

***Violence du cœur
Violence de la raison***

Sous la direction de
Carole Medawar

Peuples Méditerranéens N° 82

MEDITERRANEAN PEOPLES

DÉCEMBRE 2023

***Violence du cœur
Violence de la raison***

Sous la direction de
Carole Medawar

Peuples Méditerranéens N° 82

MEDITERRANEAN PEOPLES

DÉCEMBRE 2023

RÉDACTRICE EN CHEF – EDITOR-IN-CHIEF

Carole MEDAWAR (Professeure, Liban)

COMITÉ DE RÉDACTION – EDITORIAL BOARD

Evelyne ACCAD (Professeure Émérite, États-Unis d'Amérique)

Marc FENOLI (Docteur, France)

John IRELAND (Professeur Associé, États-Unis d'Amérique)

COMITÉ SCIENTIFIQUE – SCIENTIFIC COMMITTEE

Paulette AYOUB, Professeure Assistant, Université Libanaise, Beyrouth, Liban.

Riccardo BOCCO, Professeur Emérite, Geneva Graduate Institute, Suisse.

Mohammed BOUSSELAM, Enseignant-Chercheur, Maroc.

Frank DARWICHE, Professeur Associé, Université de Balamand, Liban.

Marc FENOLI, Docteur, Chercheur indépendant, France.

Boutros GHANEM, Professeur, Université Saint-Joseph, Liban.

Delphine GLEIZES, Professeure, Université Grenoble Alpes, France.

Souad ITANI, Professeur Assistant, Université Libanaise, Liban.

John IRELAND, Professeur Associé, Université d'Illinois, Chicago, États-Unis d'Amérique.

Stéphane MALSAGNE, Professeur, Université Paris-I-Panthéon-Sorbonne, France.

Brice Arsène MANKOU, Professeur Associé, Université de Laval, Canada.

Badia MAZBOUDI, Professeure, Université Libanaise, Beyrouth, Liban.

Charbel NAHAS, Professeur, American University of Beyrouth, Liban.

Davide RODOGNO, Professeur, Geneva Graduate Institute, Suisse.

Latifa SARI, Professeure, Université de Tlemcen, Directrice de la revue *Plurilingue ELLiC*, Algérie.

Christel-Dior TAMEGUY, Enseignant-Chercheur, Université de Rennes, France.

Najet LIMAM-TNANI, Professeure de l'Enseignement Supérieur, Université de Tunis, Tunisie.

Numéro ISSN

0399-1253

Décembre 2023

www.peuplesmediterraneens.com

SOMMAIRE

PRÉFACE	07
François DANZÉ <i>Cruauté et rédemption de la raison spéculative : Une lecture croisée de Hegel et Jean-Luc Nancy</i>	11
Agouchte EL MEHDI <i>La Révolution Française à travers le prisme de la fiction : Entre Violence Historique et Résonances Contemporaines</i>	27
Marc FENOLI <i>Jean Racine, la violence et la guerre</i>	43
Fida HAMMOUD <i>La violence entre expression et représentation dans Mot de Julie Héту</i>	69
Marwan HARB <i>Les proches des victimes de l'explosion du port de Beyrouth et quête identitaire : Une analyse ego-écologique</i>	87
John IRELAND <i>Souffrir « pour de bon » : le cas complexe de la torture chez Sartre</i>	107
Stacy JARVIS <i>The motive of violence in Shostakovich opera Katerina Ismailova</i>	125

Clarisse NZEUCHIEU

Djouka Elisabeth,

Sous-officière de l'Armée de Libération Nationale du Kamerun, 1959-1971 **159**

Abdelaaziz OURHOU & Fatima-Ezzahra OURHOU

La violence psychologique subie par les professeurs de l'enseignement supérieur

au Maroc : une synthèse exploratoire des écrits **179**

Ratib SOUJAA

Violence(s) dans l'écriture romanesque de Abderrahim Kamal **201**

PRÉFACE

Le cœur a ses violences que la raison ignore. La raison exerce des violences qui méconnaissent le cœur et ne font pas de sentiment. Les mouvements forcenés du cœur et de la raison s'opposent de prime abord, tendant à s'exclure l'un l'autre. Néanmoins, d'un point de vue dialectique, les deux prismes finissent par n'en faire qu'un, si bien que les arguments de la raison et du cœur se trouvent inextricablement liés. Que l'on songe à la guerre de Troie et à son origine, tel que *L'Illiade* nous la rapporte : l'enlèvement d'Hélène, femme du roi grec Ménélas, par le troyen Pâris, conduira à une expédition guerrière et à la destruction de la ville de Troie. L'épopée homérique comporterait le ressort quasi archétypal de tous les conflits. Une passion "jalouse" et irrépressible qui soumet et utilise la raison est leur origine commune : la rivalité pour la possession d'un objet ou l'hégémonie territoriale (Hélène de Troie, les armes d'Achille, ou, aujourd'hui, la Crimée, les ressources minières de la Centrafrique, le contrôle d'un point de deal...).

Mobiles rationnel et sentimental s'enchevêtrent sous l'emprise de l'*hybris*, que l'on retrouve dans le récit biblique du premier fratricide de l'humanité (Genèse 4, 1-16) : aveuglé par la jalousie, Caïn extermine impitoyablement Abel, espérant obtenir de la sorte les faveurs de l'Eternel. La convoitise renvoie à une violence mimétique essentiellement intersubjective et sociale. Cette théorie forgée par René Girard pour expliquer les gènes de l'agressivité postule que la rivalité mimétique « est responsable de la fréquence et de l'intensité des conflits humains [...]. Les hommes sont exposés à une contagion violente qui débouche souvent sur des cycles de vengeance, des violences en chaîne [...] toutes semblables de toute évidence parce qu'elles s'imitent toutes. » (2010, 19). Aux yeux de Girard, l'histoire des civilisations assoiffées de révolutions et de justice prend corps dans des rapports de force mimétiques, concrétisés par un déchaînement de violences lié à un territoire, à la fois noyau de l'identité et de l'adversité. Face à autrui qui « intervient très régulièrement en tant que modèle, soutien et adversaire » (Freud, 1921, 123), la raison s'effrite sous des motivations d'ordre pulsionnel ; elle dégénère en discordance et cruauté. *Le Malaise dans la civilisation*, déposé par Freud, se manifeste dans la lutte permanente entre *Eros* et *Thanatos*. Sans instinct de contre-volonté, insurrection, violence révolutionnaire, dissidence, chaos, ataxie..., il n'est pas de reconstruction, d'ascension ataraxique. D'où la notion d'organisation chaordique, délivrant le diaïrétisme fondamental : *draos / ordo*. Archétype vital de la psychologie des profondeurs jungienne, l'Ombre, masse confuse, doit être intégrée à la conscience, afin de réaliser la coïncidence des opposés et de transformer les pulsions néfastes en germes de vie et de création.

Toutefois, force est de constater dans la plupart des cas une projection de ce côté ténébreux sur le monde, avec pour conséquence morbide : l'inflation du Moi. Désir d'hégémonie, xénophobie, fanatisme, viols, délinquances, tortures, gabegies, bavures, crimes abjects, terrorisme, etc. spolient l'humanité, qui se scinde inexorablement en « tribus planétaires » (Amin Maalouf, 2009, 29). Que dire de l'enracinement corrosif des politiques impérialistes, antisémites et racistes, des exactions des expansions coloniales et des régimes totalitaires, ainsi que les catastrophes effroyables qui en découlent ? Dans le numéro 12 de *Peuples Méditerranéens*, Paul Vieille souligne un processus de démoralisation au cœur de la révolution iranienne de 1979. Le passage du régime autocrate au régime théocrate sape les revendications de justice, conduisant à un abus de pouvoir : « Bonne conscience, certitude de la légitimité de leur pouvoir, et de leur supériorité de caste, absence de contrôle, loi du silence, toutes les conditions sont réunies pour un exercice arbitraire du pouvoir » (1980, 132).

La légitimation de ce déferlement inévitable de violences inhérentes à toute société est toujours problématique. Aussi les hymnes de renaissance et de salut qui accompagnent les instaurations d'ordre nouveau se heurtent-ils à l'absence de compréhension face à la dévastation et au démantèlement absurdes dont ils sont la conséquence. Une "bipolarité" que Roman Polanski met en scène dans *Le Pianiste*, lorsque Wladyslaw Szpilman, survivant du ghetto de Varsovie, tente de trouver refuge dans un champ de ruines. Filmée en plongée, la séquence dénonce d'une part la barbarie qui réduit la terre violée à une nécropole et, d'autre part, la vanité de l'homme, rappelé à l'humusation, écrasé par la mégalomanie destructrice des grandes puissances. « L'ombre de [la] mort [...] a plané sur tout un siècle de Guerres mondiales, d'exécutions de masse et d'apocalypse nucléaire, balisé des noires figures de la barbarie : Dachau, Goulag ou Hiroshima », remarque Jean-François Mattéi dans *La Barbarie intérieure. Essai sur l'immonde moderne* (1999, 24). La quête de sens échoue, tout comme le discours, logos organisateur auquel la violence absolue vient mettre un terme. Dans *Les damnés de la terre*, Frantz Fanon vilipende le système de coercition qui strie le continent africain. Il avance l'exemple de la longue et cruelle domination de l'Algérie par les dirigeants français. Dès lors, le colon, archétype de l'homme civilisé, aliène l'autochtone, perçu à tort comme subalterne et barbare. La ségrégation raciale s'exprime notamment moyennant la politique de l'apartheid, appliquée en Afrique du Sud en 1948, et ce, durant trente ans. La violence du dominateur le dote de pouvoir et de richesses, tandis qu'elle attise une soif insatiable de vengeance chez le colonisé, qui aspire à l'émancipation et à la reconquête de sa terre outragée.

Aux yeux de Fanon, « le colonisé qui décide de réaliser ce programme, de s'en faire le moteur, est préparé de tout temps à la violence. Dès sa naissance il est clair pour lui que ce monde rétréci, semé d'interdictions, ne peut être remis en question que par la violence absolue. » (1968, 41). De plus, la prolifération des disparités ethniques engendre paupérisation (violence économique), réification des individus, assujettissement des femmes (violence symbolique) et guerres sanguinaires, perpétuées par la stratégie néocoloniale.

Abus de force, la violence renvoie étymologiquement à une effraction, une transgression qui génère une dissonance, une disharmonie, voire un décalage entre la quête perpétuelle de sens et le désarroi du monde, strié par les malversations et les hostilités. Instrumentale par nature, la violence est destructrice de tout pouvoir concerté et donc des conditions de possibilité de toute communauté humaine, selon Hannah Arendt. Tel un *perpetu mobile* lié à la condition humaine, elle alimente une topographie manichéenne scarifiée de dommages collatéraux, un étouffoir où les victimes émissaires se débattent avec leurs bourreaux, tels que l'illustrent nombreux drames mythologiques ou œuvres littéraires et artistiques, à l'instar des *Bacchantes* (Euripide) ou de la tétralogie *Le Sang des Promesses* (Mouawad).

Directe ou indirecte, érotisée, perverse, la violence infligée à autrui ou à soi-même peut prendre un versant sadique et / ou masochiste. À titre d'exemples, les œuvres du marquis de Sade, *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, *Orange mécanique* de Kubrick. Renvoyant à la profanation de soi, d'autrui, de la terre, la violence porte atteinte au corps féminin que le pouvoir androcentrique opprime et réifie. Elle ravage l'écosystème et révèle sa dimension foncièrement suicidaire.

Cette plongée au cœur des intrications entre les violences du cœur et de la raison dévoile la complexité de l'âme humaine, depuis les mythes fondateurs jusqu'aux tragédies contemporaines. Du tumulte intérieur aux tensions géopolitiques, la violence se révèle comme une constante intrinsèque à l'expérience humaine.

Ce numéro explore les méandres de cette réalité complexe à travers des prismes variés, invitant à une réflexion approfondie sur les subtilités qui façonnent nos sociétés. Chaque contribution offre un éclairage particulier sur la manière dont la violence se manifeste et résonne à travers diverses époques et contextes. Nous espérons que ces articles susciteront des questionnements stimulants, ouvrant la voie à une compréhension plus profonde des dynamiques qui travaillent nos existences.

Carole MEDAWAR et Marc FENOLI

Cruauté et rédemption de la raison spéculative

Une lecture croisée de Hegel et Jean-Luc Nancy

François DANZÉ

*Doctorant en Philosophie et Professeur agrégé
Université de Lyon (IRPHiL), France*

Résumé

L'article qui suit expose, à partir d'une lecture croisée des philosophies de Hegel et de Jean-Luc Nancy, l'origine cruelle, violente et mythique de la raison spéculative au fondement de la communauté politique, avant de questionner la possibilité ou l'impossibilité de son dépassement à l'époque de la « fin de l'histoire ».

Mots-clés

Fin de l'histoire – Mythologie – Philosophie du droit – Idéalisme allemand – Jean-Luc Nancy

Abstract

The following article presents, through a cross-reading of the philosophies of Hegel and Jean-Luc Nancy, the cruel, violent, and mythical origin of speculative reason at the core of the political community, before questioning the possibility or impossibility of its abolition at the "end of history".

Keywords

End of history – Mythology – Philosophy of Right – German Idealism – Jean-Luc Nancy

Les cours d'Alexandre Kojève sur la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel, professés à l'École des Hautes études de 1933 à 1939, auront fait du penseur allemand le grand théoricien de la « fin de l'histoire »¹ (*das Ende der Geschichte*). D'après son interprétation, et bien que Kojève confessât lui-même un jour à Tran Duc Thao avoir corrigé Hegel là où ce dernier s'était trompé², une telle fin de l'histoire a pour signification la réalisation de la plus haute forme de liberté politique dans l'État de droit moderne (d'abord instituée par Napoléon, ensuite destinée à se réaliser mondialement dans un temps « post-historique »), conjointement à la prise de conscience d'un tel accomplissement sous la forme du système scientifique.

« Napoléon achève l'histoire, Hegel en prend conscience, c'est le "Savoir absolu", qui ne devra plus être modifié ni complété, puisqu'il n'y aura plus rien de nouveau dans le Monde. Ce savoir décrit donc la *totalité* du réel : c'est la VÉRITÉ, totale et définitive ("éternelle"). Il sera développé dans le "Système" (Encyclopédie). Mais pour y arriver il a fallu "achever" l'histoire (Napoléon) et prendre conscience de son développement intégral. » (Kojève, 1947, 41-42)

De ce point de vue, la raison spéculative du système hégélien est considérée comme le triomphe d'une histoire s'achevant dans le crépuscule de l'Occident, abolissant les relations de maîtrise (*Herrschaft*) et de servitude (*Knechtschaft*) qui, depuis l'aube orientale de l'esprit, ont constitué le moteur même de l'histoire, ou, selon la terminologie hégélienne, le « travail du négatif » (*Arbeit des Negativen*) (1947, 18 ; 1968, 18). Si Hegel n'aura certainement pas occulté le caractère violent, oppressif, destructeur, et, en un mot, mauvais de l'histoire mondiale, sa philosophie présente cependant une tentative pour rendre raison de la nécessité non seulement du déploiement historique de la violence, mais aussi de son dépassement dans une instance supérieure de rationalité – artistique, religieuse et philosophique – en mesure de promouvoir un idéal de paix, de liberté et d'égalité universelles. Pourtant, la raison spéculative du système hégélien est-elle véritablement quitte de l'histoire et de sa violence ? Est-elle réellement en mesure d'accomplir le Droit universel, et de supprimer les relations de maîtrise et de servitude pour rétablir une égalité plus originaire et plus fondamentale ? La question peut se poser dans la mesure où reste ouverte la possibilité, pour la philosophie hégélienne, d'être ce que Jacques Derrida nomme une « mythologie

¹ Pour une discussion critique de cette notion de « fin de l'histoire » forgée par Kojève à partir de sa lecture de la *Phénoménologie de l'esprit*, nous renvoyons entre autres à Reinhart Klemens Maurer, *Hegel und das Ende der Geschichte*, Freiburg, Verlag Karl Alber, 1980 ; Jean-Renaud Seba, « Histoire et fin de l'histoire dans la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel », in *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol. 85, n° 1, 1980. Christophe Bouton, « Hegel penseur de la fin de l'Histoire » in Jocelyn Benoist et Fabio Merlini (dir.), *Après la fin de l'Histoire : Temps, monde, historicité*, Paris, Vrin, 2000 ; et Bernard Bourgeois, *La raison moderne et le droit politique*, « Fin de l'histoire », Paris, Vrin, 2000.

² Cf. Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, *De Kojève à Hegel*, Paris, Albin Michel, 1996, pp. 64-66.

blanche »¹, c'est-à-dire le recouvrement d'une scène fabuleuse et mythique originaire par la métaphysique, mais qui continue d'agir souterrainement, et poursuit ainsi secrètement une destinée tragique et catastrophique de l'histoire. En effet, Hegel annonce lui-même, dans *Foi et savoir*, la nécessité de faire advenir « le Vendredi Saint spéculatif [...] dans toute la vérité et la cruauté (*Härte*) de son impiété » (1988, 206-207), tandis que la *Phénoménologie de l'esprit* nomme le chemin de la conscience jusqu'à sa vérité le « calvaire de l'esprit absolu » (1947, 313 ; 1968, 434).

Quelle est dès lors l'essence de ce lien qui unit la raison spéculative au mythologique, et, plus spécifiquement, à l'épisode violent et cruel de la Passion du Christ ? De telles formulations énigmatiques ouvrent l'hypothèse d'une strate mythologique originaire de la raison spéculative, et, ainsi, d'une possible complicité de cette rationalité fondatrice du droit à l'égard d'une violence de l'histoire qui serait encore effective au sein même de l'État moderne, voire qui en est peut-être l'accomplissement en sa forme la plus cruelle et horrible². Le présent article se propose de questionner une telle provenance par une lecture croisée de la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel et des thèses développées par Jean-Luc Nancy dans son ultime ouvrage *Cruor*, où les thèmes du sang, du sacrifice et de la mythologie, reçoivent des développements à même d'éclairer le sens de la raison spéculative et de la « fin de l'histoire ».

1. L'ambiguïté de l'image mythique du sang : *sanguis* et *cruor*

En premier lieu, les récits mythiques au fondement de la communauté politique sont, comme nous le rappelle Jean-Luc Nancy, indissociables de l'image du sang, par quoi se définit aussi bien son origine que sa destination, sa naissance et sa mort, et qui est le moteur même de l'événement qui surgit pour initier l'histoire.

« Les récits racontent d'où on vient, où on va, et comment se combinent nos affaires. Ceux-ci sont avec nous, ceux-là contre nous. Nous sortons tous des mêmes ventres ou bien au contraire de reins incomparables. Quel sang coule dans nos veines, et de quelle origine il témoigne, de quelles vigueurs il est chargé. Comment il sait bouillonner et jaillir. » (Jean-Luc Nancy, 2021, 61)

¹ Cf. Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, « La mythologie blanche », Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p. 254 : « Mythologie blanche – la métaphysique a effacé en elle-même la scène fabuleuse qui l'a produite et qui reste néanmoins active, remuante, inscrite à l'encre blanche, dessin invisible et recouvert dans le palimpseste ».

² C'est notamment une hypothèse de lecture développée par Jean Vioulac dans son ouvrage *La logique totalitaire* (Paris, PUF, 2013) où l'œuvre de Hegel, reconnue en sa grandeur et son effectivité, devient le lieu d'une prise de conscience de la logique du totalitarisme (le premier chapitre de l'ouvrage étant ainsi intitulé « La Totalisation. Hegel et la provenance métaphysique du totalitarisme »).

Si l'image du sang est, pour ainsi dire, au cœur même de la fondation de la communauté politique, il nous faut cependant distinguer en elle deux modalités, afin de dégager l'ambiguïté présente dans les mythes, et ce, par la distinction terminologique latine entre, d'une part, *sanguis*, et, d'autre part, *cruor* : si le premier terme renvoie au sang tel qu'il circule dans le corps, mis en mouvement par la pulsation du cœur et permettant la reproduction de la vie, le second renvoie quant à lui à l'écoulement du sang hors du corps, à l'arythmie des battements et à la progressive cessation de la vie.

« En un sens, la vie se rappelle toujours à la vie. Elle se reprend, se relance aussi souvent qu'elle n'est pas interrompue trop longtemps. Aussi souvent que le sang recommence à couler, éjecté par le cœur et revenant à lui. Il va de soi que sa composition se modifie : il a déposé certaines substances, il s'est rechargé de nouvelles ressources. Mais c'est toujours le sang qui coule – *sanguis*, que le latin distingue du sang qui s'écoule au dehors et qui coagule, *cruor*. » (Nancy, 2021, 20)

La présence du sang dans les récits mythiques peut alors autant signifier la création et le renouvellement de la communauté politique dans l'échange et le mélange du sang qui revient à lui sans coaguler, que sa destruction dans l'écoulement au dehors et sans retour à soi. Il y aurait en cela une communauté politique fondant son identité personnelle sur un récit où le sang est présent en tant que *sanguis*, tandis que *cruor* serait le mot à même de désigner la perte de cette identité dans la violence, et, à titre insigne, dans le récit guerrier.

Le récit de la communauté politique, au moyen duquel celle-ci prend conscience d'elle-même, ne peut cependant jamais être simplement *sanguis*. Le Soi a en effet besoin, pour être conscient de lui-même, de se rapporter à lui-même, c'est-à-dire de s'être déjà expulsé au dehors de soi et de s'être objectivé dans l'autre. Or *sanguis*, à lui-seul, ne désigne que le pur mouvement de soi à soi, « une vie qui se rappelle toujours à la vie », mais sans le souvenir de la vie passée : la communauté qui n'aurait pas fait l'épreuve de *cruor* serait une communauté sans mémoire, et, ce faisant, sans histoire.

« *Soi* ne se définit pas comme un rapport à soi. Ni comme un être "en soi", "à" soi ou "pour" soi. *Soi* est étranger et antérieur à toutes ces catégories. Il est étranger et antérieur au dédoublement qu'elles supposent. Aucune préposition ne peut relier soi à lui-même puisqu'il ne lui est pas extérieur : *il s'est toujours déjà précédé comme autre en tant que lui-même*. C'est pourquoi il est sang : fluide sous pression dans un circuit fermé qui pourtant communique avec tous les dehors de l'air, de la nourriture et de la déjection. Jamais lui-même ne passe dehors, ou bien il cesse de couler et se coagule. Lui-"même" il n'est sans doute jamais : il n'est que sa circulation et ses communications avec le dehors se passent à sa limite (dans les alvéoles pulmonaires ou dans la muqueuse intestinale). » (Nancy, 2021, 23-24)

Cette première distinction entre *sanguis* et *cruor* opérée, il est donc encore nécessaire de s'élever à un niveau de lecture supérieur qui, au-delà de cette opposition, expose l'origine et la fondation d'une communauté consciente d'elle-même dans la mise à mort sanglante de l'autre,

communauté qui contient en soi-même, et ce, à mesure que la violence se répète et s'amplifie, aussi bien l'égalité des maîtres (le plus petit nombre), que la soumission du plus grand nombre à ceux-ci. Nous sommes alors en présence d'une communauté proprement sacrificielle qui, dans le versement du sang pour les dieux, fonde l'exercice de son pouvoir inégalitaire sur un ordre thanatocratique. Le versement du sang – que ce soit un sang humain ou animal – doit être répété pour maintenir dans la durée, et ainsi dans la mémoire, l'unité de la première communauté au-delà de la mort des individualités ; le sacrifice institue la première règle de la communauté, l'initiation à celle-ci et le partage de ce qui a été gagné dans le versement du sang, une vie qui se poursuit au-delà de la mort.

« "Sacrifier" signifie accomplir un acte sacré. "Sacré" est ce qui est retiré aux hommes et réservé aux dieux. Cela peut être béni ou maudit, consacré ou condamné, voire les deux ensemble : le domaine des dieux contient la menace et le salut. Le premier sacrifice a été le sacrifice humain. Il semble qu'à peu près toutes les cultures l'ont connu. La substitution d'un animal à l'être humain n'est qu'une substitution. Quelque chose de l'humain doit être sacrifié : en Occident, tout commence avec deux morts destinées à faire passer l'homme au-delà de lui-même. L'un est Socrate, l'autre le Christ. (Avant on avait eu Iphigénie et Isaac.) Dans le sacrifice sanglant, le sang coule hors du corps. *Sanguis* devient *cruor*. C'est une autre substance : elle n'est plus dans la pulsation mais elle jaillit au dehors. Elle peut être bue, elle peut devenir le sang d'un autre, un autre sang. Elle abreuve la soif de l'autre, qui est la soif de l'autre vie ». (Nancy, 2021, 63-64)

La communauté du sacrifice, rejouant l'origine de son institution dans la mise en scène rituelle du versement du sang, est par conséquent une communauté fondée sur les morts qui la précèdent et dont elle hérite. La pulsation du cœur d'une telle communauté partageant le même sang est par conséquent aussi celle de la pulsion cruelle, ou est le jaillissement d'une violence destinée à réduire l'autre à néant, ou, du moins, à lui faire éprouver le néant pour l'enchaîner et le soumettre à sa volonté. Autrement dit, le sacrifice cruel est l'ouverture d'un abîme par quoi est institué le premier fondement du droit politique. Comme le note ailleurs Walter Burkert : « Tout ce qui est destiné à durer, et à avoir une action effective, doit passer par un sacrifice, qui ouvre et referme l'abîme du néant » (2005, 47). L'identité à soi d'une telle communauté a donc pour fondement l'exclusion et l'assimilation destructrice de l'autre ; il n'y a pour elle *sanguis* qu'en tant qu'elle s'abreuve du sang de l'autre cruellement versé par un acte de violence, et ce, afin de s'appropriier tout ce qui peut être objet de désir, et maintenir cette appropriation par l'institution du droit.

« Si le droit commence dans le sacrifice, et si cette origine inassignable s'avère être une hémorragie dans laquelle la vie parlante s'exposerait à la possibilité de la cruauté – pour le dire avec Derrida : "la pulsion [...] du mal pour le mal, d'une souffrance qui jouerait à jouir de souffrir d'un faire-souffrir ou d'un se-faire souffrir *pour le plaisir*" – plaisir de s'assigner soi-même à l'origine au prix de s'y anéantir avec l'autre – alors le droit lui-même, c'est-à-dire toute disposition pour régler les rapports entre les êtres parlants (ainsi qu'entre eux et les autres êtres), doit se référer à la vérité qui l'excède : l'obscur détachement de chaque *soi* et son non moins obscur attachement à tout le *ça*. » (Nancy, 2021, 76)

Il est pourtant une ambiguïté propre à la mythologie et au rituel sacrificiel qui lui est corrélatif, et, partant, à la communauté politique fondée sur le sang. Si en effet la violence fondatrice du politique ne peut s'opérer que par le passage de *sanguis* à *cruor*, on peut cependant estimer qu'il doit y avoir la possibilité du mouvement inverse et, en ce sens, révolutionnaire, par lequel *cruor* devient à son tour *sanguis*, et où l'égalité originare des corps est restituée à la présence. Recevoir ou assimiler le sang de l'autre, et, inversement, donner son sang, afin de faire communauté (c'est-à-dire ce mouvement où l'un et l'autre se dessaisissent de l'identité abstraite de leur moi pour accueillir l'autre et se laisser accueillir par l'autre, mouvement seul à même de produire une communauté d'égaux) ne doit donc plus être entendu au sens de la lutte cruelle, mais en un sens métaphorique. Il est dès lors question, dans de tels récits, de trouver une substitution au sang versé. C'est ici que nous trouvons un certain nombre de mythes présentant le vin comme une métaphore et un substitut du sang, par exemple en Égypte antique dans le récit d'Hathor – ou Livre de la Vache du ciel – (1987, 47-48), plus tardivement dans les mystères de Dionysos et de Déméter¹, ou encore dans la scène chrétienne de l'Eucharistie. L'assimilation de l'un dans l'autre ne se fait plus dans une violence destructrice à son égard, mais au contraire dans le partage de ce qui donne joie et unité à la communauté politique.

2. Une rationalité thanatocratique : maîtrise et servitude

Revenons désormais à Hegel, et questionnons la place de la métaphore du sang dans sa compréhension de l'histoire, de la religion et de la raison spéculative. Nous pouvons d'abord rappeler l'origine violente de la conscience de soi politique et religieuse, telle qu'elle est exposée au chapitre IV de la *Phénoménologie de l'esprit*. La célèbre dialectique du maître et de l'esclave présente en effet l'objectivation de l'esprit – défini par Hegel comme « un *Moi* qui est un *Nous*, et un *Nous* est un *Moi* » – (1947, 154 ; 1968, 108) comme le résultat d'une lutte pour la

¹ Walter Burkert, *Les cultes à mystères dans l'antiquité*, trad. Alain-Philippe Segonds, Paris, Les Belles Lettres, 2021, p. 77 : « L'identification de Dionysos avec la raison et le vin est partout connue, et ne constitue nullement un secret ; mais, si le mythe du démembrement, avec tous ses détails sanglants, correspond, terme pour terme, à la production du vin, cela est réalisé par les "allégoristes de la nature" (*physiologoutnes*), qui en même temps se réfèrent aux choses "présentées" et montrées dans les mystères ; en d'autres termes, ces interprètes sont des initiés à la recherche d'un *logos* plausible ». On se souviendra également du commentaire que donne Porphyre du chant XIII de l'*Odyssée* (cf. *L'antre des nymphes*, trad. Yann Le Lay, Paris, Verdier, 1989, pp. 74-77), où est analysée l'antre des nymphes décrite par Homère à partir de symboles orphiques, où le « rouge nectar » (p. 74) est identifié au miel, symbole de la mort et de la vie, qualificatif de Koré, et où les abeilles sont appelées « les prêtresses de Déméter en tant qu'initiées aux mystères de la déesse de la terre » (p. 76). On pourra également approfondir ce point à partir de la question de l'orphisme en tant que communauté religieuse non-sacrificielle (cf. par exemple l'ouvrage de Gianni Carchia, *Orphisme et tragédie*, trad. Adrien Fischer, Bordeaux, La Tempête, 2020, pp. 40-43).

reconnaissance (*Kampf um Anerkennung*) qui est aussi une lutte pour la vie et la mort (*Kampf auf Leben und Tod*)¹. L'enjeu d'une telle lutte est de faire reconnaître une volonté seulement singulière – *ma* volonté – comme valant universellement – *notre* volonté ; autrement dit, faire en sorte que ce que *je* veux, *nous* le voulions. La constitution d'une communauté politique ou religieuse unifiée autour d'une même volonté doit ainsi passer par l'institution de l'une des deux volontés comme principe de commandement, et par le renoncement de l'autre volonté à être reconnue, pour laisser place à l'obéissance. Certes, Hegel reconnaît que cette reconnaissance, faisant fond sur l'égalité originaire des consciences de soi, ne peut s'obtenir par la mise à mort effective de l'un des deux participants, ce sans quoi il n'y aurait plus de reconnaissance possible. Mais si la mort ne doit pas être donnée, il faut néanmoins que la lutte abrite la possibilité d'une telle mise à mort. Et c'est en faisant ressentir à l'autre ma puissance et ma détermination à aller, s'il le faut, jusqu'à rendre effective cette mort et faire échouer la reconnaissance, que le maître va faire reconnaître sa volonté et commander à l'esclave qui désormais travaillera pour satisfaire ses désirs. L'affect décisif est alors l'angoisse (*Angst*) ou la peur de la mort (*Furcht des Todes*), laquelle est nommée par Hegel comme le « maître absolu ».

« Cette conscience n'a pas éprouvé l'angoisse face à ceci ou cela en tel ou tel instant, mais en l'intégralité de son être ; car elle a ressenti la peur de la mort, laquelle est le maître absolu. Elle s'est en elle-même intimement dissoute, elle s'est par cette angoisse mise à trembler en ses profondeurs. Et tout ce qui était fixe en elle-même s'est mis à vaciller. »² (t.1, 1947, 164 ; 1968, 114)

L'épreuve de l'angoisse est ainsi décrite comme épreuve du néant, et se caractérise par la dissolution de l'*intimité* (*Innigkeit*), par quoi le sujet se retrouve enfermé à l'extérieur de lui-même ; elle est la venue en soi d'un *Unheimlich*, qui désigne autant la figure de l'étranger et de l'inquiétant, que le vertige face à ce qui est « sans commune mesure », épreuve qui impliquera, après l'expulsion hors de soi-même, une tentative de retour (*Heimkunft*). Or si nous relisons la lutte à mort à partir du sens dégagé ci-dessus de la cruauté, nous comprenons que c'est elle qui est en mesure de provoquer l'angoisse par l'arythmie des battements du cœur, et qui peut entraîner la mort si rien n'est fait pour arrêter l'hémorragie. Il est donc décisif pour le maître en voie de constitution d'exposer le sang qui coule au dehors du corps ; il ne doit certes pas aller jusqu'à la mort de l'autre, mais il doit faire reconnaître la valeur universelle de sa volonté au moyen de

¹ Pour une analyse détaillée, outre le commentaire de Kojève cité *supra*, on pourra se référer entre autres aux études suivantes : Jean-François Marquet, « Les figures du conflit dans la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel », *Les Études philosophiques* 2006/2 (n° 77), p. 189-203 ; Gwendoline Jarckzyk et Pierre-Jean Labarrière, *Les premiers combats de la reconnaissance*, Paris, Aubier, 1987.

² Nous traduisons.

l'angoisse suscitée par sa cruauté, dès lors qu'il répond à la demande de l'esclave le suppliant d'interrompre l'hémorragie pour ne pas perdre la vie. Le développement de la conscience de soi de l'esprit, c'est-à-dire de la communauté, résultat d'un travail d'abstraction de l'imagination et de la raison, trouve donc bien sa source dans ce qui est la « la puissance monstrueuse et immense du négatif (*die ungeheure Macht des Negativen*) »¹ (t.1, 1947, 164 ; 1968, 114). La première forme de rationalité à même d'exposer le fondement du droit politique est donc bien à son tour issue de cette lutte à mort cruelle, qui n'aura pris fin que par l'acceptation de la servitude et la reconnaissance unilatérale du maître par l'esclave. En outre, plus encore que la lutte (*Kampf*), c'est le phénomène de la guerre (*Krieg*) qui est, à une échelle supérieure, le moteur même de l'histoire, effectuant la rationalité juridique de l'État. C'est ainsi que Jean Vioulac, commentant Hegel, nous rappelle que ce dernier aura pu comparer l'exposition rationnelle des faits historiques à l'étal d'une boucherie :

« La guerre est en effet ce par quoi l'Universel vient dissoudre les particuliers et "leur donne à sentir leur maître, la mort" : dans la guerre, les individus "s'éprouvent comme un néant" (*als ein Nichtiges fühlt*) et "ce caractère passager de ce qui est fini devient alors quelque chose de voulu et la négativité (*Negativität*) qui en est le fondement devient l'individualité substantielle propre à l'être éthique". En effet, si "l'Universel résulte du particulier et du déterminé et de leur négation" (*aus dessen Negation*), alors au cours de l'Histoire les hommes n'ont d'autre fonction que d'être "sacrifiés sur l'autel de l'Histoire", ou, plus crûment dit, "sacrifiés sur l'étal (*Schlachtbank*) de l'Histoire"² : la boucherie est alors la réalité de sa mise en œuvre. » (Vioulac, 2023, 118-119).

La philosophie hégélienne reconnaît donc le lien indissociable entre raison, violence et cruauté, au sein de l'histoire mondiale. Le travail du négatif, qui réalise le Droit universel et assure son effectivité dans l'État, est celui du sacrifice (*Aufopferung*) des particuliers pour effectuer l'Universel³. Le sang versé à la guerre est la condition même du déploiement d'une volonté universelle, laquelle ne se maintient qu'en faisant ressentir aux individus particuliers, par l'angoisse et la cruauté, qu'ils ne sont rien par eux-mêmes, seulement par l'obéissance à ce maître qui les surplombe. C'est encore ce que Hegel expose d'une autre manière au chapitre VI de la *Phénoménologie de l'esprit*, lors de son analyse du monde éthique grec :

« Pour ne pas les laisser s'enraciner et se durcir dans cet isolement, donc pour ne pas laisser se désagréger le tout et s'évaporer l'esprit, le gouvernement doit de temps en temps les ébranler dans leur intimité par la guerre ; par la guerre il doit déranger leur ordre qui se fait habituel, violer leur droit à l'indépendance, de même qu'aux individus, qui en s'enfonçant dans cet ordre se détachent du tout et aspirent à l'*être-pour-soi* inviolable et à la sécurité de la personne, le gouvernement doit, dans ce travail imposé, donner à sentir leur maître, la mort. Grâce à cette dissolution de la forme de la subsistance l'esprit réprime l'engloutissement dans l'être-là naturel loin de l'être-là éthique ; il

¹ Traduction modifiée.

² Cf. *GW 18*, p. 157.

³ Pour une analyse précise du sens du sacrifice chez Hegel, cf. Emmanuel Cattin, *Vers la simplicité*, « Sacrifice », Paris, Vrin, 2010, pp. 215-235.

préserve le Soi de la conscience, et l'élève dans la *liberté* et dans sa *force* (*Kraft*). – L'essence négative se montre comme la *puissance* (*Macht*) propre de la communauté, comme la *force* de sa conservation d'elle-même ; la communauté trouve donc la vérité et le renforcement de son pouvoir dans l'essence de la *loi divine* et dans le *royaume des morts*. » (t.2, 1947, 23 ; 1968, 246.)

Nous sommes ainsi en présence d'une communauté sacrificielle fondée sur un ordre thanatocratique : la parole qui commande est celle-ci même qui envoie les citoyens sur le champ de bataille, non pas tant fondamentalement en vue de l'acquisition de nouvelles propriétés, que pour les réunifier une nouvelle fois par l'épreuve de l'angoisse, dès lors que ceux-ci, dans leur volonté d'indépendance et de sécurité personnelle, s'écartent de l'Universel. C'est ainsi que les célèbres analyses hégéliennes de l'*Antigone* de Sophocle, au centre de ce chapitre, ont pour tâche de montrer la faute de Créon, non seulement à l'égard du droit de Polynice à être reconnu en sa singularité, et donc la faute à l'égard d'Antigone quant à son devoir de rendre au frère décédé les rites funéraires, mais aussi la faute à l'égard du gouvernement lui-même, qui nie la vérité même de son pouvoir, et s'en va dès lors à sa perte, signifiant par là que le monde grec ignorait la vérité au fondement de son pouvoir, et ne pouvait qu'être abandonné au passé de l'histoire mondiale.

3. Le Vendredi Saint spéculatif

Au-delà du monde éthique grec et de sa religion, la philosophie hégélienne, qui prétend fonder en raison la communauté politique sur le savoir absolu de soi-même, conçoit donc sa provenance mythologique dans le christianisme (conçue par Hegel comme la « religion révélée » (*die offenbare Religion*), forme ultime de la vérité religieuse) et, plus spécifiquement, dans l'épisode de la Passion du Christ¹. Or si la rationalité hégélienne se revendique elle-même de cette vérité religieuse et mythologique (qu'elle prétend élever à sa révélation ultime dans la forme spéculative, c'est-à-dire épurée de ses qualités sensibles), n'est-ce pas là avouer qu'elle est en dernière instance la légitimation d'un ordre politique fondé sur le sacrifice sanglant, et, qui plus est, sur la mise à mort aussi bien du divin que de l'humain ? N'est-elle pas dès lors une mythologie blanche complice de l'histoire catastrophique que l'Occident porte en lui et déverse sur le monde ? N'est-ce pas là le sens ultime du Vendredi Saint spéculatif ?

Si le chemin de la *Phénoménologie de l'esprit* est certes présenté comme le « calvaire de l'esprit absolu », le Savoir absolu qui vient clore un tel chemin s'achève pourtant non pas tant sur le

¹ Cf. Jean Vioulac, « La religion saisie par l'État. Christianisme et politique d'après Hegel », in *Transversalités*, 2014/3, n° 131, p. 31-46.

sacrifice sanglant de la Passion que sur une scène eucharistique, Hegel citant et modifiant deux vers d'un poème de Schiller intitulé « *Die Freundschaft* » (« L'Amitié ») : « *aus dem Kelche dieses Geisterreiches / schäumt ihm seine Unendlichkeit* »¹. Or pour comprendre le sens de ces vers, il nous faut revenir sur le sens d'une telle infinité (*Unendlichkeit*). Si elle peut désigner pour Hegel en un sens général le mouvement même de l'absolu qui, de son unité originaire, se scinde en deux figures contraires, et, par le dépassement de cette première négation (par la négation de la négation, ou ce que la terminologie hégélienne nomme aussi l'*Aufhebung*), retrouve son unité à un niveau supérieur, elle signifie en premier lieu le mouvement même de la vie, c'est-à-dire, dans la terminologie de Jean-Luc Nancy, *sanguis*. C'est ainsi qu'au chapitre III de la *Phénoménologie de l'esprit*, Hegel utilise l'image du sang (*Blut*) pour désigner le concept de l'infinité simple (*einfache Unendlichkeit*), c'est-à-dire l'infinité d'une vie qui n'est pas encore consciente d'elle-même (autrement dit dédoublée).

« Cette infinité simple, ou le concept absolu, doit être nommée l'essence simple de la vie, l'âme du monde (*die Seele der Welt*), le sang universel (*das allgemeine Blut*) qui, omniprésent, n'est ni troublé ni interrompu dans son cours par aucune différence, qui est plutôt lui-même toutes les différences aussi bien que leur être-supprimé ; il a des pulsations en soi-même sans se mouvoir, il tremble dans ses profondeurs sans être inquiet. Cette infinité simple est égale-à-soi-même, car les différences sont tautologiques ; ce sont des différences qui ne sont pas des différences. (t.1, 1947, 136 ; 1968, 99)

Si l'infinité simple est donc en premier lieu « sang universel », la scission de celle-ci (ou le passage dans le fini caractéristique de la différence sujet-objet) signifie dès lors le versement du sang au dehors, soit un acte de cruauté. L'histoire mondiale aura été en ce sens le versement du sang de l'âme du monde pour que l'esprit en vienne à la conscience de soi. Or, si nous revenons maintenant aux vers de Schiller cités, les derniers mots du Savoir absolu présentent bien en cela une scène eucharistique en ce que l'infinité du calice renvoie à l'image du sang du Christ. Le sang cruellement versé tout au long de l'histoire mondiale est destiné à être recueilli et à faire de nouveau corps. C'est cela même qu'est pour Hegel l'esprit – le *Geist*, qui est aussi le revenant ou le *Ghost* –, qui est une vie qui porte la mort en soi, et fait de celle-ci la médiation ou le passage entre soi et soi, c'est-à-dire la négativité à même de se produire soi-même en tant qu'autre. La raison spéculative entend ainsi non pas tant fonder le Droit sur le sang versé, que de recueillir celui-ci pour rendre justice aux morts et produire une vie nouvelle dans la communauté présente.

¹ *Ibid.*, t.2, p. 313 / *GW 9*, p. 434 : « Du calice du royaume des esprits / écume jusqu'à lui sa propre infinité ». Pour un article consacré au sens de ces deux vers, cf. Pierre-Jean Labarrière, « Savoir absolu : sur deux vers de Schiller », in *Revue internationale de philosophie*, vol. 240, n° 2, 2007, pp. 216-217.

À ce titre, on ne peut dire de la raison spéculative qu'elle n'est que la justification mystificatrice de la violence et de la barbarie de l'histoire, et c'est pourquoi il nous faut encore revenir sur la distinction opérée par Hegel entre l'entendement (*Verstand*) et la raison (*Vernunft*), si nous voulons comprendre en quoi la raison spéculative a à proprement parler une fonction rédemptrice, en opposition à une cruauté coupable originaire qui appartient à l'entendement. C'est en effet l'entendement qui est défini comme cette « puissance immense et monstrueuse », ou encore ce que nous pouvons nommer la mort.

« L'activité de diviser est la force et le travail de l'entendement (*Verstandes*), de cette puissance fascinante (*verwundersame*) et la plus grande, ou, plus encore, de la puissance absolue [...] Mais que l'accidentel en tant que tel, ce qui est lié et qui n'existe que dans son rapport à une effectivité autre, ait gagné un être-là propre et une liberté distincte, c'est là le fait de la puissance immense et monstrueuse (*ungeheure*) du négatif, du pur Moi. La mort, si nous voulons ainsi nommer cette ineffectivité, est la chose la plus redoutable, et tenir fermement ce qui est mort, est ce qui exige la plus grande force [...]. Ce n'est pas cette vie qui recule d'horreur devant la mort et se préserve pure de la destruction, mais la vie qui porte la mort, et se maintient dans la mort même, qui est la vie de l'esprit. »¹ (t.1, 1947, 29 ; 1968, 27)

L'institution juridique des relations de maîtrise et de servitude par le mythe est donc d'abord le travail de l'entendement qui sépare, et non pas, à proprement parler, celui de la raison spéculative. C'est donc l'entendement qui produit le mouvement d'extériorisation de l'esprit, qui est tout autant « *Entfremdung* » qu'« *Entäusserung* », c'est-à-dire à la fois une sortie hors de soi-même et un devenir étranger à soi-même. La douleur du négatif est certes nécessaire à la réalisation de l'égalité véritable des sujets de la communauté politique et religieuse, car celle-ci doit passer par cette épreuve pour que l'unité originaire du Soi puisse devenir objet de conscience, mais elle doit *in fine* être renversée et dépassée par la raison qui abolit l'inégalité des sujets et restaure l'unité de la communauté originelle, tout en conservant la conscience de soi acquise par l'acte de scission.

Ainsi, la raison cherche bien à retrouver l'unité perdue en revenant auprès de soi-même, et ce, en réunifiant les contraires en une unité supérieure. Elle doit en cela procéder à la résurrection d'un corps meurtri et fantomatique, sans réelle présence au monde, hantée par le néant de son origine et en quête de celle-ci. Pour cela, il lui faut en un premier temps revenir à l'expérience de l'unité originaire qui s'est dérobée à la conscience dans l'épreuve de l'angoisse, c'est-à-dire à l'expérience du Soi qui précède la conscience de soi. C'est là le mouvement rationnel d'une expérience religieuse et esthétique que Hegel comprend, au chapitre VII de la *Phénoménologie de l'esprit*, comme « l'œuvre d'art vivante » (*das lebendige Kunstwerk*), se référant aux mystères de Dionysos

¹ Traduction modifiée.

et de Déméter, lorsque la conscience aspire à retrouver son essentialité perdue – c'est-à-dire *sanguis* – lors de la lutte à mort originaire.

« Descendant de sa pure essentialité vers une force objective de la nature, et vers ses manifestations, elle [la conscience] est un être-là pour l'Autre, c'est-à-dire pour le Soi, par lequel elle est consommée [...]. Dans cette jouissance se dévoile donc ce qu'est cette essence lumineuse surgissante ; la jouissance est le mystère de cette essence ; car l'élément mystique n'est pas la dissimulation d'un secret ou l'absence de savoir, il consiste plutôt en ce que le Soi se sait un avec l'essence, et cette essence est donc révélée [...]. Ce qui ainsi, grâce au culte, est devenu manifeste à l'esprit conscient de soi en lui-même, c'est l'essence *simple* comme le mouvement par lequel d'une part elle passe de son secret nocturne dans la conscience pour en être la substance silencieuse et nourrissante, tandis que d'autre part elle se perd de nouveau dans la nuit souterraine, dans le Soi, pour s'attarder sur terre seulement avec la silencieuse nostalgie maternelle. » (t.2, 1947, 238-239 ; 1968, 386-387)

Le Soi plonge donc dans sa nuit à la recherche du secret (*Geheimnis*) de son origine, afin que celle-ci lui soit révélée, secret qui est celui d'un chez soi intime (*Heimat*) dont le moi a été expulsé par l'angoisse et la cruauté, et dont la révélation est un retour à soi (*Heimkunft*). Une telle expérience religieuse et esthétique des mystères est cependant, comme l'écrit Hegel, une nouvelle perte dans la « nuit souterraine », si bien qu'elle ne parvient pas à revenir pleinement au jour. Autrement dit, le retour à l'origine n'est ici *que* le retour à l'origine, qui ne contient pas en soi la différenciation : elle est seulement une perte de conscience de soi qui ne parvient pas à maintenir ensemble l'unité originaire et son dédoublement. C'est pourquoi cette première expérience grecque, incapable de saisir la vérité absolue, doit pour Hegel s'élever à une forme encore supérieure de ce mystère, laquelle est alors proprement eucharistique.

« Ce qui toutefois se dévoile ici à la conscience, ce n'est encore que l'esprit absolu qui est cette essence *simple* et non pas celui qui est comme esprit en lui-même ; en d'autres termes ce qui se dévoile ici c'est seulement l'esprit *immédiat*, l'esprit de la nature. Sa vie consciente de soi est donc seulement le mystère du pain et du vin, de Cérès et de Bacchus, non le mystère des autres dieux, des dieux proprement supérieurs dont l'individualité inclut en soi comme moment essentiel la conscience de soi comme tel. L'esprit ne s'est donc pas encore sacrifié à la conscience de soi *comme esprit conscient de soi*, et le mystère du pain et du vin n'est pas encore le mystère de la chair et du sang. » (t.2, 1947, 239 ; 1968, 387)

La philosophie spéculative de Hegel entend alors se saisir de ce mystère de la chair et du sang pour en révéler la vérité conceptuelle. Le sacrifice eucharistique devient dans le Savoir absolu un sacrifice proprement philosophique, où le sang n'est plus versé mais substitué au mouvement infini et dialogique de la raison, à même de faire communauté en sacrifiant la volonté singulière à être le tout et à exclure l'altérité, et en plongeant dans l'histoire du monde pour accomplir une reconnaissance encore en attente de réciprocité.

« Le savoir ne se connaît pas seulement soi-même, mais encore le négatif de soi-même, ou sa limite. Savoir sa limite signifie savoir se sacrifier. Ce sacrifice est l'aliénation dans laquelle l'esprit présente son mouvement de devenir esprit sous la forme du *libre événement contingent*, intuitionnant son pur Soi comme le temps en dehors de lui, et de même son *être* comme espace. Ce dernier devenir de l'esprit, la *nature*, est son devenir vital immédiat ; la nature,

l'esprit aliéné, dans son propre être-là n'est rien d'autre que cette éternelle aliénation de sa propre *subsistance* et le mouvement qui restitue le *sujet*. » (t.2, 1947, 311 ; 1968, 433)

La révélation de ce mystère en son sens spéculatif est aussi bien la dissipation de la forme religieuse du mythe, que l'exposition conceptuelle de son sens. Rétablir le Vendredi Saint spéculatif doit ainsi signifier : venir à bout de la cruauté de l'histoire et de l'angoisse qui enferme dans la répétition spectrale de l'horreur et de sa fascination, pour réintégrer le sang versé au sein de la communauté, et rendre justice aux morts sacrifiés pour édifier le Droit universel des vivants. Seulement il n'est plus question ici du rituel qui rejoue la scène mythique de l'Eucharistie, mais d'un travail proprement conceptuel. Le sacrifice revendiqué par Hegel comme l'acte même du Savoir absolu n'est pas un acte sanglant, mais le mouvement de se détacher de soi *par la pensée*, et de supprimer par elle son *ego* afin d'accueillir en soi l'altérité. Or si le mouvement est double, autrement dit si la coupe est partagée, alors la reconnaissance réciproque sera établie, et l'égalité restaurée, l'un et l'autre s'étant mutuellement sacrifiés, et revenus à eux – au *Nous* de l'esprit – par un acte dialogique. L'esprit absolu qui s'abreuve du calice de son royaume est donc une métaphore de la vérité. La justice ne peut être rendue et l'égalité de la communauté rétablie qu'en réintégrant à soi la partie de la communauté exclue, et ce, dans un mouvement qui accomplit la véritable reconnaissance mutuelle des deux consciences de soi. C'est ici l'ivresse et le délire qui sont caractéristiques du mouvement de la vérité, mais un mouvement qui n'est donc plus la pulsion cruelle, et qui parvient à unir les individus qui tendent à se séparer de l'Universel.

« Le vrai est ainsi le délire bachique dont il n'y a aucun membre qui ne soit ivre ; et puisque ce délire résout en lui immédiatement chaque moment qui tend à se séparer du tout, – ce délire est aussi bien le repos translucide et simple. Dans la justice de ce mouvement ne subsistent ni les figures singulières de l'esprit, ni les pensées déterminées ; mais de même qu'elles sont des moments négatifs en voie de disparaître, elles sont aussi des moments positifs et nécessaires. – Dans le *tout* de ce mouvement, considéré comme en repos, ce qui vient à se distinguer en lui, et à se donner un être-là particulier, est préservé comme quelque chose qui a une *réminiscence* de soi, comme quelque chose dont l'être-là est le savoir de soi-même, tandis que ce savoir de soi-même est non moins immédiatement être-là. » (t.1, 1947, 40 ; 1968, 35)

La raison spéculative, en ce sens, n'est donc plus la hantise d'une communauté en dette vis-à-vis de morts qui réclament, en tant que volonté de vengeance, l'abolition d'un droit dénué de fondement rationnel, et qui ne fut que le travestissement d'une violence cruelle. Elle est au contraire la dissipation de cette hantise et une justice rendue aux morts qui ont façonné l'être-là présent et dont les vivants héritent, impliquant dès lors pour l'esprit un devoir universel de mémoire. La « fin de l'histoire » ne peut donc effectivement advenir que là où est aboli un Droit faussement universel, et ne peut s'accomplir qu'en refondant un récit historique prenant en compte l'ensemble des

peuples particuliers qui ont façonné le monde au prix de leur sang¹. Si l'on ne peut qu'être sceptique quant à la réalisation effective d'une telle fin de l'histoire – comme Kojève pouvait le croire en son temps –, et s'il nous faut reconnaître les limites propres à la conscience universelle de l'époque de Hegel, encore en attente d'un long travail de reconnaissance, cela ne peut suffire à invalider le bien-fondé d'un tel projet philosophique qui, refusant le déni de la violence de l'histoire, propose une tentative rationnelle pour unir et égaliser les peuples au sein d'un universel édifié en commun, et ce, en voulant préserver les différences particulières de ceux-ci.

Bibliographie

BIENENSTOCK Myriam, « Hegel et le droit des peuples : qu'est-ce qu'être idéaliste en politique ? », *Archives de Philosophie*, 2002/3 (Tome 65), p. 423-439.

BURKERT Walter, *Homo Necans*, trad. Hélène Feydy, Paris, Les Belles Lettres, 2005.

— *Les cultes à mystères dans l'antiquité*, trad. Alain-Philippe Segonds, Paris, Les Belles Lettres, 2021.

CARCHIA Gianni, *Orphisme et tragédie*, trad. Adrien Fischer, Bordeaux, La Tempête, 2020.

CATTIN Emmanuel, *Vers la simplicité*, Paris, Vrin, 2010.

DERRIDA Jacques, *Marges de la philosophie*, « La mythologie blanche », Paris, Minuit, 1972.

HEGEL, *Gesammelte Werke*, ed. dirigée par la « Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften », Hamburg, Meiner Verlag, 1968.

— *Foi et savoir*, trad. Alexis Philonenko et Claude Lecouteux, Paris, Vrin, 1988.

— *Phénoménologie de l'esprit*, trad. J. Hyppolite, Paris, Aubier, 1947.

— *Le savoir absolu*, édition bilingue, introduction, traduction et commentaire par Bernard Rousset, Paris, Aubier-Montaigne, 1977.

JARCZYK Gwendoline et LABARRIÈRE Pierre-Jean, *Les premiers combats de la reconnaissance*, Paris, Aubier, 1987.

¹ Cf. Myriam Bienenstock, « Hegel et le droit des peuples : qu'est-ce qu'être idéaliste en politique ? », *Archives de Philosophie*, 2002/3 (Tome 65), p. 423-439.

— *Hegel : le malheur de la conscience ou l'accès à la raison*, Paris, Aubier, 1989.

— *De Kojève à Hegel*, Paris, Albin Michel, 1996.

KOJÈVE Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard, 1947.

LABARRIÈRE Pierre-Jean. « Savoir absolu : sur deux vers de Schiller », *Revue internationale de philosophie*, vol. 240, n° 2, 2007, pp. 215-230.

MARQUET Jean-François, *Leçons sur la Phénoménologie de l'esprit de Hegel*, Paris, Ellipses, 2009.

— « Les figures du conflit dans la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel », *Les Études philosophiques* 2006/2 (n° 77), p. 189-203.

MAURER Reinhart Klemens, *Hegel und das Ende der Geschichte*, Freiburg, Verlag Karl Alber, 1980.

NANCY Jean-Luc, *Cruor*, Paris, Galilée, 2021.

PORPHYRE, *L'ancre des nymphes dans l'Odyssée*, trad. Yann Le Lay, Lagrasse, Verdier, 1989.

VIOLAC Jean, *La logique totalitaire*, Paris, PUF, 2013.

— *Métaphysique de l'anthropocène*, Paris, PUF, 2023.

— « La religion saisie par l'État. Christianisme et politique d'après Hegel », *Transversalités*, 2014/3 (N° 131), p. 31-46.

Notice bio-bibliographique de l'auteur

François Danzé est professeur agrégé et doctorant en philosophie, rattaché au laboratoire IRPhiL. Il a exercé les fonctions d'ATER à l'Université Jean Moulin Lyon 3 (2021-2022) et enseigne désormais la philosophie au lycée. Sa thèse porte sur les rapports de l'art, du politique et du religieux dans la philosophie de Hegel et du premier romantisme allemand.
francois.danze@netcmail.com

*La Révolution Française à travers le prisme de la fiction :
Entre Violence Historique et Résonances Contemporaines*

Agouchte EL MEHDI

Docteur ès Lettres

P.A, École Normale Supérieure de Casablanca, Maroc

Résumé

Cet article examine la représentation de la violence révolutionnaire, soulignant son omniprésence et ses conséquences pernicieuses à la fois dans le contexte de la Révolution française et dans le monde contemporain. Les artistes contemporains, à travers leurs œuvres, dénoncent ces manifestations de violence, offrant un regard critique sur le passé et le présent.

Mots-clés

Révolution française – Violence – Imaginaire – Arts – Actualité

Abstract

This article delves into the portrayal of revolutionary violence, underscoring its ubiquity and deleterious consequences, both in the backdrop of the French Revolution and the modern world. Contemporary artists, through their works, condemn these manifestations of violence, providing a critical perspective on both the past and present.

Keywords

French Revolution – Violence – Imaginary – Arts – Actuality

L'acte de représenter l'Histoire est un acte de création artistique qui consiste à interpréter le passé en y infusant sa propre subjectivité. Cette démarche est fondamentalement empreinte de relativisme, remettant en question l'idée de "vérité historique". Les cinéastes et les romanciers ont la capacité d'orienter le regard du public vers des aspects du passé qui échappent aux rigueurs de la recherche scientifique. Leur objectif n'est pas de prétendre à une maîtrise parfaite de l'Histoire, comme le viserait peut-être un historien ou un juge, mais plutôt de susciter des émotions, de permettre au public de "ressentir" et "approcher" le passé par le biais d'une perspective plus humaine.

Les représentations artistiques créent des espaces d'incertitude, invitant les lecteurs et les spectateurs à se questionner. Elles élargissent les horizons perceptifs, permettant une empathie profonde, une compréhension nuancée, et parfois même la pitié. La "réalité fictionnelle" qu'elles offrent encourage une réflexion critique.

Cependant, la relation entre fiction et Histoire ne se limite pas à la confrontation. Parfois, ces deux domaines convergent de manière surprenante. Ce travail examinera précisément cette relation à travers la représentation de la Révolution française par les artistes contemporains. En se penchant sur le siècle des Lumières, ils ne pouvaient éluder un événement d'une telle envergure, non seulement pour son importance historique, mais aussi pour sa richesse analogique et métaphorique, qu'en établissant des liens avec notre actualité et notre présent.

1. La fiction et l'Histoire : deux regards sur la violence

Lorsqu'il s'agit d'explorer la relation complexe entre fiction et Histoire, la représentation artistique se présente comme un prisme captivant, capable de révéler des facettes souvent insaisissables dans les travaux académiques stricts. Dans cette perspective, notre corpus, composé des romans *Et Embrasser La Liberté sur la Bouche* de Philippe Séguy et *L'Archange et le Procureur* de Christophe Bigot, ainsi que du film de Benoît Jacquot, *Sade*, s'impose comme une exploration contemporaine audacieuse de la Révolution française. Ces créations artistiques, bien que s'écartant des sentiers balisés de la vérité historique, offrent une immersion intrigante dans les dynamiques complexes de cette période. En les examinant, nous nous éloignons des archétypes établis pour plonger dans des représentations subjectives qui questionnent les notions mêmes de réalité et de perception historique. Leur intérêt réside dans leur capacité à refléter des résonances et des métaphores, ancrant ainsi la Révolution française dans un dialogue contemporain, stimulant

la réflexion sur notre époque à travers le prisme des événements passés. En scrutant ces œuvres, nous nous engageons dans une exploration non seulement de la Révolution elle-même, mais également des interconnexions complexes entre l'Histoire, la fiction et notre propre compréhension du monde. Ce processus d'analyse trouve un écho dans les réflexions de Jean-Clément Martin, qui souligne dans son article intitulé "*Violences et Révolution : Les Raisons d'un Malentendu*" l'indissociabilité de la Révolution et de la violence dans la perception collective :

« Révolution et violence sont inséparables dans l'opinion. Depuis deux siècles, ces notions piègent la pensée. Confondant « les violences », multiples et différentes, qui se produisirent pendant la période allant de 1789 à 1799, appelée communément « la Révolution » française, les récits concluent qu'une « violence » spécifique est liée au phénomène dénommé « Révolution » (...) Dit brutalement, la Révolution française est l'occasion de rappeler que tout pouvoir est inséparable de la violence... Le scandale de la Révolution tient au fait que le mystère, dans lequel tout pouvoir aime à s'envelopper, est déchiré. » (Martin, 2010, 169).

Toutefois, avant d'explorer plus en profondeur la vision de Martin, nous allons d'abord considérer le contexte des Lumières et la Révolution française en tant que phénomènes historiques, ainsi que la manière dont les artistes contemporains ont choisi de les aborder. Cette analyse nous permettra de mieux comprendre comment la fiction et l'Histoire se rejoignent dans un dialogue fécond, dévoilant des parallèles troublants entre le passé et le présent.

Un constat s'impose : tout comme "la violence et la Révolution sont inséparables dans l'opinion", la violence et l'actualité sont également indissociables¹. Dans ce contexte, les artistes contemporains ont choisi de focaliser leur regard sur l'aspect violent de la Révolution française, notamment à travers la représentation de la Terreur. Dès lors, il est essentiel de se pencher sur la manière dont cette nouvelle forme de représentation s'articule. Quel est l'intérêt de ce rapport renouvelé entre l'Histoire et la fiction, mettant en avant la violence ? Existe-t-il un consensus dans la représentation de la violence, ou bien chaque artiste et média la traite-t-elle différemment ? Dans quelle mesure ces représentations possèdent-elles une valeur à la fois synchronique, reflétant l'actualité, et diachronique, renvoyant à l'Histoire ?

¹ « La violence est une des principales formes du mal et du malheur contemporains, quelle qu'en soit l'expression concrète que l'actualité et les médias nous invitent à envisager : un jour elle est urbaine et juvénile, rage et haine des banlieues, émeute consécutive à une « bavure policière » ou à une injustice caractérisée ; un autre elle est raciale, raciste, ethnique, nationaliste, de l'ordre par exemple du nettoyage, de la purification, voire du génocide ; un autre encore elle est religieuse, fondamentaliste, intégriste, islamiste ; et elle est associée à des inquiétudes plus diffuses, au sentiment d'insécurité... ». Michel Wieviorka, « De l'analyse à l'action », in *La Révolution française, une histoire toujours vivante*, sous la direction de Michel Biard, Paris, CNRS, 2010, p.45.

Pour répondre à ces questions, il est impératif de débiter par une définition et une approche de la violence. Yves Michaud offre une perspective intrigante à ce sujet :

« Quelle que soit la relativité de la perception de la violence selon les idées (et la sensibilité) que l'on a de la brutalité, de l'intolérance et du dommage, il est clair que la violence a toujours à voir avec des atteintes destructrices qui font peur, qui font mal et qui causent des dommages. La violence fait peur et mal - tels sont les ressorts de sa force « persuasive ». On se soumet à elle parce qu'on a peur ou parce qu'on ne peut physiquement pas faire autrement. Le fait que le monde ne soit pas accessible aux mêmes peurs ni aux mêmes menaces ne change rien : dans la violence il y a atteinte, dommage et tout ceci fait des dégâts. » (Michaud, 2000, 23).

Il est indéniable que la violence est un phénomène intrinsèquement nuisible, voire cruel. Entre les destructions qu'elle engendre et le mal dont elle est l'origine, il est évident que cette "force persuasive" est essentiellement négative. Cependant, comment expliquer alors sa présence inévitable dans le contexte de la Révolution française ? Cet événement historique prétendait mettre fin aux abus de l'ancien régime, aspirant à ouvrir la voie à une nouvelle ère idyllique où la monarchie laisserait place à la République.

La réponse à cette question réside dans le point commun sous-tendant ces régimes. Qu'il s'agisse de la monarchie, de la monarchie constitutionnelle ou de la république, malgré leurs différences significatives, elles ne sont, au fond, que des manifestations distinctes du pouvoir. Comme nous l'avons établi précédemment, "tout pouvoir est intrinsèquement lié à la violence" (Clément, 2010, 177), car cette dernière est l'instrument par lequel des groupes et des individus s'approprient le mouvement révolutionnaire à des fins personnelles (Clément, 2010, 176).

Peut-on attribuer la responsabilité à Voltaire, Rousseau et autres penseurs et philosophes qui n'auraient pas anticipé les conséquences de leurs idées révolutionnaires ? Marc Belissa avance que ce n'est pas le cas, car « les hommes des Lumières ne considéraient pas la Révolution comme une opposition au pouvoir et au régime en place, mais plutôt comme une évolution rapide, ne se référant pas nécessairement à la sphère politique et sociale. » (2010, 27). Pour eux, la Révolution n'était pas conçue pour s'opposer au pouvoir existant, mais pour en refléter les mœurs et la pensée. Ils étaient conscients qu'un éventuel changement dans le pouvoir ne conduirait qu'à une transformation formelle, sans modifier fondamentalement la réalité.

« Quand les philosophes des Lumières parlent des « révolutions à venir » dans leurs œuvres (par exemple, chez Rousseau), il s'agit très rarement d'une référence positive. On les redoute, on tente de réformer pour les éviter. Les appels à une « révolution », au sens actuel, sont extrêmement rares, voire totalement inexistants, et la méthode de

transformation sociale et politique que défendent la plupart des philosophes des Lumières est plutôt un réformisme audacieux dans ses objectifs, mais prudent dans sa forme. » (Belissa, 2010, 29)

Pendant que les philosophes et les penseurs des Lumières distinguaient soigneusement entre le fond et la forme d'une révolution, tout en étant pleinement conscients du danger que représentait une révolution strictement formelle, qui s'accomplirait sans une transformation préalable des mœurs¹ et des moralités, les révolutionnaires que nous observons dans notre corpus étaient plus axés sur l'action. Dans leur perspective où la fin justifie les moyens, des personnalités comme Théroigne de Méricourt ont commenté les premiers actes violents de la Révolution de la manière suivante :

« Les nouvelles des tués, du massacre de M.de Flesselles, le prévôt des marchands de Paris, assassiné d'un coup de pistolet, l'horreur de son sort, effrayèrent le jeune homme que j'étais. Devant mon trouble Anne s'emporta.

– Je condamne la violence Nicolas. Mais la Révolution est en marche. Il est naturel qu'elle immole ses premières victimes. Ces aristocrates meurent d'avoir trahi le peuple et le peuple se venge. » (Séguy, 2011, 191).

Dans ce passage, Philippe Séguy établit un contraste frappant entre les réactions de ses deux protagonistes. Nicolas, le compagnon de Théroigne de Méricourt et le narrateur du roman, éprouve de la peur face à la violence, une réaction plutôt normale. En revanche, Théroigne, la révolutionnaire passionnée, réprimande Nicolas. Cependant, son mécontentement ne découle pas de l'aggravation des événements révolutionnaires, auxquels elle est dévouée corps et âme. Au contraire, elle cherche à justifier la violence et à en défendre le caractère naturel. Sa déclaration finale, "je condamne la violence, Nicolas," semble davantage dictée par le politiquement correct que par une conviction profonde.

Peut-on réellement aboutir à un changement positif en utilisant des moyens négatifs ? La Révolution à laquelle aspiraient les Français était-elle destinée à être inondée de sang, de douleur et de brutalité ? Prévoyaient-ils, lorsqu'ils tentaient de mettre fin à la royauté et à ses excès, de déclencher une guerre civile mettant en lumière le côté le plus sombre de la nature humaine ? Les

¹ « L'Histoire de l'humanité peut se lire comme un long effort pour éliminer la violence des relations entre les individus, entre les groupes, voire entre les États. Ou tout du moins pour la contrôler, la canaliser, la contenir, en recourant aux outils du droit, de la politique de la civilité. La « civilisation des mœurs », qu'a analysée l'historien et sociologue Norbert Elias, est ce mouvement de pacification qui a conduit à substituer, autant que possible, à toutes les formes de la barbarie des règles, des dispositions, des usages appelant à la tolérance et à la non-agression. » Thomas Ferenczi, « Politique ou barbarie », in *Faut-il s'accommoder de la violence ?*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2000, p.15.

réponses à ces questions mettent en question la logique humaine en général et la logique française en particulier.

2. Violence et manipulation : quand la fin ne justifie pas les moyens

Parmi les caractéristiques qui définissent l'humanité, figurent l'intelligence, l'adaptabilité et la capacité à tirer des enseignements des erreurs passées. C'est l'une des principales raisons de l'existence de l'histoire en tant que discipline : l'étude des erreurs de nos semblables et de nos ancêtres, dans le but de ne pas les répéter. Les Français du XVIII^e siècle ont en commun avec les révolutionnaires contemporains l'objectif noble qu'ils cherchent à atteindre, mais ils ne semblent pas préparer les moyens pour y parvenir. Ils semblent adhérer à une vision balzacienne, selon laquelle "peu importe le flacon, pourvu qu'on ait l'ivresse".

L'état actuel de la géopolitique mondiale rappelle une tragédie antérieure à la Révolution, une tragédie qui a survécu à la Révolution et qui perdure malheureusement. Que ce soit le soi-disant "printemps arabe," qui n'a de printanier que le nom, ou l'innombrables guerres déclarées au nom de la liberté, l'humanité semble démontrer une maîtrise de la violence. Dans cette posture infernale, rappelant Anne Théroigne, se trouve le personnage de Camille Desmoulins tel que représenté par Christophe Bigot :

« Votre père joua dans ces circonstances un rôle que j'ai souvent cherché à minimiser, mais sur lequel je me suis depuis beaucoup interrogée (...) Alors que son prestige était immense, il publia deux pamphlets d'une violence extrême. L'un d'eux, surtout, *Le discours de la lanterne aux Parisiens*, dont vous trouverez encore des exemplaires ici, mettait en scène une macabre fiction. C'était la lanterne elle-même, celle-là précisément qui était située sur la Place de Grève et qui avait acquis une triste renommée, qui s'adressait au peuple et lui désignait ses prochaines victimes. Camille, qui ne se présentait que comme le procureur de la lanterne, faisait ainsi de la délation, livrant à ses lecteurs les noms des mauvais citoyens, des accapareurs et des ennemis de la Révolution, proposant de nouvelles victimes aux massacreurs. » (Bigot, 2008, 71).

En plus de cautionner la violence, Camille Desmoulins s'en trouve être l'un de ses principaux instigateurs. À travers sa fiction et grâce à son statut d'auteur/journaliste qui jouit d'un "prestige immense," il parvient à diriger, à sa guise, la violence populaire en la dirigeant vers ceux qu'il voulait voir en être les victimes. En tant que "procureur de la lanterne" – une lanterne qui a pu acquérir une voix fictive grâce à lui – il se voit investi d'un pouvoir immense, propre aux "médias de masse." Était-il digne de ce pouvoir ? En avait-il même conscience ? Existe-t-il une personne au monde qui puisse prétendre avoir le pouvoir divin d'"ôter la vie" ou de "donner la mort" en toute légitimité ?

Les réponses à la première et à la dernière question sont un "non" catégorique. En ce qui concerne la deuxième question, que Camille Desmoulins en ait été conscient ou non ne change rien au déroulement des événements ; la seule chose notoire est qu'il croyait bien faire. Qu'en est-il des innombrables "Camille Desmoulins" contemporains, de tous les "procureurs des lanternes" qui se cachent derrière les médias de masse d'aujourd'hui ? Sont-ils dans l'ingénuité/bêtise à la manière de Desmoulins ou plutôt dans une manipulation machiavélique¹?

Christophe Bigot a choisi de mettre en évidence cet aspect de la Révolution car il reste d'actualité. La propagande et la manipulation médiatique font désormais partie de notre vie quotidienne, et la neutralité des informations présentées n'est pas garantie, mais leur partialité l'est davantage. Le récit fictif d'Anne-Lucile-Philippe Laridon-Duplessis offre une leçon, certes fictive, mais néanmoins historique. Tout lecteur, en prenant le temps d'établir des parallèles entre les événements du passé et ceux qui l'entourent, devrait en tirer profit.

La similitude entre Camille Desmoulins et Anne Théroigne ne s'arrête pas à leurs débuts fougueux en tant que révolutionnaires cautionnant la violence voire l'encourageant. Elle se retrouve également dans leur prise de conscience commune, qui survient après une certaine maturité humaine et révolutionnaire. Cette prise de conscience les pousse à condamner fermement une violence qu'ils acceptaient naguère. Cependant, cette similitude se prolonge surtout dans le destin ironique que le sort leur réserve : tous deux finissent victimes à la fois de la Révolution qu'ils chérissaient plus que tout et de la brutalité dont ils se sont repentis – peut-être un peu trop tard. Théroigne de Méricourt perd la raison à la suite de l'agression de femmes qu'elle a passé sa vie à défendre, tandis que Camille Desmoulins finit par frôler la guillotine, trahi par la délation d'une lanterne à laquelle il avait lui-même donné la parole. La morale à tirer de ces deux récits est on ne peut plus claire : si l'on considère que la fin justifie les moyens, il ne faut pas oublier que ces derniers ont un prix que la vie ne manquera pas de nous rappeler, la plupart du temps avec une "très grosse valeur ajoutée" :

« Quand je vis apparaître votre père, c'est à peine si je le reconnus. Il avait l'air d'un fou. Ses cheveux, coupés grossièrement par l'aide du bourreau, étaient trempés de sueur. Ses yeux agrandis par la terreur tournaient dans tous

¹ « La violence peut être soit une réaction face aux situations, soit un comportement instrumental réfléchi. Il y a une violence de la rage, de la fureur, de la peur, peu prévisible aussi bien dans son déclenchement que dans ses effets, y compris pour l'agent violent lui-même, et il y en a une autre qui est moyen, un moyen qui se prépare, auquel on s'entraîne et dont l'emploi peut être calculé. » *Violence et douceur du commerce*, in *Faut-il s'accommoder de la violence ?*, *op.cit.*, p.24.

les sens, et ne me virent pas... On eût dit un animal emmené à l'abattoir... Mon doux, mon tendre enfant ! C'est bien ainsi que mourut votre père. Je n'aurai pas l'effronterie de vous mentir, en vous le présentant rigide et stoïque durant son supplice. Mais vous imaginez-vous qu'il soit aisé de mourir, dans la fleur de l'âge, quand on est arraché à une femme plus radieuse que le jour, à un fils adoré... Croyez-vous que l'on puisse se laisser conduire à une mort infâme sans se débattre quand on se sait innocent et que l'on n'a pu se défendre ? » (Bigot, 2008, 270).

3. La violence : Un problème intemporel et protéiforme

Avant d'être confrontée de front à la violence, Théroigne de Méricourt avait déjà fait l'expérience de manière détournée, mais non moins pernicieuse. Cette violence prenait la forme d'une diffamation qui visait simultanément Anne Théroigne la révolutionnaire et Anne Théroigne la citoyenne. Son objectif premier était de la déstabiliser, voire de la détruire¹. Nicolas, conscient des effets et des graves conséquences qu'une telle diffamation aurait sur l'état d'esprit de sa compagne, essayait de la protéger autant que possible :

« J'achetais les journaux (...) je les cachais sous mon lit, je les lisais, cherchant les articles qui louaient ou condamnaient. Je les découpai, Il y en eut tant et tant. J'y traquais les erreurs, les calomnies, les journalistes inventaient et inventaient encore. J'en pleurais de honte. Mais je gardais tout...Je lisais de nouveaux articles, pires que les précédents. Anne était aussi célèbre mais plus détestée encore que la reine de France. Selon le camp, la vigueur ou la résolution de leurs ennemis, les attaques et les pamphlets atteignaient des sommes d'ignominie. Jamais femme ne reçut sur sa tête autant d'ordures. » (Séguy, 2011, 27, 212).

Théroigne découvre ainsi que la violence peut être dirigée contre elle de manière insidieuse, et la diffamation qu'elle subit ébranle profondément sa confiance en ceux qu'elle croyait être ses amis. Cette forme de violence morale la touche au plus profond d'elle-même, la faisant douter d'elle et de ses actions.

Les articles de journaux et les pamphlets, en raison de leur nature, nécessitent une lecture critique et un certain recul. Ils sont souvent imprégnés de la position et de l'idéologie de leurs auteurs, ce qui les rend moins objectifs. Cependant, malgré leur partialité parfois dissimulée sous une apparence de vérité, ils contribuent à forger le mythe et la légende des individus qu'ils prétendent représenter. Ils constituent à la fois une forme de violence immédiate et une violence qui s'exerce dans la durée.

¹ « Les Homme soumis à la violence, comme ceux qui la subissent [...] sont stressés, perturbés et apeurés – il y a un traumatisme de la violence – et, quelles que soient les précautions prises pour lui résister, s'entraîner à elle, prévoir ses effets, on ne sait jamais ce qu'elle va provoquer. Même les terroristes ont peur. » *Violence et douceur du commerce*, in *Faut-il s'accommoder de la violence ?*, *op.cit.*, p.24.

Ces écrits trouvent dans la fiction une réponse adaptée aux horreurs mensongères qu'ils contiennent. Le roman consacré à la vie de Théroigne de Méricourt, que nous analysons, met en évidence, en les comparant au vécu fictionnel du personnage principal, le fait qu'il peut exister au moins deux versions d'un même événement, voire davantage, et que toute source d'information n'est pas nécessairement porteuse de vérité. Par exemple, le *Précis historique sur la vie de Théroigne de Méricourt*, qui la dépeint comme la maîtresse d'un baron allemand dès l'âge de douze ans (2011, 205), s'avère en réalité moins précis qu'il ne le laisse supposer. Il représente davantage la méchanceté et la bassesse caractéristiques du monde politique, un domaine où la fin justifie souvent les moyens.

« On s'habitue à faire le mal, à le distiller, en goutte à goutte, pesée à proportion de la nuisance. La haine a des effets durables. Il n'existe pas de digues pour résorber ses flots. Anne subissait la calomnie comme une fièvre dont on met longtemps à mourir. L'ordure empuantissait tout. » (2011, 204)

L'utilisation de l'image de "l'ordure qui empeste" par le narrateur est très intéressante, car elle offre un indice subtil au lecteur concernant la nature différente et spéciale du phénomène que subit l'héroïne. Tout comme l'odeur nauséabonde, distincte de l'ordure dont elle émane, n'est pas visible à l'œil nu et agresse un organe différent de celui qui perçoit sa source (l'odorat), ce type de violence subi par Théroigne de Méricourt est spécial en ce sens qu'elle est ressentie sans être perceptible par tous. Marie-France Hirigoyen, dans son article intitulé « Violence occulte et harcèlement moral » qualifie cette forme de violence de "perversion" et en décrit les caractéristiques (2000, 34).

Ce type de violence est dit "occulte" car il se manifeste de manière dissimulée, souvent insidieuse, et il peut être difficile à identifier pour ceux qui ne sont pas directement concernés. La perversité réside dans le fait que l'agresseur utilise des tactiques sournoises pour exercer un contrôle psychologique sur sa victime, créant ainsi une relation de pouvoir malsaine.

Ces tactiques de violence occulte peuvent inclure la manipulation émotionnelle, le dénigrement subtil, la désinformation, le déni, et d'autres formes de comportement abusif visant à déstabiliser la victime et à l'isoler socialement et émotionnellement. Ce type de violence peut être particulièrement destructeur, car il laisse souvent peu de preuves tangibles et est difficile à détecter

par des tiers. Il s'agit d'une forme de violence psychologique qui peut causer des traumatismes profonds à la victime et affecter sa santé mentale et émotionnelle.

« Quand on parle de violence, on pense avant tout à la violence directe ou violence physique qui est une violence identifiable par tous (...) La violence indirecte ou violence perverse ne se montre pas. Elle est beaucoup trop subtile. Elle agit de façon souterraine sans laisser de traces tangibles. On n'est d'ailleurs pas sûrs de sa réalité. » (2000, 35)

Dans le film *Sade* réalisé par Benoît Jacquot, il parvient à créer une forme de "méta-violence" qui joue à la fois sur les sens de l'odorat et de la vision. Cette violence, bien qu'étant directe dans sa présentation, est également perverse en raison du contexte dans lequel elle est insérée. Lors de la première heure du film, qui dure "une heure et trente minutes", la quiétude du spectateur dans ce qui ressemble au jardin d'Éden du couvent de Picpus n'est interrompue que deux fois. Ces interruptions diégétiques sont étroitement liées à la Révolution française.



(Jacquot, 2001, 32:14)



(Jacquot, 2001, 32:43)

La première de ces interruptions est une scène de violence "conjugale" entre le révolutionnaire Fournier et sa femme, qui est également la maîtresse du marquis de Sade. Sous l'emprise d'une crise de jalousie, Fournier s'en prend physiquement à sa femme, révélant ainsi la violence du "traumatisme de la violence" révolutionnaire dont il est lui-même victime. Cette violence conjugale devient une allégorie de la principale raison de l'usage de la violence, qu'elle soit dans la sphère privée ou révolutionnaire, à savoir l'impuissance. Confronté à l'amour et aux idées pacifiques mais puissantes du philosophe Sade, le révolutionnaire, tout comme la Révolution elle-même, bien qu'ils semblent détenir une grande force, demeurent impuissants et recourent à des actes de violence indignes.

Le deuxième événement se produit lors des préparatifs de la "fête de l'Être suprême". Lors de cette scène, le réalisateur profite de la présentation de la femme de Fournier à Robespierre pour introduire un symbole majeur de la Révolution française et de sa violence, à savoir la guillotine.



(Jacquot, 2011, 47:22)

4. La violence comme représentation artistique/esthétique

Ainsi, Benoît Jacquot utilise ces deux moments pour mettre en évidence la présence de la violence au sein de la Révolution, montrant comment elle peut surgir dans des contextes apparemment paisibles ou privés, et comment elle est liée à un sentiment d'impuissance face à des idéaux plus pacifiques. Cette approche met en lumière la complexité de la violence révolutionnaire et ses implications sur la vie quotidienne des individus impliqués.

Le film *Sade* de Benoît Jacquot, en mettant en scène la guillotine comme un élément du décor, permet au spectateur de saisir l'aspect le plus sombre et violent de la Révolution française. La guillotine, loin d'être en réalité un outil décoratif pour les fêtes, est utilisée dans le film, comme elle l'a été historiquement, pour servir de moyen d'exécution.

Ce choix esthétique de ne pas montrer la décapitation elle-même, mais plutôt de suggérer l'horreur par l'image des cadavres, renforce l'idée d'une esthétisation de la violence révolutionnaire. Bien que la violence soit présente dans toute sa dureté et son extrémisme, le réalisateur parvient à lui donner une légèreté et une beauté paradoxale, qui pourrait presque tromper le spectateur en lui faisant douter de ses propres réactions face à cette violence.



(Jacquot, 2011, 01:00:12)

Cette esthétisation de la violence, en particulier de la mort par guillotine, est loin d'être un hasard, mais elle révèle un aspect important de la relation entre les hommes du passé et d'aujourd'hui avec la violence. Les Français de l'époque révolutionnaire considéraient la guillotine comme une œuvre d'art en raison de sa précision et de son efficacité, la voyant comme un moyen d'atteindre un monde meilleur. De nos jours, les avancées scientifiques dans le domaine militaire et l'entretien du rapport belliqueux envers la vie témoignent de l'artisanat de la violence contemporaine.

En outre, cette "violente splendeur" du spectacle mortuaire dans le film représente une forme de violence "pervers" envers les prisonniers ou résidents du couvent de Picpus. En étant confrontés à cette représentation de la mort qui hante leur havre de paix, ils sont forcés de se rappeler constamment du funeste avenir qui les attend. Cette omniprésence et perversité du spectacle mortuaire ont un pouvoir tourmentant sur les personnages, les torturant mentalement en les confrontant à leur destin inévitable et cruel. Ce choix de mise en scène reflète habilement la nature complexe de la violence révolutionnaire et ses implications psychologiques sur les individus pris au piège de l'histoire.



(Jacquot, 2011, 01:01:28)



(Jacquot, 2011, 01:01:05)

La façon dont la violence révolutionnaire, symbolisée par l'odeur putride des cadavres, s'infiltré dans le couvent de Picpus, où sont enfermés des prisonniers déjà opprimés, illustre la manière dont la violence peut être perverse, non seulement par ses actes directs, mais aussi par sa présence constante et oppressante. La violence révolutionnaire, tout en étant manifeste dans ses actes publics, exerce également une forme de violence psychologique par son omniprésence dans l'esprit des personnes qui en souffrent. Cette réalité est valable pour toutes les révolutions et les guerres, anciennes ou contemporaines, car elles affectent en premier lieu ceux qui les vivent.

La métaphore de l'état des résidents, "*comme si on était mort avant de l'être*", montre comment la violence et la terreur peuvent préfigurer la mort psychologique des individus. Cette idée est renforcée par une scène qui montre un couloir du couvent de Picpus transformé en un purgatoire terrestre, où une femme vêtue de noir occupe le premier plan du cadre, tandis que des personnages vêtus de blanc en arrière-plan apparaissent flous et angéliques. Cette mise en scène symbolise la façon dont la violence déforme la réalité et affecte la perception des individus, rendant leur malheur causé par cette présence dérangeante de plus en plus oppressant.



(Jacquot, 2011, 01:02:06)

Le constat de Thomas Ferenczi selon lequel la présence dérangeante de la violence devient protéiforme et constante de nos jours souligne le fait que la violence, bien que différente dans ses manifestations, demeure un problème perpétuel et universel dans la société contemporaine. Les moyens de communication modernes, notamment les médias, ont étendu la portée de cette violence et de ses répercussions, rendant difficile son évasion et son oubli pour ceux qui en sont témoins. La persistance de la violence, à la fois directe et perverse, dans le monde d'aujourd'hui continue de susciter des interrogations sur la nature humaine et sa propension à la violence, malgré les avancées de la civilisation.

« Or voici qu'avec la fin du communisme et le triomphe des démocraties, la violence, loin de continuer à décroître, surgit à nouveau sur le devant de la scène : violence du chômage et de la misère, violence des révoltes dans les banlieues et les quartiers défavorisés, violence au quotidien dans les familles, les écoles, les villes, violence des guerres qui continuent à ravager certaines parties du monde... La violence contemporaine (...) apparaît moins organisée, ses objectifs semblent plus confus, ses méthodes plus spontanées, sa logique plus difficile à percevoir. » (Ferenczi, 2000, 16)

Les artistes contemporains ne semblent pas prêts à baisser les bras ou à accepter une existence où la violence, qu'elle soit perverse ou directe, soit le thème dominant. Au contraire, à travers leurs œuvres et leurs représentations de ce phénomène, ils jouent un rôle de dénonciation et d'éveil des consciences. Plutôt que de s'accommoder ou de cautionner la violence, ces artistes exposent les

multiples manifestations de ce fléau, ainsi que les conséquences néfastes de son utilisation pragmatique et utilitariste.

Ce consensus parmi les artistes contemporains à représenter la Révolution française en mettant l'accent sur l'un de ses aspects les plus sombres sert de sonnette d'alarme. Ils attirent l'attention sur une situation à la fois grave et urgente, tout en soulignant son caractère intemporel. En optant pour une représentation commune, ils opèrent un choix délibéré, à travers lequel ils portent un regard critique non seulement sur le passé mais aussi sur le présent, voire sur le futur. Cette démarche collective suggère que la violence est un problème qui dépasse les limites du temps et de l'espace, et qu'il est essentiel de lutter contre ses multiples facettes pour espérer un avenir meilleur.

Bibliographie

Corpus

BIGOT Christophe, *L'Archange et le procureur*, Paris, Gallimard, 2008.

JACQUOT Benoît, *Sade*, Alicéleo, Cofimage 11, Studiocanal, TF1 Films Production, 2001.

SÉGUY Philippe, *Et embrasser la liberté sur la bouche*, Paris, Flammarion, 2011.

Ouvrages théoriques

ARIJON Daniel, *La grammaire du langage filmé*, Paris, Dujarric, 2004.

BELISSA Marc, « La faute à Voltaire ? La faute à Rousseau ? », in *La Révolution française, une histoire toujours vivante*, sous la direction de Michel Biard, Paris, CNRST, 2010.

CLÉDER Jean, *Entre littérature et cinéma*, Paris, Armand Colin, 2012.

FERENCZI Thomas, « Politique ou barbarie », in *Faut-il s'accommoder de la violence ?*, sous la direction de Thomas Ferenczi, Bruxelles, Complexe, 2000.

GAUDREAULT André, *Du littéraire au filmique*, Paris, Nota Bene, 1999.

HIRIGOYEN Marie-France, « Violence occulte et harcèlement moral », in *Faut-il s'accommoder de la violence ?*, sous la direction de Thomas Ferenczi, Bruxelles, Complexe, 2000.

MARTIN Jean-Clément, « Violences et révolution, les raisons d'un malentendu », *La Révolution française, une histoire toujours vivante*, sous la direction de Michel Biard, Paris, CNRST, 2010.

METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, « Collection d'esthétique », 2003.

MICHAUD Yves, « Violence et douceur du commerce », in *Faut-il s'accommoder de la violence ?*, sous la direction de Thomas Ferenzi, Bruxelles, Complexe, 2000.

POIRSON Martial, *La Révolution française et le monde d'aujourd'hui. Mythologies contemporaines*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

— *Filmer le XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, 2009.

POIRSON Martial et SCHIFANO Laurence, *L'Écran des Lumières : regards cinématographiques sur le XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century (SVEC), 2009.

SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ? (1948)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.

VANOYE Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Malesherbes, Nathan, coll. « Nathan cinéma », 2002.

WIEVIORKA Michel, « De l'analyse à l'action », in *La Révolution française, une histoire toujours vivante*, sous la direction de Michel Biard, Paris, CNRST, 2010.

Notice bio-bibliographique

Dr. Agouchte El Mehdi est professeur de langue et littérature à l'ENS de Casablanca. Il a consacré sa thèse de doctorat à l'analyse de la représentation du siècle des Lumières dans le roman et le cinéma contemporains. L'essentiel de ses travaux porte sur la littérature, le cinéma et les relations que ses deux médias peuvent entretenir. Parmi ses publications, on peut citer : « La lecture au défi de l'adaptation cinématographique : *Les Liaisons dangereuses* entre lettres et photogrammes », « De la maison d'édition à la maison de disque : l'intertextualité comme médiateur entre la littérature et le rap », « La magie en Afrique noire : De la société à la littérature. Étude du roman *Les soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma ». agouchteelmehdi@gmail.com

Jean Racine, la violence et la guerre

Marc FENOLI

Docteur en Philosophie, France

Résumé

Cet article explore l'interaction entre l'œuvre dramatique de Jean Racine, la violence et le contexte historique des guerres au XVII^e siècle. En se concentrant sur les tragédies de Racine, notamment *Mithridate* et *Alexandre le Grand*, l'étude élucide la relation complexe entre l'autorité politique, les exploits militaires et la représentation de la violence dans le théâtre classique français. L'analyse explore l'engagement nuancé de Racine avec les fondements idéologiques de la guerre, mettant en lumière le rôle double du monarque en tant que roi-guerrier et la glorification du conflit en tant qu'élément inhérent à l'art politique. En établissant des parallèles entre des événements historiques tels que la guerre de Trente Ans, les guerres de Louis XIV et la dramatisation par Racine des luttes de pouvoir, des crises de succession et des conséquences tragiques des entreprises militaires, l'article révèle aussi les aspects moraux et politiques de la violence à l'âge classique.

Mots-clés

Jean Racine – Violence – Guerres – XVII^e siècle – Tragédie – Pouvoir politique

Abstract

This article delves into the intricate interplay between Jean Racine's dramatic oeuvre, violence, and the historical milieu of war in the 17th century. Focusing on Racine's tragedies, particularly *Mithridate* and *Alexandre le Grand*, the study elucidates the complex relationship between political authority, military exploits, and the representation of violence within classical French theater. The analysis explores Racine's nuanced engagement with the ideological foundations of warfare, emphasizing the monarch's dual role as a warrior-king and the glorification of conflict as

an inherent element of statecraft. By drawing parallels between historical events, such as the Thirty Years' War, the wars of Louis XIV, and Racine's dramatization of power struggles, succession crises, and the tragic aftermath of military endeavors, the article also reveals the moral and political aspects of violence in the Classical Age.

Keywords

Jean Racine – Violence – Wars – 17th Century – Tragedy – Political Power

Les traités de Westphalie de 1648 mirent un terme à une guerre qui fut l'une des plus meurtrières de l'histoire. Avec l'instauration d'une paix souhaitée par tous, les Traités établirent un nouveau rapport des nations au sein de l'Europe. Pourtant, à ce conflit qui s'inscrivait dans un enchaînement belliqueux remontant au moins au siècle précédent, succédèrent d'autres guerres européennes. C'est que le recours au mouvement des troupes et à la violence armée restera encore longtemps considéré comme un moment normal de l'action politique. Voire désirable, si l'on ajoute ce trait des mentalités qui faisait que les régnants cherchaient la gloire dans la conquête territoriale et sur les champs de bataille. Dans ces mêmes temps de guerres de religion et politique, nourries de références aux textes des Anciens et aux personnages de l'Antiquité, les tragédies de Jean Racine ont illustré, au plus près des puissants, la vision dramatique d'un monde humain pour laquelle la violence, avec l'inquiétude religieuse du siècle, s'inscrivait dans l'ordre naturel et caché des choses.

Violence, pouvoir et réalisme : une anthropologie

Le théâtre de Racine *est un théâtre de la violence*. Dans son essai *Sur Racine*, Roland Barthes écrivait aussi : « le théâtre de Racine n'est pas un théâtre d'amour : son sujet est l'usage d'une force au sein d'une situation généralement amoureuse (mais pas forcément : que l'on songe à Aman et Mardoché) [...] » (1963, 36). Le court ouvrage, rassemblant trois études, illustre les poussées théoriques d'une Nouvelle critique et fut accueilli d'articles et de mots que nous pouvons lire, avec le recul des ans et l'éclipse des enjeux, pour leur intérêt dans l'histoire de la critique littéraire et en ce qu'ils ne manquent pas pour certains d'être risiblement violents. Nous relevons cette expression « mais pas forcément » qui vient en contrepoint, placée entre parenthèses par Barthes, pour enchérir. Car la violence n'est, en effet, pas cette 'force'¹ qui seulement envelopperait les situations amoureuses du théâtre de Racine. La violence des sentiments qu'Aman voue à Mardoché et au peuple juif dans *Esther*, la violence des actes et du complot politique dans *Athalie*, ne teintent pas les ambiguïtés d'une relation amoureuse. Comme d'ailleurs, dès les premières pièces, la violence est bien plutôt dans la progression des conquêtes militaires et les menaces d'asservissement, soit dans ce cadre d'inspiration historique qui précède l'attirance

¹ Barthes place la tragédie racinienne sous le régime de la horde primitive (avec Darwin et le Freud du *Moïse*) ; les rapports humains en son sein se rangeant sous « deux catégories principales : la relation de convoitise et la relation d'autorité. ». Dans le sexe lui-même, c'est-à-dire la relation amoureuse, les "figures" sont soumises à un rapport de force. Roland Barthes, "L'Homme racinien", in *Sur Racine*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1963, p.24.

réci-proque d'Alexandre et de Cléofile (et dont certes elle retentit). Quant à *La Thébàide*, son fonds est la rivalité mortelle de frères placés² dans les rapports d'un pouvoir qui ne se partage pas.

Le théâtre de Racine est foncièrement un théâtre de la violence. De la violence généralisée. Comme l'est la haine dans la *Thébàide*¹. Ou la multiplication des conflits dans *Phèdre*. Une violence qui de toute sa "force" vient, depuis un "extérieur"², imprégner, tordre et reverser vers cet 'extérieur' l'intimité de la relation qu'entretiennent les personnages. Une violence à laquelle ils ne peuvent échapper et qu'ils endossent pour en user, pour la détourner ou la subir, victimes souvent éclairées, tragiquement consentantes.

Avec la première étude, "*L'Homme racinien*", Barthes entendait reconstituer « une sorte d'anthropologie racinienne, à la fois structurale et analytique » (1963, 9). Structurale, car il s'agissait de comprendre chacune des tragédies de Racine et l'ensemble de celles-ci, avec leurs héros et les différents personnages³ comme unités de signification, en tant qu'ils constituent un système avec ses structures propres. Sans référence à l'histoire du temps, le XVII^e siècle, et à la biographie de l'auteur. Pour l'analyse, Barthes travaillera avec une grille psychanalytique mais de façon très mesurée⁴, car il ne s'agit pas de traiter de Racine, mais de mettre en évidence la forme du héros racinien.

Cela étant rappelé, la question qui se pose à nous est celle de savoir si l'anthropologie

¹ La haine entre les deux frères Étéocle et Polynice pour la domination de Thèbes est originelle et irrépressible, telle que l'évoque Racine dans sa préface. La haine éprouvée par Créon pour les fils de Jocaste est qualifiée de « commune » par Jocaste elle-même (vers 232). Et, pour « commune », paraît appartenir au caractère de Créon en tant qu'il hériterait d'une animosité première inscrite dans la nature des êtres. La haine de Créon se dispensera à l'égard de Polynice et des siens, et de son propre fils Hémon (vers 254) lorsque devenu le rival d'Étéocle.

² L'extérieur de ce qui est montré ou acté sur scène, relève Barthes, est un anonyme, un "on", potentiellement menaçant, redouté : « Le monde est pour eux [Titus, Agamemnon, Néron] terreur, non-valeur élue, il est une sanction diffuse qui les entoure, les frustre [...] », in *Sur Racine*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1963, p.45. Cet extérieur, également dénommé "le monde", est posé par Barthes comme un arrière-pays de la tragédie qui s'actualise sur la scène : ce qui est en dehors du théâtre mais présent comme réalité à laquelle les personnages se réfèrent ou se vouent, un lieu difficilement sondable mais potentiellement chargé de menaces et de mort, tout en étant cependant lieu de la fuite possible hors de la situation tragique. Pour Barthes, l'Extérieur s'articule chez Racine à deux autres lieux tragiques : la Chambre, invisible, hors-champ, lieu des secrets, « à la fois le logement du Pouvoir et son essence » ; l'Anti-chambre, la scène proprement dite, qui participe de l'Extérieur et de la Chambre, « du Pouvoir et de l'Événement ». « Saisie entre le monde, lieu de l'action, et la Chambre lieu du silence, l'Anti-chambre est l'espace du langage [...] », in *Sur Racine, op.cit.*, p.16.

³ Comme il le précise dans l'*Avant-propos* de *Sur Racine*, Barthes préférera parler plutôt de "figure" en tant que le "personnage" dans le schéma structural incarne une fonction tragique.

⁴ Barthes rappelle le travail de psychocritique de Charles Mauron sur Racine, auquel il s'est référé avec profit. Charles Mauron, *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Gap, Ophrys, 1957 (1^{ère} édition). Réédition chez Champion-Slatkine, Paris-Genève, 1986.

racinienne, telle que dégagée par Roland Barthes, ne nous permet pas d'apercevoir dans ce qu'il appelle le "monde", cet arrière-pays de la scène, une violence aussi généralisée que sans merci. Cette "force" évoquée exprimerait littéralement une volonté première (sinon primitive) de pouvoir, un "état des choses" incarné par des règles et des personnes, s'exerçant sur l'autre (convoitise et autorité), et dont les stratagèmes mis en scène dans la relation entre les personnages seraient la forme mesurée et sociale, rationalisée, d'une guerre de tous contre tous. Ce que l'on devine de "l'arrière-pays" et ce qui s'expose sur scène pourraient être ramené à la manifestation d'une violence politique, celles des "raisons" plus ou moins formelles ou légitimes surplombant les hommes dans leurs rapports de pouvoir et servant de cadre et d'enjeux jusque dans l'expression de leurs sentiments amoureux¹.

Autrement dit, l'anthropologie racinienne serait la vision de l'homme que s'est donné ou a acquise Racine, qu'il entend partager avec son public, et non pas seulement cette interprétation à portée littéraire qu'en dégage Barthes lors de l'exercice structural auquel il se livre dans "*L'Homme racinien*" et qui [comme système] aurait été créée et construite pour la scène et le public. Le théâtre de Racine nous donnerait plus qu'une écriture de la nature et des passions humaines mises en situation à travers des caractères hérités des "Anciens" et la *Poétique* d'Aristote, à usage de divertissement et de méditation pour un public choisi.

L'anthropologie racinienne est partagée par Racine lui-même. Racine est un réaliste, il ne joue pas : pour lui, l'homme racinien existe bel et bien, hors du théâtre et de la fiction, dans sa solitude et avec sa dimension invinciblement tragique ; telle est sa conception agonistique du monde humain.

En fait, c'est bien ce que semble penser Barthes, mais ce dont il fait abstraction dans sa description de "L'Homme racinien", puisqu'il entend travailler sur le corpus théâtral du dramaturge comme un système clos. Dans le second essai "*Dire Racine*", il entreprend de mettre le réalisme de Racine au premier plan et de dire ce qu'est, derrière le mythe et les images, la vérité tragique de l'art du dramaturge. Il se fait le critique de la mise en scène de *Phèdre* par Jean Vilar² et de la satisfaction convenue des attentes du public. La prestation de l'acteur, la consommation

¹ À ce titre, l'anthropologie racinienne dégagée par Barthes comprendrait une anthropologie politique que l'on retrouverait, sur le plan des idées philosophiques, formalisée chez Hobbes.

² Donnée à Paris au Palais de Chaillot en 1958. Maria Casarès interprétant le rôle de Phèdre, Jean Cuny celui de Thésée.

de l'interprétation du rôle et des "cothurnes d'une Antiquité revue" (Barthes, 1963, 143) par le public cacheraient l'épaisseur psychologique (le *pathos*) d'une vision tragique sans remède et de son message. Janséniste certainement.

« Cependant, le mythe Racine, c'est là l'ennemi. L'histoire n'en a pas encore été faite ; on sait seulement qu'il date de Voltaire ; on peut supposer que c'est un mythe historiquement bourgeois [...]. Racine est certes un auteur très impur, baroque pourrait-on dire, où des éléments de tragédie véritable se mêlent sans aucune harmonie aux germes déjà très vivaces du futur théâtre bourgeois ; son œuvre est âprement divisée, esthétiquement irréconciliée ; loin d'être le sommet rayonnant d'un art, elle est le type même d'une œuvre-passage, où mort et naissance luttent entre elles. Naturellement, le mythe Racine est essentiellement une opération de sécurité : il s'agit d'apprivoiser Racine, de lui ôter sa part tragique, de l'identifier à nous, de nous retrouver avec lui dans le salon noble de l'art classique, mais *en famille* [...]. » (Barthes, 1963, 143)

Pour combattre l'ennemi, faire reculer le mythe "Racine" et sortir l'auteur de la "zone de confort" où l'a installé, semble-t-il selon Barthes, une histoire littéraire "bourgeoise" inaugurée par Voltaire et entretenue depuis par la critique et le public, il faut – outre endosser l'armure (déjà ancienne) d'une Nouvelle critique – ouvrir le corpus des douze pièces du dramaturge et considérer les textes de leurs préfaces, le nom de leurs dédicataires, inclure également les odes de circonstances et l'*Abrégé de l'histoire de Port-Royal*, prendre en considération la mission d'historiographe de ses campagnes militaires que lui confia Louis XIV. Ainsi lire son œuvre en ce qu'elle peut nous dire de l'auteur et de son temps.

Et à la fois adopter le point de vue de l'histoire pour regarder Racine selon sa formation à Port-Royal, ses lectures, son évolution dans les milieux religieux, de la Cour, du Théâtre et la façon dont il a bâti sa "carrière"¹ dans le Paris de son temps, avec ses amours, ses rivalités, ses intrigues, cabales et scandales, et dans les mouvements de la société française et européenne du XVII^e siècle. Le temps de Racine n'est pas tout dans ses œuvres : l'auteur n'est pas au centre de l'histoire². De même que le travail critique qui nous livre une interprétation de son œuvre (selon la psychanalyse (Mauron) ou le marxisme (Goldmann) n'épuise pas celle-ci ni nous révèle ce qu'est Racine³.

¹ Nous pensons à la biographie de Raymond Picard, *La carrière de Jean Racine*, Paris, NRF Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1956.

² « En accommodant sur l'auteur, en faisant du « génie » littéraire le foyer même de l'observation, on relègue au rang de zones nébuleuses, lointaines, les objets proprement historiques [...] ; l'essentiel de l'histoire littéraire tombe ainsi en déshérence, abandonné à la fois par l'historien et le critique. On dirait que dans notre histoire littéraire, l'homme, l'auteur, tient la place de l'événement dans l'histoire historisante : capital à connaître sur un autre plan, il bouche pourtant toute la perspective ; vrai en soi, il induit à une vision fausse. » Roland Barthes, "Histoire ou littérature ?", *Sur Racine, op.cit.*, p. 153.

³ La trajectoire sociale et intellectuelle de Racine est diverse, riche, longue, complexe et réussie. La carrière de Corneille, son illustre devancier et rival dans le théâtre et la position sociale, ne présente pas telles détermination (quasi "native") et endurance dans la volonté d'arriver (on a pu annoncer un Racine arriviste). Quand bien même la

Avec Barthes et le point de vue de l'anthropologie et de l'histoire (signifié historique) qu'il a adopté à partir de Lucien Goldmann¹ nous pouvons dire que "l'homme racinien" (Barthes, 1963, 18), le héros et l'ensemble des personnages de son théâtre sont tragiques, car ils sont pris et font corps et âme avec une situation tragique qui les dépasse – celle de "l'arrière-pays" (Barthes, 1963, 15) – et révèle un monde humain au destin insondable dont la violence est constitutive².

Avec Barthes sémiologue, nous reconnaissons, de manière générale, la limite de toute interprétation de par le caractère arbitraire du champ d'investigation qu'elle détermine (souvent rétrospectivement) chez un auteur, son œuvre et/ou son temps – un découpage abstrait au sein d'un continuum. Constituée à partir de clefs de lectures historiques ou biographiques, l'interprétation pose alors, selon l'approche et la thèse que l'on veut servir, ce qui est signifiant et ce qui ne l'est pas pour un auteur donné ou dans son œuvre – « Toute lecture de Racine, si impersonnelle qu'elle s'oblige à être, est un test projectif. » (Barthes, 1963, 161).

De Goldmann nous devons reconnaître la pertinence de l'approche adoptée dans *Le Dieu caché* en ce qu'elle dégage le fonds tragique de la production théâtrale de Racine et la met en rapport avec la "déréliction" de toute une époque (et, pour lui, d'une classe sociale, la "petite noblesse") que nous qualifierons elle-même de tragique.

Avec Barthes contre Goldmann, nous devons reconnaître que, quelles que soient les précautions prises par ce dernier pour multiplier les angles d'interprétation entre l'œuvre qu'il analyse et la signification qu'il entend relever, il n'échappe pas au postulat analogique qui fait de Racine un agent social en proie à une déception qui réplique au plan de sa création celle de sa classe d'appartenance. « Comme si, [dira Barthes], l'écrivain n'avait d'autre pouvoir que de se copier littéralement lui-même » (1963, 163). En retenant ce postulat de l'imitation ou de l'analogie pour bâtir sa thèse, Goldmann cerne efficacement son champ d'interprétation et le rend signifiant,

vision du monde élaborée par Racine telle qu'elle transparait dans son théâtre pourrait passer, selon Goldmann, pour le produit d'une classe sociale particulière, la figure du dramaturge peut difficilement être ramenée à celle d'un sujet collectif.

¹ Lucien Goldmann, *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1956. Pour Lucien Goldmann, ce qui rapproche Racine et Pascal est leur vision tragique. L'homme et le monde humain sont livrés à leur destinée sans qu'une clef véritable en permette la compréhension. L'inquiétude est le lot commun. Dieu est spectateur de cette condition : c'est la réflexion sur le « Dieu caché » de la théologie chrétienne reprise par Pascal. Pour Goldmann, la vision tragique commune à Pascal et à Racine (comme « superstructure » morale et culturelle) prend son origine dans la réalité économique et les rapports de classes de la société française du XVII^e siècle.

² Cf. Racine, *Phèdre*, Paris, Garnier-Flammarion, 2000, p. 165.

satisfaisant "momentanément" pour la pensée et pertinent comme critique d'inspiration marxiste, mais n'épuise bien sûr pas – et heureusement ! – le sujet de Racine (historique et psychologique).

On l'a compris, nous n'entendons pas ramener l'origine de la vision tragique de Racine, ni l'ampleur du sentiment tragique de la condition humaine dans les mentalités au seul rapport de forces sociales en "conflit" au sein d'une société donnée. Ce que nous avons présenté plus haut pour être la conception agonistique du monde humain dans l'anthropologie racinienne ne prendrait pas son origine dans les seuls rapports des classes et l'inquiétude sourde d'une noblesse livrée à un avenir social et de fortune incertain.

D'ailleurs, tout comme isoler le XVII^e siècle et ses conflits relève, pour l'histoire de l'Europe politique et l'histoire des idées, d'une abstraction (que nous suivons par commodité), il en est de même pour les Lettres et le rapport de ce siècle à ceux qui l'ont précédé. Se rappeler le plan de la somme historique édifiée par Gustave Lanson peut nous aider à illustrer, quasi par l'absurde, comment les œuvres et les individualités défient l'esprit de système. En ses livres et chapitres *L'histoire de la littérature française* de Lanson permet, ainsi, de rassembler l'idée que tout "découpage", utile pour servir la fin d'une interprétation, relève d'un arbitraire "fonctionnel" qui ne manque pas d'être débordé¹ et amène au constat d'une continuité de sensibilité entre des auteurs que plus d'un demi-siècle parfois sépare. Pour cerner « la première génération des grands classiques » (Livre II), Lanson nous ramène au XVI^e siècle de la Renaissance italienne et française², puis il distingue la période de « Jodelle à Corneille » pour être le prélude à l'avènement des Grands classiques. De ces poètes dramatiques « *qui se sont frottés à la robe de Ronsard* » (1959, 413), Lanson retient Robert Garnier, auteur mort jeune dans l'affliction, pour être parmi les plus doués. C'est bien là où nous voulons en venir : pour l'histoire des idées et tenir à notre propos, rappelons que Garnier, juriste de métier, fut fort affecté par les guerres de religions, et ses pièces qui traitent des guerres civiles de la Rome antique résonnent du climat d'insurrection qui régnait en France alors et promeuvent au sein de la tragédie la réflexion politique sur l'exercice du pouvoir.

¹ Inévitablement chez Gustave Lanson et son approche 'finaliste'. Lanson qui défendait, pour la littérature comme pour l'art, la puissance créatrice personnelle : l'individualité et son œuvre « dont jamais personne ne peut affirmer avoir épuisé le contenu ni fixé la formule », in Avant-propos de *L'histoire de la littérature française*, Paris, Librairie Hachette, 1959.

² « Il nous faut à cette heure revenir en arrière, et prendre au XVI^e siècle l'histoire de la tragédie française. J'en ai renvoyé jusqu'ici l'étude, parce qu'il est intéressant d'embrasser le développement de ce genre dans toute sa suite, depuis les origines jusqu'au premier chef-d'œuvre qui en fixa pour deux siècles au moins les plus essentiels caractères. » Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris, Librairie Hachette, 1959, p.411.

Avec son *Hippolyte*, Garnier, à la fin, précédera le *Phèdre de Racine*. En effet, comme il a été montré, nul doute que le jansénisme de Racine, fort de ses lectures de Garnier, trouva quelque connivence de sentiment et de méditation sceptique avec cet auteur touché dans son être par les troubles d'une époque sombre, ouvertement violente, et qu'il le rejoint "naturellement" pour traduire, dans le ton et les personnages de la tragédie, l'exposition d'une condition humaine soumise au destin des passions, au déchirement moral et à l'adversité¹.

L'on a pu vouloir avec raison rapporter ce qui pourrait résumer la vision anthropologique de Jean Racine à cette maxime des *Essais* de Montaigne selon quoi « chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition » (1992, 805), et qu'il n'est que de se regarder pour conclure qu'elle est faillible et, pour le moins, toujours mêlée de force et de faiblesse, faite de sentiments contraires qu'elle subit des autres ou qui l'agissent. En ce sens, d'école janséniste, à la suite de Pascal, Racine se montre pessimiste, au moins réaliste, et son théâtre va à l'opposé de la générosité – selon la tradition de l'héroïsme chevaleresque – de Corneille et ses personnages pour placer sur la scène des êtres qui composent avec des tendances intérieures divergentes.

Il y a bien un changement de gestion – plus que d'organisation – de la société en Europe après la Renaissance qui s'opère à l'issue des guerres de religions et comprend la nécessité pour les pouvoirs de composer avec la montée de classes nouvelles, comme la bourgeoisie, et celle, croisée, des églises réformées. L'effet de cette "adaptation" qui passe par la recherche d'un équilibre des classes et des partis concourra à la mise en œuvre progressive d'une gestion politique d'annexion/compréhension des conflictualités et des risques de fragmentation autour d'un pouvoir politique centralisé et toujours plus centralisateur, jusqu'à l'absolutisme² royal et son monopole sur la violence légitime.

Nous ne pouvons ramener la vision tragique de Racine (qu'il partage avec Pascal pour

¹ Sur le rapprochement de l'œuvre de Garnier, et en particulier de son *Hippolyte*, avec le *Phèdre* de Racine, voir de Boris Donne sa présentation de *Phèdre*, p. 164 et s., Paris, Garnier-Flammarion, n° 1027, 2000. Également, Jacques Morel, *De Montaigne à Corneille*, Paris, Garnier-Flammarion, n° 959, 1999. Il ne faut pas oublier que la Renaissance a redécouvert la métaphore antique du *theatrum mundi* et la méditation philosophique dont elle est issue. Les temps des guerres de religions ne contribueront pas peu à cultiver cette idée, qui sera tenue tout au long du XVII^e siècle (La fameuse maxime de Molière sur l'univers-théâtre). La tragédie, qui prolonge et interprète l'héritage des Anciens grecs et latins, donnera une nouvelle impulsion à cette vision qui fait sa part au doute, au sentiment de vanité et à une rumination sur la mort.

² Nous verrons plus loin que les luttes politiques et religieuses des puissances européennes ont travaillé le corps social bien avant la Renaissance et ont continué bien après, concourant à remodeler la configuration de l'Europe sur les plans politique et territorial.

Goldmann) à la seule "frustration" ou "déception rentrée" d'une partie de la noblesse écartée du pouvoir par la monarchie, et en voie d'être dépouillée de ses prérogatives et de sa puissance sociale au profit d'une bourgeoisie montante. La thèse a sa pertinence et sans doute sa "vérité" selon les clefs posées par Goldmann et pour le champ délimité¹. Pourtant, il s'agit d'un moment de cette transformation de la société française et des sociétés européennes, que l'on ne peut prendre isolément. La violence chez Racine et la compréhension de son théâtre, violence qui marquera sa poésie dramatique de bout en bout de sa carrière, sont à reverser dans les mouvements de son siècle – au moins – et les violences sociales, morales, guerrières et sanitaires qui le caractérisent ; sans oublier que les débuts de son parcours de vie, depuis la protection par Port-Royal de l'orphelin désargenté qu'il fut jusqu'aux rivalités ouvertes (qu'il ouvrit !) avec Corneille, son ambition et la position dominante qu'il acquit sur le monde de la poésie dramatique, ne manquèrent pas de constituer un apprentissage de la violence que l'on reçoit et de celle que l'on porte.

Comme nous l'avons déjà dit, si la vision du monde de Racine est tragique et fait grande part dans son théâtre à la violence des relations et des situations des hommes entre eux et entre les hommes et le monde humain, c'est que le Grand Siècle qui fut surtout "long", parce que dense d'une quantité d'événements politiques décisifs, a été éminemment tragique et violent.

Le XVII^e fut loin d'être tout d'une pièce, au contraire : on ne peut l'absorber par le seul "classicisme". Sur le seul plan politique, il fut le siècle des guerres européennes de Quatre-Vingts et Trente Ans et celui des guerres de Louis XIV, des ligues et frondes, des luttes intestines au sein de la noblesse, des régicides, de conquêtes territoriales et d'effondrements démographiques. La France est plongée dans une guerre civile et engagée dans des conflits européens "en chaîne". L'ennemi est partout, à l'intérieur et à l'extérieur : les frontières et les choix confessionnels, les liens familiaux et les mariages d'alliance ne comptent pas². Les politiques au sommet de l'État,

¹ Il n'y a pas lieu pour notre propos 'général' de rappeler, ici, la critique très charpentée formulée par Jean Pommier sur la thèse défendue par Goldmann dans *Le Dieu caché* à propos du jansénisme en tant qu'idéologie de la noblesse de robe. Rappelons-nous la présentation liminaire de l'ouvrage de Goldmann, qui fait de la vision tragique comme structure intellectuelle, « opposée à la spiritualité et au mysticisme », un moment « qui constitue dans l'histoire de la conscience occidentale la transition entre les individualismes – rationaliste et septique – et la pensée dialectique. » Goldmann est hégélien : l'histoire est orientée et progressiste ; son époque et ses idéologies (mi-vingtième siècle), parlent pour lui et il se fait le médiateur de Racine, afin de le faire parler pour elles.

² Dans la réalité, à l'état de nature, comme dans le théâtre classique, les principes de la *Poétique* d'Aristote agiraient-ils le destin des personnages en situation politique ? Pour Aristote ce sont des situations de violences au sein des alliances qui sont les plus tragiques : « Le surgissement de violences au cœur des alliances – comme un meurtre ou un autre acte de ce genre accompli ou projeté par le frère contre le frère, par le fils contre le père, par la mère contre

comme Richelieu et son entourage, sont des lecteurs de Machiavel et le réalisme politique, dégagé de toutes considérations ou morale ou religieuse, s'impose.

Cet état des mentalités et la réflexion sur la construction et la gestion de l'État ne manquera pas d'influencer lors du premier XVII^e siècle le théâtre du grand devancier et contemporain de Racine, Pierre Corneille. Celui-ci² théoriserait le lien entre la dignité du genre tragique et la mise en scène d'un grand intérêt d'État (Prigent, 1988, 8)¹. L'optimisme en moins dans sa conception de l'histoire (tout finit bien dans *Cinna* ; tout finit mal dans *Britannicus*), Racine² cultiverait l'intérêt du temps pour la leçon des Anciens sur les mœurs et l'histoire et pour la politique afin de prolonger cette histoire et d'espérer y avoir un rôle. D'ailleurs, ne sont-ils pas tous deux historiens de leur temps, éclairés comme l'exige *l'Art poétique* par les actes et personnages de la dramaturgie des Anciens dont ils se font les interprètes, et bien sûr, enfin, des politiques et des courtisans, évoluant chacun au plus près du pouvoir suprême et de ses prébendes ?

L'éblouissement de l'art et de la guerre

Le XVII^e siècle, siècle de l'Âge d'or de la peinture en Europe et du classicisme en France, fut le siècle de « l'éblouissement ». L'image baroque qui l'emporte, ici, avec ce terme, est l'affirmation de l'héliocentrisme et celle en miroir de Louis XIV, Roi Soleil, et des splendeurs de sa cour³. Elle s'est imposée et perpétuée grâce au mythe qu'il a lui-même érigé et entretenu sur le

le fils, ou le fils contre la mère – voilà ce qu'il faut rechercher. » Aristote, *La Poétique*, § 53 b 20, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, chapitre 14, p. 81.

Corneille avait inauguré la mise en action théâtrale de ce principe avec *Horace*, sa première tragédie romaine (1640). Chez Racine, *La Thébaïde*, *Britannicus* et *Bajazet* seront des variations sur le thème des frères ennemis. *Mithridate*, *Iphigénie*, *Phèdre* exploiteront cette irruption de la violence et la multiplication des conflits intrafamiliaux.

¹ L'auteur cite de Pierre Corneille son *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* de 1660, in *Le héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris, PUF, 1988, p. 8.

² Ainsi le synthétise Emmanuel Martin dans sa préface de *Britannicus* chez Pocket Classique (1993) : « Pour Corneille, le politique et l'historique sont deux dimensions fondamentales du faire humain. Que l'homme veuille intervenir dans l'histoire, et se faire en la faisant est une ambition naturelle où il y va de sa 'gloire' ; et l'on sait que chez Corneille la 'gloire' personnelle n'est en rien contradictoire avec la vertu. Rien de tel chez Racine, dont la vision du monde et de l'histoire est aux antipodes de l'optimisme cornélien. Dans *Britannicus*, il apparaît en toute clarté que l'histoire et la politique sont le lieu de l'illusion et de l'inauthenticité. » (1993, 9). Tout se passe comme si Racine adoptait une position "neutre" relativement à l'histoire et à la politique. Il en constate la violence. La met en scène. Se posant comme à distance de ce qu'elle représente comme destin pour l'homme (dans la psychologie de ses passions individuelles et dans la pratique de sa relation au monde). Racine n'est pas moraliste : il se contente de peindre la nature humaine dans sa complexité et montre ce qu'il retient être sa fragilité : *Ecce homo !* ; la leçon est laissée au libre examen du spectateur. D'où l'usage fait par Racine du 'on' et que commentera Barthes qui rappelle que pour le personnage racinien, seul dans un monde hostile « qu'il lui est indifférent de nommer », rien n'a de valeur. *Sur Racine*, *op.cit.*, p. 45. Au final de *Britannicus*, Junie se retire du monde.

³ Si le monde est un théâtre, le théâtre peut se prendre pour le monde. L'élément stable, unique et qui l'éclaire est le

plan des symboles et des Arts, dans les fastes de Versailles, l'expression d'une toute puissance politique personnelle qui se confond avec l'État. Éblouissement de la France, rayonnement territorial de l'administration royale, subjugation de son peuple et des puissances étrangères qui à l'issue d'un siècle compliqué ont vu ce pays en proie à l'instabilité politique, aux déchirements religieux et féodaux de ses débuts, se rassembler sous l'absolutisme monarchique et s'imposer sur l'Europe.

Les lignes introductives d'un article de Sylvaine Guyot sur *Racine et les tensions de l'œil classique* résument avec vigueur les éléments de la fiction entretenue en son temps sur ce que l'on appellera plus tard le *classicisme* et qui sera cultivée (grâce à Voltaire encore) par toute une tradition historique et littéraire.

« Depuis Voltaire, l'âge classique se confond avec la splendeur lumineuse du Grand Siècle – ce « fameux éblouissement du pouvoir » tel que le glose Foucault¹, cette clarté dispensée par le Roi-Soleil et les fêtes de cour, par les héros cornéliens et les orateurs sacrés, par les machines de théâtre et les tableaux de Poussin, par l'extase des mystiques et les supplices en la place publique. » (Guyot, 2013, 127).

Rappelons encore que le Grand Siècle fut "long" et que l'âge classique n'est pas tout entier ce moment "esthétique" français par lequel, dans une perspective historiciste, on a voulu se laisser "fasciner", et qui ferait "rayonner" sur l'étendue d'un siècle la qualité et les valeurs de la production artistique – et notamment en poésie dramatique – des années 1660 à 1680 – ou, selon, de 1660 à 1725. Ni, inversement, ce moment de la fin du XVII^e siècle, "inauguré" par l'accès de Louis XIV au pouvoir (1661), auquel on ramène une inspiration par les classiques grecs et latins, qui remonte pourtant à plus d'un siècle.

Le Grand Siècle fut aussi – et surtout – celui des guerres héritées du siècle précédent et qui débordèrent sur le suivant². Et dont toute la tragédie résonne, partie qu'elle est – car d'inspiration, de réflexion et de représentation politiques – de cet éblouissement du pouvoir qui s'affirme

soleil placé en son centre. Ce sera là l'un des effets de l'éblouissement.

¹ « L'histoire de la lutte des races fait apparaître que la lumière – ce fameux éblouissement du pouvoir – n'est pas quelque chose qui pétrifie, solidifie, immobilise le corps social tout entier, et par conséquent le maintient dans l'ordre, mais est, en fait, une lumière qui partage, qui éclaire d'un côté, mais laisse dans l'ombre, ou rejette dans la nuit, une autre partie du corps social. » Michel Foucault, « Il faut défendre la société », Cours au Collège de France (1975-1976), Paris, Édition de l'Association pour le Centre Michel Foucault. Édition numérique, 2012, à partir de l'édition CD-ROM, Le Foucault Électronique, éd. 2001, p.49.

² « À l'époque moderne, du XVI^e siècle au XVIII^e siècle, l'État n'a finalement été qu'un État militaire chargé presque exclusivement du contrôle des pulsions de violence : protection et éventuellement conquête à l'extérieur, contrôle de la violence privée à l'intérieur. Le reste était en quelque sorte la conséquence de cet état de fait. » Jean Meyer, *Le Poids de l'État*, Paris, PUF, 1983.

et s'illustre dans les arts, l'administration et les armées en mouvements.

Le Grand Siècle de la poésie dramatique et des tragédies de Corneille et de Racine a fleuri dans les temps de la guerre européenne de Trente Ans qui vida des régions entières de leurs populations. Cette guerre est, en réalité, le moment exacerbé d'un état des violences installées de longue date et qui marquent les sociétés européennes au cours d'une période longue allant du XVI^e siècle des guerres de religions au début du XVIII^e siècle jusqu'à l'extrême du règne de Louis XIV (1643-1715)¹.

Les traités de Westphalie qui mirent fin à la guerre de Trente Ans en 1648 et amenèrent un nouvel équilibre entre nations sur l'échiquier européen, et le traité des Pyrénées (1659) entre la France et l'Espagne ensuite, ne scellèrent cependant pas l'avènement d'une paix durable en France et sur le continent. En effet, Louis XIII disparu en 1643, lorsque son fils Louis XIV monte sur le trône à l'âge de 5 ans, la guerre avec l'Espagne en a encore pour 16 années (soit 11 années après les traités de Westphalie). Quant aux conflits internes à la France, ils menaceront directement la personne du jeune roi lors de la Fronde (1648-1653). Ainsi, des conflits anciens dont il hérite aux guerres extérieures qu'il aura à mener à l'âge adulte contre des puissances étrangères jusqu'en

¹ Un « ensemble » constitué, dans la longue durée de trois siècles, de guerres qui s'enchaînent aux motifs mêlés d'hégémonie territoriale et d'influences idéologique et religieuse. Parce que la possession de territoires était en jeu et parce que l'ordre des sociétés féodales comprenait le dispositif guerrier comme l'une des structures d'un "fonctionnement" qui pensait et vivait uniment la politique et la guerre, la puissance ou la volonté de puissance mises au service d'une politique s'appliquait avec violence sur le terrain selon au moins deux modalités : sur le champ de bataille de manière conventionnelle et par l'occupation et la soumission des populations.

Aussi, si l'on s'en tient à la "séquence" de la guerre européenne de Trente Ans comme une « série de conflits » s'étant déroulée entre 1618 et l'année 1648 lorsque les Traités de Westphalie vinrent instaurer une paix souhaitée par tous et un nouveau rapport des nations au sein de l'Europe, faut-il considérer que celle-ci est en "connexion" par le jeu des Alliances avec une autre 'série de conflits' religieux et politiques, plus longue, qui la précéda : la guerre de Quatre-Vingts Ans (1568-1648 entre l'Espagne des Habsbourg et les provinces protestantes des Pays-Bas que la France soutenait financièrement) et à laquelle les Traités mirent également fin en 1648, et qui aussi se prolongea par la guerre ouverte que continuèrent de se mener la France et le royaume d'Espagne jusqu'au traité des Pyrénées de 1659.

En fait, on s'accorde à faire remonter à 1495, avec l'invasion française de l'Italie sous Charles VIII, l'origine des conflits dans lesquels la France fut impliquée contre les Habsbourg du Saint Empire romain germanique puis de ses branches espagnole et allemande unies, et dont héritèrent au XVII^e siècle pour les promouvoir à leur avantage final les rois Louis XIII et Louis XIV. C'est ainsi qu'il faudrait considérer comme un ensemble la 'vaste période' marquée par les violences guerrières qui, menées par les intérêts des noblesses, se sont déplacées sur l'ensemble du continent européen du XV^e siècle au XVIII^e siècle et dont les ressorts furent religieux et tout aussi bien politiques.

Les guerres dont il est question ici échappent en leurs actes et conséquences à la seule emprise des troupes armées mobilisées par les pouvoirs ; il y a une généralisation des faits de violence directe (exactions menées contre ou par les populations) ou induits (insécurité, famine, épidémie...). Il serait à considérer ces guerres des XV^e au XVIII^e siècles comme formant système (leurs causes et conséquences s'enchaînant de manière induite) et se déplaçant avec les mouvements de troupes d'un front à l'autre de l'Europe (comme unité de lieu géopolitique, espace tragique à échelle continentale) sans qu'il y ait ni vainqueur ni vaincu, mais, plutôt, des dispositions hégémoniques que l'un ou l'autre des belligérants imposent en un équilibre temporaire.

1715, le long règne de Louis XIV, tout comme celui de son père Louis XIII, et ceux de Henri III et de Henri IV avant eux, tous deux rois assassinés, sera modelé par les guerres.

Revenons à la référence à Poussin et à sa peinture faite par Sylvaine Guyot, et restons dans le domaine de la représentation afin d'évoquer ce que cet éblouissement du pouvoir, son décorum, sa mise en scène et en images ont pu occulter. Au moins faire passer sous le coup de la métaphore – avec sa charge de contenu refoulé¹ !

Au moment où Nicolas Poussin dans les années 1630 travaillait sur son tableau *La Danse de la vie humaine*, ou répondait depuis Rome à la commande du Cardinal de Richelieu pour produire les *Quatre bacchantes*², Louis XIII et le Cardinal menaient une guerre intérieure contre les 'sécessionnistes' protestants, finançaient en sous-main la guerre contre l'Espagne des Habsbourg, contenaient les révoltes fiscales, envahissaient la Lorraine et s'apprêtaient à entrer dans le "conflit européen" en déclarant ouvertement (1635) la guerre à l'Espagne.

La puissance politique s'affirme. Par la commande et la politique culturelle, artistes et écrivains suivent et flattent de leurs productions, lumineuses comme le fut la peinture de Poussin, le triomphe des rois-guerriers³ engagés sur le terrain pour mater les révoltes populaires, faire le siège des villes ennemies, gagner les batailles et établir leur "gloire" politique⁴. Célébration du héros autant que propagande.

Cependant, dans l'art paraissent, au visage plus sombre, des œuvres qui seront largement appréciées de par la diffusion à grande échelle qui leur est donnée grâce au support du papier. Il en sera ainsi des estampes de Jacques Callot et de sa célèbre suite *Les Grandes Misères de la guerre* publiée à Paris (1633). Le souci de réalisme et aussi celui d'affecter le regardeur traitent avec une composition minutieuse, d'une esthétique parfois "expressionniste", car il s'agit de

¹ Nous reviendrons plus loin sur *Alexandre le Grand*, pièce d'intention panégyrique qui élabore un portrait du conquérant de l'Antiquité en lequel Louis XIV entendait se reconnaître, pièce qui, cependant, en quelques vers, délivre une part des violences qui sont celles de la guerre et en évoque les « misères ».

² Les tableaux de Poussin, dont ceux de Richelieu, entreront en nombre dans la collection de Louis XIV au début des années 1660.

³ Louis XIII, roi-guerrier, en acte, qui conduit lui-même ses troupes ; "roi-héros", en proie aux "dilemmes", qui se doit devant Dieu de servir la raison d'État (avec Richelieu) contre la puissance hostile [du camp catholique] et contre ses proches qui la représentent. Louis XIII déclarera officiellement la guerre au frère de sa femme, Philippe IV d'Espagne en 1635, fera exiler sa mère, qui entendit se faire "espionne" pour le camp espagnol, et réduira les révoltes organisées par son frère et héritier, le duc Gaston d'Orléans. Tragédies et guerres familiales font l'histoire. Louis XIII se retrouvera dans le dilemme de Rodrigue, à tel point qu'après la représentation du *Cid* (1637), il anoblira le dramaturge.

⁴ Sur les représentations dans l'art des guerres de Louis XIV, signalons de Peter Burke, *Louis XIV : les stratégies de la gloire*, Paris, Seuil, 1995.

partager un sentiment en même temps que d'informer. Lorsqu'il travaille à la représentation des *Grandes Misères* d'une guerre qui décime soldats et populations, Callot est un artiste graveur reconnu dont le talent et la production d'images des gens du peuple et de sujets religieux sont grandement appréciés en Europe. Il a déjà reçu des commandes des grands de son monde, et, dans le genre historique, le sujet de la guerre et de leurs batailles, à des fins "d'information", fait partie de ce qu'il a charge de représenter¹.

Si c'est bien la violence et la mort qui triomphent dans sa suite de dix-huit gravures, on sait que Callot (qui mourra en 1635) n'a rien connu de ce que seront les "grandes misères" qui encore attendent l'Europe médiane et, en particulier, jusqu'à la dévastation, son pays de Lorraine. De Callot à Poussin, pourtant, il s'agit d'un même siècle qui se donne une représentation de lui-même par la commande des puissants. Poussin passe son temps en Italie, travaille pour les collections de riches mécènes, de Richelieu et du Pape ; Callot, lui, travaille à la circulation des images², il est reçu à la cour de France, en représente la geste. N'allons pas penser que les misères et les malheurs de la guerre sont le prix à payer à la gloire des rois et au règne du héros. Ils relèvent du même régime, sont sur le même versant moral du monde humain et de "l'ordre des choses". Il n'y a qu'une surface de réalité sur fond de "Dieu caché". Cela est acquis. C'est le mystère de l'existence, celui ménagé par le *Deus absconditus* dont les desseins impénétrables laissent l'homme seul, avec ses angoisses et interrogations. L'exercice de son propre questionnement étant l'unique lumière que son esprit peut appréhender, comme Descartes le dira alors. Un autre peintre, Georges de La Tour, contemporain de Callot, Lorrain lui aussi, donnera avec son interprétation personnelle du clair-obscur une idée des solitudes de ce siècle dont les obscurités participent de la grandeur et de l'éblouissement.

¹ Ce sera, notamment, pour la cour d'Espagne, afin de célébrer la victoire de ses armées sur les Provinces-Unies, qu'il exécutera en 1626 la série de gravures *Le siège de Bréda*. En 1629, à la demande de Louis XIII, il réalisera une série sur l'attaque repoussée du fort de Saint-Martin en Ré par la flotte anglaise en 1627 et le siège de La Rochelle qui suivra sous le commandement du Cardinal de Richelieu. La commande de Louis XIII qui entend célébrer la prise de Nancy (1633) et ainsi l'annexion par la France du Duché de Lorraine sera refusée par Callot, lorrain, nancéen et proche de la noblesse locale.

² Alors que les troupes de mercenaires et le brigandage de grand chemin se déplacent, les gravures dont la popularité ne cesse de croître s'échangent en nombre dans le continent. Cela dans la continuité de la mobilité des estampes pendant la Renaissance, qui a favorisé la circulation internationale des modèles iconographiques et des styles artistiques, et bien sûr des idées. Du sud au nord de l'Europe autour de peintres se forment des écoles dont les caractères pour être "nationaux" n'ont pas moins été activement poreux aux influences des sujets, goûts et propositions stylistiques diffusés grâce aux estampes et par les collections de peintures.

Ce que l'on peut apercevoir dans les toiles tardives de de La Tour, ou dans le "contrepoint" apparent de Poussin et Callot, n'est-ce pas ce « *tenebroso* racinien » (1963, 32) dans lequel Barthes distingue une dialectique de l'ombre et de la lumière ?

Le personnage tragique n'est pas tout d'une pièce et doit comporter quelque faille. « Ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocen[t] » (Racine, 1697, 241), en lui cohabitent l'ombre et la lumière, la violence qu'il doit se faire (en subissant ou dépassant ses passions) et celle qu'il doit porter aux autres, comme l'exige l'exercice du pouvoir – pour peu qu'être violent put être pensé, alors, comme une faille. C'est la leçon d'Aristote léguée à la tragédie et que Racine répliquera pour *Britannicus*¹. Le Roi-Soleil, lui, participe des deux : il est cet éblouissement de droit divin qui promulgue et porte la violence et à la fois l'illumine, lui donnant 'raison' – fut-ce celle d'État. Assumant la vie, la violence et la mort, il incarne le destin et la fatalité pour le monde humain et représente – sur terre – le mystère du dessein divin². Le roi est soleil parce qu'il y a de l'ombre, parce qu'il est cette ombre aussi, et qu'il en dépasse l'antagonisme.

Regardons comment chez de La Tour les *Madeleine*³ creusent l'obscurité de la lumière de leur méditation, comment cette spiritualité se montre efficace mais fragile, comme en "suspens", justement, et qu'il faut quelque force et rigueur – ou, ailleurs, quelque poigne – pour en soutenir l'intensité.

« Dans le fantasme racinien, ce n'est pas la lumière qui est noyée d'ombre ; l'ombre n'envahit pas. C'est le contraire : l'ombre se transperce de lumière, l'ombre se corrompt, résiste et s'abandonne. C'est ce pur suspens, c'est l'atome fragile de durée où le soleil *fait voir* la nuit sans encore la détruire, qui constitue ce que l'on pourrait appeler le *tenebroso* racinien [...] : à la fois tableau et théâtre, tableau vivant, si l'on veut, c'est-à-dire mouvement figé, offert à une lecture infiniment répétée. Les grands tableaux raciniens présentent toujours ce grand combat mythique (et théâtral) de l'ombre et de la lumière : d'un côté, la nuit, les ombres, les cendres, les larmes, le sommeil, le silence, la douceur timide, la présence continue ; de l'autre, tous les objets de la stridence : les armes, les aigles, les faisceaux, les flambeaux, les étendards, les cris, les vêtements éclatants, le lin, la pourpre, l'or, l'acier, le bûcher, les flammes, le sang. Entre ces deux classes de substances, un échange toujours menaçant, mais jamais accompli [...]. » (Barthes, 1963, 32-33)

¹ Préface de 1670 : « *Je leur ai déclaré dans la préface d'Andromaque, les sentiments d'Aristote sur le héros de la tragédie ; et que loin d'être parfait, il faut toujours qu'il ait quelque imperfection.* ». Jean Racine, *Théâtre complet*, tome I, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p.298.

² Sa fonction politique est "auréolée" d'une dimension sacrée. Bien sûr on pense à la théorie de Kantorowicz sur le "double corps du roi", modèle christique de l'homme-dieu, selon lequel la personne du roi est un corps physique, faillible et mortel, et le roi monarque un corps sacré à valeur symbolique qui incarne le pouvoir attribué par la divinité. Un roi à l'occasion thaumaturge. Ernst Kantorowicz, *Les deux corps du roi. Une étude de la théologie politique médiévale*, Paris, Gallimard, 1957.

³ Figures (comme les peintures du *Nouveau-né* du même de La Tour) du mystère de la création – le *Deus absconditus* – et de l'interrogation qu'elle éveille.

Les deux portraits de Louis XIV qu'exécuta à la fin de son règne Hyacinthe Rigaud (1659-1743), ainsi, posent non pas deux visages d'un roi, ni les contradictions ou l'ambiguïté d'une séquence d'actions politiques, mais leur pleine et unique expression : le clair-obscur de tout un siècle. C'est la figure dédoublée d'un "grand combat mythique" qui se représente dans les arts, l'économie, la politique et la guerre¹. Le premier portrait (1694) montre le roi à mi-corps, en armure, tenant son bâton de commandement militaire, et dont la figure se détache, lumineuse, d'un fond bistre de champ de bataille et noir de nuages. Le second portrait officiel (1701), bien plus connu, est celui du roi en pied, élevé sur une estrade, revêtu de ses habits de monarque et surplombé par un ciel de tentures écarlates.

Armure et habits de monarque sont deux tenues codifiées irréductibles de l'expression du pouvoir politique qui, pour triompher, doit se poser sur le moyen des armes, soit la force et la violence. De la sorte, le critique Volker Schröder avance comment pour Racine, avec le *Mithridate* – œuvre de circonstance et d'éloge au roi Louis XIV –, il paraît établi qu'il y a une « identité entre fonction royale et fonction militaire, entre souveraineté étatique et *iustum bellum*. » (Schröder, 1998, 147-158). Il n'y a d'autre roi que celui qui est aussi et surtout un guerrier. En contextualisant le drame de cette pièce² et sa présentation au public en 1673, quelques mois après la triomphante campagne de Louis XIV contre les Provinces Unies des Pays Bas, Volker Schröder montre comment la tirade de Mithridate sur son projet d'envahir l'Italie est faite de références à l'expédition de 1672. Les Romains de Louis XIV, ce sont les Hollandais. Il met ainsi en avant comment la guerre est approuvée par Racine pour être de l'ordre des choses et qu'elle constitue dans *Mithridate* l'étape d'un processus successoral³ relevant d'une logique dynastique "régulière".

¹ Relevons que les rois-guerriers du XVII^e rassemblent en eux, au final, les trois fonctions découvertes par Dumézil qui organisent, selon lui, les idéologies et les sociétés de l'ensemble indo-européen. Le pouvoir exercé selon l'absolutisme royal serait ainsi structuré selon ces trois fonctions : souveraine et religieuses ; guerrière ; de production et économique.

² Tout en se défendant de vouloir souscrire au mode de la critique 'allusionniste', ce moment des études raciniennes qui avance par système que les éléments textuels raciniens (les unités signifiantes au moins) sont les correspondants voilés de réalités historiques, biographiques et psychologiques ; moment qui sera radicalement critiqué, sinon anéanti, par Raymond Picard dans *La carrière de Jean Racine*. Selon Schröder, *Mithridate* présente suffisamment de 'clefs extratextuelles', reconnues par plusieurs critiques, pour être considérée avoir été écrite par Racine – notamment le passage central de la tirade de Mithridate – en rapport avec le contexte politique.

Volker Schröder, « Racine et l'éloge de la guerre de Hollande : de la campagne de Louis XIV au « dessein » de Mithridate », *Revue Dix-septième siècle*, n°198, 1998. Halshs-02299711.

³ Sans perdre de vue que Racine laissait entendre qu'il y avait quelque parallèle à établir entre les conquêtes et réussites militaires du jeune roi – d'un an son aîné – et la promesse de sa propre ascension dans le monde des Lettres. Par ailleurs, il pouvait attendre qu'en associant son art de dramaturge au destin du roi, comme plus tard grâce à l'historiographie des guerres du monarque, il entrerait lui aussi dans l'histoire et que ses propres combats gagneraient

« Presque toutes les tragédies de Racine, quand on les aborde dans une perspective politique, apparaissent comme des tragédies dynastiques au paradigme de la monarchie héréditaire, elles dramatisent la question de la succession monarchique ; leur enjeu profond est la continuité précaire d'une lignée royale. Mais c'est uniquement dans *Mithridate* que le thème successoral se trouve si indissolublement uni à celui de la guerre : comme l'avait été *Alexandre le Grand* en 1666, et comme le sera encore *Iphigénie* en 1674, *Mithridate* est, à l'évidence, une pièce guerrière. » (Schröder, 1998, 148)

Comme nous l'avons dit plus haut, l'ordre des sociétés hérité de l'état féodal comprenait le dispositif guerrier comme l'une des structures d'un "fonctionnement" qui pensait et vivait uniment la politique et la guerre, ainsi pour le règlement des questions successorales ou territoriales.

Tel qu'il en est fait l'éloge par Racine à travers la tirade de Mithridate, cette guerre menée par le jeune Louis XIV – il a juste passé trente ans – pourrait avoir emprunté son élan moral à "l'esprit chevaleresque" en ce qu'elle est donnée pour une action noble, de « redressement de tort », et serait une manière de guerre juste portée contre l'ennemi républicain, le nouvel état de Hollande. Ainsi le condense Schröder : « Le vieux roi de Pont rêve de faire ce que le jeune roi de France vient d'accomplir, une foudroyante expédition punitive, entreprise dans le juste dessein de se venger, au nom d'une alliance internationale, d'une république arrogante et rapace. » (Schröder, 1998, 149).

La violence politique au miroir de la tragédie

La campagne de Louis XIV se situerait "idéologiquement" au croisement d'une mystique de l'action (une ferveur à laquelle s'associeront et qu'amplifieront un nombre important de productions littéraires et théâtrales), d'une vocation impérialiste qui se donne l'Europe pour champ de conquête politico-religieuse, de l'établissement d'un ordre politique intérieur toujours contesté et fragile¹, et qu'il faut entretenir par l'instauration d'une violence légitime structurelle et belliciste – celle de la montée d'un pouvoir qui se veut fort –, et enfin de la réalisation d'une gloire personnelle – toujours en risque de toucher la démesure. Rien dans la tragédie du théâtre classique qui soit étranger à la tragédie d'État.

Dans la pièce, la succession de Mithridate finit par se produire selon l'ordre établi et la justice par triompher (comme Louis XIV sur la Hollande). Le clair-obscur porté par le personnage de

une postérité au moins égale à celle de Louis XIV. L'un et l'autre engagés à poursuivre leur gloire.

¹ La construction de l'ennemi viendrait ici se placer, comme une nécessité stratégique pour répondre à une menace objective – la collusion et la mobilisation en cours de puissances ennemies intérieures ou/et extérieures –, ou à la menace potentielle d'un ennemi – plus ou moins clairement cernée – dont il faut se préparer à affronter l'agression. Dans la mesure où elle mobilise moyens et hommes dans un but au moins défensif, la menace potentielle est toujours une menace objective.

Mithridate et l'antagonisme des deux frères, Pharnace et Xipharès, se dissipe pour que s'accomplisse la succession de Mithridate. Ceci au prix de la disparition du mauvais fils Pharnace¹ (l'aîné en droit de succéder au père, entaché de trahison) et du suicide de Mithridate².

Certains auteurs ont pu compter les morts dans les tragédies de Racine. Comme Jean Pommier en 1965 dans un article publié pour rappeler le tricentenaire de la création d'*Alexandre le Grand* au Palais Royal par la troupe de Molière. Parlant, pour comparaison, de la descendance malheureuse d'Œdipe dans *La Thébàide* de Racine : « Ses fils Étéocle et Polynice s'entretuent, non sans qu'Étéocle ait mortellement blessé leur cousin qui cherchait à les séparer ; leur mère se poignarde, leur sœur se poignarde et leur oncle se suiciderait à son tour, si l'on ne retenait son bras. Cette pièce forcenée n'eut pas un grand succès. Avec *Alexandre*, Racine passe à l'extrême opposé. Dans *la Thébàide*, sur six personnages, un seul survivait, et encore, malgré lui. Dans *Alexandre*, sur le même nombre de personnages, un seul meurt. » (Pommier, 1965, 341).

Est-ce pour la relative "pacification" de ses mœurs que cette pièce *Alexandre le Grand*, qui passe pour être "molle" de par son action nouée autour de l'amour, connut un large succès au théâtre du Palais-Royal en décembre 1665 ? D'autant plus "faible", pourrait-on dire, qu'elle arrive après *La Thébàide*, pour le moins pleine de fracas, de coups bas et de cadavres ?

C'est que Louis XIV est considéré comme un nouvel Alexandre et qu'il voue une admiration à ce roi conquérant, fondateur de cités, qui porta l'influence de la culture hellénique jusqu'aux contreforts de l'Himalaya ; personnage historique et légendaire dont on imagine aisément que le jeune roi de 25 ans se faisait un modèle³. Louis XIV avait d'ailleurs, dès 1660, commandé au peintre Charles Le Brun une suite de toiles illustrant les batailles et les épisodes fameux des conquêtes du macédonien.

¹ Mort promise par son père, Mithridate : « *Tôt ou tard il faudra que Pharnace périsse. Fiez-vous aux Romains du soin de son supplice.* ». Jean Racine, *Mithridate*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Théâtre », 1999, p.115. On retrouve le scénario du renversement de la primogéniture de chez Hésiode lorsque Cronos, qui a vaincu et supplanté son père Ouranos, est lui-même renversé par son cadet Zeus. L'enchaînement d'actes violents donne lieu à l'établissement d'un ordre stable qui fait oublier la transgression de la règle successorale.

² Le Mithridate historique fut assassiné par son fils préféré Pharnace, qui prit la tête de son empire. Quant à l'autre fils, Xipharès, Mithridate l'aurait fait éliminer.

³ S'identifier à Alexandre qui voulut devenir dieu, devenir dieu soi-même, n'est-ce pas à la portée d'un roi de France de droit divin ? Et devenir, comme les dieux, soi-même et son empire, une fatalité ? Michel Butor fera cet intéressant commentaire sur la quête de déification d'Alexandre dans la pièce de Racine et comment, dans l'unité de temps de la pièce, cette quête est achevée avec succès. Michel Butor, "Racine et les dieux", in *Répertoire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1960, p.33.

Racine, qui voulait plaire à Louis XIV, par le détour du public des courtisans qui cultivaient la "figure alexandrine" du roi et goûtaient les représentations de la passion amoureuse, se plut à ciseler à leur intention une œuvre dédiée au roi-conquérant et à sa sensibilité, afin que l'on puisse lui comparer ce soleil levant qu'était le jeune roi. Il ne fut pas le seul à suivre cette mode et creuser pour le théâtre cette veine opportune, d'autres brillants écrivains s'y exercèrent.

Que le destin politique de Louis XIV passe les limites de son royaume, qu'il prenne une grandeur impériale et l'envoie guerroyer, nul n'en doute. Au moins, pour l'heure, à travers ce qu'en déclament les arts poétiques.

Dans la dédicace au roi qu'il fit de son *Alexandre le Grand* (avec l'approbation de celui-ci), Racine approfondit la comparaison flatteuse entre Louis XIV et Alexandre (l'associe d'ailleurs à sa propre carrière) pour en venir à conjecturer sa prédestination de roi-bâtitteur et anticiper ses avancées militaires en Europe. Il écrit :

« On a disputé chez les anciens si la fortune n'avait point eu plus de part que la vertu dans les conquêtes d'Alexandre. Mais quelle part la fortune peut-elle prétendre aux actions d'un roi qui ne doit qu'à ses seuls conseils l'état florissant de son royaume, et qui n'a besoin que de lui-même, pour se rendre redoutable à toute l'Europe ? Mais, Sire, je ne songe pas qu'en voulant louer Votre Majesté je m'engage dans une carrière trop vaste et trop difficile. Il faut auparavant m'essayer encore sur quelques autres héros de l'antiquité ; et je prévois qu'à mesure que je prendrai de nouvelles forces, Votre Majesté se couvrira elle-même d'une gloire toute nouvelle ; que nous la reverrons peut-être, à la tête d'une armée, achever la comparaison qu'on peut faire d'elle et d'Alexandre, et ajouter le titre de conquérant à celui du plus sage roi de la terre. » (1964, 100).

Façon de parler, façon de flatter, certes. Louis XIV peut se regarder en Alexandre dans le miroir que lui tend Racine et afin que s'accomplisse sa destinée guerrière. Pourtant, et cela a été peu souvent commenté, au tableau des conquêtes et des amours d'Alexandre, Racine amène la nuance des misères engendrées par les conflits des armées. Bien que fort jeune lui-même, Racine, lecteur des Anciens comme de la *Gazette*, dans la fréquentation des lettrés comme des tavernes, n'ignore rien des misères de la guerre – et du traumatisme profond laissé dans les populations par la guerre de Trente Ans.

La mort en nombre des soldats et les violences subies par les contrées soumises entrent dans les vers de sa tragi-comédie¹. Des arguments pour un renoncement au combat y sont avancés, afin de

¹ Racine a-t-il voulu partager quelque prévention avec Sa Majesté ? Car on sait que le roi s'était donné déjà un défi de conquête, comme aussi on sait combien la guerre consomme de vies humaines. La première partie de la dédicace au roi pourrait nous le laisser entendre. Il faut rappeler comment la question démographique se posait alors à la France et préoccupait Colbert, placé par le roi à la tête de l'administration des finances. Colbert qui disait : "Il n'est de richesses que d'hommes" fit réaliser des enquêtes de populations en Alsace, Lorraine et dans les Trois-Evêchés en 1663, puis

dissuader Porus de s'engager contre Alexandre et de lui faire préférer le choix de l'entente et de la collaboration (celui des sentiments aussi pour Cléofile) à celui d'une résistance qui s'avère d'emblée vaine.

Ainsi l'échange entre Taxile à Porus de la scène 2 de l'Acte I :

« **Taxile**

Seigneur, il faut l'entendre,
Nous ignorons encor ce que veut Alexandre.
Peut-être est-ce la paix qu'il nous veut présenter.

Porus

« La paix ! Ah de sa main pourriez-vous l'accepter ?
Hé quoi ? Nous l'aurons vu par tant d'horribles guerres,
Troubler le calme heureux dont jouissaient nos terres,
Et le fer à la main entrer dans nos États,
Pour attaquer des rois qui ne l'offensaient pas ?
Nous l'aurons vu piller des provinces entières,
Du sang de nos sujets faire enfler nos rivières,
Et quand le ciel s'apprête à nous l'abandonner,
J'attendrai qu'un tyran daigne nous pardonner ? » (1964, 113).

Et la scène première de l'Acte V, entre Cléofile et Alexandre :

« **Cléofile**

Mais quoi, Seigneur, toujours guerre sur guerre ?
Cherchez-vous des sujets au-delà de la terre ?
Voulez-vous pour témoins de vos faits éclatants
Des pays inconnus même à leurs habitants ?
Qu'espérez-vous combattre en des climats si rudes ?
Ils vous opposeront de vastes solitudes,
Des déserts que le ciel refuse d'éclairer,
Où la nature semble elle-même expirer.
Et peut-être le sort, dont la secrète envie
N'a pu cacher le cours d'une si belle vie,
Vous attend dans ces lieux, et veut que dans l'oubli
Votre tombeau du moins demeure enseveli.
Pensez-vous y traîner les restes d'une armée,
Vingt fois renouvelée, et vingt fois consumée ?
Vos soldats dont la vue excite la pitié,
D'eux-mêmes en cent lieux ont laissé la moitié.
Et leurs gémissements vous font assez connaître...

encore en 1664. Louis XIV dut d'ailleurs s'inquiéter du repeuplement de la Lorraine, exsangue, et y favoriser l'immigration. La dédicace de Racine au roi et les vers de l'*Alexandre* sur les pertes humaines liées à la guerre comprennent-elles sous le registre de l'allusion une telle préoccupation ?

Alexandre

Ils marcheront, Madame, et je n'ai qu'à paraître.
Ces cœurs qui dans un camp d'un vain loisir déçus
Comptent en murmurant les coups qu'ils ont reçus,
Revivront pour me suivre, et blâmant leurs murmures,
Brigueront à mes yeux de nouvelles blessures. » (1964, 148).

Les arguments se briseront sur la quête de gloire des héros. La paix est évoquée, mais Racine ne lui composera pas un hymne et regarde bien plutôt la violence à travers le prisme des ambitions politiques. Éblouissement du pouvoir – vécu comme un *fatum*. Louis XIV, fervent de la pièce, commence en cette année 1665 à réarmer la France : il s'est déjà engagé à poursuivre sa propre gloire et là sera le motif reconnu de ses deux premières guerres. Montées pour son bon plaisir et sans qu'il y eut réelle nécessité à les mener. Sur la genèse de la guerre de Dévolution (1667-1668) et de la guerre de Hollande (1672-1678), les historiens sont formels :

« Les deux premières guerres de Louis XIV furent menées pour la gloire et l'héritage de Philippe IV d'Espagne. Par de nombreux aspects, ces deux guerres n'en font qu'une, interrompue par une trêve de quatre ans. Étant donné la mentalité du jeune Louis XIV, la guerre de Dévolution et la guerre de Hollande étaient inévitables. Le roi devait établir sa grandeur par une action militaire et il était ou s'était convaincu qu'il pouvait réclamer à bon droit des terres espagnoles par le truchement de sa femme. Aussi, à la différence de ses deux dernières guerres, Louis XIV recherchait-il sciemment ces conflits ; il n'y fut pas entraîné. Il donna de lui, par là, une image de conquérant ambitieux dont il ne se débarrassa jamais, même si on peut soutenir qu'il avait déjà modéré ses buts et prétention avant la fin des deux conflits. » (Lynn, 2010, 149).

Sa stratégie de conquête attachée à celle du roi, comme il l'a annoncée en 1666 dans l'épître dédicatoire de l'*Alexandre*, Racine, six ans plus tard, avec le *Mithridate*, fera l'éloge et du roi et de la guerre de Hollande, comme s'est attaché à le mettre en relief Volker Schröder. *Mithridate* qui conserve le souvenir de la campagne de 1672 restera, jusqu'à la fin, la pièce « qui plaît le plus » à Louis XIV.

La dédicace d'*Alexandre le Grand* à Louis XIV fait en première instance la louange d'un roi respecté et admiré du vaste monde par la seule grâce de ses vertus, et non de par la force des armes comme ce le fut pour Alexandre. Un "chemin nouveau", original et hautement louable, qui lui a permis d'acquérir une réputation bien plus éclatante que s'il la devait à l'avancée de ses soldats, écrira Racine (1964, 99).

Pourtant, au final, le dramaturge prévoit que cette vertu de sagesse précocement acquise sera dépassée par l'ambition de se hisser vers le modèle d'autres héros. Racine qui sait le roi attaché au déroulement d'un destin glorieux (au miroir de sa propre ambition), anticipe l'engagement auquel

il se prépare « à la tête d'une armée » (Racine, 1964, 100).

La dialectique de la raison et de la force nous renvoie, sous le double aspect de la pensée et de l'action, aux Anciens et donc aux lectures dont sont imprégnés hommes de lettres et hommes politiques depuis la Renaissance, et qui font du "classicisme" du XVII^e siècle un moment de la culture et de ses références à "l'Antique" qui s'illustra non seulement dans les arts, mais aussi sur le terrain de la guerre.

Nous retrouvons, chez Racine, appliquée à la réflexion politique, la controverse classique mise en dialogue dans le *Gorgias* par lequel Socrate s'oppose à Calliclès sur le sujet de la raison contre les passions, de la sagesse et de la tempérance contre la pulsion de dominer et la volonté de puissance, de l'intérêt du droit commun et de la Cité contre la loi du plus fort.

Nous pouvons comprendre ce pré-texte de la dédicace au roi comme une introduction au texte de l'*Alexandre* et à l'intervention prochaine des armées de Louis XIV ; dramatisée par un récit d'héroïsation, celle-ci pourra être préparée et annoncée comme une réponse à l'environnement géopolitique de l'époque¹, afin que soit rétablie une plus grande justice. Justice territoriale et successorale, ainsi que l'on situe le ressort de la guerre de Dévolution de 1668 contre l'Espagne.

L'intérêt pour les batailles et les expéditions n'est pas seulement un plaisir esthétique cultivé qui se satisfait dans les lectures, le spectacle théâtral ou la peinture. La violence structurelle de la société du XVII^e et la conflictualité ouverte sont l'actualité de la politique intérieure et extérieure d'une France engagée, au sein de l'Europe, dans l'instauration progressive et affirmée du pouvoir royal vers son absolutisation et dans des guerres d'hégémonie.

L'actualité de tout un siècle « et plus » comme nous l'avons vu, dont les exactions, tant celles de la Guerre de Trente Ans menée par les puissances européennes que celles des guerres de Louis XIV, laisseront un triste souvenir dans toute l'Europe jusqu'au XX^e siècle.

La politique et son expression guerrière, telles que la France et les puissances européennes les

¹ On a utilisé la notion de "Piège de Thucydide" pour décrire le type de situation 'géopolitique' dans laquelle la France était prise dès la fin du XVI^e siècle et qui, "cernée" qu'elle était par l'Empire des Habsbourg, ne pouvait que vouloir desserrer l'étau qui pesait sur ses frontières d'alors, au Sud et au Nord, et dont le tracé pouvait lui être contesté. Louis XIII et Richelieu s'engagèrent pour lutter contre une puissance fort établie avec ses branches espagnole et allemande, qui entendait s'assurer une prépondérance politique sur le continent. Allison Graham, *Vers la guerre. La Chine et l'Amérique dans le Piège de Thucydide ?*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2019.

éprouvent à l'époque de Racine, et de manière chronique au cours de cette durée qui va de la fin du XV^e siècle au début du XVIII^e siècle, déterminent une conception du monde qui saura, outre la référence aux Écritures, se dramatiser et se conforter, se consoler aussi, auprès des textes redécouverts de l'Antiquité. Pourtant, pour ceux qui sont pris dans la spirale de violence d'un monde où les guerres s'enchaînent, où règne l'insécurité économique et sanitaire, celui-ci passait-il pour insupportable¹ ?

Dans tous les cas, leur destin était déterminé par ce monde et ils n'avaient d'autre choix que de s'y retrouver et, au mieux, de le penser à travers la violence expliquée dans les fictions et les Histoires qui leur étaient données de lire et d'y quêter quelque sens – fut-il mystérieux². Tragique sans doute, il était *le meilleur des mondes possibles*.

Dans le discours et la poésie dramatique, l'inspiration des Anciens – légendaires comme historiques – laisse entendre, en les termes d'alors, que la violence peut être fondatrice d'un ordre nouveau et comporte quelque nécessité à s'actualiser sur le terrain des batailles³. La violence mise au service du droit de la Cité répond à un devoir dont ne peut faire l'économie celui qui se préoccupe du bien de ses sujets. À ce titre, inspiré pour l'essentiel de Plutarque (pour Alexandre et Solon) et de *l'Histoire d'Alexandre le Grand* de Quinte-Curce, *l'Alexandre* comme les autres pièces de Racine placent leur référent royal dans un lignage autant littéraire que politique (apologétique) qui entend prendre son origine et sa légitimité dans l'Antiquité, se perpétuer au travers de lui et en établir le mythe (connivence du roi-guerrier et de l'aède ; du politique et du communicant).

¹ Alors que la violence politique et sociale, devenue pour le XXI^e siècle "insupportable", se perpétue et que les guerres sous différentes formes – et connectées – se déplacent d'une région du monde à l'autre.

² Au cours de ces temps en quête d'espérance et de réconfort, on verra se renforcer la religiosité des populations et prospérer le culte et l'imitation des grands mystiques. Ignace de Loyola, Charles Borromée, Thérèse d'Avila, Philippe de Néri, figures majeures de la réforme catholique issue du Concile de Trente, seront béatifiés et canonisés avant 1630. À l'exception de Jean de La Croix qui fut canonisé en 1726. Gens d'action autant qu'inspirés, leur implication dans le monde et leurs écrits participeront à l'édification spirituelle du siècle et à la lutte contre l'effort de conquête de la réforme protestante.

³ « Les États [n'étaient] pas sortis, dans leurs relations mutuelles, de l'état de nature » pour parler comme Raymond Aron. En leurs frontières elles-mêmes contestées, les systèmes de gouvernement intérieur des États n'étaient pas stables et restaient solidaires d'alliances étrangères – dynastiques et de droit féodal – qui pouvaient se retourner "tragiquement" : il fallut attendre que des États-nations soient constitués pour que se constitue un savoir autonome des relations établies entre ceux-ci. Jusqu'alors, l'État avait pour charge de contrôler et de réduire, au titre de sa propre survie et de celle des puissants qui le représentaient, les pulsions de violence qui travaillaient l'organisation intérieure et les relations extérieures. En France, c'est une politique de puissance, soit de centralisation et par le moyen de la force militaire, conduite par Louis XIII et Richelieu, qui commencera à dégager l'état des 'rapports de nature'. Raymond Aron, *Paix et guerre entre les nations*, Paris, Calmann-Lévy, 1962, p.19.

Faite de la connaissance érudite des œuvres latines et grecques ainsi que des récits bibliques, "la pensée tragique" du XVII^e siècle, devenue une véritable et efficace "idéologie tragique", donne existence dans la production contemporaine à des mythes actualisés et des personnages en situation de belligérance et de puissance politique. Les textes – toujours à clefs – dans lesquels s'exposent leur caractère, leurs arguments et leur faillibilité sont mis en scène au service du pouvoir. Le théâtre voulu et entretenu par une monarchie de droit divin sera politique et sacré. Rationnel et fait de mystère. Racine contribuera à faire entendre une légitimation de la violence en tant qu'elle est de l'ordre des choses, partant sacrée, et dont la cause est du ressort d'un *Dieu caché*.

Cette "ambiance psychologique" dont sont imprégnées la pensée et l'action politiques est liée à une habitude plus que séculaire de fréquentation sans distance des œuvres des Anciens. Elle a entretenu une culture de la violence en même temps que sur le terrain étaient déployées des armées qui entendaient régler des "tragédies d'État" dont les personnages, fort réels, semblent avoir emprunté mœurs amoureuses, conflits familiaux et faits d'armes aux héros de l'Antiquité. Au moins est-ce à travers eux qu'ils se pensaient.

Bibliographie

ALLISON Graham, *Vers la guerre, la Chine et l'Amérique dans le piège de Thucydide*, Paris, Odile Jacob, 2019.

ARON Raymond, *Paix et guerre entre les nations*, Paris, Calmann-Lévy, 1962.

BARTHES Roland, *Sur Racine*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1963.

BLIN Arnaud, *1648, La Paix de Westphalie - Ou la naissance de l'Europe politique moderne*, Paris, Complexe, 2006.

BURKE Peter, *Louis XIV : les stratégies de la gloire*, Paris, Seuil, 1995.

BUTOR Michel, *Répertoire*, Paris, Minuit, 1960.

CORVISIER André, *La France de Louis XIV*, Paris, Sedes, 1990.

FAURE Marie-Noëlle, *La guerre de Trente Ans*, Paris, Ellipses, 2019.

GIRARD René, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

GOLDMANN Lucien, *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1956.

— *Racine*, Paris, L'Arche, 1970.

GUYOT Sylvaine, « Entre éblouissement et 'véritables grâces'. Racine ou les tensions de l'œil classique », in *Littérature classique*, n° 82, Paris, Armand Colin, 2013.

LANSON Gustave, *Histoire de la littérature française*, Paris, Librairie Hachette, 1959.

LYNN John A., *Les guerres de Louis XIV*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2010.

MAURON Charles, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Gap, Ophrys, 1957 (1^{ère} édition). Réédition Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1986.

MEYER Jean, *Le Poids de l'État*, Paris, PUF, 1983.

PICARD Raymond, *La carrière de Jean Racine*, Paris, NRF, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1956.

PRIGENT Michel, *Le héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris, PUF, 1988.

Revue Europe, *Jean Racine*, Paris, 2020.

RACINE Jean, *Théâtre complet*, tomes I et II, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

SCHRÖDER Volker, « La place du roi : guerre et succession dans *Mithridate* », in *La Rochefoucauld – « Mithridate » – Frères et sœurs – Les Muses sœurs* (Actes du 29^e congrès annuel de la North American Society for Seventeenth Century French Literature, Victoria, BC, April 1997), Paris, Claire Carlin, 1998, pp. 147-158.

— « Racine et l'éloge de la guerre de Hollande : de la campagne de Louis XIV au "dessein" de *Mithridate* », in Revue *Dix-septième siècle*, n° 198, Paris, PUF, 1998, pp. 113-136.

Notice bio-bibliographique

Sociologue et philosophe de formation, Marc Fenoli est titulaire d'un doctorat en philosophie de l'Université Pierre-Mendès-France, Grenoble. Auteur de nombreux articles de presse et académiques. marcfeoli@hotmail.com

La violence entre expression et représentation dans Mot de Julie Héту

Fida HAMMOUD

*Professeur assistant
Université Libanaise, Tripoli, Liban*

*« Il existe dans le cœur humain un désir de tout détruire. Détruire, c'est affirmer qu'on existe envers et contre tout. »
(Niki de Saint Phalle, artiste)*

Résumé

Cet article vise à montrer que la violence dans le roman *Mot* de Julie Héту puise son essence dans la malédiction et le fatalisme tragique. Cette violence se concrétise dans les arts, du fait que la tauromachie, la peinture et la musique l'exaltent autant qu'elles tentent de l'apaiser. Dans le tourbillonnement frénétique de l'histoire, la mort semble l'unique vainqueur.

Mots-clés

Violence – Tragique – Mort – Arts – Tauromachie

Abstract

This article aims to show that the violence in Julie Héту's novel *Mot* draws its essence from curse and tragic fatalism. This violence is embodied in the arts because bullfighting, painting and music exalt it as much as they try to appease it. In the frenetic whirlwind of history, death seems to be the only winner.

Keywords

Violence – Tragedy – Death – Arts – Bullfighting

Résidant à Barcelone en vue d'apprendre l'art de la tauromachie, l'écrivaine canadienne Julie Héту s'inspire de son séjour espagnol pour écrire *Mot*. Le roman publié en 2014 sera finaliste aux prix France-Québec et Ringuet de l'Académie des lettres du Québec ; il rehausse le talent littéraire et artistique de l'auteure chercheuse en littérature, arts et anthropologie, scénariste et spécialiste d'arts visuels.

Le roman *Mot* frémit sous l'effet du tragique. Les personnages se découvrent victimes d'un destin qui les achemine vers la mort. Dès les pages inaugurales, on assiste à une malédiction qui déchoit sur les membres de la famille Deseo. Yamm est contraint de quitter son village natal Dhour Choueir et d'abandonner son projet de laïcisation du Liban. Sa femme Anat et sa fille Cybèle reçoivent la nouvelle de sa mort avant leur départ de la Syrie vers Majorque chez une parente. En Espagne, Cybèle épouse Luis avec qui elle a deux enfants, Elmihra et Mot. Or, le spectre de la mort accompagne les personnages. L'alliance de la mort et du tragique donne naissance à la violence. Entre la violence verbale et la violence physique, le récit se noie dans un bain de sang et de cruauté. L'hégémonie de la violence est telle qu'elle s'installe aussi au cœur des arts. D'une part, la corrida, la musique et la peinture se font un paradigme de la violence qu'elles révèlent et reproduisent. D'autres part, les personnages artistes s'y adonnent comme à un palliatif contre la conscience du tragique.

Ainsi, l'histoire des Deseo se présente-t-elle comme une création narrative où la violence textuelle se recoupe avec la rigueur d'un fatalisme ancré dans l'existence humaine. Le ressort dramatique des péripéties ne fait que refléter la misère de la vie vouée à la mort. Héту prend part à l'angoisse métaphysique de nombreux écrivains contemporains « hantés par les violences » (Labouret 255). J'en cite à titre d'exemples Jean Giono dont l'œuvre littéraire est marquée par le traumatisme de la guerre et de la mort, Nathacha Appanah dont le roman *Tropique de la violence* fait parler un enfant noir qui aborde la fatalité et l'injustice du destin avec clairvoyance, Nina Bouraoui dont le roman *Otages* cible la solitude existentielle, etc.

La présente étude se focalise sur deux questions : comment le rouage tragique nourri de malédiction entretient-il la thématique de la violence ? Dans quelle mesure les genres artistiques qui parlent le langage de la mort sont-ils, simultanément, une expression de la violence et un remède contre ce phénomène ?

1. L'engrenage de la malédiction et de la violence

L'héritage tragique

Au fur et à mesure qu'on progresse dans la lecture de *Mot*, on s'assure que le roman a le parfum de la tragédie antique. Les protagonistes semblent les héritiers des héros tragiques qui avancent à tâtons dans l'obscurité d'une destinée inexplicable. Pareils aux héros raciniens, ils affrontent un destin qui leur tend des pièges, quitte à les garder séquestrés dans un cercle vicieux régi par la violence.

Une hérédité maudite pèse de tout son poids sur la famille Deseo. Mot en parle à sa mère dans une des lettres qu'il lui envoie depuis sa cellule : « "Tu disais que notre héritage arabe se situait à mi-chemin entre les ténèbres et le coucher du soleil¹ " » (112). Le confinement dans le tragique est transféré par atavisme. Lorsque, en Espagne, Cybèle s'oppose au retour de sa mère au Liban, Anat pose une énigme à sa fille : « "Cybèle, quelle est la différence entre le drame et la tragédie ?" » (45). Et d'apporter elle-même la réponse : « "C'est la présence ou l'absence du destin, je ne veux pas ignorer mon destin, Cybèle" » (45). L'origine de la malédiction gît dans ce destin dont les ravages vont crescendo. L'un de ces ravages se traduit dans le démantèlement de la famille, qui n'épargne aucune des générations. Disloqué par l'action du destin cruel, le couple initial, Yamm Deseo et sa femme, lègue cette forme de malédiction à la génération suivante ; Cybèle, victime d'une agression physique qui survient à Alcúdia, tourne le dos à son mari et à ses enfants. Après la mort ensanglantée d'Elmihra dans l'arène et le double homicide de Mot, la famille expire de façon entière. La désintégration familiale s'inscrit dans un déterminisme qui atteste l'absence d'une grâce salvatrice. Et la victoire du destin foudroyant sur le libre-arbitre astreint les héros à des conditions iniques : ils semblent assumer le faix d'actes qu'ils n'ont pas réellement voulus.

En fait, l'inhibition du libre-arbitre, due à l'intensité du tragique, accentue la vanité ou l'absence d'alternative chez le personnage : doit-il se résigner devant le sort implacable, se laisser entraîner à la manière d'Oreste ? Ose-t-il s'insurger contre son destin, le prendre en main en toute lucidité ou s'évertuer à le maîtriser ? Les cas d'Elmihra et de Mot montrent que la volonté n'a pas de place dans le mécanisme tragique. Consciente que « dans l'arène, tout était là, le sable, le sang, pour

¹ Pour *Mot*, j'indique seulement la pagination dans le corps du texte.

laisser croire à la tragédie » (77), Elmihra qui a choisi librement de se forger une carrière de torero reconnaît sa défaite au préalable face à la rigueur acharnée du sort. Dans un fragment de poème dédié à son amant Mano, elle assimile son *fatum* à la crucifixion marquée par le sang : « *El sable, El sang, j'ai la tête en épines roses* » (77). À travers l'impétuosité des mots et le souffle chrétien qui rythme ce vers, le personnage s'identifie au Christ martyrisé et compare le parcours du torero au Golgotha.

Cependant, le gâchis existentiel crée un réseau de déterminations intérieures beaucoup plus influentes que les circonstances extérieures. Les personnages endossent leur ratio de responsabilité dans la propagation de la violence. Si Mot, auteur de parricide et de matricide, donne l'impression d'agir en toute autonomie, son attitude émane d'instincts et de forces intérieures qui le meuvent ; elle est dictée par une vigueur incorporée au mouvement de son âme, qui s'empare de lui, l'aveugle et atrophie sa volonté¹. Le double assassinat est un éventaire de la violence aux effets choquants à l'intérieur de la famille ; il est perpétré dans des moments de dérégulation et d'aliénation, bien que Médée l'attribue à des actes de choix et de résolution :

« "Ce n'est pas de sa faute, [...] ce n'est pas de sa faute. Devant l'histoire, le destin est aveugle et il ne fait pas de cadeau. Il surprend comme la première brûlure et sert à réaffirmer qu'on est libre de choisir. Même si nos choix sont mauvais, ils demeurent souvent ce qu'on a de plus cher" » (96).

Mais la question du libre-arbitre et du choix n'est pas la dernière similitude observable entre le roman et les pièces raciniennes. La succession des événements violents et incontrôlables relève quelquefois de l'absurde et ravit aux personnages les potentialités d'accomplir leur destin. Yamm est exécuté avant de finaliser son exploit politique et de se couronner un héros national. Cybèle est prise dans un maelstrom de circonstances épouvantables et malheureuses, une rançon, en quelque sorte, de la recherche de la vérité sur sa famille. Elmihra ne parviendra jamais à parfaire son ambition de devenir matador au sortir de l'enfance. Le destin despotique spolie les rêves de succès et de bonheur. Les ambitions dégénèrent en un combat sans issue qui s'achève presque toujours sur la perdition ou dans le deuil.

¹ Vu la douleur de Mot, il n'est pas étrange que l'agressivité du personnage explose et aboutisse à des conséquences dangereuses. René Girard donne une explication de ce cas de violence longtemps retenue et de ses retombées ; d'après son interprétation, cette violence finit toujours par éclater de manière catastrophique et semer le malheur : « Quand elle n'est pas satisfaite, la violence continue à s'emmagasiner jusqu'au moment où elle déborde et se répand aux alentours avec les effets les plus désastreux. » René Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, p.24.

Objets sacrés et superstitions : des prodromes de la violence

La violence du tragique est cortégée par l'intervention pernicieuse d'idoles et de superstitions. Des objets dits sacrés recèlent une charge affective considérable et sont transmis d'une génération à l'autre ; il s'agit d'un « petit morceau de corail rouge » (18) et de « trois grains d'or sacré » (18). Cybèle apprécie l'intérêt de ces objets porte-bonheur qu'elle reçoit de ses parents : « "Je ne savais pas trop ce que ces objets avaient comme valeur, mais mon père avait toujours dit : 'Tant que nous avons ces objets sacrés, nous ne sommes pas pauvres'" » (58). Une lecture mythologique et historique éclaire l'intérêt des idoles dans le milieu culturel des personnages.

En mythologie, le corail rouge est produit dans un acte de violence. Le *corallium rubrum* naît du sang qui jaillit de Méduse décapitée par le dieu Persée. Selon des variantes du mythe, la tête de la Gorgone, jetée dans la mer par Persée, se serait transformée en algues rouges devenues des coraux. Dans certaines cultures, les peuples louent le corail rouge de Méditerranée, et lui décernent plusieurs valeurs et croyances. Par sa couleur, il suggère le sang et la vie. Dans cette perspective, Anat perpétue une tradition de ses origines libanaises : elle avise Cybèle que le corail rouge est censé les « "protéger du destin" » (33) et conjurer le mauvais sort. À son tour, Elmihra apprend à son frère que, développeur du magnétisme d'une pierre précieuse, le corail accroît le magnétisme de la personne qui le détient ; en même temps, il repousse le « mauvais œil¹ », « l'orage et [le] poison » (62). Associé à l'énergie et à la fertilité, le corail est doté de qualités magiques et mystiques et de pouvoirs protecteurs contre les sortilèges. Pour cette raison, Elmihra place le corail sous son oreiller ; elle souhaite profiter de ses vertus prophylactiques louangées par les médecins de la Grèce antique puis du Moyen-âge arabe, en vue de « faire cesser le même cauchemar qu'[elle fait] chaque nuit, depuis que [sa] maman a disparu » (61).

Dans le même contexte, l'effet produit par les grains d'or n'est pas négligeable. Sur ces grains « figurent les trois symboles de l'*encierro*². Soit celui de l'âme quittant le corps et représentant la mort, celui du corps sur la terre, symbole de la mémoire, et celui du sang du taureau, rappel du sacrifice » (18). Munis des grains auxquels ils vouent une consécration, les Deseo croient que ces objets hiératiques veillent sur leur sécurité dans leur périple depuis le Liban jusqu'à Majorque, en

¹ Certaines populations, notamment dans le bassin méditerranéen, se méfient du « mauvais œil. » Je souligne.

² Terme espagnol qui signifie « enfermement ». Le dictionnaire *La Langue française* en donne la définition suivante : « (Espagne) Dépendances d'une arène où sont enfermés les taureaux avant une corrida. » Disponible sur : <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/encierro> Consulté le 5/11/2023.

passant par Damas. Elmihra préjuge qu'un des trois grains lui portera bonheur ; elle le glisse sous sa langue dans chacune de ses batailles avec le taureau.

Des amulettes taurines parachèvent la catégorie d'objets apotropaïques. « La mâchoire de taureau » suspendue au-dessus du lit d'Elmhira, « la queue de taureau » que la petite torera conserve sur sa commode, et « "toutes ces idoles déchuées qui tapissent les murs de [sa] chambre" » (66) nourrissent une croyance ancrée dans son esprit : la mort inéluctable, son destin auquel elle est liée.

Or, loin de repousser le mauvais sort, ces objets l'incarnent, entretiennent son action malfaisante et retiennent les personnages dans le cycle infrangible de la violence. Cybèle qui refuse de s'en séparer sème, à son insu, la calamité dans son entourage. Les objets supposés augustes déclenchent un mécanisme de violence dévastateur de sa vie. Elle subit une agression et un viol par des malfaiteurs à la recherche des grains d'or dans sa maison d'Alcúdia. Pour venger sa femme, Luis devient meurtrier. Les grains d'or démolissent la vie de la famille.

Aussi, selon la tradition, l'un des grains d'or devrait-il briller plus que les autres pour chaque génération. Ceux de la mort et du sacrifice scintillent davantage pour Elmihira. Mot, de son côté, ignore qu'en avalant le morceau de corail donné par Médée, il infiltre dans son corps un venin prélude au matricide. Le petit garçon charge la première couverture de sa carabine avec les trois grains d'or pour consommer le parricide. Il se débarrasse ainsi de ce « cadeau empoisonné » (99) offert par sa mère. La prise de conscience de l'impact délétère des objets présumés vénérables ne survient qu'après le sinistre. Les talismans, « objets de destin » (87), se pervertissent en instruments de violence qui propulsent les personnages vers la ruine.

Conjointement aux objets révéérés, les superstitions traversent le récit et le font gagner en violence. Des forces occultes tiennent un langage précurseur de la destinée pathétique. « "S'il [le corail rouge] pâlit, c'est signe d'une maladie prochaine. Si des taches apparaissent, c'est signe de mort prochaine" » (62). La petite torera découvre avec désarroi les « taches blanchâtres » (88) sur le corail, présage de sa mort imminente. Elle s'alarme quand le cygne noir s'approche d'elle avant le combat ultime ; « symbole [...] d'un hymne de mort » (Bachelard, 61), l'oiseau lui prédit le tournant tragique de son destin. Comme cadeau de Noël, Luis offre à son fils la carabine, l'arme qui provoquera sa mort. Médée avertit Luis du danger de la carabine pour les yeux des enfants ; et comme par une ironie du sort, Elmihra sera encornée dans l'œil par un taureau blanc. Une

résonance mythique abreuvée de violence accole déjà au nom de la petite fille : Elmihra « "comme El Mithra à qui on aurait retiré l'épée du cœur, en retirant le 't'" » (35). Ce nom fait référence aux cultes à mystères et à la tauromachie ; il symbolise un « lien entre le Liban, terre d'origine des cultes tauromachiques, et l'Espagne où ces cultes étaient encore bien vivants » (43). Dans la langue espagnole, Elmihra signifie « elle verra » (42) ; en réalité, les visions de la torera préparent à l'accomplissement de l'irréversible.

L'ascendant de la haine

Dans le cadre de la conjoncture tragique, le sentiment de haine opère comme un catalyseur de la violence. Qu'elle soit braquée sur une personne, un objet ou un endroit, la haine s'érige en idéologie et se dynamise en attitude ou en acte de destruction.

La première partie du roman syncope les dix années passées à Alcúdia dans un récit matriculé par les ellipses narratives. Dévolues aux Deseo, les pages sont pénétrées par le *Sehnsucht* ou la nostalgie¹, dû à l'irréversibilité de la temporalité, et par conséquent, à l'impossibilité de ressusciter le passé. La comparaison perpétuelle entre le passé heureux à Dhour Choueir et la situation actuelle d'expatriation ronge Anat et la métamorphose en femme hystérique. Passionnée pour son mari, cette femme se défigure quand elle cède à sa tempête intérieure. Cybèle l'identifie alors à une « sirène » (8), l'une des divinités de la mort dans *L'Odyssée* d'Homère. Anat est sujette aux affres d'une nostalgie enlisante, celle des origines et de l'harmonie des temps primitifs d'Ève avec son Adam selon le mythe génésiaque. La fuite du pays natal, envisagée comme un « déracinement existentiel » (Harel, 2005, 117), voire une chute du paradis originel, la dépossède presque de sa raison. Tantôt elle fait le panégyrique du Liban et recommande à Cybèle de dessiner les paysages libanais pour les graver dans sa mémoire, tantôt, dans des instants de rage incontrôlée, elle met en pièces des objets en rapport avec le passé : les photos et les souvenirs de son mari ainsi que les passeports libanais. Mais c'est sa haine de l'Espagne qui l'emporte toujours. Cette femme ne survit à la mémoire de son mari que par un discours rancunier envers l'Espagne, où se perçoit la hantise du retour à la terre natale : « "Je vais y retourner, Cybèle. Je te dis. Un jour, je vais y retourner. Je suis Libanaise" » (36), affirme-t-elle sans cesse. La plaie qui aiguise ses penchants violents ne se suture que dans la mort.

¹ Sens étymologique.

Avec Anat, dès les premiers chapitres, les propos haineux déversent une violence verbale qui émerge en filigrane chez des personnages à l'apparence charmante ou sereine. Dans le cas de Cybèle, la flambée d'hostilité provenant du facteur identitaire est adressée au pays natal : « Dire que j'étais à présent une Espagnole traduisait, à ma façon, une haine profonde pour ce pays que je n'avais pas choisi et qui m'avait fait souffrir » (46). La violence orale est récurrente dans le discours de haine que tient Cybèle à l'égard du Liban : « "Je déteste ce pays d'où je viens, Tanjà, je le hais tellement" » (45). On note ici que c'est la violence des souvenirs qui extériorise le sentiment de haine. Des séquelles de l'enfance bousculée par les événements resurgissent dans la mémoire de la jeune femme et la supplicient. Et quand, pour mettre un terme à son odyssée arpentée par la violence et le chagrin, elle tente une réconciliation avec son village natal, elle est rejetée par le lieu. Loin de rester un symbole du passé, le Liban-prison se concrétise dans la prison réelle d'Al Khiam où elle est torturée physiquement et moralement. La fêlure émotionnelle s'hypertrophie entre le personnage et son pays. En fait, le Liban et l'Espagne ne sont, ni l'un ni l'autre, la patrie de Cybèle. Cette femme encline à tous les excès appartient à une autre sphère ; sa terre se trouve dans l'au-delà.

En outre, la violence verbale sert la haine tumescence qui guide le comportement de Mot. Les représailles de l'enfant passent pour un châtement légal et juste contre un père défaillant. Quand Luis accuse la gouvernante Médée d'être une « sorcière » (94) et d'avoir empoisonné la vie de ses enfants¹, la riposte de Mot fuse comme une hargne longtemps refoulée : « "Ce n'est pas une sorcière ! C'est toi, le monstre. Tu n'es plus un père, tu es un cadavre, froid et absent. Je te déteste" » (94). Les paroles haineuses scellent le non-retour dans les rapports avec le père. L'on s'étonne de voir un gamin adorer sa sœur et abhorrer son père à ce point².

La rancœur s'étale au même degré dans une lettre où Mot justifie les trois cents coups de carabine à plomb tirés sur son père. « "J'ai tué de toute mon âme" », (99) écrit-il à sa mère. La violence des mots connote une délivrance sadique : « "Ça m'a fait tellement de bien de le voir souffrir" » (100). Le sadisme de Mot consiste à goûter ce que Bataille qualifie de « destruction contemplée » (Bataille, 1957, 14). La vindicte ne se rassasie que dans le spectacle de *l'ennemi*

¹ L'allusion au personnage mythologique homonyme ne laisse aucun doute quant à l'accusation d'infanticide commis par Médée dans les pièces de Sénèque et d'Euripide.

² « Ce qu'il y a de plus facile à observer et à saisir par la pensée, c'est le fait qu'aimer avec force et haïr avec force se trouvent si souvent réunis chez la même personne. » Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque de Payot, 2001, p.20.

achevé. La thèse de Bataille fondée sur la prédisposition de l'homme au Mal et son illustration dans la littérature s'applique au personnage de Julie Héту. La propension au mal se manifeste à un moment de l'histoire où Mot, en proie à la haine, réalise l'acte vengeur et le conte avec satisfaction.

À la véhémence de la parole dans la confrontation directe s'adjoignent la brutalité et la verveur du langage dans la première lettre adressée par Mot à sa mère :

« "Je déchiquetterais tranquillement tout ton corps, en commençant par tes yeux, puis ton cœur, pour que tu ressenties la peine que tu nous as faite, en nous laissant dans l'ignorance. [...] Je te crache dessus. Je te pisse dessus. Je te déteste" » (98-99).

La logorrhée violente outrepatte le stade du verbal. Elle atteint celui du passage à l'acte où le lecteur peut visualiser les gestes. L'hostilité scandée par la délectation dans le sadisme se matérialise alors dans la spectacularisation de la vengeance : on *voit* l'enfant enfoncer un poignard dans le cœur de celle qui lui a donné la vie, au milieu de l'arène, à l'endroit où sa sœur a perdu la vie. La scène est sustentée par la libération anarchique des pulsions agressives. Elle déborde de fiel et de démente et communique une idée de l'endurcissement du personnage. Sous l'action de la haine déchaînée, Mot relaie l'humanité à la monstruosité.

2. La violence et les arts : un rapport ambivalent

L'illustration de la mort violente dans le langage artistique

L'épigraphe au roman indique que le titre « Mot » désigne la mort en arabe syrien. « El mawat » (43), comme l'aurait prononcé Anat, case le *memento mori* au cœur du récit. Le personnage éponyme dédie à sa mère – dont il planifie l'assassinat – un taureau blanc « aux origines phéniciennes » (143), semblable à celui qui a encorné l'œil de sa sœur. Mot se déclare ainsi un émissaire de la mort.

Par ailleurs, le phénomène macabre imprègne le texte de sang et de couleur rouge. L'intronisation de la mort perce dans les travaux artistiques variés. Ces arts sont modulés par le *duende*. Généralement connu comme un état d'inspiration et de création, le *duende* « passe par le corps et le sang, [et est] poussé par des forces mystérieuses brutales et violentes » (124). Selon Cybèle, il « est sombre et terrifiant, comme la rencontre avec le taureau dans l'arène [...], la tache aveugle du sang sur le sable qui inévitablement va couler » (58). Dès lors, le *duende* en art manœuvre sur le terrain de la violence et exprime la hantise de la mort.

Taraudée par l'échéance fatale, Elmihra la côtoie dans un songe récursif narré à Mano par le biais de l'hypotypose : « Dans mon rêve, je me réveille sous l'eau, avec le ventre transpercé par la corne d'un taureau. Il est là, un magnifique taureau blanc qui me regarde au travers des eaux troubles pendant que les algues couvertes de mon sang se pétrifient et deviennent du corail rouge » (61). Le contenu onirique pointé vers l'offensive de la bête et l'écoulement du sang sont emblématiques de la férocité du combat. La corrida dans la réalité emprunte au rêve : le taureau arrosera l'arène avec le sang de la petite fille.

On constate que la mort, annexée à l'image du taureau, l'est, par extension, à la tauromachie. La corrida se pose dans le texte de Hétu comme un rituel problématique. Les partisans la conçoivent comme « un art non un sport » (120), celui de « défier la mort » (64). Pour dissuader sa fille de pratiquer cet art, Luis, détracteur invétéré de la tauromachie, réitère le discours anti-corrida des touristes qui « "ont du mal à combattre leur malaise lorsque le matador, après avoir coupé la queue de la bête mise à mort, la leur lance en imaginant brandir un trophée" » (67). Outre la barbarie du spectacle sanguinaire, les spectateurs sont révoltés par l'attitude ignominieuse, voire malséante, dont fait preuve le torero après sa victoire.

La corrida exige un engagement des forces humaines où le péril rôde toujours. Le torero aiguillonne le taureau, convoque son énergie et sa brutalité, les déchaîne contre lui-même dans un mouvement délicat. Gouverné par l'affrontement d'Éros et de Thanatos, ce mouvement enjoint au torero de « ne pas rompre, ne pas céder du terrain face à l'adversaire, face à l'adversité, face à la peur, face à la mort » (Wolff, 141). À travers l'art tauromachique se dévoile le versant violent de l'être humain, une violence instinctuelle ensevelie dans les tréfonds de sa nature. C'est que, en attisant la fougue du taureau, le torero exorcise la sienne. Un éleveur de taureaux confirme cette théorie : « "Le torero, comme le taureau, est avant tout en guerre contre lui-même" » (69). La corrida polarise donc une réciprocité de la violence. Mais ce qui demeure certain, c'est que la passion pour cet art n'est que la transcription, dans une configuration artistique, de l'envoûtement des hommes par la proximité de la mort. On emprunte à Rougemont cette réflexion autour de l'amour-passion qui « entraîne la destruction pour ceux qui s'y abandonnent de toutes leurs forces » (Rougemont, 21). Tel un amoureux passionné, le torero risque sa vie dans l'art générateur de la mort.

En plus de sa particularité de vectrice de mort, la tauromachie espagnole s'octroie l'apanage d'« arrêter le temps » (73). Elmihra certifie que « dans l'arène, il n'y a plus de présent, plus de futur, plus de passé, tout ça dans l'arène ne fait qu'un » (64). L'abolition du temps découle du frôlement de la vie et de la mort jusqu'à la fusion totale. Un seul geste manqué, une imperceptible intervention aléatoire risquent de provoquer la chute du matador. La subtilité de cet art met en valeur, avec acuité, la fragilité de la vie humaine. Pedro avertit Elmihra sur ce point : « "Si tu le [le taureau] devances, si tu bouges plus vite que lui, il ne se laissera pas duper. Si tu es en retard, il ne te laissera pas passer" » (149).

Appréciée ou fustigée, la tauromachie ne se démêle donc guère de la mort. Elle est même transposée dans des compositions picturales. Incapable de peindre un tableau sublime en commémoration de la mort¹ d'Elmihra, Mano esquisse la toile dans son rêve. La mort y est peinte de la couleur du sang avec

« deux corps [qui] se superposent, presque un minotaure. La corne du taureau pénétrait l'œil du torero, si profondément qu'une partie de sa tête semblait avalée par l'œil de ce dernier. Le sang coulait le long du corps du torero, traçant sa silhouette avec plus de précision, et l'on comprenait, en suivant cette ligne, que ce corps était celui d'une femme, simplement parce que le trait rouge qui se découpait dans le bleu du ciel effectuait une courbe légère sur l'abdomen » (118).

La mort qui persécute le personnage de façon cauchemardesque s'implante dans un tableau qui lui assigne visibilité et épaisseur. La violence est cadencée par l'animation de la scène, que rend l'effusion du liquide létal. La dimension funèbre dépasse le stade de la reproduction picturale d'un combat ensanglanté ; elle touche à la théâtralisation où l'observateur assiste à un véritable massacre de la torera par le taureau. Quant à la peinture du minotaure, elle renvoie à l'anthropophagie du taureau qui plonge ses racines dans la mythologie². Pour ce qui est du taureau noir, il se réserve également un rôle dans le roman ; Médée signale ses origines infernales : « "[...] les taureaux noirs, dont la toison brille sous les étoiles, ont été enfantés sur les berges des enfers. [...] Ils sont habités par le feu et la mort" » (63). La prégnance taurine entraîne toujours

¹ La faiblesse de Mano proviendrait soit de son affliction, soit de la difficulté à admettre la mort d'Elmihra. La petite fille reste vivante dans son esprit. Analysant les tentatives de rationalisation de la mort qui reste toujours incompréhensible, Jankélévitch affirme que la conceptualisation du phénomène n'obstrue pas la réalité tragique ; car « l'ipséité de la personne disparue demeure irremplaçable, comme la disparition même de cette personne demeure incompensable. » Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977, p.6.

² L'on sait que Pasiphaé, femme du roi Minos, s'accoupla avec un taureau blanc que son mari refusa de sacrifier au dieu Poséidon, et engendra le Minotaure dévorateur des Athéniens. L'on sait aussi que Zeus, dieu de l'Olympe, se métamorphosa en taureau blanc en vue de séduire la belle Europe pour la violer par la suite.

son corollaire, la mort. Même l'écriture d'Elmihra martèle la phobie de la mort par le biais de l'inversion du « "A" pour en faire des têtes de taureaux » (59). Une manière singulière d'incruster l'ubiquité macabre dans son quotidien.

Le syncrétisme artistique né de l'union de la peinture et de la tauromachie déploie la violence dans toute son horreur. Elmihra traduit l'hallucination de la mort dans la représentation de l'arène comme « un anneau rouge » (59) et des taureaux comme « de sombres masses noires tourbillonnant dans le sable en se déformant » (59) ou d'« étranges toupies noires, qui semblaient se découdre » (59). Quant au matador, balloté par le destin et rusant dangereusement avec la mort, Elmihra l'ébauche d'une manière amphigourique à travers « la rencontre de l'eau et du piment rouge imbibé sur le papier » (59). La silhouette imprécise s'élabore au fur et à mesure dans ses dessins pour se fixer dans le corps « d'une torera emportée dans un élan certain vers la mort » (59). Au fil du parcours évolutif en peinture, la peintre en arrive à insuffler de la vie à la mort et à animer la pensée mortuaire dans les tableaux. Par le truchement de la peinture se médiatise le rapport de la corrida sanguinaire à l'inéluctabilité de la mort.

La fascination par la mort réside également dans la création d'une esthétique de la violence lugubre dans la peinture. Cybèle stigmatise la peinture des scènes du quotidien banal où prévalent le formalisme, les concepts préétablis et les tableaux sclérosés. Elle prône, en revanche, celle de scènes « de rythme, de mort, de va-et-vient, de sang et d'épée enfoncée dans des plaies brûlantes » (37). S'aidant de l'*ekphrasis*, la peintre affine sa vision. Ses aquarelles exposent la mort comme un mécanisme sanglant inhérent à la vie « à la fois habillée de mort et pénétrée de mort ; enveloppée par elle d'un bout à l'autre, imbibée et imprégnée par elle » (Jankélévitch : 1977, 58). L'imbrication de la mort et de la vie est démontrée dans le premier chapitre de *La Mort*. Jankélévitch y explique que tout ce qui relève de la vie, – l'espoir, la douleur, etc. –, nous rappelle la mort : « La vie nous parle de la mort, et même elle ne parle que de cela. » (58). L'omniprésence de la mort obsède les personnages de Héту, notamment les personnages féminins, Anat, Cybèle et Elmihra. Les aquarelles de Cybèle en font une représentation symbolique ; elles reposent sur la valeur tonale et l'emboîtement des deux concepts antithétiques de la nitescence et des ténèbres : « "[...] il y a une étrange lumière ... sombre" » (39) et « "*How can light be dark ?*" » (39), disent les experts en admirant ses dessins. Ils s'interrogent comment la mort peut, à ce point, se tapir dans la vie.

La représentation de la violence dans les arts : un palliatif ?

En dépit de la fougue qui sillonne les arts, la pratique artistique remplit une fonction exutoire pour les personnages artistes. Le repli vers l'art devient leur respiration et leur donne l'espérance, réelle ou illusoire, de triompher de la monomanie mortuaire.

Sans doute, le chant occupe-t-il une place de choix dans la bataille orientée vers la domestication de la mort. La nuit de la Nativité, retentit avec virulence dans la cathédrale de Palma une chanson enregistrée dans la voix de Cybèle : « *Nous allons tous mourir, Dieu va mourir* » (70). Le pessimisme que charrient les mots n'est qu'un cri qui dit la vérité éternelle et intemporelle sur l'inévitabilité de la mort. La chanson fait sensation et ébranle l'auditoire dans la mesure où elle prophétise une fin à tout, même à l'existence de Dieu. Elmhira l'explique à son frère dans l'intention de délester l'angoisse de la mort : « "Elle [la chanson] dit que c'est le propre des hommes de mourir, que ça se produit quand ça doit se produire et que ça se produira..." » (70). Une tentative de surmonter l'obsession macabre par l'entonnement d'une plainte individuelle-universelle.

La chanson composée par Luis pour Cybèle, intitulée *Le goût de la couleur rouge*, évoque « l'union de la vie et de la mort qui prend l'apparence d'une femme et d'un taureau » (33). Les mots relatent en détail le déroulement du combat dans l'arène. Mais le lecteur est déconcerté par la narration chantonnée qui amortit la sauvagerie du combat. L'appréhension de la mort est supplantée par la sensation de plaisir qui enveloppe la femme lorsque le taureau la frappe et touche son cœur : « [...] la blessure ne laisse voir aucune déchirure et la femme, saisie par la douleur qu'elle confond avec le plaisir, poursuit son combat avec la mort travestie en un érotique ballet fantastique » (34). La danse avec la mort gagne en érotisme¹ et perd de sa dimension effrayante. Bien plus, elle aiguise les pulsions de vie et de volupté. Si la chanson inscrit la hantise de la mort dans les mots, la musique et la danse se chargent d'en édulcorer le choc. L'imagination créatrice du compositeur crée la scène qui sera chantée et rythmée. La frénésie musicale contribue à la libération de l'inconscient travaillé par l'effroi de la mort et la privation de la femme aimée.

¹ Afin de mettre en lumière la lascivité de la corrida, Cybèle envisage l'acte sexuel comme « une mise à mort » (34) semblable à la tauroctonie.

Aussi, la musique se trouve-t-elle investie de valeurs heuristiques. Susceptible de pénétrer les abysses du moi humain, elle le submerge et le secoue. Cette exaltation explore la violence instinctive afin de l'expulser du paysage intérieur ; il serait ainsi plus facile de la mater, voire l'extirper. Elmihra promeut le *Taconeo* comme « la douce musique de l'attente, [...] cette musique frémissante » (86). Le jour de son alternative, elle prête attentivement son oreille à cette musique du flamenco, incitatrice à l'affrontement brutal avec le taureau. Car, relevant tous les deux de la tradition espagnole, le flamenco et la corrida partagent la même nature ; ils se déchaînent vivement des entrailles de l'artiste¹ conteur du destin ; ils l'affranchissent de la crainte du tragique. Pour ces raisons, la musique suggestive de la violence reste pour Elmihra une source d'ataraxie.

Mano, quant à lui, se laisse emmener par le chant de Laura « dans un monde nostalgique où il retrouvait l'odeur d'Elmhira » (116). Dénué de toute empreinte du *duende*, le chant est pourvu d'une charge thaumaturgique ; il purge le souvenir des répercussions de la mort atroce de la bien-aimée. Le basculement du jeune artiste dans un univers lyrique s'effectue de manière intermittente ou momentanée, puisque le chant, en tant que travail artistique, « n'existe que le temps de l'exécution » (Jankélévitch, 1983, 71). Il réussit néanmoins à canaliser le drame de la mort dans une voie cathartique. Grâce au chant salvateur, la réviviscence de l'image d'Elmhira se réalise en douceur dans la mémoire de Mano. Même le souvenir se magnifie pour ressembler à un art, *l'art du souvenir*.

Comme dans le chant exempt du *duende*, la violence se dilue dans les représentations artistiques et acquiert une acception positive. En taumachie, la violence amène la résurrection. Ce concept s'apprête à deux lectures : mythique et religieuse. D'abord, la scène de la mort d'Elmhira montre que le roman de Hétu revisite le mythe d'Adonis² auquel les Phéniciens attribuent la renaissance. Métaphoriquement, le cadavre de la torera se confond avec « la silhouette d'une rose » (90). La torera-rose ressemble à l'anémone qui naît du sang dans le mythe. La scène symboliserait donc une palingénésie plutôt qu'une mort. Dans le mythe, la naissance de la fleur évoque la vie ; dans le roman, la mort d'Elmhira peut être assimilée à une assomption.

¹ L'histoire espagnole offre un éventail d'unions entre des toreros et des artistes de flamenco. J'en cite deux cas : le mariage de Fernando Gómez El Gallo et Gabriela Ortega, celui d'Óscar Cruz et María Rosa, etc. Et la liste s'allonge.

² Adorateur de chasse, le dieu phénicien fut mordu par un sanglier qu'il brava avec courage. Mais il succomba à ses blessures. Son sang épandu sur le sol et mélangé au nectar d'Aphrodite donna naissance aux anémones et se mêla à l'eau de la rivière qui se colora en rouge.

Le pouvoir suggestif du mythe d'Adonis fait que la corrida transcende les frontières physiques de l'arène pour devenir le médium d'un discours sur la résurrection. Par la liaison des deux entités antinomiques, la tauromachie résorbe l'aporie vie / mort¹. Sur ce point, elle fait revivre le culte de Mithra dont les échos se disséminent dans le texte. L'immolation du taureau est la phase socle du culte mithriaque. Elle s'apparente à un rite sacrificiel prélude à un acte démiurgique. La tauroctonie, non seulement féconde la nature, mais symbolise aussi la renaissance du monde. L'acceptation négative de la violence pratiquée se lénifie. La violence sacrificielle élève la tauromachie à l'ordre d'une expérience initiatique pour Elmihra ; la torera participe à l'acte régénérateur. On pense même que la violence devient doublement salutaire. D'une part, en toréant, Elmihra se livre à une épreuve spirituelle qui lui inculque la réconciliation avec la mort et, par conséquent, l'acceptation de l'échéance inexorable. D'autre part, le choc avec le taureau contribue à l'éradication de la *Nachtseite*² à la faveur de l'extériorisation des pulsions agressives.

D'autre part, le concept de la résurrection dans le récit se prête à une lecture chrétienne. Il s'ancre davantage dans la revivification de la quête du Graal qui assure la vie éternelle. Mano conserve le sang d'Elmihra dans un pot de verre qui rappelle la coupe où le sang du Christ aurait été recueilli. Le sang immortalise la mémoire de la petite fille, au-delà de la mort. Bien plus, la réactualisation du mythe du Graal pourrait réintégrer Elmihra dans le monde des vivants en général, et dans l'âme de Mano en particulier.

À l'avenant, un autre bienfait de la tauromachie émerge dans le roman. L'art taurin atteste sa faculté curative exceptionnelle contre la solitude. Elmihra déclare à ce sujet que « " [...] l'art de toréer, c'est comme un paysage qui, avant toute chose, nous parle de nous-même" » (67). Sur l'animal, la torera projette son appréhension de la solitude³ ; avec l'animal, elle entre en harmonie ; de l'animal, elle écoute l'appel avec lequel elle interagit : « "J'ai l'impression parfois que leurs chants [les taureaux] m'appellent, qu'ils m'invitent à danser sur le même terrain qu'eux pour partager quelque chose ... leur solitude, peut-être" », (64) confie-t-elle à son instituteur. Ce dernier ne cesse de lui répéter que « "lors d'un combat, tu dois être le taureau, et le taureau doit imiter le

¹ Dans le roman, plusieurs scènes mettent en exergue la mort comme intrinsèque à la vie. Les citations empruntées à Jankélévitch dans la présente étude le corroborent. Je relève un exemple révélateur à cet effet : Cybèle qui s'apprête à rejoindre Mot et le taureau blanc dans l'arène est étonnée de voir que « leurs corps étaient liés l'un à l'autre par une force invisible », p.149. Il s'agit bien sûr de la présence mortuaire.

² La part sombre de l'homme.

³ La solitude est considérée dans un sens ontologique.

reflet de lui-même que tu lui renvoies. Il doit penser qu'il n'est pas le seul taureau dans l'arène, car c'est la solitude qui le rend violent" » (149). Par un phénomène de réflexivité, au niveau de la violence de l'acte, la tauromachie efface les dissemblances entre le matador et le taureau¹. Elle opère une animalisation de l'être humain et un anthropomorphisme de la bête dans un va-et-vient où le combat violent chasse l'horreur de la solitude : « [...] dans l'arène, Elmihra devient obsédée par la mort pour mettre fin à la peur d'être seule » (77). Le culte tauromachique se charge d'une puissance thérapeutique dans la vie de l'homme, promise à la mort². La corrida apparaît, par excellence, l'art qui favorise simultanément le dépassement du sentiment de la solitude et l'évasion d'un monde destiné à la finitude.

Après le dénouement assassin, le lecteur est condamné à poursuivre son tournoiement dans l'eurythmie du bouillonnement dramatique et de maint « pourquoi » auxquels aucune réponse n'est apportée dans le texte. Cependant, l'humanité du récit est incontestable. Au-delà de l'histoire tempétueuse d'une famille née dans son imagination, Julie Héty a écrit les tribulations de l'être humain impuissant devant la solitude et la mort. Les dimensions tragique et métaphysique du récit appellent une réflexion sur la valeur et le sens de la vie.

Bibliographie

ALAIN, *Propos sur le bonheur*. Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1928.

ARISTOTE, *Poétique*, traduit par Michel Magnien, Paris, Michel Magnien / Le Livre de poche, 1990.

BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942.

BATAILLE Georges, *La Littérature et le Mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1957.

¹ La suppression des différences et le rite sacrificiel font penser au culte dionysiaque et aux bacchantes qui s'y rattachent. Au cours des bacchantes, « les assemblages contre-nature, les rencontres les plus imprévues sont provisoirement tolérées et encouragées. L'effacement des différences, comme on peut s'y attendre, est souvent associé à la violence et au conflit. [...] Dans de nombreux cas, le thème de la rivalité hostile n'apparaît que sous la forme de jeux, de concours, de compétitions sportives plus ou moins ritualisées. ». René Girard, *op.cit.*, p. 170.

² Le torero est conscient de la présence tangible de la mort dans l'arène. Selon Morin : « Tout renvoie [...] l'individu solitaire à une solitude de plus en plus misérable au creux d'un néant sans limite ». Edgar Morin, *L'Homme et la mort*, Paris, Seuil, 1970, p.305.

COMTE-SPONVILLE André, *Du tragique au matérialisme (et retour) : Vingt-six études sur Montaigne, Pascal, Spinoza, Nietzsche et quelques autres*, Paris, PUF, 2018.

ESCOLA Marc, *et al.*, *Le Tragique*, Paris, Flammarion, 2014.

FRAPPAT Hélène, *et al.*, *La Violence*, Paris, Flammarion, 2013.

FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque de Payot, 2001 [1981].

GIRARD René, *La Violence et le sacré*, Paris, Bernard Grasset, 1972.

GIRARD René et SERRES Michel, *Le Tragique et la Pitié*, Paris, Le Pommier, 2007.

HAREL Simon, *Les passages obligés de l'écriture migrante, les voies d'une herméneutique*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 2005.

HÉTU Julie, *Mot*, Montréal, Triptyque, 2014. (Version PDF).

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *La Mort*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977.

— *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Seuil, 1983. (Version PDF).

LABOURET Denis, *La littérature française du XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2013.

MICHAUD Yves, *La Violence*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2023.

MORIN Edgard, *L'Homme et la mort*, Paris, Seuil, 1970.

PERRET Bernard, *Violence des dieux, violence de l'homme. René Girard, notre contemporain*, Paris, Seuil, 2023.

REVERDY Pierre, *Le gant de crin*, Paris, Flammarion, 1968.

ROSSET Clément, *Logique du pire : Éléments pour une philosophie tragique*, Paris, PUF, 2013.

ROUGEMONT Denis de, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, « Bibliothèques 10 /18 », 1972.

SCHOPENHAUER Arthur, *Essai sur le libre arbitre*, traduit par Salomon Reinach, Paris, Payot et Rivages, 1992.

TADIÉ Jean-Yves, *Le Sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999.

WOLFF Francis, *Philosophie de la corrida*, Paris, Pluriel, 2011.

ŽIŽEK Slavoj, *La violence n'est pas un accident*, traduit par Nathalie Peronny, Paris, Diabolo Vauvert, 2012.

Notice bio-bibliographique

Fida Hammoud. Professeur assistant à l'Université Libanaise. Auteur d'une thèse intitulée « La quête du bonheur dans les romans de Julien Green ». Auteur de plusieurs articles : « L'eau dans *Le Phare. Voyage immobile* de Paolo Rumiz », « L'Aphrodisie ou la quête du néant dans le roman de Leila Slimani : *Dans le jardin de l'ogre* », « La figure du passeur au confluent de la mythologie et de l'expérience déshumanisante de l'exil dans *Le Passeur* de Stéphanie Coste », etc.

hammoudfida@yahoo.fr

*Les proches des victimes de l'explosion du port de Beyrouth
et quête identitaire : une analyse ego-écologique*

Marwan HARB

*Docteur en Littératures et Civilisations,
INALCO, France*

Résumé

L'article explore à travers l'analyse ego-écologique les conséquences de l'explosion du port de Beyrouth en 2020 sur les proches des victimes, mettant en lumière leur quête de justice et d'identité. Trois ans après la tragédie, l'enquête piétine, laissant les proches dans une douleur prolongée et un deuil empêché. L'absence de responsabilité juridique renforce le sentiment d'injustice, l'État échouant à agir en tant que médiateur. Les proches des victimes vivent une rupture ontologique due à la perte d'êtres chers, plongeant dans l'étrangeté d'un monde en crise. L'analyse ego-écologique met en lumière le dilemme identitaire, où le bourreau reste inconnu et la victime invisible. Livrées à elles-mêmes, les victimes sont incapables de penser au mal sans en être le centre. En examinant le champ lexical de la mémoire dans les déclarations du comité des proches des victimes entre 2021 et 2023, l'analyse révèle que la mémoire devient l'élément central de l'identité des proches des victimes, les protégeant de l'oubli et de l'indifférence. La mémoire devient une arme contre l'injustice, transformant l'abandon en quête de vérité. Ce qui fait violence ici, est le caractère permanent dans lequel paraissent être installés l'explosion et le séisme provoqué ; l'impossibilité de placer des noms sur les hommes et les faits installe dans la durée la « rupture ontologique » qui fonctionne et fonctionnera comme une réplique de cette explosion tant qu'il n'y aura pas de traitement juridique de la catastrophe, tant que les victimes et les responsables ne pourront être nommés officiellement comme tels. En conclusion, les déclarations du comité des proches des victimes cherchent à exprimer le besoin humain fondamental d'être entendu et de construire un récit qui donne un sens à leur existence malgré la souffrance.

Mots-clés

Explosion du port de Beyrouth – Mémoire – Victime – Bourreau – Deuil empêché – Analyse ego-écologique

Abstract

The article explores, through ego-ecological analysis, the consequences of the 2020 Beirut port explosion on the families of the victims, highlighting their quest for justice and identity. Three years after the tragedy, the investigation is at a standstill, leaving the bereaved in prolonged pain and obstructed mourning. The lack of legal accountability reinforces the sense of injustice, with the state failing to act as a mediator. The relatives of the victims experience an ontological rupture due to the loss of loved ones, plunging into the strangeness of a world in crisis. Ego-ecological analysis sheds light on the identity dilemma, where the perpetrator remains unknown, and the victim invisible. Left to themselves, the victims are unable to think of the horror without being at its center. By examining the lexical field of memory in the statements of the committee of families of victims between 2021 and 2023, the analysis reveals that memory becomes the central element of the identity of the victims' relatives, shielding them from oblivion and indifference. Memory becomes a weapon against injustice, transforming abandonment into a quest for truth. What is violent here is the permanent nature in which the explosion and the provoked confusion seem to be installed; the impossibility of putting names on the men and the facts establishes over time the 'ontological rupture' that operates and will operate as a replica of this explosion until there is no legal treatment of the catastrophe, as long as the victims and the responsible parties cannot be officially named as such. In conclusion, the statements of the committee of families of victims seek to express the fundamental human need to be heard and to construct a narrative that gives meaning to their existence despite suffering.

Keywords

Beirut Port Explosion – Memory – Victim – Perpetrator – Obstructed mourning – Ego-ecological analysis

Le 4 Août 2020, une double explosion dans le port de Beyrouth secoue la capitale libanaise. Cette détonation a fait 235 morts et plus de 6 500 blessés. *Le comité des proches des victimes de l'explosion au port de Beyrouth* a vu le jour en Octobre 2020 pour réclamer une enquête judiciaire à la suite du dépôt de 679 plaintes¹. Pourtant, trois ans après l'explosion, l'enquête est au point mort. À ce jour, même si plusieurs dirigeants sécuritaires et politiques ont été mis en cause, aucun responsable n'a été inculpé par la justice. Et absolument personne n'a été amené à rendre de comptes pour cette tragédie². En raison de l'absence d'un cadre juridique solide assurant l'indépendance du système judiciaire au Liban, certains leaders politiques refusent de coopérer avec la justice. Ils exploitent également l'équilibre confessionnel pour entraver le processus d'enquête.

Cette situation est particulièrement ressentie par les proches des victimes comme une profonde injustice puisqu'à travers les plaintes déposées, ils ont remis à l'État le soin d'arbitrer et de sanctionner³. Toutefois, l'État ne remplit ni son rôle de médiateur de justice ni celui d'intermédiaire entre la victime et le bourreau⁴. Il détourne ainsi la dialectique du crime et de la condamnation, transformant celle-ci en un acte de crime et de déni, comme si l'atteinte subie par la victime n'avait jamais eu lieu. Les conséquences traumatiques⁵ de l'explosion du port de Beyrouth⁶ sur la population ont été examinées du point de vue psychologique (El Hajj, 2023), psychanalytique (Dagher & Husseini, 2021, 239-249) et sociologique⁷. Néanmoins, rares sont les recherches ayant étudié de manière spécifique les répercussions de cette tragédie sur les proches des victimes et son impact sur leur identité. À travers cet article, nous allons nous pencher sur les aspects identitaires de la violence symbolique (Braud, 2003, 33-47) subie par les proches des victimes telle que définie par Philippe Braud : « Liée ou non à des violences physiques, la violence

¹ L'Ordre des avocats de Beyrouth dépose près de 700 plaintes devant la justice, *L'Orient-Le Jour*, 28 Octobre 2020, <https://shorturl.at/hAFS3>

² L'enquête menée sur l'explosion du port de Beyrouth est suspendue depuis décembre 2021 en raison d'une série de recours juridiques déposés à l'encontre de l'enquêteur principal, le juge Tarek Bitar, par des personnalités politiques qui étaient visées par l'enquête. Le procureur Ghassan Oweidat a ordonné la libération de toutes les personnes soupçonnées d'implication dans l'explosion qui étaient incarcérées.

³ Déclaration du comité des proches des victimes de l'explosion du port du Beyrouth, 4 Juillet 2022.

⁴ Déclaration du comité des proches des victimes de l'explosion du port du Beyrouth, du 4 Septembre 2023.

⁵ Alfred Chabbough, Ghina Fahd, *Beirut blast: post-traumatic stress disorder, depression, & post-traumatic growth after 6 months*, Thèse présentée à l'Université Libanaise, 19 Juillet 2022.

⁶ Nizar Hariri, Raymond Bou Nader, Tala Alaa-Eddine, Ahmad Al-Dirani, Nadine Bekdache, *et al.* Évaluation d'impact de l'explosion du port de Beyrouth : Étude multidimensionnelle des incidences socio-économiques des explosions du 4 août 2020 de Beyrouth. [Rapport de recherche] Institut français du Proche-Orient (Ifpo), 2021.

⁷ Malhame El Khoury, Dunia A. Harajli, Dorota Reykowska, Rafal Ohme, *Traumatic Effect of Beirut Port Explosion on Lebanese People's Experiences*, disponible sur SSRN : <https://ssrn.com/abstract=3929408>

symbolique provoque une souffrance dont le noyau central est l'atteinte portée au moi identitaire. » (2003, 36).

Plongée dans un abandon total, délaissée par tous, comment la victime peut-elle appréhender sa réalité et, par conséquent, survivre avec une identité déchue ? Pour tenter de répondre à cette question, nous examinerons de près l'émergence de la dynamique identitaire chez la victime qui lutte contre son invisibilité, à travers une analyse ego-écologique des déclarations officielles du comité des proches des victimes de l'explosion au port de Beyrouth, publiées entre 2021 et 2023¹. Le choix de l'analyse ego-écologique découle du fait que cette méthodologie – inspirée de la psychanalyse et formulée par Zavalloni et Louis-Guérin (1984) – suggère d'explorer la dynamique identitaire d'un individu à travers le prisme du langage, ancrant ainsi son étude dans l'interaction entre le sujet et son environnement. Ce choix est particulièrement accentué par le constat que l'application de cette méthode à l'analyse textuelle demeure largement sous-exploitée à notre connaissance.

1. L'analyse ego-écologique : une épistémologie naturaliste

La spécificité et l'originalité de l'approche ego-écologique résident essentiellement dans la capacité d'identifier pour chaque individu et groupe les mots-clefs ou mots-valeur, les mots identitaires utilisés pour donner un sens, interpréter et évaluer la réalité. Et ensuite, voir comment ces mots identitaires sont réappropriés et réinterprétés par une personne en fonction d'une histoire et d'un projet (1984, 67). De même, l'analyse ego-écologique permet de déployer l'espace élémentaire de l'identité, et de faire une analyse contextuelle pour ensuite retracer les expériences, images et souvenirs formant la trame de fond des mots et limitant leur signification. Dans la perspective de l'ego-écologie, le système identitaire est défini comme l'ensemble des éléments intervenant dans le discours sur Soi, Autrui et la Société. Dans ce cadre, les unités fondamentales pour l'étude du système identitaire sont les mots liés à l'identité. Ces mots identitaires comme unités d'analyse permettent, ainsi, de passer facilement du niveau individuel au niveau collectif en identifiant dans un groupe ou une collectivité leur ancrage au niveau individuel et vice versa. Le

¹ Nous n'avons pas inclus les déclarations de 2020, puisque le comité des proches des victimes, fondé en 2020 s'est scindé en deux groupes rivaux. Nous avons choisi de travailler sur les déclarations officielles du comité qui regroupe le plus grand nombre de membres qui est le *comité des proches des victimes de l'explosion du port de Beyrouth*.

point de départ de l'analyse ego-écologique est de considérer toute personne comme située dans une matrice sociale dont les éléments sont les différents groupes auxquels elle appartient de fait, et par affiliation en tant que membre d'une société et d'une culture donnée. En tant qu'acteur actif, l'individu se situe au cœur de cette matrice, crée la réalité et participe à la mise en question, et à la transformation des significations du monde. L'identité est ainsi appréhendée comme « une modalité particulière de la construction de la réalité, un point de vue à partir duquel le monde extérieur devient monde intérieur en fonction d'un projet et d'une histoire. » (1984, 68). La notion d'identité n'est compréhensible donc, que si elle se situe dans une interaction avec l'environnement social, le milieu où le sujet vit, parle, demeure et évolue, donc dans son contexte.

L'analyse ego-écologique comprend plusieurs étapes :

Le répertoire sémantique de l'identité et de l'altérité

Cette étape a pour but de faire l'inventaire et d'obtenir les représentations que la personne se fait des divers groupes auxquels elle appartient (identité sociale objective) ainsi que de certains autres groupes (altérité sociale) opposés ou similaires. L'ensemble de ces unités représentationnelles s'expriment souvent sous forme de catégories ou d'attributs à travers un répertoire de mots que chaque personne utilise pour encoder et décoder la réalité. Les représentations de l'ensemble des groupes d'appartenance constituent le répertoire représentationnel de chaque individu. En parallèle, avec les entités représentationnelles du soi individuel et collectif qui façonnent l'univers de vie d'une personne, se trouve intrinsèquement liée la structure de l'altérité. C'est-à-dire les autres, les choses ou les gens dont on se dissocie, et que l'on perçoit comme différents, étrangers. (Nous/eux) (Bourreau/Victime).

Pour identifier les unités représentationnelles pouvant influencer sur l'identité des proches des victimes, nous avons prélevé les termes utilisés dans les déclarations officielles pour décrire « Nous, proches des victimes sommes... » (نحن أهالي الضحايا...) Ces termes ont ensuite été évalués en fonction de leur pertinence par rapport au Soi et de leur valence.

Les étapes suivantes de l'analyse ego-écologique sont essentiellement une microanalyse du contexte qui organise et explicite les représentations ainsi obtenues dans la première étape.

L'espace élémentaire de l'identité

La deuxième étape a pour objet d'élucider le sens des représentations en explorant systématiquement les propriétés qualitatives des unités représentationnelles (qualification Soi et Non-Soi) et valorisation (positive ou négative). Ceci nous permet d'établir la structure topologique des représentations selon le système de référence, d'attribution et de valence.

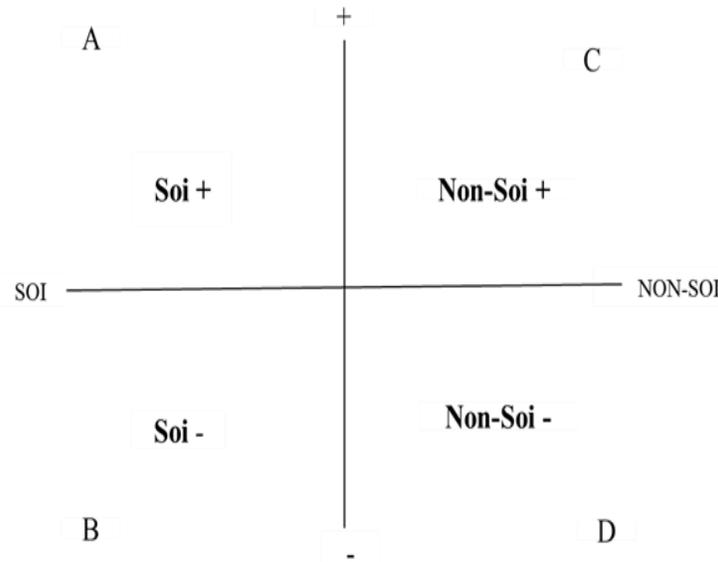


Figure 1 - Espace élémentaire de l'identité¹

Les Unités Représentationnelles (URs) ciblées et contextualisées deviennent ainsi des mots identitaires, des « données de second degré ».

¹ La case A (Soi +) correspond à l'identité positive regroupant les attributs, qualités et actions qui sont jugés comme positifs, et qui inclut les préférences et les prototypes identitaires. « C'est l'espace euphorique de l'identité, sa structure ontologique idéale. » La case B (Soi-) correspond à l'identité négative qui regroupe des limites intrinsèques tels les défauts, manques, insuffisances perçus comme une limite ou un obstacle à la réalisation d'un but ou d'un désir ; et des limites externes liées aux conséquences d'obstacles, d'agressions d'injustice ou d'une victimisation. La case C (Non-Soi +) est l'espace du ressentiment, de l'idéal inaccessible, des descriptions positives et valorisées que l'on ne possède pas. Les qualités, ou les réalisations d'autrui jugées comme désirables deviennent en même temps des sources de frustration dans la mesure où elles renvoient à un manque, à une faiblesse, à une incapacité ou à une privation. Dans le cas où cette impossibilité provient de l'extérieur, elle renvoie à des sentiments de dépossession, de rejet ou d'injustice. La case D (Non-Soi -) est le lieu des contre valeurs, des dangers et de la déshumanisation. Elle regroupe tout ce qui chez autrui et dans l'environnement est perçu comme négatif, indésirable, ce que l'on rejette, fuit, méprise comme opposé à soi. Marisa Zavalloni, *Ego-écologie et identité : une approche naturaliste*, op.cit., p.48.

La triade identitaire

Le complexe d'images, de souvenirs, et de sentiments qui émergent à partir de l'unité représentationnelle située dans la case A (Soi+) de l'espace élémentaire de l'identité converge vers trois référents : le groupe, les prototypes et le Soi. Ces trois référents de la triade identitaire sont structurellement liés par une même charge affective associée à la valeur du mot identitaire, et sont toujours activés conjointement. Cette structure triadique de l'identité permet d'éclairer la réversibilité entre le Je et le Nous. « Le Soi peut se parer des qualités du groupe et justifier sa force et sa faiblesse par une destinée commune. En même temps, le groupe est construit cognitivement à partir des idéaux et des valeurs de Soi incarnés par les prototypes. » (1984, 55). C'est le prototype qui tisse le lien entre Soi et le groupe en tant qu'élément médiateur de la triade d'un côté et en tant que point de référence de l'autre. C'est à travers les prototypes identitaires que le groupe d'appartenance est recodé en permettant au Soi de projeter ses propres caractéristiques et motivations. La solidarité entre le groupe et le Soi peut être décrite à travers cette similitude ontologique entre le Soi et le groupe. Donc, nous pouvons parler de prototypes dans la mesure où, le sens et la valeur du groupe sont limités et déterminés par ces images. D'après l'approche ego-écologique, la création de la triade identitaire se construit en trois moments. Le premier moment est la rencontre synergique entre un désir du Soi et une qualité d'Alter. Ce mot-qualité s'imprime dans la mémoire é-motionnelle comme projet et valeur et sera toujours réactivé en pensée de fond avec le référent-prototype à l'origine. Le deuxième moment est le transfert du mot identitaire au groupe avec la tonalité affective dont le mot identitaire est chargé. Le troisième moment advient quand la boucle se renferme et la connexion triadique s'établit.

Le circuit affectif-représentationnel ou circuit identitaire

Il s'agit d'explorer systématiquement dans un cadre dialogique le contexte sous-jacent à chaque représentation (UR) ou autrement dit la pensée de fond qui est emmagasinée dans la mémoire é-motionnelle. D'une façon générale, la procédure consiste à reprendre chaque mot, et explorer selon un protocole thématique précis, le parcours du contenu collectif du mot et son parcours individuel. C'est l'organisation, les rapports qu'entretiennent ces mots entre eux qui permettent de mettre en évidence la structure de l'identité et la logique qui l'organise.

2. Contexte identitaire : bourreau inconnu et victime invisible

Trois ans après l'explosion, les proches des victimes subissent un traumatisme qui s'inscrit dans la durée et ressentent la souffrance interminable et sans limite d'un deuil empêché¹. Ils ne peuvent assouvir leur soif de vengeance, puisqu'il est impossible de répondre au mal subi par un mal infligé à un bourreau hypothétique d'un côté, et de l'autre, ils ne peuvent s'appuyer sur la médiation étatique pour réclamer réparation. En effet, la perte des personnes aimées est vécue comme une déchirure ontologique avec une réalité qui assurait cohérence et familiarité². La perte d'un être aimé crée une rupture. C'est en fait la perte d'une unité fissurée par la disparition ; de la familiarité, la disparition projette l'individu dans l'étrangeté. À ce sujet, le philosophe Clément Rosset observe que la perte de l'être aimé « entraîne automatiquement le naufrage d'une identité qu'on considèrerait comme un bien personnel. Ce qui est le plus remarquable dans ce genre de faillite, est que le sentiment de ne plus rien avoir se confond avec le sentiment de ne plus être. » (Rosset, 2021, 69). Temps et espace se trouvent ainsi dispersés entre une origine perdue et un inconnu à apprivoiser. Cette angoisse identitaire engendre une présence dans le monde en crise, puisque l'identité est cette relation que nous construisons avec la réalité³.

Tel est la nature du dilemme identitaire dans lequel se trouvent les proches des victimes délaissées de l'explosion au port de Beyrouth. Tout change de manière brutale et rapide, se bouleverse dans une incompréhension absolue et une vulnérabilité aliénante. L'irruption brutale du drame et l'incapacité à pouvoir nommer et identifier le bourreau est vécue comme une fatalité, une malédiction engendrée par l'acharnement du destin. De l'état de victime, on passe à un statut de victimisation qui enferme la victime dans l'égarement et l'isolement et préserve un sentiment d'impuissance.

نحن نشعر بحزن عميق ولوعة مضمنية.

Nous ressentons une profonde tristesse et une grande angoisse⁴.

¹ Voir Albert Ciccone, « Traumatisme et identité », (Régine Scelles éd.), in *Naître, grandir, vieillir avec un handicap. Transitions et remaniements psychiques*, Toulouse, Érès, 2016, pp. 11-23.

² Voir Jewsiewicki, Bogumil, « Les traumatismes des affirmations identitaires, ou la malédiction de n'être rien », in *Cahiers d'Études Africaines*, vol. 38, n^{os} 150/152, 1998, pp. 627-37.

³ Voir Stéphane Ferrat, *L'identité*, Paris, Flammarion, 1998.

⁴ Déclaration du comité des proches des victimes du 4 Octobre 2021.

Livrée à elle-même, la victime est dans l'impossibilité de penser le mal sans en être le centre. L'hostilité du monde se conjugue à une situation d'étrangeté qui se convertit en une normalité quotidienne¹ marquée par un déchirement ontologique au goût d'une déshumanisation latente. À ce propos, le philosophe Slavij Žižek parle d'une violence objective inhérente à la normalité des choses dans la réalité vécue de la victime². Cette violence objective qui plonge la victime dans l'invisibilité se conjugue à l'objectif majeur de la fonction du bourreau qui est de produire une déshumanisation en séparant l'individu de ses groupes d'appartenance, arrivant jusqu'à convaincre la victime qu'elle mérite ce qui lui arrive. Quand la victime subit une violence sans pouvoir nommer le bourreau, ce dualisme inéluctable entre bourreau et victime devient illusoire : à un bourreau indéterminé correspond inéluctablement une victime invisible.

نحنُ نشعرُ أن الجميعَ يتآمرُ علينا.

*On a l'impression que tout le monde est contre nous.*³

3. Espace identitaire de l'abandonné : la rébellion dimension ontologique de l'identité

La particularité du défi identitaire des proches des victimes de l'explosion au port de Beyrouth est qu'il émane d'un lien sentimental et organique avec les morts, et en même temps d'une responsabilité morale envers eux. Le non-aboutissement des poursuites contre les responsables serait perçu comme une trahison envers les défunts, laissant un sentiment d'injustice persistant dans leur sillage. Les proches des victimes sont donc eux-mêmes doublement victimes. Victime de la souffrance, car ils ont perdu un être aimé, et victime de l'indifférence de l'État, car ils n'arrivent pas à faire obtenir pour leurs morts justice et réparation.

¹ « L'identité suppose des expériences de continuité ; les discontinuités poussent à fabriquer défensivement de la continuité », écrit Albert Ciccone dans « Traumatisme et identité », *op.cit.*, p. 14.

² « La difficulté réside dans le fait que la violence subjective et objective ne peut être perçue du même point de vue : la violence subjective est vécue comme telle sur fond d'un niveau zéro non violent. Elle est perçue comme une perturbation de l'état 'normal' et pacifique des choses. Cependant, la violence objective est précisément la violence inhérente à cet état "normal" des choses. La violence objective est invisible car elle soutient le standard du niveau zéro même contre lequel nous percevons quelque chose comme subjectivement violent. » (Notre traduction). Slavij Žižek, *Violence*, London, Profile Books, 2009, p. 2.

³ Déclaration du comité des proches des victimes du 17 Janvier 2022.

نحن رهائن دولة مجرمة، قتلونا ولا زالوا مستمرين.

Nous sommes les otages d'un État criminel, ils nous ont tués et continuent encore¹.

Ils sont tiraillés entre une force centripète qui les poussent à s'accrocher à la justice et une force centrifuge qui les poussent dans l'oubli. La première limite à l'humain est le temps, dire, que le temps dévore, est étymologiquement exact : Chronos dévore effectivement sa postérité. L'injustice et l'oubli sont étroitement mêlés. Au niveau de l'oubli, l'injustice nie l'existence de la victime et se construit précisément sur la négation de deux situations auxquelles, la victime ne peut échapper : l'offense subie et la réparation de cette offense.

لا تراهنوا على الوقت.

Ne misez pas sur le temps².

Afin de contrer la menace de l'oubli, les déclarations répétées du comité des victimes s'adressent explicitement à l'État (l'Autre) en affirmant que compter sur le passage du temps pour les faire oublier est une illusion. Implicitement, elles soulignent systématiquement, à travers la narration du temps écoulé depuis l'explosion, que l'essence même de leur combat est de prévenir les effets corrosifs du temps qui pourraient reléguer leur cause à l'oubli. Elles attestent également que la mémoire de leurs proches demeure vivante. « Cette insistance d'une brisure dans l'être témoigne qu'une voie de réparation ou de rebond n'a pas toujours pu être stabilisée ou découverte », constate Mireille Fognini (2005, 7-10).

مضى عامان على جريمة العصر وكأنها وقعت اليوم ...

Deux ans se sont écoulés depuis le crime de l'époque, comme si c'était arrivé aujourd'hui...³

¹ *Idem.*

² Déclaration du comité des proches des victimes du 2 Septembre 2022, du 4 juillet 2023, 4 juin 2023, 13 décembre 2022, 4 septembre 2022.

³ Déclaration du comité des proches des victimes du 4 Août 2022.

À partir de l'évaluation des unités représentationnelles en fonction de leur pertinence par rapport au Soi que nous avons prélevées dans les déclarations des proches des victimes, nous avons identifié le mot « mémoire » (ذكري) qui est un mot identitaire à travers lequel les proches des victimes conçoivent l'Être, et à partir duquel, ils appréhendent leurs nouvelles réalités, un monde fait d'injustice. En langue arabe le mot (ذكري) est doublement symbolique, car il signifie mémoire et commémoration en même temps. La répétition¹ des déclarations officielles vient affirmer la vivacité de cette mémoire des victimes qui crient justice, et dont leurs proches ont la responsabilité de garder vivante. La mémoire, en tant que mécanisme fondateur de l'identité² assure la continuité face à la rupture produite par l'injustice. Plus qu'un simple enregistrement du passé, la mémoire représente un processus d'identification dans le monde et assure la continuité, les liens entre passé, présent et futur, permettant ainsi de dire l'identité (Bauman, 2010). La mémoire n'est pas l'absence du passé, mais c'est bien plutôt le mode de présence de ce passé, le « présent vivant » selon l'expression de Husserl (1998). Nous observons chez les proches des victimes une connexion profonde à la sacralité de la mémoire, mettant en lumière de manière évidente que l'oubli représente une menace pour la recherche de justice, devenue ainsi une quête identitaire, témoignant de la présence et de l'affirmation. De plus, la justice et la mémoire s'entremêlent dans une dualité complémentaire où l'existence de l'une dépend étroitement de l'autre.

نحن ننتظر بحسرة لنُبلسم جراحنا بحكم يحاسب المجرم على فعلته.

Nous attendons avec tristesse de panser nos blessures par une décision qui tient le criminel responsable de ses actes³.

4. L'oubli : une menace identitaire

À travers les répétitions ferventes du dynamisme de la mémoire, exprimées par des déclarations telles que « nous n'oublierons jamais » et « n'essayez pas de nous faire oublier », « nous poursuivrons notre combat jusqu'à la fin », les proches des victimes unissent et entrelacent la mémoire avec le passé pour surmonter l'injustice. La quête de justice est soutenue par une volonté

¹ Le comité des proches des victimes a publié 40 déclarations entre 2021 et 2023.

² Voir Françoise Sironi, *Bourreaux et victimes : Psychologie de la torture*, Paris, Odile Jacob, 1999.

³ Déclaration du comité des proches des victimes du 4 Octobre 2021.

inébranlable, une détermination qui défie la marche implacable du temps. Cette détermination se révèle être un cycle perpétuel, sans commencement ni fin véritable. Les effets du temps sont affaiblis par la persistance du droit des victimes de l'explosion à exiger justice dans le souvenir de leurs proches. Ainsi, le présent se transforme en une réminiscence continue du passé. Alors que l'absence de justice affirme ce qui a été perceptiblement transformé, la mémoire est, par ce qu'elle préserve, une présence. Une présence qui puise dans la mémoire pour faire jaillir le passé qui ne passe jamais. La mémoire pour les proches des victimes ne préserve pas seulement la relation organique avec les personnes disparues – même loin d'elles – mais, constituent aussi un rempart, une défense contre la perte de leurs droits de justice dans les méandres de l'oubli et de l'insouciance. Le mot identitaire mémoire/souvenir se dresse donc contre l'absence et l'oubli. Par conséquent, la quête de justice se transforme en une rébellion, une légitime défense. Les proches des victimes transcendent le conflit judiciaire et l'élèvent au droit à la justice, au niveau des droits de chaque être humain à se rebeller contre l'oppression et l'usurpation. Un droit qu'on ne peut omettre, ni nier. Tout baigne dans cette union qui ne se divise pas. De fait, les déclarations des proches des victimes deviennent mémoire qui ne peut être engloutie ni ensevelie dans l'oubli. La quête de la justice comme chose remémorée est une victoire sur l'abandon et l'indifférence de l'Autre. Ainsi, la thématique de la mémoire se déploie dans la triade identitaire telle que représentée dans la figure 2 :

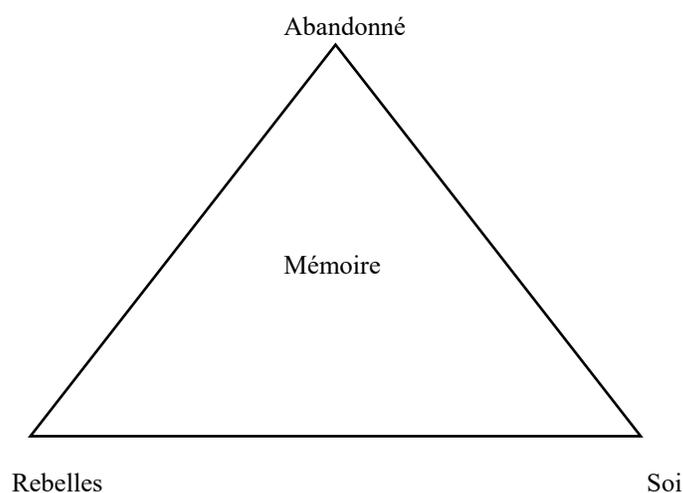


Figure 2 - La triade identitaire de l'abandonné¹

¹ Cette figure est constituée à partir de la triade identitaire telle que définie par Marisa Zavalloni dans *Ego-écologie et identité : une approche naturaliste*, collection psychologie sociale, Paris, PUF, 2007.

Le complexe d'images, de souvenirs, et de sentiments qui émergent à partir de l'unité représentationnelle (mémoire) située dans la case A (Soi+) de l'espace élémentaire de l'identité converge vers trois référents : le groupe (abandonné) le prototype (rebelles) et le Soi. Ces trois référents de la triade identitaire sont structurellement liés par une même charge affective associée à la valeur du mot identitaire (mémoire) et sont toujours activés conjointement. Cette structure triadique de l'identité permet d'éclairer la réversibilité entre le Je et le Nous. C'est le prototype qui tisse le lien entre Soi et le groupe, en tant qu'élément médiateur de la triade d'un côté et, en tant que point de référence de l'autre (Zavalloni, 2007, 50). Les membres du comité des proches des victimes, par leur connexion représentationnelle dans un NOUS qui englobe le prototype (Rebelles) et le SOI, agit comme une caisse de résonance qui amplifie la présence de la justice absente. Plus précisément, l'appropriation par le SOI d'un membre du comité des victimes de ces caractéristiques s'effectue par l'activation en pensée de fond (subconscient) de la représentation du possesseur initial de cette caractéristique (prototype) et de la projection de cette caractéristique sur le groupe. Donc, c'est la nécessité et l'aspect désirable des caractéristiques initiées par les déclarations officielles, dans l'espace eumorphique de l'identité, comme un élément de la mémoire é-motionnelle qui construit la quête de la justice, et, les liens affectifs qui se tissent entre les éléments de la triade identitaire. C'est le partage avec les membres de la communauté du Nous de ces caractéristiques qui suscite la persévérance.

ما زلنا نحن أهالي الضحايا نصارع لمعرفة حقيقة هذا اليوم المشؤوم.

Nous, les proches des victimes, luttons toujours pour connaître la vérité sur ce jour fatidique¹.

Cependant, en raison de la lenteur de la justice, les proches des victimes se retrouvent plongés dans une période transitoire, en suspens. La victime abandonnée conçoit son identité comme étant immergée dans un temps cyclique, en attente de justice. L'abandon, caractérisé par la quête de justice et la rébellion, constitue l'essence même de cette condition, et en association avec la mémoire, agit comme le moteur qui maintient l'identité vive et active. Le passage du passé vers un futur proche, marqué par l'accomplissement de la justice, repose sur l'avènement de la vérité. Afin de rendre supportable la situation de la victime abandonnée, celle-ci doit être perçue comme provisoire, dominée par un présent éphémère.

¹ Déclaration du comité des proches des victimes du 3 Septembre 2023.

Les proches des victimes se retrouvent projetés sur une ligne temporelle suspendue, marquée par le refus de s'ancrer dans le présent. Ce décalage temporel fige le moment actuel, créant une stagnation du temps. Cette fixation obsessionnelle dans un état intemporel fige et neutralise le fardeau de l'injustice. L'immobilité du présent rapproche inéluctablement l'avènement de la vérité, car la durée de l'abandon ne peut atténuer l'intensité de la douleur ressentie au moment de la mort des victimes lors de l'explosion. Ce moment devient une référence constante, une pierre angulaire de leur histoire, un moment fondateur marquant le début d'une quête incessante de justice.

5. Mémoire et refus du temps

La relation au temps telle qu'elle est vécue par les proches des victimes se manifeste comme une résistance à l'oubli, une occupation de l'attente, située entre le moment de l'explosion et l'avènement de la vérité. L'objectif est d'attribuer une signification salvatrice à un temps qui semble figé. Le recours à la mémoire représente un enracinement dans le flux temporel, contrecarrant ainsi le sentiment d'abandon au présent. C'est une stratégie de combat, une manière de s'approprier la quête de justice face à un État qui persiste à nier le droit à la réparation. Se rebeller, dans ce contexte, revient à ramener le passé au présent. L'utilisation de la mémoire devient ainsi une forme d'engagement.

نحن ما زلنا نحارب تلك الطبقة السياسية والسلطة الفاسدة.

Nous luttons toujours contre cette classe politique et ce pouvoir corrompu¹.

Pour résister à l'injustice, les proches des victimes entreprennent un voyage temporel vers le passé, édifiant ainsi une identité communautaire solide, tout en s'engageant dans une projection révolutionnaire vers l'avenir, où la vérité triomphera. Pour la victime de l'abandon, l'identité devient un acte de mémoire, incarnant une volonté de transposer le passé dans le présent. Même si l'abandon engendre une souffrance, il constitue également un moment créateur, porteur d'espoir et de renaissance, amorçant ainsi l'avènement de la justice.

¹ Déclaration du comité des proches des victimes du 5 Octobre 2022.

La justice arrivera inévitablement¹.

L'illustration ci-dessous (Figure 3) représente le parcours du mot *mémoire* dans l'espace élémentaire de la victime abandonnée.

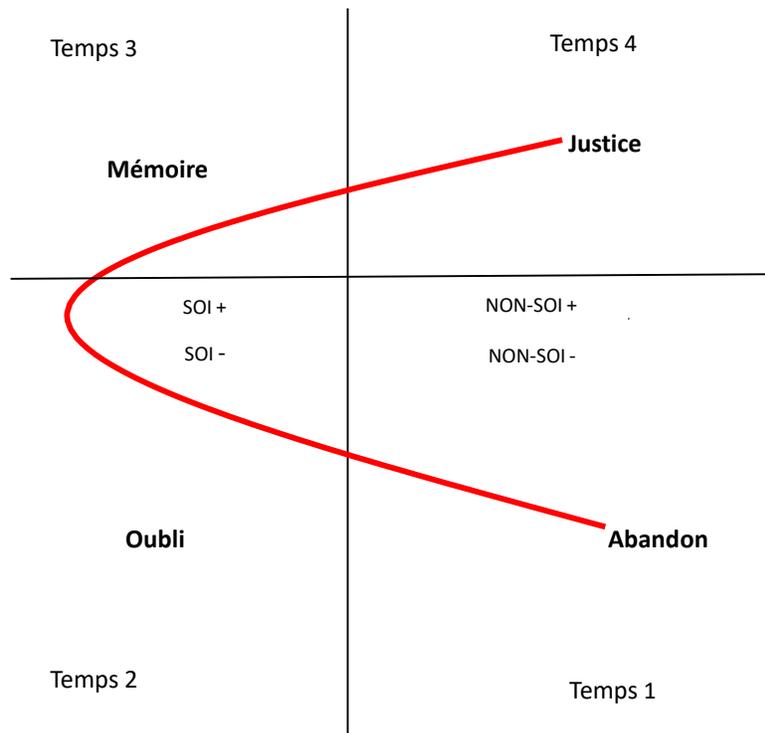


Figure 3 - L'espace élémentaire de la victime abandonnée²

Cette trajectoire de la mémoire transforme l'abandon et l'oubli, une caractéristique du NON-SOI négatif, en avènement de la justice et de la vérité ; une caractéristique de l'idéal, du NON-SOI positif. Ce mouvement crée une situation d'identité entre l'abandonné et la réalisation de la justice. Du point de vue de l'espace identitaire du proche de la victime en abandon, la mémoire qui se

¹ Déclaration du comité des proches des victimes du 4 Novembre 2021.

² Cette figure est constituée à partir de l'espace élémentaire de l'identité tel que défini par Marisa Zavalloni dans *Ego-écologie et identité : une approche naturaliste*, Paris, PUF, coll. « Psychologie sociale », 2007.

transforme en justice permet au SOI du proche de la victime d'activer l'image de l'espoir de rendre justice comme pensée de fond en relation au SOI. L'abandonné-rebelle qui rend justice aux victimes devient un prototype du SOI du proche des victimes dans la lutte pour retrouver sa dignité et son droit à la réparation. Autrement dit, la mémoire se déplace de la case SOI +, à celle du NON-SOI+, tout en transformant l'abandon (NON-SOI -) en justice (NON-SOI +). Ce mouvement vers l'avenir représente une transition de l'abandon initial vers l'espoir de justice, offrant ainsi à ceux qui se sentent délaissés dans leur quête de repères spatio-temporels une orientation claire et un point de référence. Nous pouvons observer donc chez les proches des victimes la dimension transformationnelle qui pousse le mot Mémoire ذكري, + vers la case du NON-SOI + à travers une opposition/similitude entre la justice et l'abandon. La mémoire se résorbe dans la transformation de l'une dans l'autre tout en construisant un circuit affectif-représentationnel. La mémoire/souvenir occupe une place centrale dans la conception de Soi chez les proches des victimes dans leur combat. C'est une caractéristique qui domine par-dessus toutes les autres. Par-delà la séparation, la mémoire est un acte de prise de conscience dans le présent en se basant sur le passé, de même qu'une affirmation de soi face à l'injustice.

L'identité de la victime dans le contexte de l'abandon se définit par un processus de renaissance, favorisant ainsi l'émergence de la justice en opposition à l'injustice qui engendre l'état d'abandon. Cette conception dynamique de l'identité préserve la dignité de l'abandonné en le positionnant dans un processus de formation plutôt que de défaite. L'orientation vers l'avenir s'inscrit dans une stratégie identitaire à long terme, à travers laquelle la personne abandonnée cherche à retrouver le statut qu'elle estime avoir légitimement.

لن نياس ولن نكلّ وسنبقى مستمرين بالمطالبة بالحقيقة والعدالة.

Nous ne désespérerons pas, nous ne nous fatiguerons pas et nous continuerons à exiger la vérité et la justice¹.

L'oubli, tel que conceptualisé par les études en neurosciences² en tant que déformation de la mémoire, attribuable à l'effacement des traces mnésiques, représente une menace en tant que

¹ Déclaration du comité des proches des victimes du 4 novembre 2021.

² Cf. Marie-Loup Eustache, « Mémoire et identité dans la phénoménologie d'Edmund Husserl : liens avec les conceptions des neurosciences cognitives », in *Revue de neuropsychologie* 2/2010, vol. 2, p. 157-170.

manifestation inévitable et irréversible. C'est précisément contre cette forme d'oubli, qui entrave et manipule la mémoire, que les témoignages des proches des victimes agissent comme des gardiens de la mémoire, cherchant ainsi à le contrer et à le prévenir¹. Le présent se compose de souvenirs, d'images vives, mais aussi de rêves, de pulsions passionnelles et d'une attraction persistante envers la justice. En même temps que la mémoire assure la continuité de l'identité de l'abandonné, la justice ne pourrait avoir lieu que par un acte de rébellion.

لن نستكين قبل إحقاق الحق.

*Nous continuerons jusqu'à ce que la vérité soit connue*².

La détermination se transforme ainsi en l'outil permettant à celui qui a été abandonné de remporter la victoire. Elle devient une arme de rébellion, mais aussi un moyen de survie. La justice agit comme la force motrice à l'intérieur de l'individu abandonné, plaçant la vérité dans le domaine de ce qui advient. Refusant l'inertie de l'attente, les proches des victimes perçoivent la familiarisation et la normalisation de l'abandon et de l'indifférence comme une seconde défaite, s'ajoutant ainsi à la grande défaite qu'est la perte de leurs êtres chers.

Les déclarations officielles du comité des proches des victimes de l'explosion au port de Beyrouth baignent dans un contexte historique de crise, fait d'impunité et de détresse. Elles répondent à un besoin identitaire de combler une certaine indifférence, qui plonge la victime de l'explosion dans l'invisibilité. Pour leurs proches, il s'agit de faire entendre leurs voix, d'exprimer le désir proprement humain de dire, de quoi leur existence est faite, si désarmée soit-elle. Nous constatons une quête perpétuelle d'être entendu, pour pouvoir construire un récit qui les affranchit d'un destin voué à la souffrance, qui les réconcilie avec l'inéluctable et l'incompréhensible. C'est seulement à travers cette réconciliation que la reconstruction du Moi éclaté devient possible.

¹ Cf. Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, pp. 579- 580.

² Déclaration du comité des proches des victimes du 4 Octobre 2022.

Bibliographie

ARENDRT Hannah, *Du mensonge à la violence*, tr. Guy Durand, Paris, Pocket, 1994.

BAUMAN Zygmunt, *L'identité*, Paris, L'Herne, coll. « Carnets », 2010.

BRAUD Philippe, « Violence symbolique et mal-être identitaire », *Raisons politiques*, vol. n° 9, n° 1, 2003.

BRETON André, « Douleur et rébellion : Osiris est un dieu noir », *Arcane* n° 17, 1944.

CHABBOUGH Alfred, FAHD Ghina, *Beirut blast: post-traumatic stress disorder, depression, and post-traumatic growth after 6 months*, Thèse de doctorat présentée à l'Université Libanaise, le 19 Juillet 2022.

CICCONE, Albert, « Traumatisme et identité », Régine Scelles éd., *Naître, grandir, vieillir avec un handicap. Transitions et remaniements psychiques*, Toulouse, Érès, 2016.

DAGHER Hoda et HUSSEINI Aline, « L'acte psychanalytique face à l'expérience post-traumatique de l'explosion de Beyrouth », in *Figures de la psychanalyse*, vol. 41, n° 1, 2021.

DAHIN Anne-Françoise, *La victime dans tous ses états*, Paris, Broché, 2014.

El HAJJ Magalie, « The apocalypse: A qualitative pilot study of the psychological aftermath of the 2020 Beirut blast. », in *International Journal of Social Psychiatry*, 2023.

EUSTACHE Marie-Loup, « Mémoire et identité dans la phénoménologie d'Edmund Husserl : liens avec les conceptions des neurosciences cognitives », in *Revue de neuropsychologie* 2/2010, vol. 2, pp.157-170.

FERRAT Stéphane, *L'identité*, Paris, Flammarion, 1998.

FOGNINI Mireille, « Éditorial. Résilience et rémanence des traumatismes », in *Le Coq-héron*, vol. n° 181, n° 2, 2005.

FREIRE Paulo, *Pédagogie des opprimés*, suivi de *Conscientisation et Révolution*, Paris, La Découverte, 2001.

HUSSERL Edmund, *De la Synthèse passive*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1998.

LOUIS-GUERIN Christiane, ZAVALLONI Marisa, *Identité sociale et conscience : introduction à l'ego-écologie*, Montréal, Presses universitaires de Montréal, 1984.

RAWLS John, *La théorie de la Justice*, Paris, Seuil, 1997.

RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

RUSSEL Bertrand, *Signification et vérité*, Paris, Flammarion, 1969.

SIRONI Françoise, *Bourreaux et victimes : Psychologie de la torture*, Paris, Odile Jacob, 1999.

ZAVALLONI Marisa, *Ego-écologie et identité : une approche naturaliste*, Paris, PUF, coll. « Psychologie sociale », 2007.

ŽIŽEK Slavij, *Violence*, London, Profile Books, 2009.

Notice bio-bliographique

Marwan HARB est docteur en littératures et civilisations de l'INLACO. Journaliste, lauréat du prix Samir Kassir pour la liberté de la presse, diplômé en Sciences Politiques, il a publié *Le Chéhabisme, ou les limites d'une expérience de modernisation politique au Liban*. Il a travaillé en tant que consultant auprès du gouvernement libanais et dirige une boîte de consultations en politiques publiques à Paris. **marwanharb83@gmail.com**

Souffrir « pour de bon » : le cas complexe de la torture chez Sartre

John IRELAND

*Professeur associé, Université d'Illinois
Chicago, États-Unis d'Amérique*

Résumé

On se souvient des prises de position courageuses de Sartre, dénonçant sans ambages la pratique systématique de la torture par l'armée française en Algérie à la fin des années 1950. Mais d'autres textes et une pièce de théâtre de 1946 qui évoque la fin de l'Occupation allemande en 1944 témoignent de l'implication plus curieuse et ambiguë de Sartre dans une puissante mythologie personnelle, l'idée du maquisard arrêté et mort sous la torture sans avoir parlé. À travers les traces différentes de cette mythologie dans l'œuvre de Sartre où son théâtre joue un rôle prépondérant, mais aussi dans ses analyses phénoménologiques du corps et de la sensation, nous allons suivre les implications de cette mythologie pour sa pensée ultérieure et son esthétique théâtrale.

Mots-clés

Torture – Liberté – Sensation – Corps – Souffrance – Conscience

Abstract

Sartre's courageous denunciations of the systemic use of torture by the French army in Algeria at the end of the 1950s are still recognized and justly celebrated as they should be. But other writings and a play he wrote in 1946 referencing the end of the German occupation in 1944 are marked by a more curious and obsessive implication in a personal myth, the captured Resistance fighter who dies under torture rather than talk. Analyzing different evocations of torture in which different aspects of this personal myth are clearly apparent, both in Sartre's theater but also in connection with his phenomenological analyses of the body and bodily sensation, we will reflect on the wider implications of this idiosyncratic mythology for Sartre's thought and theatrical aesthetic.

Keywords

Torture – Freedom – Sensation – Body – Suffering – Consciousness

L'Ukraine dispute en ce moment avec d'autres pays moins en vue dans la presse américaine (l'Éthiopie, l'Iran, le Soudan, le Tadjikistan, entre autres) la distinction d'être la source la plus actuelle de rapports accablants sur la torture¹. L'un des signes les plus décourageants de notre jeune XXI^e siècle, c'est la persistance d'une pratique pourtant désavouée par tous les gouvernements – la prohibition de la torture est l'un des principes de base du droit international – et condamnée par l'écrasante majorité des hommes et des femmes de notre planète. Toujours est-il que même dans les pays les plus « éclairés », faisant état des droits de l'homme, notamment les États-Unis où je vis, le problème de la torture reste désespérément tenace. Que ce soit dans des postes de police ou dans nos prisons, les témoignages de détenus, le plus souvent noirs, dévoilent les sévices abjects déployés pour susciter leurs aveux – mais aussi pour mettre en cause leur statut d'être humain².

Il convient aussi de rappeler que la survie de la torture dans ce pays est l'un des plus tristes résidus de la riposte américaine aux attentats du 11 septembre. Avant l'invasion de l'Iraq, au moment de lancer la « War on Terror », on se souvient des débats au sein du cabinet de George W. Bush pour justifier les interrogatoires musclées et humiliantes de suspects « terroristes » (comme celles menées à la prison d'Abu Ghrabi à Baghdâd), tout en niant qu'il s'agisse de pratiques constituant la torture. Plus tard, nous avons découvert l'existence d'un programme parallèle et clandestin baptisé « Rendition » qui autorisa la CIA à livrer par avion des suspects, les yeux bandés, à des sites secrets dans d'autres pays du Moyen Orient et ailleurs régis par des dirigeants moins frileux pour tout ce qui touchait à la torture. Vingt ans plus tard, nous n'arrivons toujours pas à oublier complètement (malgré le silence officiel et le mutisme des grands quotidiens américains) les derniers de ces prisonniers, rassemblés et ensuite abandonnés sans statut précis au centre de détention de Guantanamo Bay à Cuba. Je pense par exemple à Abu Zubaida, incarcéré toujours sans la moindre inculpation depuis 2006 et livré après son arrestation à des séances de torture multiples dans des sites clandestins établis par le CIA en Pologne et ailleurs. Depuis dix-

¹ Cette liste est sommaire. Pour un résumé plus compréhensif, voir à titre d'exemple les rapports de *Human Rights Watch* entre le 13 avril et le 30 septembre 2023.

² Relevons la découverte en septembre 2023 d'un entrepôt désaffecté que les agents de police de Bâton Rouge en Louisiane avaient transformé en chambre de torture surnommée la « Brave Cave » pour extorquer des aveux de détenus minoritaires. Voir « Louisiana police held detainees in 'torture warehouse' », *The Washington Post*, 20 septembre, 2023.

sept ans, cinq administrations américaines, dont trois démocrates, se sont réfugiées derrière « la sécurité de l'État » pour étouffer son témoignage¹.

Il y a eu des voix américaines qui se sont élevées en protestation. Mais je n'en retiens aucune avec l'envergure de la voix de Sartre au moment de la bataille d'Alger pour dénoncer la conduite politique et militaire de son pays en Algérie, où la torture, officiellement désavouée, était massivement déployée pour venir à bout des hommes, des femmes et même des enfants pris dans le combat pour l'indépendance algérienne. J'ai relu récemment ces textes admirables et courageux de Sartre (rappelons qu'il fut visé à deux reprises par des attentats de l'OAS) qui restent d'une actualité totale. J'admire en particulier un article paru en 1957, ironiquement intitulé « Vous êtes formidables » qui dévoile impitoyablement les mécanismes par lesquels un gouvernement entretient la mauvaise foi d'un peuple qui ne veut pas reconnaître ce qu'il sait, complice de mensonges d'état, soigneusement formulés et diffusés². Cette analyse, si pertinente pour la France en 1957, nous a manqué cruellement pour comprendre l'étendue du désastre politique et moral des initiatives américaines pour punir les coupables après la destruction des tours du World Trade Center il y a 22 ans.

Mais la clairvoyance de Sartre à l'égard de la torture, si juste pour analyser les prises de position indéfendables de la France en Algérie, recèle dans d'autres contextes des angles morts curieux et fascinants. Pour des raisons diverses qu'il convient d'interroger de près, certains écrits sur la torture témoignent d'un autre rapport à cette violence inhumaine. On y voit en effet une implication plus ambiguë du philosophe dans ce que Sartre, faisant son autocritique plus tard, a appelé le mythe personnel du combattant de la Résistance, mort sous la torture sans avoir parlé. Cette mythologie sartrienne trouve pourtant l'apogée de son expression non dans les textes philosophiques mais dans le théâtre de Sartre, plus spécifiquement dans une pièce de 1946, *Morts sans sépulture*, où la torture occupe le devant de la scène – à la différence des *Séquestrés d'Altona*, créés en 1959 pendant la guerre d'Algérie, où son rôle est plus discret.

¹ Le 21 septembre, 2023, un article du *New York Times* rapporte que le juge militaire, le colonel Matthew N. McCall, qui devait présider au procès du détenu yéménite, Ramzi bin al-Shibh à Guantanamo, Cuba, l'a déclaré inapte à se défendre, car atteint de psychose, de toute évidence à la suite des tortures qu'il avait subies aux mains de la CIA.

² Ce texte de Sartre, destiné au *Monde* mais refusé (de toute évidence par crainte de la censure), fut publié dans *Les Temps modernes*, no. 135, mai 1957, avant d'être repris dans *Situations V*, Paris, Gallimard, (1964), nouvelle édition en 2018, pp. 248-57.

À cause des scènes de torture que Sartre y a élaborées, *Morts sans sépulture* est la pièce qui a suscité le plus grand scandale de tout son théâtre. Mais cette œuvre théâtrale (que Sartre jugera plus tard pour l'essentiel ratée), laisse entrevoir une autre problématique de la souffrance que Sartre avait déjà exploitée dans sa pièce précédente, *Huis clos*, où on décèle, à mon avis, les germes d'une théâtralité sartrienne plus féconde et plus inventive. Cette pièce, créée dans les derniers mois de l'Occupation en 1944 met en scène trois protagonistes terrifiés aussi par la perspective d'affronter la torture. Mais la menace ne provient pas d'un contexte de guerre, puisque ces personnages sont déjà morts et se trouvent en enfer. Il s'agit pourtant d'un enfer dont la torture corporelle a été soigneusement évacuée. D'abord rassurés, Inès, Estelle et surtout Garcin découvrent progressivement qu'ils sont étrangement déstabilisés par leur éloignement de toute possibilité de souffrance physique. C'est ce clivage entre Résistants torturés à l'image des personnages de *Morts sans sépulture* et d'autres protagonistes du théâtre de Sartre qui souffrent de ne pas souffrir que je propose d'examiner plus longuement.

Pourquoi privilégier à ce point le théâtre de Sartre ? À l'origine, le théâtre intéresse le jeune phénoménologue des années 1930 préoccupé par l'opposition entre la perception et l'imagination. Adaptant le concept aristotélicien de *l'analogon*, Sartre devient fasciné par le théâtre comme une forme d'image, créant un nouveau paradoxe du comédien. Ce qu'on *perçoit* sur scène, dit-il, est un acteur au travail, portant un costume, utilisant une voix particulière, faisant des gestes, se déplaçant d'une certaine manière, etc., pour créer une illusion, une image en quelque sorte mais parfaitement matérielle. Autrement dit, pour saisir le personnage – un Tartuffe ou un Hamlet créés par ce travail – le spectateur a recours non à la perception mais à ce que Sartre appelle une conscience *imageante*. Pour entrer dans la fiction théâtrale, il est obligé d'oublier l'acteur qui prête son être à la fiction qu'il crée, pour constituer visuellement, imaginairement le personnage comme une « réalité irréelle ». Ce regard « imageant » s'étend par extension à tout l'espace scénique.

Mais comment mobiliser un forum aussi ontologiquement suspect pour explorer les problèmes du monde réel – afin de le changer ? C'est le problème qu'affronte Sartre après sa conversion de 1940 à la notion de littérature engagée. Soumises à des exigences multiples, les pièces de Sartre finissent par se débattre à l'intérieur de plusieurs systèmes de pensée, provoquant des heurts dont les retombées multiples permettent de mieux cerner la complexité et les apories de la théâtralité sartrienne. D'autant plus que la carrière du dramaturge est encadrée par deux guerres, l'une

mondiale, l'autre coloniale. Dans ces conditions, la question de la violence – revendiquée et subie – était incontournable, fournissant même le contexte où Sartre formule sa conviction la plus hardie, que l'homme, quelles que soient les conditions où il se trouve, est libre. Libre sous la torture ? Comment même imaginer une telle proposition ? Regardons de plus près les paramètres d'une réflexion (dont Sartre est finalement revenu, il faut le préciser¹) qui abrite l'une des violences de la raison les plus fascinantes de son œuvre.

La torture, la phénoménologie sartrienne et l'écrivain engagé de l'après-guerre

On peut logiquement commencer à interroger les textes de Sartre sur la torture en examinant de plus près l'analyse sartrienne de la sensation physique dans *L'Être et le néant*. Sartre y entame sa discussion par une précision capitale. Nous supposons d'habitude que la sensation physique est un phénomène corporel, mais Sartre nous met aussitôt en garde, puisqu'il refuse catégoriquement la séparation classique du corps et de l'esprit, ou si l'on veut, du corps et de la conscience. « Sans doute rencontre-t-on des phénomènes qui paraissent comprendre en eux-mêmes quelque liaison avec le corps : la douleur « physique », le plaisir, etc. Mais ces phénomènes n'en sont pas moins de *purs faits de conscience* [...]. » (1976, 353) Pour Sartre, le « pour-soi », la conscience, *est* son corps, puisque sans celui-ci, le pour-soi n'aurait aucune relation avec ce que nous appelons le monde. La conscience est conscience d'objets vus, sentis, touchés, etc., en d'autres termes, d'objets appréhendés par les sens. Le pour-soi n'a pas de sens mais c'est à travers les sens qu'il est présent au monde. Bref, le corps est la condition et la confirmation que le pour-soi est dans le monde. « Ainsi », conclut-il, « dire que je suis entré dans le monde, « venu au monde », ou qu'il y a un monde ou que j'ai un corps, c'est une seule et même chose » (1976, 366).

Qu'en est-il alors de la « sensation » ? Sartre admet volontiers que celle-ci puise ses origines dans le monde, liant un objet réel, l'excitant, et un autre objet réel, l'organe sensoriel dans une unité apparemment objective. La sensation, suggère-t-il, semblerait relever de l'extériorité pure puisque la stimulation du sens est provoquée par un objet extérieur à l'organe sensoriel, qui réside

¹ Dans une interview accordée au *New Left Review* en 1969, Sartre se souvient : « L'autre jour, j'ai relu la préface que j'avais écrite pour une édition de ces pièces – *Les Mouches*, *Huis clos* et d'autres – et j'ai été proprement scandalisé. J'avais écrit ceci : "Quelles que soient les circonstances, en quelque lieu que ce soit, un homme est toujours libre de choisir s'il sera un traître ou non..." C'est incroyable, je le pensais vraiment ». Voir *Situations IX*, Paris, Gallimard, 1972, p. 100.

dans le monde. Mais – et c’est ici qu’on voit l’astuce de la phénoménologie sartrienne – afin de fournir de l’être à la sensation, cette extériorité ne peut pas exister séparément de la conscience. « [...] Pour soutenir la sensation et pour lui fournir de l’être, il faut concevoir un milieu homogène à elle et constitué lui aussi en extériorité. Ce milieu, je le nomme *esprit* ou parfois même *conscience*. » (Sartre, 1976, 361). Bref, l’être de la sensation est constitué dans une sorte d’espace interne dans lequel certaines figures nommées sensations se forment à l’occasion d’excitations extérieures. « Cet espace étant passivité pure », continue Sartre, « je déclare qu’il *subit* ses sensations... Mais cet espace interne *vit* sa sensation... L’esprit ne produit pas ses propres sensations et de ce fait, elles lui demeurent *extérieures* : mais d’autre part, il se les approprie en les vivant » (1976, 361). En d’autres termes, l’esprit *est* ses propres sensations tout en demeurant distinct d’elles. Et Sartre de conclure : « Telle est la notion de sensation. On voit son absurdité. ». Malgré ses origines matérielles dans le monde, elle ne saurait exister objectivement. Au contraire, elle est purement inventée. La sensation, pure modification que nous subissons, « ... ne nous donne de renseignement que sur nous-même. » (1976, 362). Logiquement, conclut Sartre, si la conscience « fait exister » le corps, elle fait aussi exister sa douleur.

Voyons à présent les implications de cette saisie de la sensation pour la réflexion sartrienne sur la torture. Si en fin de compte c’est la conscience qui fait exister la douleur corporelle du fait que celle-ci doit être *vécue*, il est logique que Sartre voie dans la torture « la lutte à mort de deux consciences ». Si la victime cède à la douleur et mange le morceau, cette violence semble justifiée : « [...] puisque c’est une bête qui ne peut pas maîtriser son corps, elle mérite d’être frappée » (Suzuki, 1999, 254). Cette logique est présentée, bien évidemment, comme celle du tortionnaire, mais en un sens elle est celle de Sartre aussi : corps et conscience peuvent bien être inextricablement liés, mais Sartre n’émet aucun doute quant à la hiérarchie qui gouverne leur relation : Dans *L’Être et le néant*, dans *Qu’est-ce que la littérature ?*, dans les *Cahiers pour une morale* et dans la préface au livre d’Henri Alleg, *La Question*, on retrouve la même présentation de la torture avec des images et des métaphores qui sont récurrentes. Et celles-ci peuvent nous mettre mal à l’aise. Voyons à titre d’exemple cet extrait conséquent de *Qu’est-ce que la littérature ?* :

« Car la torture est d’abord une entreprise d’avilissement : quelles que soient les souffrances endurées, c’est la victime qui décide en dernier recours du moment où elles sont insupportables et où il faut parler ; la suprême ironie des supplices, c’est que le patient, s’il mange le morceau, applique sa volonté d’homme à nier qu’il soit homme, se

fait complice de ses bourreaux et se précipite de son propre mouvement dans l'abjection. Le bourreau le sait, il guette cette défaillance, non pas seulement parce qu'il obtiendra les renseignements qu'il désire, mais parce qu'elle lui prouvera une fois de plus, qu'il a raison d'employer la torture et que l'homme est une bête qu'il faut mener à la cravache ; ainsi tente-t-il d'anéantir l'humanité en son prochain. En lui-même aussi par contrecoup : cette créature gémissante, suante et souillée, qui demande grâce et s'abandonne avec un consentement pâmé, avec des râles de femme amoureuse, et livre tout et renchérit avec un zèle emporté sur ses trahisons, parce que la conscience qu'elle a de mal faire est comme une pierre à son cou qui l'entraîne toujours plus bas, il sait qu'il est à son image et qu'il s'acharne sur lui-même autant que sur elle. »

Après ce portrait de la dégradation partagée, Sartre façonne sa contrepartie : un monument aux héros muets :

« Mais d'autre part, battus, brûlés, aveuglés, rompus, la plupart des résistants n'ont pas parlé ; ils ont brisé le cercle du Mal et réaffirmé l'humain, pour eux, pour nous, pour leurs tortionnaires mêmes [...] Cet homme, il fallait l'inventer avec leur chair martyrisée, avec leurs pensées traquées qui les trahissaient déjà, à partir de rien, pour rien, dans l'absolue gratuité : car c'est à l'intérieur de l'homme qu'on peut distinguer des moyens et des fins, des valeurs, des préférables, mais ils en étaient encore à la création du monde et ils avaient seulement à décider souverainement s'il y aurait dedans quelque chose de plus que le règne animal. Ils se taisaient et l'homme naissait de leur silence » (1948, 263-266).

Ce double portrait frappe par la polarité manichéenne qu'il institue : d'un côté la créature « gémissante et souillée [...] qui demande grâce [...] avec des râles de femme amoureuse » ; d'autre côté, ceux dont le silence a « brisé le cercle du Mal et réaffirmé l'humain. ». Relisant ces textes, on est frappé par plusieurs choses : *primo*, l'intransigeance de Sartre à l'égard de ceux qui sous la torture « ont mangé le morceau », surprenante pour moi, vu l'empathie énorme que lui inspirent les victimes de la violence et de l'injustice sociale dans tous les autres contextes qui me viennent à l'esprit. *Secundo*, le ton religieux qui sous-tend la description des martyrs résistants. Peut-être, à la réflexion, ce parallèle n'est-il pas si surprenant, étant donné l'intensité de l'investissement sartrien dans la transcendance inhérente à la conscience, trahie par les corps gémissants et abjects dans la première partie, triomphalement rétablie dans la seconde. L'autre aspect extrêmement frappant de ce texte est la métaphore sexuelle, élément récurrent dans les textes de Sartre sur la torture. Quelle est la logique de cette association omniprésente ? Si la conscience préside, fait exister les sensations corporelles, la douleur physique prend sa place dans un paradigme d'autres sensations où figurent aussi par leur force les sensations sexuelles qui, tout comme la douleur, tentent d'empêcher la conscience pour la réduire à sa facticité, sa présence au monde comme corps. Ce rapprochement trouve une formulation encore plus saisissante dans les *Cahiers pour une morale* : « En un certain sens, le fait même du désir est violence (au sens où la torture est violence : dans les deux cas, la conscience *cède* au corps). En ce sens la présentation

d'une partie du corps du séducteur (Casanova mettait son sexe dans la main d'une femme) est aussi bien violence que la présentation d'un appareil de torture à un prisonnier » (Sartre, 1983, 189). Dans cette perspective, la torture figure avant tout une tentative de viol, surmontée, vaincue par le silence où l'homme (l'association et la hantise sont fortement masculines) et l'humain renaissent.

Dramatiser la torture : *Morts sans sépulture*

Mais qu'est-ce qui motive cet investissement passionnel dans la problématique atroce de la torture ? La réponse semble venir quelques phrases après l'extrait de *Qu'est-ce que la littérature ?* que nous venons d'examiner : « Obsédés par ces supplices, il ne se passait pas de semaine que nous ne nous demandions : « Si l'on me torturait, que ferais-je » (1948, 266) ? Dans le contexte de l'Occupation, il n'est pas surprenant que pour beaucoup de Français, cette scène primitive ait été un objet de fascination, ni que Sartre en ait fait le sujet de sa pièce la plus sombre, *Morts sans sépulture*. D'autant plus que la torture est de par sa nature à la fois atrocement théâtrale et exemplaire de la situation-limite que Sartre prescrit pour le théâtre dans « Pour un théâtre de situations » : « [...] à chaque fois il faut porter sur la scène des situations-limites, c'est-à-dire qui présentent des alternatives dont la mort est l'un des termes. Ainsi, la liberté se découvre à son plus haut degré puisqu'elle accepte de perdre pour pouvoir s'affirmer¹ ». De toute l'œuvre théâtrale de Sartre, *Morts sans sépulture* est la pièce qui a provoqué le plus grand scandale, à la fois parce que Sartre a obligé le public à assister à des scènes de torture extrêmement éprouvantes (provoquant des évanouissements dans la salle, et des départs multiples, dont Raymond Aron et sa femme), et parce que Sartre a décidé de situer sa pièce en juillet '44 (après le débarquement des alliés, alors que l'issue de la guerre ne fait plus de doute). Bref, Sartre a choisi d'éliminer tout autre enjeu que l'affrontement entre les miliciens et les résistants.²

Dans *La Force des choses*, Simone de Beauvoir insiste sur le côté obsessionnel de *Morts sans sépulture*. Depuis quatre ans, témoigne-t-elle, Sartre avait beaucoup pensé à la torture : « seul et entre amis, on se demandait : ne parlerais-je pas ? Comment faut-il s'y prendre pour tenir le coup » ? Et elle ajoute : « Il avait rêvé aussi sur le rapport du tortionnaire à sa victime. Il jeta dans la pièce tous ses fantasmes » (1963, 127). D'ailleurs, poursuit Beauvoir, à la création « Sartre lui-

¹ Ce manifeste, de 1947, est repris dans Jean-Paul Sartre, *Un Théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 19-21.

² En 1946, ajoutant à la provocation, Sartre élimine toute trace d'une présence allemande. Les tortionnaires sont tous français.

même fut saisi par l'angoisse qu'il suscitait ; les premiers soirs pour s'en défendre, à l'heure où les tortures commençaient, il buvait du whisky » (1963, 127). La vision sartrienne de la torture est perceptible dans la construction de la pièce. En alternant des scènes où d'abord les maquisards et ensuite les miliciens se préparent pour les séances de torture à venir, Sartre forge la structure dramatique qui correspond à sa vision philosophique de la torture comme « la lutte à mort des consciences » et y introduit, de surcroît, une curieuse métaphore sportive. Peu avant l'interrogatoire d'Henri, l'un des miliciens le décrit aux autres comme « un grand, de trente ans, solide » et il ajoute : « Il y aura du sport » (2005, 168). La même métaphore est d'ailleurs reprise par Henri après la première séance de torture dont il est sorti vainqueur :

« **HENRI** : ...L'important c'est de gagner.

JEAN : Gagner quoi ?

HENRI : Gagner. Il y a deux équipes : l'une qui veut faire parler l'autre. (Il rit.) C'est idiot. Mais c'est tout ce qui nous reste. Si nous parlons, nous avons tout perdu. Ils ont marqué des points parce que j'ai crié, mais dans l'ensemble nous ne sommes pas mal placés. » (2005, 178).

On voit d'ailleurs une variante de la métaphore sportive dans « Une Victoire » la préface à *La Question* de Henri Alleg, où on trouve cette phrase : « [...] dans la torture, cet étrange match, l'enjeu semble radical : c'est pour le titre d'homme que le tortionnaire se mesure avec le torturé. » (2018, 336-337). En effet, toute l'angoisse du tortionnaire est évidente chez Landrieu, chef des miliciens dans *Morts sans sépulture* qui répète inlassablement : « Ça la fout mal quand ils ne parlent pas » (2005, 168).

Mais la question de la souffrance atteint son apogée dramatique quand la seule femme du groupe de maquisards, Lucie, est emmenée pour subir son interrogatoire aux mains des miliciens. De surcroît, cette question est posée, curieusement, par le seul homme du groupe qui échappera à la souffrance corporelle. Jean, chef du groupe et amant de Lucie a été arrêté séparément et a réussi à convaincre les miliciens qu'il est un simple villageois des environs, sans rapport avec la Résistance. Mais ce détail de l'intrigue qui le met à l'abri de la torture le tourmente. Il ne peut rien pour les autres et se rend compte de la distance qui est en train de se creuser entre lui, ses camarades et la femme qu'il aime. La révélation qu'Henri est lui aussi amoureux de Lucie le fait souffrir davantage, car Henri s'est rendu compte également que l'épreuve de la torture l'a rapproché de Lucie :

« **HENRI** : Sa souffrance nous rapproche. Le plaisir que tu lui donnais nous séparait davantage. Aujourd'hui je suis plus près d'elle que toi ». (2005, 178).

Quand Lucie revient de son interrogatoire dont nous apprenons seulement qu'elle a été violée à plusieurs reprises, Jean cherche désespérément à obtenir la déclaration qu'elle l'aime toujours. En vain. Il y a désormais un mur infranchissable entre lui et les suppliciés, la fraternité des torturés ne l'accepte plus parmi eux, même si Canoris tente de le convaincre qu'il reste toujours leur ami. Bien que les responsabilités particulières de Jean exigent et justifient sa séparation des autres (il doit prévenir d'autres Résistants de l'échec de leur mission et empêcher un nouveau massacre), Jean n'arrive plus à accepter la réalité de la situation et tente de faire croire aux autres qu'il souffre plus qu'eux : « Comme vous êtes sûrs de vous. Est-ce qu'il suffit de souffrir dans son corps pour avoir la conscience tranquille ? [...] Ne voyez-vous pas que je suis plus malheureux que vous tous ? » et il répète, criant « Le plus malheureux ! Le plus malheureux ! » (2005, 181). Au bout d'une série de tentatives pour se rapprocher de Lucie qui semble ne plus se soucier de lui, Jean tente de trouver un moyen qui lui permettrait de partager sa souffrance. La réponse de Lucie est implacable : « Nous ! Tu veux que je dise : nous ! As-tu les poignets écrasés comme Henri ? As-tu des plaies aux jambes comme Canoris ? Allons, c'est une comédie : tu n'as rien senti, tu imagines tout » (2005, 187). Devant ce rejet brutal, Jean est poussé par son immense frustration à un acte d'automutilation irrationnelle : il ramasse un lourd chenet et l'écrase sur sa main gauche pour souffrir comme ses camarades. Lucie le raille aussitôt : « Raté, c'est raté. Tu peux te casser les os, tu peux te crever les yeux : c'est toi, c'est toi qui décides de ta douleur. Chacune des nôtres est un viol parce que ce sont d'autres hommes qui nous les ont infligées. Tu ne nous rattraperas pas » (2005, 187). L'abîme séparant ceux qui ont subi la torture et ceux comme Jean qui ont « pensé cent fois à la torture » et « tout senti par avance » est infranchissable.

Lucie reproche à Jean de chercher à mettre sur le même plan sa souffrance et la leur ; à ses yeux, Jean a seulement imaginé sa souffrance ; son expérience de la douleur relève, comme elle dit, de « la comédie ». Comme l'a noté Eugène Roberto, il y a d'autres indications dans la pièce que c'est en effet une certaine qualité d'acteur, et même d'un « grand acteur » qui sépare Jean de ses camarades (1987, 72). S'il a pu tromper les miliciens, c'est qu'il a été convaincant dans son rôle de villageois local. Sa ruse de la fin, ce sera un nouveau rôle, puisque Jean va de nouveau tromper les miliciens en assumant l'identité d'un maquisard mort.

Commentant cette pièce qu'il estime pour l'essentiel raté, Sartre a affirmé que parmi toutes les attitudes et réactions face à la torture, c'est le pragmatisme modeste de Canoris, le militant grec qui incarne la meilleure réponse à cette situation sans issue. La critique, en revanche, a vu Henri comme le personnage central du drame. Je voudrais par contre suggérer que c'est Jean, séparé de l'épreuve de la douleur physique, qui incarne la figure la plus fascinante de la théâtralité sartrienne. Le théâtre de Sartre, me semble-t-il – particulièrement dans ses moments les plus dramatiques – est lié à des protagonistes qui sont extrêmement, même excessivement conscients de cette séparation, qui souffrent, en d'autres termes, de ne pas souffrir.

Souffrir de ne pas souffrir

C'est bien évidemment toute la prémisse de la pièce qui précède *Morts sans sépulture*, *Huis clos*, qui démarre à la fois comme pièce et comme « machine infernale » quand la possibilité de torture physique a été écartée au cours des premières répliques. Garcin crée le premier coup de théâtre dans la pièce : il est en train d'examiner le salon Second Empire – laid mais autrement anodin – quand il demande brusquement au Garçon de l'étage : « Où sont les pals, les grils, les entonnoirs de cuir ? », « Vous voulez rire » (2005, 92), rétorque le Garçon et c'est seulement à ce moment-là que nous nous rendons compte de l'étrange contexte métaphysique que Sartre a façonné pour ses personnages, bref qu'ils sont en enfer. Ce renversement génial tourne en dérision tous nos fantasmes et hantises de sorte qu'on peut voir dans *Huis clos* comme une sorte de négatif (au sens photographique du terme) de *Morts sans sépulture*. Les scènes atroces de la violence corporelle exercée sur les maquisards trouvent leur contrepartie à la fin de *Huis clos*, au moment où la pression montante éclate en violence : Estelle saisit le coupe-papier et poignarde Inès, mais elle se rend compte avec le public que son acte est absurde, que c'est un acte impossible. L'absurdité de la situation métaphysique est exploitée afin d'exposer ses implications littéralement métaphysiques. De même que Garcin n'a plus besoin de sa brosse à dents, l'acte *a priori* monstrueux d'Estelle s'avère un geste ridicule, dépourvu de tout sens. Leurs corps sont à l'abri des blessures, comme de la douleur physique. Pourtant, il y a de la souffrance dans *Huis clos*. Alors que Garcin se rend compte qu'il ne pourra plus agir pour changer son image de lâche, qu'il sera obligé de la contempler pour toute l'éternité, il s'emporte d'une manière qui rappelle la souffrance de Jean :

« **GARCIN** : (*qui n'a cessé de tambouriner contre la porte.*) Ouvrez ! Ouvrez donc ! J'accepte tout : les brodequins, les tenailles, le plomb fondu, les pincettes, le garrot, tout ce qui brûle, tout ce qui déchire, je veux souffrir pour de bon. Plutôt cent morsures, plutôt le fouet, le vitriol que cette souffrance de tête, ce fantôme de souffrance, qui frôle, qui caresse et qui ne fait jamais assez mal. » (2005, 124).

Comme on l'a déjà vu pour Jean, le désir de Garcin d'affronter la torture, de souffrir « pour de bon » est aussi symptomatique d'une crise de virilité qui assiège les protagonistes sartriens séparés de l'épreuve de la violence physique. Objectivement, nous n'avons aucune raison de douter du courage de Jean. Mais au cours de la scène qui suit le viol de Lucie aux mains des miliciens, nous assistons à un curieux reversement des rôles sexuels. Exclu de la torture, Jean fait appel à l'amour qu'ils partagent pour refaire leur couple. Lucie lui fait comprendre que ce lien affectif n'a plus aucune pertinence. Comme le pressentait Henri, la souffrance partagée l'a emporté sur le souvenir de la tendresse amoureuse et des plaisirs corporels. D'autant plus qu'en résistant aux tortionnaires, Lucie a subi une métamorphose. Son expérience l'a minéralisée, pétrifiée (« j'étais de pierre », dit-elle), purgée de sa facticité biologique de femme. Les appels émotifs, voire hystériques de Jean s'adressent à une femme qui n'existe plus¹. Quand Jean, libéré par les miliciens, les quitte, Lucie accorde à ses camarades Henri et Canoris ce qu'elle avait refusé à Jean : « Venez près de moi... Plus près : à présent nous sommes entre nous. » (2005, 188). Dans *Huis clos*, Garcin, mis à l'abri de la violence par le contexte métaphysique de la pièce, se trouve aussi isolé que Jean. Séparé de l'épreuve qui pourrait le racheter, il est contraint de revoir de manière obsessionnelle les moments critiques de sa vie quand il avait affronté la violence et avait échoué. Après son arrestation et condamnation, face au peloton d'exécution, il est obligé d'avouer qu'il est mort « mal », que son corps a lâché. Estelle certes est prête à lui pardonner cette « simple défaillance corporelle » mais Garcin repousse les consolations sexuelles qu'elle lui propose et se tourne, résigné vers Inès dont il sait qu'elle confirmera pour l'éternité son abdication masculine.

Un sens aigu de déficience virile ronge aussi Franz von Gerlach, tortionnaire et martyr. Dans les *Séquestrés d'Altona*, le protagoniste est hanté par son impuissance d'homme que ses relations incestueuses avec sa sœur, Léni, n'arrivent nullement à soulager. Le rêve d'héroïsme qui nourrissait sa jeunesse, éteint par l'assassinat du rabbin aux mains des SS – crime et révélation du

¹ Ce renversement de rôles, si déstabilisant pour Jean, suscite un souvenir douloureux d'avant-guerre associant la mort héroïque d'une femme et sa condition féminine. Il compare le sentiment d'avoir été exclu de la torture que Lucie doit subir à son impuissance lorsque son épouse est morte en couches. « ... je tendais l'oreille pour entendre ses cris. Elle ne criait pas ». Et Jean de conclure : « Elle avait le beau rôle ». *Théâtre complet, op.cit.*, p.176.

Mal que Frantz n'a pas pu empêcher – s'est transformé en cauchemar. À la place de l'acte héroïque rêvé, le passage à l'acte qui tourmente Frantz est celui qui l'a poussé à devenir tortionnaire de deux partisans russes sur le front de l'Est. Acte d'ailleurs qui n'a fait que confirmer son impuissance puisque les partisans ont gardé le silence et ainsi, comme l'a dit le Père, faisant écho aux thèses de Sartre dans « Une victoire » et *Qu'est-ce que la littérature ?* : « Le règne humain, ce sont eux qui en ont décidé. » (2005, 983). De retour avec les restes de l'armée allemande en déroute, l'auto-séquestration de treize ans que Frantz s'inflige depuis est la réponse peu satisfaisante à une situation qu'il n'arrive pas à assumer. C'est le Père, à la fin de la pièce qui fournit le diagnostic accablant qui mènera à leur double suicide : « Tu es possédé depuis quatorze ans par une souffrance que tu as fait naître et que tu ne ressens pas », et conclut : « Mon pauvre petit [...] Tu n'es rien, tu ne fais rien, tu n'as rien fait [...] » (2005, 986-988). À l'abri des poursuites, protégé par la richesse de sa famille et les relations qui en découlent, Frantz, inexistant, est réduit à élaborer dans la solitude des fantasmes compensatoires et à fabriquer pour lui-même une image factice de martyr messianique, celui qui prendra sur ses épaules toute la violence du siècle. Ces rôles où Frantz explore entre la lucidité et la mauvaise foi une identité alternative qu'il pourrait contempler avec moins de dégoût introduisent dans la pièce l'essentiel de sa théâtralité, comme l'a bien vu des commentateurs comme Alain Badiou et Jean-François Louette¹.

Comment peut-on être à la fois comédien et martyr ? En-dehors du contexte particulier de Jean Genet, telle est l'association impossible et injustifiable recherchée par les personnages dramatiques de Sartre qui souffrent de ne pas souffrir, conjoncture au cœur de l'adaptation sartrienne de *Kean ou désordre et génie* d'Alexandre Dumas. Dans la version sartrienne, à la différence de l'original, le grand acteur romantique anglais, Edmond Kean, souffre de ne jamais pouvoir quitter la scène, même dans sa vie privée : l'homme s'est dissous dans l'acteur et les rôles imaginaires que celui-ci lui impose. Pour tenter de se convaincre qu'il existe toujours, l'homme célèbre côtoie le monde de la cour où règne le prince de Galles et se lance dans une série de séductions de femmes qu'il y rencontre. Mais les satisfactions obtenues dans le lit des femmes de la noblesse anglaise ne compensent pas la frustration qu'il ressent du fait que sa condition d'acteur l'exclut de l'épreuve de la violence à laquelle il veut se mesurer : le duel. En tant que comédien, il ne peut pas croiser le fer avec le noble qui l'a insulté. À l'écart de l'épreuve physique qu'il convoite, il souffre de ne

¹ Voir Alain Badiou, « Notes sur *Les Séquestrés d'Altona* », *La Revue internationale de philosophie* 231, 2005, pp. 51-60 et la *Notice* de Jean-François Louette, in Jean-Paul Sartre, *Théâtre complet, op.cit.*, pp. 1504-06 et 1514-17.

pas courir le risque de souffrir. Mais est-ce aussi clair ? Quand Anna, qui veut devenir actrice, croit percevoir la souffrance de l'homme derrière les rôles que l'acteur parade, Kean rétorque :

« Êtes-vous malheureux ? Êtes-vous amoureux ? Voilà bien les femmes ! Être ou ne pas être. Je ne suis rien, ma petite. Je joue à être ce que je suis. De temps à autre, Kean donne la comédie à Kean : pourquoi n'aurais-je pas mes fêtes intimes ? [...] (*Puis, changeant de ton.*) Je souffre comme un chien ».

ANNA : « Monsieur Kean !

KEAN : Je souffre comme un chien ! Je souffre comme un chien ! Je souffre comme un chien ! Quelle intonation préférez-vous ? » (2005, 588).

Dans la scène qui figure l'apogée dramatique de la pièce, Kean qui est en scène sort de son rôle d'Othello et se met à insulter le prince de Galles qu'il soupçonne de l'avoir trahi. Quand le public se retourne contre lui, il les réduit au silence : « Pourquoi siffleriez-vous ? », dit-il. « Il n'y a personne en scène. Personne. Ou peut-être un acteur en train de jouer Kean dans le rôle d'Othello » (2005, 641). Alors que la réplique décrit avec une exactitude minutieuse la situation scénique (il y a en effet un acteur, Brasseur ou Belmondo ou un autre en train de jouer Kean dans le rôle d'Othello), elle soulève du même coup le problème du sujet de l'énonciation : Brasseur, Kean ou Othello : qui parle ? Un personnage, affirme inlassablement Sartre, n'est jamais réalisé par un acteur ; c'est toujours un acteur qui s'irréalise dans son personnage. En scène, l'acteur est et n'est pas simultanément, paradoxe qui n'est pas sans rappeler la structure de la conscience dont Sartre nous dit dans *La Transcendance de l'ego* qu'elle n'est pas non plus à confondre avec le moi, avec le sujet individuel. Dans la phénoménologie sartrienne, le rapport de l'acteur à son personnage est analogue au rapport de la conscience à la subjectivité. Les deux « je » sont séparés de ce qui leur donne vie, ils ne collent jamais entièrement aux événements qui leur arrivent, à ce qu'ils vivent. Il se peut bien que Kean souffre mais où la situer, cette souffrance ? Peut-être qu'il n'y a, comme Kean le laisse entendre, personne pour souffrir. À cet égard, suggère Denis Hollier, il faut voir Kean comme l'icône de ce qu'il appelle « une intraitable anesthésie transcendantale » (1993, 51) qui prend des proportions épidémiques dans l'œuvre de Sartre ? Si le corps reste la condition du rapport de la conscience au monde, comment appréhender une souffrance non-corporelle ? Comme Garcin et Kean, il semble être le lot d'un ensemble de personnages du théâtre de Sartre de rêver de situations dont ils restent exclus où l'épreuve de la souffrance physique s'imposerait pour abolir les comédies de la conscience et (pour re-citer Garcin) « cette souffrance de tête, ce fantôme de souffrance, qui frôle, qui caresse et qui ne fait jamais assez mal ».

Dans le théâtre de Sartre, la violence et ses retentissements constituent le révélateur au sens photographique du terme des paradoxes du dramaturge et de la littérature engagée dans l'ensemble. Sartre a toujours dit que sa découverte du théâtre date de son expérience de prisonnier de guerre. Par la suite, la violence révélée par la guerre sera sur la scène sartrienne le ressort dramatique où l'intersection de la politique, du réel et de l'imaginaire aura les conséquences les plus controversées pour l'image de l'écrivain engagé.

À l'instar de Malraux dans les années 1930, Sartre a tenté de développer une éthique de la violence pour combattre celle que la guerre lui avait fait découvrir, réflexion qu'il poursuivra ultérieurement jusqu'à la fin de ses jours. Cet investissement dans la violence comme moyen de libération est particulièrement visible dans son théâtre. C'est par un double assassinat qu'Oreste des *Mouches* s'engage du côté des Argiens. Dans *Les Mains sales*, Hugo recherche aussi à s'engager dans l'action directe par un assassinat, et Goetz scelle sa conversion définitive à la fin du *Diable et le Bon Dieu* en poignardant un général récalcitrant, avant d'annoncer (c'est la dernière réplique de la pièce) : « il y a cette guerre à faire et je la ferai » (2005, 501). On se souvient aussi de l'ambition de Sartre d'investir les mots de toute leur potentialité performative, d'en faire en l'occurrence des « pistolets chargés » qui laisseraient une marque, une cicatrice indélébile sur le terrain de leur application. Mais cet investissement dans la violence comme réponse à la violence se fait rejoindre par une réponse alternative, un nouveau rapport à la violence qui suscite de la part de Sartre une admiration sans bornes : la conquête de la violence par la conquête de la douleur physique, par la résistance à la torture.

Dans les figures de la Résistance qui ont affronté la torture sans y céder, comme Jean Moulin ou Jean Cavallès, comme le communiste tchèque, Julius Fucik, ou plus tard Henri Alleg, Sartre trouve ses premiers héros non-littéraires. Et avant d'être des héros du combat au sens militaire du terme, ces résistants sont aux yeux de Sartre des héros philosophiques, la preuve existentielle de ses convictions philosophiques les plus radicales : *primo* que quelles que soient les circonstances, les sollicitations du corps peuvent être prises en charge par la conscience, son supérieur ontologique, et *secundo* que quelles que soient les circonstances, la conscience est toujours libre.

Les martyrs de la Résistance figurent l'un des très rares absolus dans l'univers de Sartre, un horizon idéal par rapport auquel Sartre présente sa propre activité de résistant (sa participation à la presse clandestine, notamment) avec beaucoup de modestie. Sartre n'était pas un Jean Cavallès

et il le savait très bien¹. Alors que dans leur ferveur parfois hyperbolique, ses écrits rendent hommage au courage des combattants de la Résistance qui ont payé de leur vie leurs actes de résistance, d'autres facettes de son œuvre et notamment son théâtre fixent au contraire la différence, la distance qui sépare son activité de la leur et partant la logique d'un autre engagement².

Mais dans un autre sens, on peut dire que les martyrs de la Résistance hantent les textes les plus célèbres de Sartre qui suivent la Libération. Si Sartre annonce avec autant de fermeté que tout écrivain est responsable de ce qu'il écrit, c'est qu'il a en tête deux exemples opposés d'exemplarité linguistique.³ D'un côté – ce sera le pôle négatif – il y a les écrits déshonorants des écrivains collaborateurs. Contre ceux qui prétendent que Brasillach, Rebatet et d'autres n'ont fait qu'écrire, Sartre déclare au contraire qu'écrire est un acte, qu'un auteur porte toute la responsabilité des mots issus de sa plume et trouve juste que l'état français ait inculpé ces écrivains pour une réelle « incitation au meurtre ». De l'autre côté, au pôle positif, Sartre évoque les Résistants qui soumis à la torture ont choisi la mort plutôt que de parler. Dans l'ensemble de ses déclarations après la Libération, dans l'austérité de la présentation des *Temps modernes*, dans l'aspect polémique de *Qu'est-ce que la littérature* et dans d'autres écrits, Sartre consacre les concepts jumelés de liberté et de responsabilité. Quoi que nous fassions, dit-il en somme, nous ne ferons jamais preuve d'autant de responsabilité devant les mots que celle démontrée par les Résistants dont le silence reste comme un testament indépassable, un horizon éthique absolu.

¹ Dans sa biographie de Sartre, Annie Cohen-Solal raconte une rencontre entre Sartre et Cavailles pendant l'Occupation (facilitée sans doute par le fait que les deux hommes furent d'anciens élèves de l'École Normale Supérieure et que l'un des premiers textes de Sartre d'avant-guerre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, fut publié dans une série dirigée par Cavailles, philosophe également mais aussi épistémologue). De toute évidence, Cavailles fut l'un des rares hommes capables d'intimider Sartre. D'après l'un des témoins, Raoul Lévy, Sartre était « plein de dévouement et d'admiration » pour Cavailles, « [...] comme un jeune garçon ». Voir Annie Cohen-Solal, *Sartre: A Life*, trad. Anna Cancogni, New York, Random House, 1987, p.168. Sartre aurait cherché par cette rencontre un rôle plus actif comme résistant, mais Cavailles l'en aurait dissuadé, voyant clairement que Sartre était inapte à toute action directe.

² Les détracteurs et les adversaires politiques de Sartre, Vladimir Jankélévitch, Gilbert Joseph parmi d'autres, ont insisté sur cette disparité pour dénoncer ce qu'ils voyaient comme une résistance équivoque et confortable, éloignée des risques réels que prenaient les véritables maquisards. Voir en particulier : Gilbert Joseph, *Une si douce Occupation : Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre 1940-1944*, Paris, Albin Michel, 1991.

³ Voir à ce sujet de responsabilité littéraire Denis Hollier, « The Pure and the Impure », *Literary Debate: Texts and Contexts*, ed. Denis Hollier et Jeffrey Mehlman, New York, The New Press, 1997, pp. 5-7.

Bibliographie

Ouvrages

BADIOU Alain, « Notes sur *Les Séquestrés d'Altona* », in *La Revue internationale de philosophie* 231, 2005, pp. 51-60.

BEAUVOIR Simone de, *La Force des choses*, Paris, Gallimard, 1963.

COHEN-SOLAL Annie, *Sartre: A Life*, trad. Anna Cancogni, New York, Random House, 1987.

HOLLIER Denis, *Les Dépossédés*, Paris, Éditions de minuit, 1993.

HOLLIER Denis et MEHLMAN Jeffrey, *Literary Debate: Texts and Contexts*, New York, The New Press, 1997.

JOSEPH Gilbert, *Une si douce Occupation : Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre 1940-1944*, Paris, Albin Michel, 1991.

LOUETTE Jean-François, « Notice des *Séquestrés d'Altona* » dans Sartre, *Théâtre complet*, 1503-1525.

ROBERTO Eugène, *La Gorgone dans Morts sans sépulture de Sartre*, Ottawa, Presses Universitaires d'Ottawa, 1987.

SARTRE Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943 (nouvelle édition dans la collection « Tel », 1976).

— *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1948.

— *Cahiers pour une morale*, Paris, Gallimard, 1983.

— « Une Victoire », *Situations V*, Paris, Gallimard, 1964 (nouvelle édition, 2018).

— « Vous êtes formidables », *Situations V*, Paris, Gallimard, 1964 (nouvelle édition, 2018), pp. 248-57.

— « Sartre par Sartre », *Situations IX*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 99-134.

— *Un Théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1973 (nouvelle édition, 1992).

— *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005.

SUZUKI Masamichi, *La Violence dans l'œuvre romanesque de Jean-Paul Sartre*, Paris, Septentrion, 1999.

Articles de presse

“9/11 Defendant Not Fit for Death-Penalty Trial, Judge Rules,” *New York Times*, September 21, 2023.

“Louisiana Police Held Detainees in ‘Torture Warehouse,’” *The Washington Post*, September 20, 2023.

Notice bio-bibliographique

John Ireland enseigne la littérature française et francophone à l’Université d’Illinois à Chicago. Spécialiste du théâtre contemporain, il est aussi membre de « l’Équipe Sartre » de l’ITEM-CNRS depuis 1995 qui a préparé, entre autres projets, la publication du *Théâtre complet* de Sartre (Paris : Gallimard, collection de la Pléiade, 2005). Ancien président de la Société Sartrienne de l’Amérique du Nord, il a été co-directeur de la revue *Sartre Studies International* et fait toujours partie du comité de rédaction d’*Études sartriennes*. Il a aussi publié *Sartre, Un Art déloyal : théâtralité et engagement* (Éditions Jean-Michel Place, 1994), traduit en anglais et annoté la pièce de Nouredine Aba, *La Récréation des clowns – Clowns at Play* (L’Harmattan, 2021). Son dernier livre : *Theater, War and Memory in Crisis: Vichy, Algeria, the Aftermath*, sera publié par les Presses Universitaires du Michigan en 2024. **jireland@uic.edu**

The motive of violence in Shostakovich's opera Katerina Ismailova

Stacy JARVIS

*PhD candidate in Musicology
University of Birmingham
United Kingdom*

Abstract

In Dmitri Shostakovich's mature work, a specific set of structures has been established, transitioning from one composition to another and functioning as a kind of leitmotifs – condensed, easily recognisable configurations, endowed with certain extramusical connotations. A leitmotif that has gained prominence is what can be loosely termed the ‘motif of violence’. Due to their exceptional prevalence and with the support of other semantically significant elements, Shostakovich's body of work, taken as a whole, presents a vast narrative of violence and helpless, plaintive protest.

The author explores the cathartic function of the leitmotif of violence in the opera *Katerina Ismailova*, establishing a connection between classical music and violence. As a result, various methods of expressing violence in Dmitri Shostakovich's opera *Lady Macbeth of the Mtsensk District* have been analysed, and a conclusion is drawn regarding the association of classical music with violence as a transmedia trope.

Key words

Dmitri Shostakovich – Katerina Ismailova – Violence – Classical music – Catharsis

Résumé

Dans l'œuvre de maturité de Dimitri Chostakovitch, un ensemble spécifique de structures a été établi, passant d'une composition à l'autre et fonctionnant comme une sorte de leitmotiv – des configurations condensées, facilement reconnaissables, dotées de certaines connotations

extramusicales. Un leitmotiv qui a pris de l'importance est ce que l'on peut appeler librement le 'motif de la violence'. En raison de leur prévalence exceptionnelle et avec le soutien d'autres éléments sémantiquement significatifs, l'ensemble de l'œuvre de Chostakovitch présente un vaste récit de violence et de protestation plaintive et impuissante.

L'auteur explore la fonction cathartique du leitmotiv de la violence dans l'opéra *Katerina Ismaïlova*, en établissant un lien entre la musique classique et la violence. En conséquence, diverses méthodes d'expression de la violence dans l'opéra *Lady Macbeth du district de Mtsensk* de Dmitri Chostakovitch ont été analysées, et une conclusion est tirée concernant l'association de la musique classique avec la violence en tant que trope transmédia.

Mots-clés

Dmitri Chostakovitch – Katerina Ismaïlova – Violence – Musique classique – Catharsis

1. Violence and culture

Two fundamental, yet seemingly incongruous concepts – classical music and violence – are categories encompassing issues and meanings relevant throughout all ages. In contemporary culture, there's a persistent trend of drawing classical music closer to the world of violence, documenting not only unexpected points of intersection but also the societal changes taking place.

Moreover, the depiction of violence and cruelty encroaches upon one of the most boundary-pushing and taboo spheres of human consciousness, thereby ensuring the opera's appeal and dynamism. In fact, violence bestows operatic characters with a sensual persuasiveness, serving as one of the constituents of mass consciousness.

While exploring the association of music with violence, it becomes evident that this connection is rarely acknowledged. Interestingly, when acknowledged, it's often interpreted as a metaphor or a form of aestheticisation. (Baier, 1983, 210)

Delving into the potential reasons behind the abundance of violent scenes in 20th-century works of art, one hypothesis suggests their cathartic function. It's worth highlighting the underlying aspect of violence's portrayal, wherein art becomes a means of expressing dramatic conflict, and the shock of witnessing violence serves to attain catharsis for the audience.

American scholar Arthur Berger, emphasising the particular importance of the visible image closely tied to the perception of the material world, writes: 'An image is almost always also a product of imagination, which means that visible and mental images are inextricably linked' (Berger, 1997, 2). This implies that a visible image is consistently refined by the imagination, and everyone can perceive the same object in entirely different ways. Consequently, reality is shaped, and the world of the imaginary is constructed. Through the prism of such imaginary objects, we view the world, where its visual image is fashioned through modelling.

Antonin Artaud (2000) spoke about theatre, stating that it must be 'bloody and inhuman' to instil the idea of eternal conflict and the spasm of our life into our consciousness. As Jacques Derrida wrote about Artaud's Theatre of Cruelty: 'The theatre of cruelty is not a representation. It is life itself - to the extent that it is unrepresentable. Life is the unrepresentable source of

representation. I said cruelty, as I would have said life' (2000). The fact that critics and scholars mostly fail to notice the connection between violence and music appears to be due to ideological assumptions about classical music.¹

As noted by Mark Lipovetsky and Birgit Boymers, violence serves at least three aesthetic functions (2012, 127). Firstly, it vividly and symbolically demonstrates the breakdown of social norms, acting as an indicator of cultural chaos. Secondly, violence showcases new social practices directly related to the redistribution of power, ownership, and other forms of capital. Thirdly, violence serves as a marker of the ritual nature of the action, thus leading to a ritual resolution of impending conflicts.

In the most common scenario of a violent act, a clear dichotomy emerges with an actor and a victim, implicitly laden with moral components that assume the perpetrator's malevolence and the victim's relative innocence. (Miller, 2009, 4)

However, a nuanced perspective arises when examining female violence, marked by highly symbolic coding and cunning strategies. This form of violence involves the creation of a sense of guilt in a man, exploiting it persistently through gentle but insidious manipulation. Notably, female violence takes on a 'Byzantine' character, a consequence of historical situations that have rendered women seemingly weak, forced to comply, resulting in a two-faced, hypocritical, patient, and exceptionally skilled disposition. This manifests in the weaving of intricate systems of systemic intrigues, coupled with a highly vindictive, grudge-holding nature, particularly cruel in the realm of emotional violence. It is crucial to acknowledge that comparing the consequences of male and female violence reveals distinct and unique impacts on their victims.

Exploring the reaction of emancipation, a less-explored form of protest emerges, holding a special place in contrast to other forms of protest characterised by negative manifestations that restrict personal development. Emancipation, with its positive connotations, is often linked to notions of independence, freedom, and responsibility. However, within the realm of deviant behaviour psychology, it is important to note that emancipation can act as a driving force for both

¹ Schirmacher B. (2014). *The Common Grounds of Music and Violence: Depicting Violence in Literature with Intermedial References to Music*. In Chapter 141-154. Retrieved from <https://www.researchgate.net/publication/308166277>.

prosocial and antisocial behaviour, adding a layer of complexity to its interpretation (Collier & Horowitz, 1990, 16).

Viewing emancipation as a dynamic process implies a sustained vector of personal activity, driven by the individual's orientation toward self-expression, asserting one's independence, and achieving personal maturity and autonomy. Erich Fromm's insight adds depth to this perspective, suggesting that the general tendency for growth, akin to a biological inclination, leads to specific desires such as the yearning for freedom and a disdain for oppression – freedom being the fundamental condition for any growth. However, this desire for freedom and independence can be suppressed, fading from an individual's consciousness. Yet, even in such cases, it persists in a potential form, manifesting itself through conscious or subconscious resentment (Fromm, 1942, 145).

Transitioning to the exploration of violence in contemporary art, the intensive examination of this theme has revealed that formerly effective techniques, compelling audiences to empathise and contemplate cruelty, have ceased to function. The depiction of violence now stands on its own, stripped of reflexive subtexts during its presentation. It becomes evident that unmotivated violence, cruelty without intrigue, loses its engaging quality for the viewer. Undoubtedly, it entertains, but unfortunately, it fails to touch, impress, or amaze, becoming too predictable and consequently, bland.

2. The theme of violence in the opera *Katerina Ismailova*

Katerina Ismailova emerges as an opera steeped in truly tragic overtones, weaving a narrative rich in events that deeply unveil the characters involved. This operatic masterpiece is marked by the potency of expression, utilising musical sketches that astound with their psychological precision and insight. Shostakovich's portrayal of Katerina Ismailova goes beyond the confines of a mere criminal; she becomes a complex character entangled in an internal conflict.

The main character is not only a product but also a victim of the patriarchal structure inherent in the bourgeois way of life. Her protest against powerlessness and humiliation, driven by the pursuit of asserting her own human dignity, takes on ugly and cruel forms within the environment she navigates. Katerina Ismailova stands as the sole character in the opera capable of feeling in a

distinctly human way, understanding strong emotional impulses, and striving to break free from the beastly rural existence that surrounds her.

The first monologue of Katerina unfolds as a brilliant psychological portrait of a woman tormented by boredom and loneliness, metaphorically depicting a lifeless melancholy, an unjoyful flow of life. As Boris Timofeyevich, the object of Katerina's hatred, makes his entrance, a rhythmic ostinato accompanies the heroine's theme. Old Ismailov in the opera transcends being merely a depersonalised embodiment of an aggressive world that brings death to Katerina; he transforms into the personification of her life's nightmare. Enjoying his power and strength, he compels those around him, including Katerina, the servants, and even his own son, Zinovi Borisovich, to submit to his will. The juxtaposition of the themes of the father-in-law and the daughter-in-law vividly reflects the essence of the conflict between the main characters in the opera.

In the scene involving Boris Timofeyevich, Katerina, faced with her father-in-law's reproaches, appears as if already aware of the accusations he will hurl at her. Undeterred, she pre-emptively counters him, creating an impression of an ongoing, age-old quarrel with preassigned roles. The haste with which Katerina parries the attacks of the elderly Ismailov, marked by a syncopated 'introduction' and a dance rhythm borrowed from his part, along with the third section anticipating the rhythmic pattern of her appeal to the workers – all of this serves as a continuation of Katerina's protest.

Within the arioso, the vocal part seamlessly blends with the orchestral, with instrumental responses playing out the vocal line. The sustained deep orchestral sound of 'D' (emanating from low strings, timpani, and drum) resonates as a meaningful conclusion, persistently pursuing the main heroine throughout the opera like an ostinato. Shostakovich, in crafting the music-psychological portrait of Katerina, emphasises a poignant point: her time has come to a standstill.

Throughout the opera, the main characters undergo constant psychological renewal, and the composer metaphorically unfolds the narrative in music, expressing emotions that often remain unspoken in words (Example 1).

Example 1: Dmitri Shostakovich, *Katerina Ismailova*, Act 1, Scene 1, ('Whether the sun is shining or the storm is raging...')

Even after his death, Boris Timofeyevich, growing into a kind of imperative, continues his life in the opera, as if reborn in the intonation and genre themes that belong to him.

Transitioning to the fourth scene, a crucial juncture in the evolution of the opera's psychological musical dramaturgy, marks a significant shift. Here, the scene unfolds as a confrontation with Sergey, wherein the aggressive dance rhythm dissipates in the climactic zone, making room for melodic development. This transformation is accompanied by the substitution of the aggressive dance rhythm with an ostinato rhythmic movement. This 'rhythmic cry', distinct from traditional singing, serves as a psychological revelation, exposing Katerina's state, which is 'overwhelmed' by the tragic circumstances of an 'irresistible force' (Example 2).

Example 2: Dmitri Shostakovich, *Katerina Ismailova*, Act 2, Scene 4, ('Let me go, let me go, let me go')

Following the harrowing ordeal with Sergey, Katerina finds herself compelled to commit a crime, an act that will inevitably seal her fate. Throughout the entire opera, the woman grapples with an internal struggle that torments her, oscillating between love and confusion. The horror embedded in the soul of the main heroine, coupled with a lurking sense of the trap she's fallen into, never leaves her, poisoning even the brightest moments of her life. Despite the brightness, blind in her love, Katerina fails to discern the insincerity in her lover's words.

A poignant phrase, repeated four times, underscores that she has heard this reproach from her father-in-law countless times. Her contrite intonation, though noticeably excessive in quantity, takes on a theatrical quality in response to the accusations of old Izmailov. This reaction seems like a sort of defensive, game-like response, habitually triggered by the repetitiveness of the situation—a portrayal of Katerina engaged in an unceasing, sometimes habitual, sometimes escalating conflict with Boris Timofeyevich (Example 3).

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. It consists of two systems of music. The first system starts with a dynamic marking of *f* (forte) and a 3/4 time signature. The vocal line is written in a treble clef, and the piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics under the first system are: "Ах, Бо - рис Ти - мо - фе - е - вич, за -". The second system begins with a measure rest of 4 measures, indicated by a "4" above the staff. The lyrics for the second system are: "чем ты от нас у - шёл?". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass line and chords in the treble line.

Example 3: Dmitri Shostakovich, *Katerina Ismailova*, Act 2, Scene 4, ('Oh, Boris Timofeyevich, why did you leave us? Why did you leave us?')

The tension in this climactic scene doesn't solely stem from the sincerity of the heroine's mournful emotions but is intricately woven into the performance arranged for her before the workers and the Priest. Katerina's vocal part, marked by exaggerated, almost 'driven-in' intonations, resonates with a rough and unnatural quality set against an angular rhythm, starkly clashing and not seamlessly fitting into the ever-changing shift from triple to quadruple meter. Notably, within the vocal part's intonation pattern, there's a discernible 'distorted' *Dies irae* theme, yet another of Shostakovich's skilful allusions.

Katerina's declamation finds a distinctive orchestral companion in Boris Timofeyevich's part – the bassoon. Initially playful, the bassoon's parts, performed in seconds, gradually introduce genuine drama into the episode as the outlined intonation descends into a deep, low register. This foreshadows the inevitability of the shift in roles that has taken place.

Shostakovich, aware of the peculiarities involved, realises that introducing the spectre of a murdered character into the action of a 20th-century opera with a realistic plot is no less unique than integrating it into the harmonic fabric. Even in death, the aggressive and soul-destroying sphere of expressiveness from her father-in-law continues its destructive impact. The heroine resists, but the music unveils the considerable cost. Unable to bear the weight of the committed sin, even if done in the name of love, Katerina's disturbed mind, causing terrifying hallucinations, becomes the first sign of impending retribution.

As the spectre makes its appearance, an ostinato rhythm begins its movement from the depths of the lower register in the orchestra, defining the entire vision scene. Shostakovich, with almost physiological nakedness, portrays how, under the pressure of Boris Timofeyevich's speech, Katerina's initially restrained but determined Katerina's speech becomes increasingly agitated and confused.

Within the vocal part of the spectre, ominous declamatory intonations prevail, while the orchestral texture, saturated with dissonances, creates a sense of Katerina's fear. Her passionate and resolute short phrases thrown at the spectre, despite the sense of fear conveyed through uneven rhythm (syncopations), bouncing relief of the melodic line, and the high register, stand in stark

contrast to the subsequent scene with Zinoviyy Borisovich, whom Katerina does not fear. The spectre of Boris Timofeyevich instils genuine horror in her (Example 4).

Example 4: Dmitri Shostakovich, *Katerina Ismailova*, Act 2, Scene 5, (the appearance of Boris Timofeyevich's ghost)

The arrival of Zinoviyy Borisovich is an unexpected event for Katerina. But how differently she behaves in this episode! The sudden change in time signature to 7/4 and 5/4 clearly emphasises the uncertainty of both characters. (Example 5).

Example 5: Dmitri Shostakovich, *Katerina Ismailova*, Act 3, Scene 5, ('We don't go to the theatre, we don't go to balls')

As the events in the scene rapidly gain momentum, the orchestral part becomes adorned with short, seemingly whimsical passages from the woodwinds. Reminiscent of those found in a comic opera, play against a clear rhythm. Shostakovich displays skill in creating a sense of deliberate

simplicity in the musical material of this scene, cleverly concealing an internal dramatic plan behind its apparent straightforwardness.

Even after Boris Timofeevich's death, which takes on an imperative character, he continues to live on in the opera, seemingly reborn in his intonational and genre themes. The subsequent scenes – the appearance of the ghost of Boris Timofeevich and the return of Zinoviy Borisovich – represent territories belonging to an increasingly emerging, conditionally playful level of the musical dramaturgy of the opera. The line, ‘Now you are my husband’ uttered like a self-imposed sentence, sounds as if Katerina has become immobilised (see Example 6).

Andante ♩=80

Те - перь ты мой муж.

mp

pp

3

Example 6: Dmitri Shostakovich, *Katerina Ismailova*, Act 2, Scene 5, ('Now you are my husband')

The third act of *Lady Macbeth* became the most discussed in the opera, marked by a shocking naturalism and even physiological realism that remains unparalleled in the genre of academic opera. Sergei Prokofiev's famous characterisation of Lady Macbeth as ‘waves of lust’ and David Fanning's label of this scene as the ‘most famous sexual scene in all opera literature’ underscore the impact and controversy surrounding it.

At the end of the first act, a pivotal moment unfolds as Katerina and Sergei become lovers, accompanied by a virtuoso gallop that involves an additional group of brass instruments, reaching its climax with the orgasmic glissandos of the trombone in the original 1932 version. Notably, one American reviewer coined the character of this music as ‘pornophony’ (Fanning, 1995, 147). The episode in the opera *Lady Macbeth of the Mtsensk District*, conveyed by the trombones’ glissandos

and referred to as the ‘depiction of a sexual encounter’ was named as such by Shostakovich (Miller, 2009, 622).

While the high degree of ‘naturalism’ and ‘musical eroticism,’ including the eagerly embraced trombone glissandos, are presented as a pretext in the opera, they obscure the tragic meaning of the musical solution to this scene for listeners. The concluding frenetic gallop, often associated with anything but an illustration of a bedroom scene, introduces a torrent that is aggressive and sweeping, a sound stream with a steady, ‘mechanical’ rhythm, a powerful, multiplied ‘gang’ that literally overwhelms and suppresses tutti. The question arises: isn't this intensity too much for depicting the amorous pleasures of just two representatives of humanity? However, it proves to be just right for conveying, through musical means, the apocalyptic nature not of the stage action but of what this symphonic code symbolises in Shostakovich's direction. In hindsight, from the ‘heights’ of the 21st century, it becomes evident that the scene isn't about a specific Katerina but rather about a symbolic, feeling, loving, protesting soul, the defence of which the composer ardently championed.

Transitioning to the Sixth scene, short phrases separated by pauses convey Katerina's agitation. The same restlessness permeates the intonational patterns, where broad melodic ‘ascents’ are followed by descending motifs resembling ‘sighs’ (see Example 7). This shift in the musical landscape deepens the emotional complexity of the opera, inviting listeners to connect with Katerina's internal turmoil.

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef, starting with a dynamic marking 'p'. The lyrics are in Russian: 'Се-рë - жа, ведь тут ле-жит Зи - но-вый Бо-ри- сыч...'. The piano accompaniment is in bass clef, with a dynamic marking '8vb' (8va below). The score consists of three measures. The first measure has a vocal line starting with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment starts with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The second measure has a vocal line starting with a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The piano accompaniment starts with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The third measure has a vocal line starting with a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. The piano accompaniment starts with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2.

Example 7: Dmitri Shostakovich, *Katerina Ismailova*, Act 3, Scene 6, ('Seryozha, Zinovy Borisovich is lying here')

Only the thought of the upcoming wedding silences Katerina's anxiety. The dream of happiness is felt in the ascending, enlightened intonations. Nevertheless, the sense of an inevitable tragic outcome lingers receding into the background. This is evidenced by the orchestral accompaniment, in which, contradicting Katerina's melody supported by flutes and harp, gloomy harmonies of low strings continue their movement 'Seryozha, today is our wedding, it's time for us to go to church' (Example 8).

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line in treble clef with a common time signature (C) and a piano accompaniment in bass clef. The vocal line has the lyrics "Се - рё - жа, се - год - ня" (Seryozha, today). The piano accompaniment includes a bass line with a key signature of one sharp (F#) and a treble line with a key signature of two sharps (D#). The second system begins with a measure rest marked with a '3' above it, followed by the vocal line with lyrics "свадь - ба на - ша по - ра нам в цер - ковь" (wedding day, it's time for us to go to church). The piano accompaniment continues with similar harmonic structures, including a key signature change to one flat (Bb) in the final measures.

Example 8: Dmitri Shostakovich, *Katerina Ismailova*, Act 3, Scene 6, ('Seryozha, it's our wedding day, it's time to go to church.')

A bedraggled peasant discovers a corpse in the cellar, and his vocal part soars in the dazzling light of E-flat major – the tonality that was marked by Katerina's phrase in the first dialogue with Boris Timofeyevich. Immediately following this, accompanied by a brisk march rhythm in the orchestra with an ostinato bass in D (a key signifying tone in the opera), the part of old Izmaylov emerges (Example 9).

fff

Труп! Труп Зи - но - ви - я Бо - ри - со - ви - ча,

Example 9: Dmitri Shostakovich, *Katerina Ismailova*, Act 2, Scene 6,
 ('The corpse, the corpse of Zinovy Borisovich!')

Playing out her pseudo-sorrowful performance, Katerina sums up the preliminary outcome of her life lived thus far. Notably, by putting a definitive end to her fate, she does this far beyond the realm of the conventional theatrical level. The artificiality of her emotions reveals an entire array of expressive means. The vocal part is elevated to an almost critical height, resulting in a genuine sense of tension.

The slow, ponderous rendition of quartal intonation at the beginning of the parody character Kvartalny's part is filled with an authoritative and philosophical narrative and didacticism (Example 10).

f

Соз - дан по - ли - цей - ский был во вре - мя о - но,

fp

Example 10: Dmitri Shostakovich, *Katerina Ismailova*, Act 3, Scene 7,
 ('The policeman was created during the time...')

The mention of Shakespeare in connection with the portrayal of the police in the Seventh act is particularly noteworthy. However, despite the external grotesqueness of their representation, within the context of the opera, their obvious theatricality transforms into a significant metaphor encapsulating the entire musical complex of the ruthless and cruel world that surrounds and ultimately leads to the demise of the main heroine. This metaphor, subtly hidden behind the seemingly everyday scene from the lives of the police, creates a considerable distance between the actual situation and the underlying metaphor. Consequently, tension builds up and erupts at the beginning of the Eighth act.

As Shostakovich presents the police in a more absurd, comical, and exaggerated manner, their threatening nature as a metaphor becomes more apparent. Despite the conditional and playful nature of the scene, the obtuse, limited, mechanical doll-like policemen serve yet another embodiment of the wall being erected around Katerina, fatally narrowing her living space.

In the chorus of the policemen's refrain, the ascending fourth conveys the character of a straightforward waltz, complemented by the 'nodding replies' of the policemen. Remarkably, their text pleading for sympathy is not supported by its musical embodiment, emphasising the extreme psychological depth of the situation (Example 11). This further underscores the complexity of Shostakovich's composition and its ability to convey multifaceted layers of meaning through music.

Più mosso ♩=126

Но за все сво - и ста - ра - ни - я ви - дим

p Но за все сво - и ста - ра - ни - я

Più mosso ♩=126

p

f

6

мы од - ни стра - да - ни - я на - ше

ви - дим мы од - ни стра - да - ни - я

Example 11: Dmitri Shostakovich, *Katerina Ismailova*, Act 3, Scene 7,
 ('But for all our efforts, we see only suffering')

In the finale of the piece, transitioning into a swift orchestral interlude, a quartal intonation on the trumpet with an adjacent ascending second sounds in a diametrically opposite manner, extremely rigid and menacingly (Example 12). This motif with a ‘doubled’ accent on the strong beat distinctly embodies Shostakovich's symbolism of evil.



Example 12: Dmitri Shostakovich, *Katerina Ismailova*, Act 3, Intermission between the seventh and eighth scenes.

Gradually, the choir of somewhat intoxicated guests falls silent, and the last voices of the dozing attendees (‘Katerina Lvovna is lovelier than the sun in the sky’) seem to ‘slide’ down the chromatic scales. Meanwhile, in the depths of the orchestra, the ostinato movement persists, foreshadowing further tragic events (Example 13).

The image shows a musical score for a vocal ensemble and piano. The tempo is marked 'Andante'. The key signature has two flats (Bb and Eb). The vocal lines are in 4/4 time and feature a chromatic descent. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand, creating a rhythmic accompaniment. The lyrics are: 'Ка - те - ри - на Львов - на кра - ше солн - ца в не - бе!'.

Example 13: Dmitri Shostakovich, *Katerina Ismailova*, Act 3, Scene 8, (‘Katerina Lvovna is lovelier than the sun in the sky’)

On top of this ostinato, the policemen make their appearance. Their seemingly unexpected arrival is, in fact, long prepared by the development of the psychological level of the musical drama. It is precisely what Katerina has feared for so long and dreaded. Initially, she still maintains herself, and playfully responds to Kvartalny in an equally feigned cheerful manner. However, soon her speech, as it was in her dialogues with Boris Timofeevich, becomes tension-filled and declamatory. Ready to accept her punishment, Katerina even orders the policemen, ‘Don’t delay, tie him up’. Her resolute, even harsh intonation ‘Tie’ at the piano dynamic. This strong woman is in despair but not broken. She is full of inner, hidden strength. Evidence of this is the octave in the French horn – Katerina’s ‘interval of will’. However, contradicting this state, the bass’s constricting, tragically toned ostinato does not cease (Example 14).

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef, starting with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. The lyrics are in Russian: "Не тя-ни - те, не тя-ни - те, вя-жи-те,". The piano accompaniment is in bass clef, featuring a repeating eighth-note ostinato pattern. The piano part starts with a *pp* dynamic and a *cresc. poco a poco* marking, then moves to a *p* dynamic. The score is in common time (C).

Example 14: Dmitri Shostakovich, *Katerina Ismailova*, Act 3, Scene 8, ('Don't pull, don't pull, knit')

The passage marks a profound change in Katerina as the policemen begin to restrain the resisting Sergey. In tears, she implores her beloved, ‘Oh, Sergey, forgive me, forgive me!’ At this moment, the strength with which Katerina resisted the aggressive and ruthless external world dissipates, and, as a sign of defeat, a minor theme from the intermezzo between the sixth and seventh scenes emerges in the orchestra. Katerina is left alone with her tragedy, devoid of protection or support. This signifies the emergence of a new Katerina in the final act of the opera.

The fourth act of the opera opens with a prologue – the chorus of prisoners. From the very first bars of the introduction and the choral prologue in the finale, Shostakovich's composition shifts the action into a metaphorical space. The devastating tutti serves as a sign of catastrophe. Real life,

with its everyday routines, longing, and love, is not merely in the past; it exists in another world. The composer communicates to the listener that the final act of the drama has begun, separated by time in which the implied but absent events (interrogation, trial, verdict, deportation) took place. Here, the previous life is reflected as if in a symbolic looking glass. Katerina, once a powerful merchant's wife, transforms into a powerless convict. Her beloved, for whom everything has been sacrificed, betrays her, shifting his allegiance to Sonyetka.

For Shostakovich, Katerina's tragedy in the finale represents the culmination of her collision with a cruel and merciless world. It is a collision in which the heroine suffers her ultimate defeat – the last temptation of a soul still bound to the body, inevitable and unavoidable. Therefore, the significance of the scene opening the final act transcends the bounds of realistic psychological drama, delving into the symbolic space of metaphorical levels.

There is a noticeable shift in the dramaturgical function of the chorus as the opera progresses. Until the final act, the chorus was actively involved in the specific action as participants. However, the chorus of the convicts in the final act assumes a contrasting role. It becomes static and serves as an outsider's view on the tragedy, possibly even reflecting Shostakovich's perspective. If we associate this distinct chorus with the transition of the tragedy to a social level, it appears as a 'false note' or a routine choral 'insert,' almost obligatory for summarising choral finales in folk musical drama. The imposed social aspect camouflages a much deeper and tragic underlying idea of the opera – the inevitability of the Individual and its soul in collision with a hostile surrounding world. In this context, the chorus of convicts, alongside the song of the Old Convict, stands out as a pivotal moment in its depiction.

Throughout the opera, the language of all characters, in contrast to Katerina's speech, was not merely contrasting; it was conflicting. However, with the Old Convict, she seems to speak the same language – an authentic and natural union.

Katerina and the Old Convict do not communicate with each other in the conventional sense. While on stage simultaneously, they exist in their respective spaces. It is plausible to interpret that, in the finale, the heroine embodies the personification of the sinful physical shell, while the Old Convict symbolises her immortal soul. This becomes a crucial metaphor in the opera: the death of

the flesh in an unequal struggle with the vileness, vulgarity, and cruelty of real life marks the beginning of the eternal, unexplored path of her soul. The symbolic representation of this journey, leading the heroine beyond the tragic confines of reality, serves as the concluding chapter of Shostakovich's work.

The main expressive feature of Katerina's part that ensures the musical integrity of her character throughout the opera becomes her melodiousness, which sharply distinguishes her speech from the parts of the other characters. Her character acquires a nationally resonant intonation and takes on a recitative narrative characteristic of oral folk musical traditions. The highly expressive, delicate melodic line of the alto voice is a precise and powerful device: Katerina pleads for something almost impossible ('Stepanych! Let me through'), and therefore, she utters the words almost without hope. In the orchestra, as if commenting on her state, the altos weave their never-ending tragic thread, mourning over the still-living Katerina (Example 15).

The image shows a musical score for Example 15. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, starting with a *pp* dynamic marking. The melody is in C major and 4/4 time. The lyrics are: "Сте - па - ныч! Про-пус - ти ме-ня,". The middle staff is a piano accompaniment in bass clef, featuring a continuous eighth-note pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand. The bottom staff is a grand staff (bass and treble clefs) which is mostly empty, indicating a sparse orchestration.

Example 15: Dmitri Shostakovich, *Katerina Ismailova*, Act 4, Scene 9, ('Stepanych, let me through')

The heroine's aria 'It's not easy after honours and bows' sounds constrained and detached. The orchestral texture is transparent, if not ghostly – it's as if 'the ground is slipping away from under her feet'. The last thing that sustained Katerina was her faith in Sergey's love, which disappears, taking with it everything that kept her going in life. The sparse orchestration is limited to expressive sustained undertones initially played on the English horn and then on the oboe (similar to the first scene), against the backdrop of a drum tremolo (Example 16).

p

He - лег - ко по - сле по - че - та да пок - ло - нов

4

пе - ред су - дом сто - ять!

Detailed description: The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The vocal line is in common time (C) and contains the lyrics 'He - лег - ко по - сле по - че - та да пок - ло - нов'. The piano accompaniment features a long, sweeping melodic line in the right hand and rests in the left hand. The second system is marked with a '4' above the vocal line, indicating a measure rest. The vocal line continues with the lyrics 'пе - ред су - дом сто - ять!'. The piano accompaniment continues with a similar melodic line in the right hand and rests in the left hand.

Example 16: Dmitri Shostakovich, *Katerina Ismailova*, Act 4, Scene 9,
 ('It's not easy after honours and bows to stand in court')

The final brilliant point in the development of the psychological level in the musical dramaturgy of the opera is the concluding aria of Katerina, 'In the forest...'. The changes in the main character's speech become evident: there's an entirely different value to the pauses and a complete emotional unity with the rather sparing orchestral part. Pauses in Katerina's part were present in the first scene as well, but there they emerged from the emptiness of those meaningless words she uttered, as they didn't align with her hidden, genuinely experienced state, expressed in the musical sequence. Here, the pauses disrupt the vocal line, as if hindering Katerina from breathing. (Example 17)

p espr.

В ле-су, в са-мой ча-ще сеть о-зе-ро

pp

5

со-всем круг-ло-е, о-чень глу-бо-ко-е.

Example 17: Dmitri Shostakovich, *Katerina Ismailova*, Act 4, Scene 9,
 ('In the forest, in the thickest part of the forest, there is a lake, very round, very deep')

In the finale of the opera, Katerina undergoes a profound transformation, transcending her role as a specific heroine to become a symbolic and generalised figure. The murders of her father-in-law and husband are carried out reluctantly by her, in moments of the highest tension carefully orchestrated by the musical development.

Katerina's evolution from a kind and honest person into a murderer and criminal is a process that was predetermined from the start. The first murder is a necessity, the only way to save her beloved, while the second crime is committed partly out of desperate self-sacrifice and partly out of the resolve of a strong character to see through what was initiated. Her demise becomes a poignant protest against the unattainability of happiness.

For Shostakovich, the individual tragic fate, depicted in close-up, is inseparable from the fate of the world. In his work, the tragedy of the individual resonates like a world cataclysm. In *Lady Macbeth*, traces of the ‘Golgotha motif’ are found in both the libretto and the music, mainly concentrated in the Fourth Act. At the core of the metaphorical level in *Lady Macbeth* is an ordinary person with their love, sacrifice, despair, hope, and disappointment. Shostakovich's operatic musical dramaturgy explores the eternal contradiction between what makes a person feel (the soul) and what deprives them of any sensations other than the instinct for destruction – a person ‘programmed’ for murder. However, Shostakovich asserts that the soul is immortal. Thus, in the finale of the opera, the lost flesh of the heroine seems to release her wounded but alive soul into freedom.

The song of the Old Convict serves as the symbol of the eternal life of Katerina's soul, becoming its musical materialisation. This song stands as the concluding dramatic point in the opera, surpassing in depth and generalised expressiveness the content of a rather ordinary moralising text.

Interestingly, the key moment of Katerina's death remains somewhat in the background in Shostakovich's opera. Unlike operas with similar finales where the main character's death traditionally serves as the culmination, Katerina's suicide happens ‘off-screen’ in *Lady Macbeth*. Only a few exclamations from Sonyetka, such as ‘Ah!’, mark it. Following this, a brief but extremely dramatic two-bar orchestral episode ensues, accompanied by the tense choral remark of the convicts, ‘My God! What is this?’, and Unter's concluding summary. Then, the song of the Old Convict returns, placing the definitive dramaturgical point in the opera.

The rationale for this creative decision lies in the acknowledgment that the death of Katerina's physical body is not the main event that demands attention from the audience and the director. According to Shostakovich, the soul's life continues, resilient against all odds. It becomes evident that it is no longer the soul of a specific merchant-criminal but the soul as a symbol of humanity in a person, something that remains unaffected even by the cruellest circumstances.

In the content of the final act, the essential stages of the biblical narrative of the Way of the Cross are condensed: sacrifice, mockery and derision, and death. The ‘sacrificial offering’ episode is a scene where Katerina unknowingly gives her warm stockings to Sergey, intended for her rival

Sonyetka. The chorus of the convicts, mocking Katerina, presents another scene of mockery and derision, with Sonyetka as the central figure this time, wielding her ‘edge’.

This pivotal scene is meticulously prepared in the opera, with its first foreshadowing occurring in the tormenting Aksinya scene, where the snarl of the crowd surrounding Katerina is initially revealed. The theme continues to evolve in the wedding scene, and in the subsequent scene with the female convicts, Shostakovich accentuates the metaphorical nature of the events purely through musical means. Notably, in Sonyetka's part during the scene with Katerina, attention is drawn to a motif whose significance is extremely crucial in the tonal landscape of the opera. Throughout the entire composition, a motif in the notes e flat–c–b–d matures, carrying a fairly easily interpretable meaning. The melodic turn within a diminished fourth makes its first appearance at the very beginning of the opera in the cellos and double basses. (Example 18)

The image shows a musical score for three instruments: Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Violoncello (V-c.), and Contrabass (C-b.). The score is in 4/4 time and begins with a dynamic marking of piano (p). The melodic line in the lower strings (V-c. and C-b.) features a diminished fourth interval (E-flat to C) which is a key motif in the opera. The upper part (Cl. (B)) has a melodic line that is more active and includes a fermata over the first measure.

Example 18: Dmitri Shostakovich, *Katerina Ismailova*, Act 1, Scene 1, (beginning of the opera).

The gradual progression within the diminished fourth holds a significant place in the musical lexicon of the opera. David Fanning has identified several recurring motifs in the work, assigning specific meanings to them: the ‘motif of violence’, the motif of insomnia, the motif of the ‘sexual worthlessness’ of men in the opera, the motif of Katerina's self-assertion, and the motif of Katerina's ‘genderless’ relationship with Zinoviyy Borisovich¹.

¹ The musical-expressive aspect of this melodic sequence is extremely important. The intonation of the diminished fourth, which is its main characteristic, despite the multitude of colours and nuances, often presents the listener with the image of a humiliated, oppressed person with almost visual concreteness, imbued with tragic circumstances. David Fanning. (1995). *Shostakovich Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, 159.

Within the ‘intonational plot’ of the opera, the brief melodic turn symbolises actions involving Katerina. Moreover, whenever a situation arises that involves the heroine's humiliation, in various variations or forms, the ‘diminished’ motif appears. Its different variants are challenging to directly link to Katerina's imaginative sphere. In a generalised sense, let's refer to it as the motif of suppression and humiliation. The appearance of this intonation in the range of the diminished fourth often accompanies scenes of such nature. For instance, before Katerina's song ‘The ant drags along its straw,’ a brief intonation in the diminished fourth range is enclosed in the second violin against the background of the viola pedal. Separated by pauses, two almost speech-like motifs, resembling sighs, ‘interrupt’ the lyrical intonation of the oboe (Example 19).

The image shows a musical score for Example 19. It consists of two main parts: Oboe (Ob.) and Archi (Archi). The Oboe part is in 4/4 time, marked 'I solo' and 'p'. It features a melodic line with a diminished fourth interval. The Archi part includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The Violin I and II parts are marked 'p espr.' and 'dim.'. The Viola part is marked 'pp'. The Cello/Double Bass part is marked 'pp' and 'pizz.'. The tempo is marked as quarter note = 100.

Example 19: Dmitri Shostakovich, *Katerina Ismailova*, Act 1, Scene 1.

This intonation is noticeable in the chorus of workers in the scene of the mockery over Aksinya. The motif resonates above the entire orchestra, cutting through the entire orchestral texture and becoming a musical embodiment of violence.

Shostakovich varies this intonation: initially, it has a gradual contour, and then in the form of bouncing, almost ‘dance-like’ thirds (Example 20).

Акс.
 Т.
 Б.
 ff
 ff
 8va
 Уй - ми - те вы е - го
 Дер - жись, Ак - сюш - ка, дер - жи Се - реж - ку

Example 20: Dmitri Shostakovich, *Katerina Ismailova*, Act 1, Scene 2, ('Hold on, Aksinya, hold Sergei!').

In Boris Timofeyevich's aria at the beginning of the fourth act, this intonation is heard again in the orchestra (first violins, supported by harps). The motif of the diminished fourth appears immediately after Boris Timofeyevich's words ‘I walk, I look, to see if there's a thief’ and then his aria of ‘memories’ begins. In this scene, in Izmaylov's vocal part, like the chorus laughter in the farewell scene with Zinovi Borisovich or in the scene of the workers with Aksinya, the intonation of the diminished fourth reappears (Example 21).

Хе, хе.

Example 21: Dmitri Shostakovich, *Katerina Ismailova*, Act 2, Scene 4.

Note the last appearance of the ‘diminished’ motif, this time in Sonyetka's part, after the chorus of female convicts mocking the already broken Katerina. This occurrence confirms the assumption about the special semantic significance of the diminished fourth in the opera. The motif emerging in Sonyetka's part (‘Ah, fool! Ah, fool!’) emphasises a crucial moment in the plot when the weakened Katerina decides once again to commit murder (Example 22).

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in 4/4 time and features a diminished fourth interval. The piano accompaniment is in 3/4 time and features a sustained D in the bass. The lyrics are: "Эх, ду - ра! Эх, ду - ра!"

Example 22: Dmitri Shostakovich, *Katerina Ismailova*, Act 4, Scene 9, (Ah, fool!).

The metaphorical level of musical dramaturgy in *Lady Macbeth of Mtsensk* culminates in the opera's finale. Despite the apparent change in genre, the incredibly expressive farewell monologue of Katerina, the exquisite delicacy and tenderness of the music in her final encounter with Sergey, and the stern elevation of the chorus of convicts convincingly prepare the audience for the finale.

As the song of the old convict with the chorus unfolds, Katerina's tragedy is perceived as one of countless tragedies, and her lost life becomes just one of the few. However, for Shostakovich, the finale stands out distinctly. The rapid pace of time in the first three acts sharply slows down in the fourth act, freezing completely in Katerina's pre-death monologue (the sustained D in the bass symbolising this halt). This deceleration gives the action a crucial dramaturgical feature: the final act appears as an independent drama with its prologue, development, climax, resolution, and epilogue. In a concentrated form, this drama metaphorically reproduces Katerina's path.

The last stage of Katerina's torturous journey is death. For the opera's heroine, the murder of Sonyetka is an event that not so much takes her by surprise as it puts an end to her image as a martyr, redeeming her sin with heavy awareness.

The new murder committed by Katerina serves as the primary evidence highlighting the illusory nature of projecting the biblical plot onto the content of the opera and its finale. It's important to note that Izmailova's story is not the path of a God-man; rather, it is a portrayal of a human being subjected to very real, albeit hyperbolised, life blows within an artistic space. The stages, externally resembling the Stations of the Cross in Shostakovich's opera, represent the stages of the tragic fate of the Individual, whose artistic embodiment combines the reality of feeling with the metaphorical nature of generalisation.

The tragedy of Katerina's suffering, as a sinner who has been mocked and has realised the inevitability of her own death, is, on one hand, elevated to a metaphor, but, on the other hand, diminished and even 'domesticated'. Almost attaining the image of 'spiritual enlightenment' ready to die in the name of sin redemption, Katerina turns her death essentially into an act of revenge (not retribution!).

The image of Katerina, initially that of an extraordinary woman perishing from the 'conservatism of society', transforms into a symbol of a freedom-loving, rebellious, and 'mysterious' Russian soul lost in the temptations of life. The conflict, originally two-dimensional and distinctly social, becomes multidimensional, losing its purely dramatic character of opposition between the main character and her environment and shifting to a philosophical plane, and therefore – a tragic one.

In the opera's finale, a metaphorical image of the path of sorrow and the path of a person devoid of moral foundation is highlighted. The finale hints at the possible intersection of these paths but not their subordination. The image of the path for the heroine is a symbol not of a beginning but of an end of life, a symbol of spiritual exhaustion and an awareness of the aimlessness of existence. Compassionate towards Katerina, Shostakovich leaves her on the edge of spiritual struggle, in a painful grapple with Time and herself.

It's worth noting that the 'violence motif' is heard several times in the still relatively idyllic initial section as an anticipation of the future drama. The 'violence motif' is part of the Passacaglia theme from the First Violin Concerto, prominently recalls itself in the 'gallop' of the second movement of the Tenth Symphony, and in Babi Yar from the *Thirteenth Symphony* – all works expressing protest against totalitarian violence and arbitrariness. The 'violence motif' expresses the central idea of the opera: conventional morality is violence against free will.

Another important leitmotif, according to Fanning, is primarily associated with the idea of suppressed, repressed sexuality throughout the opera: a double attempt to ascend from the same note, first by a minor second, then by a minor third, usually followed by a return to the original note. It is precisely on this figure that the heroine sings her first words: 'I can't sleep anymore' (Example 23).

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a treble clef. It begins with a box containing the number '2' and a dynamic marking 'p'. The lyrics are 'Ах, не спит_ся боль_ше, по - про - бу - ю.' The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs) and features a prominent melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The music is in a minor key and has a somber, expressive quality.

Example 23: Dmitri Shostakovich, *Katerina Ismailova*, Act 4, Scene 9, (Ah, I can't sleep anymore...).

The expressiveness of this figure is determined by the combination of the moment of 'active contemplation' (related to the 'desire to overcome obstacles, break free, 'straighten out') with 'great emotional intensity, with a special 'heaviness' in vocal-speech intonations, with a typical yet extremely generalised and 'purified' expressiveness of various kinds of 'groans' and 'cries' with some primitive force' (Fanning, 1995, 139). Shostakovich's very last musical idea – the bass theme on the piano in the final bars of the *Viola Sonata* (Example 24) is 'read' as a variant of this motif, not brought to culmination due to the exhaustion of life forces.

Example 24: Dmitri Shostakovich, *Sonata for viola and piano*, third movement.

The gradually maturing metaphorical level in the orchestral episodes comes to the forefront in the opera's final act, leading to a kind of 'genre modulation': the domestic psychological drama is displaced by powerful artistic generalisation in the finale – a symbol of the tragic fate of the human soul. This is the main 'message' of Shostakovich's music.

3. Cathartic function of violence in Shostakovich's opera

In Shostakovich's opera, *Lady Macbeth of the Mtsensk District*, the explicit theme of violence permeates the music, characters, and overarching narrative, forming a central thread that weaves through the complex layers of the composition.

The opera stands as a poignant reflection of contemporary societal anxieties, providing audiences with a cathartic experience to confront and process realistic fears. The immersion of the

audience in a narrative that directly involves them as participants underscores the visceral nature of the societal tensions being explored.

The connection between classical music and violence, a focal point of the opera, extends beyond its specific narrative, emerging as a transmedial topos (Schirmacher, 2014, 141-151). The music's capacity to shift from familiar, harmonious forms to aggressive and frightening tones highlights a fundamental commonality between violence and music. These dynamic challenges the idealised notion of classical music as a 'pure' and 'transcendent' art form, revealing its practical use as a tool for demonstrating and embodying power. (Schirmacher, 2014, 152).

The exploration of violence metaphors in art within the opera becomes particularly fraught, intricately linked to the experiences of the writer (Fromm, 1942, 35). Slavoj Žižek's conceptualisation of 'subjective violence' as a visible outburst of deeper, systemic violence inherent in the 'normal' state of affairs aligns with the transformative nature of music. When departing from convention, music becomes a forceful and unsettling medium that reflects the underlying societal dynamics (Schirmacher, 2014, 152).

The depiction of classical music as a microcosm within the opera serves as a model for illustrating the flaws and intricacies of modernity. The enduring relevance of classical music as an indicator of contemporary society's well-being and challenges reinforces its role as a mirror reflecting the complexities of the world.

Discourses on violence within the opera offer insights into the multifaceted functions violence has acquired in modern culture. The suggestion that communicative violence has become a universally understood language of power and submission, often employed without an earnest attempt at non-violent dialogue and compromise, further underscores the interplay between violence and music. *Lady Macbeth of the Mtsensk District* thus contributes to a nuanced understanding of these dynamics within contemporary society through its exploration of violence in various facets of its composition.

Bibliography

ARTAUD A., *Theatre and its Double: Manifestos. Dramaturgy. Lectures. Philosophy of Theatre.* St. Petersburg, Symposium, 2000.

BAIER L., *Dossier 2: Elfriede Jelinek*, Graz, Literaturverlag Droschl, 1983.

BERGER A., *Seeing is Believing: Introduction to Visual Communication*, California, Mayfield Pub. Co., 1997.

COLLIER P. & HOROWITZ D., *Destructive generation: second thoughts about the sixties*, New York, Summit Books, 1990.

DERRIDA J., *The Theatre of Cruelty and the Closure of Performance* (A. Garadji, Trans.), Academic Project, 2000.

FANNING D., *The Breath of the Symphonist. Shostakovich's Tenth*, London, Royal Musical Association, 1989.

— *Shostakovich Studies*, Cambridge University Press, 1995.

FROMM E., *Fear of Freedom*, London, Routledge, 1942.

LIPOVETSKY M., & BEUMERS B., *Performances of Violence: Literary and Theatrical Experiments of 'New Drama'*, Oxford, New Literary Review, 2013.

MILLER T. D., *Doing Violence to 'Violence': Theodor W. Adorno and the Responsibilities of Music Criticism* (Master's Dissertation University of North Carolina), 2009. <https://core.ac.uk/download/pdf/210601032.pdf>.

SCHIRRMACHER B., *The Common Grounds of Music and Violence: Depicting Violence in Literature with Intermedial References to Music* (Chapter, pp. 141-154), 2014, retrieved from <https://www.researchgate.net/publication/308166277>

SVIRIDOV G., *Music as a Destiny*, (A. S. Belonenko, Ed.), Moscow, Molodaya Gvardiya, 2002.

Biobibliography note

Stacy Jarvis is a professional violin performer and international competition winner based in Manchester, United Kingdom. Presently, she is pursuing her doctoral studies at the University of Birmingham. Stacy's primary area of research is 19th-century music. She is currently analysing night motifs in Frederic Chopin's and John Field's nocturnes.

Since September 2022 Stacy Jarvis is a regular speaker at conferences recently travelling to London, Liverpool, Milton Keynes, Treviso, and Athens. In February 2023 Stacy won the best presentation award at the International Conference of Musicology and Music Theory in the UK.

Stacy's scholarly contributions have been disseminated through esteemed academic journals, attesting to the rigor and significance of her research. With authorship credit for over five articles, her primary focus resides within the realm of semiotics and intertextuality, particularly as applied to the operatic works of Tchaikovsky. She has published several research papers including: 'THE CONCEPT OF DEATH IN TCHAIKOVSKY'S OPERA *MAZEPPA*: A semiotic analysis', *Carnet Critique* (Canada, December 2022), 'Exploring Three Leading Search Platforms for Secondary Literature: JSTOR, WorldCat, and RILM', *The International Journal of Music Science, Technology and Art* (Italy, January 2023), 'Intertextuality as a component of the operatic system of P.I. Tchaikovsky', *Turkish Journal of Semiotic Studies* (Turkey, June 2023), 'The Cycle Songs of Bukovina by Leonid Desyatnikov as an Example of Palimpsest', *Art and Design Review* (USA, August 2023). **musician@sjarvis-violin.co.uk**

Djouka Elisabeth,

Sous-officière de l'Armée de Libération Nationale du Kamerun, 1959-1971

Clarisse NZEUCHIEU

*Docteure en Histoire
Membre de la Société Camerounaise d'Histoire
Université de Dschang, Cameroun*

Résumé

Le problème de la violence armée des femmes constitue un défi central de la philosophie et de la théorie politique. Il est à la fois inutile et présomptueux de prétendre ignorer les formes inédites qui amènent à reproblématiser et à réinterroger les modèles théoriques de construction du genre. En effet, la deuxième moitié du XX^{ème} siècle au Cameroun ne semble pas promis à échapper au signe de la violence armée. La tentation est prompte, à partir du moment où, l'Organisation des Nations Unies interpelle les puissances colonisatrices à préparer les colonisés à s'auto-administrer et donne à ces derniers la possibilité de se mobiliser pour penser le devenir de leur territoire après le départ des colons. À la fin de l'année 1956, le potentiel contestataire féminin s'éveille au Cameroun. Les campagnes psychologiques sont effectuées pour recruter les soldates. Des centaines de Camerounaises sont touchées. Elles se mêlent aux hommes et portent des armes. Cette diversification des soldat-e-s entraîne la naissance d'un conflit sanglant où, « *vaincre ou mourir* » fut le mot d'ordre de combat. La création le 31 mai 1959 de l'Armée de Libération Nationale du *Kamerun* (ALNK) intensifie le conflit. Le réarmement moral effectué aboutit au recrutement de nouvelles soldates parmi lesquelles Djouka Elisabeth.

Mots clés

Femme – ALNK – Révolution – Guerre – Violence

Abstract

The problem of gun violence against women constitutes a central challenge in political philosophy. It is both useless and presumptuous to pretend to ignore the new forms which lead to re-problematizing and re-examining theoretical models of gender construction. Indeed, the second half of the 20th century in Cameroon does not seem likely to escape the sign of armed violence. The temptation is quick, from the moment when the United Nations calls on the colonizing powers to prepare the colonized for self-determination and gives the latter the possibility of mobilizing to think about the future of their territory after the future of the settlers. At the end of 1956, female protest potential awakened in Cameroon. Psychological campaigns are carried out to recruit female soldiers. Hundreds of Cameroonian women are affected. They mingle with men and carry weapons. This diversification of soldiers led to the birth of a bloody conflict where « victory or die » was the combat watchword. The creation on May 31, 1959 of the Kamerun National Liberation Army (KNLA) intensified the conflict. The moral rearmament carried out resulted in the recruitment of new soldiers, including Djouka Elisabeth.

Keywords

Woman – KNLA – Revolution – War – Violence

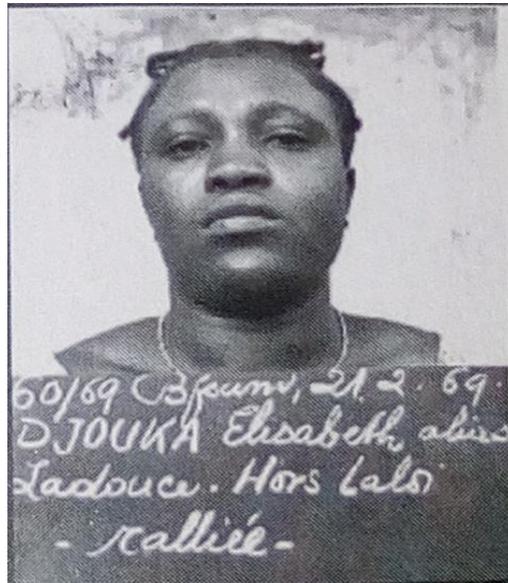
Les luttes pour la reconnaissance et l'indépendance au Cameroun français empruntent un chemin somptueux jonché de haine, de rancœur, de résistance et de désir de revanche. En effet, la colonisation est une entreprise violente qui consiste à « *discipliner* » les sociétés conquises et à les « *organiser* » pour une exploitation sans équivoque (Mbembe, 1996, 28.). Pour discipliner, organiser et exploiter les richesses africaines, les Européens adoptent des politiques favorables basées sur le social, le politique et l'économie. L'économie étant à la base, Henri Isnard affirme que « *c'est autour de l'économie que s'organisèrent les relations structurelles qui définissent le système colonial* (Henri Isnard, 1971, 63) ». Semblable aux systèmes monarchiques et théocratiques occidentaux, « *la colonisation est violence : elle l'est parce qu'elle est conquête, destruction ou soumission d'une autre population* (Liauzu, 2005, non paginé) », elle est « *violence de la prise de possession, violence de l'exploitation, violence du maintien de l'ordre aussi* (Idem) ». Les colonisés sont violentés physiquement et psychologiquement. Ils subissent des châtements publics, des travaux forcés et sont contraints à l'exil, à des incarcérations dans certains cas. La violence coloniale accouche ainsi l'histoire des nationalismes, le mythe héroïque des guerres de libération qui servent encore de légitimité aux bureaucraties des États postcoloniaux. Les nouveaux décolonisés de la postcolonie se réfèrent aux colons d'hier, s'inspirent et s'identifient à ces derniers (Mbembe, 2000, 42-43.). À l'opposition, les nationalistes contraints à la clandestinité après l'interdiction de l'Union des Populations du Cameroun (UPC) par l'administration en 1955 prennent les armes. Le choix de la violence en ce moment devient une hérésie incontestable, incompréhensible et irrationnelle, car elle se bifurque dans les deux camps et prend la forme de violence effective. Le port d'arme par les femmes dans les champs de combat s'avère impératif. Cependant, la militarisation de la femme est-elle une démonstration de la violence au féminin ?

La force n'ayant pas d'âme ni de sexe, sa démonstration peut être fait par n'importe quel sexe sans distinction de genre. C'est pourquoi cet article, analyse d'abord les circonstances d'entrée en guerre de Djouka Elisabeth et ses activités au sein de l'ALNK, met ensuite en exergue la guérilla terroriste des femmes de l'ALNK, décrit enfin les circonstances d'incarcération de Djouka Elisabeth.

1. Entrée en guerre de Djouka Elisabeth et son intégration à l'état-major, 1959-1960

Djouka Elisabeth est née en 1944 à Bamendjou, fille de Nguepap et de Magni. Elle n'a pas eu la chance de bénéficier d'une éducation scolaire. Dès son bas âge, elle est initiée aux travaux ménagers et champêtres. Sa génitrice est cultivatrice et copropriétaire d'une grande plantation de café avec son époux. À l'âge de 15 ans, c'est-à-dire en 1959, Djouka Elisabeth est capturée et amenée au maquis. En ce moment, elle est fiancée. Les raisons pour lesquelles elle n'a encore rejoint son fiancé sont fondées sur sa morphologie. « *Je n'avais pas encore les seins* », dit-elle. Une fois arrivée au maquis, Djouka Elisabeth est affectée de campement en campement jusqu'à la rencontre de Paul Momo.

Photo 1: Djouka Elisabeth alias Ladouce, sous-officier de l'ALNK ralliée et photographiée par les forces de sécurité de Bafoussam le 21 février 1969.



(Deltombe, Domergue & Tatsitsa, 2011, 344-345)

Lorsque Djouka Elisabeth fait la rencontre de Paul Momo, elle est soumise à un test d'intégration de l'état-major. Un état-major est un organisme ou une équipe chargé de conseiller et d'assister un dirigeant. Dans le contexte de la guerre révolutionnaire, il est constitué de commandos, d'officiers et de sous-officiers chargés de synthétiser l'information, d'aider à la décision, d'organiser, de planifier et de programmer les combats, d'établir les ordres, d'en contrôler l'exécution, de suivre l'évolution de la guerre et d'en tirer des leçons. Il vise à former

des soldats d'élites très résistants physiquement et moralement, capables de diriger des hommes et des femmes dans des conditions les plus difficiles.

Les états-majors upécistes ont un objectif particulier à atteindre qui est « la poursuite de la lutte révolutionnaire contre l'impérialisme franco-britannique et ses alliés américains et ouest-allemand jusqu'à l'aboutissement de ses objectifs politiques et l'instauration d'un régime de démocratie nouvelle qui assurera le bien-être de la population et de son peuple » (APWM, Statut ALNK). Cet objectif se trouve quelque peu biaisé le 1^{er} janvier 1960 lorsque la France attribue une indépendance nominative au Cameroun oriental. Bénéficiant des soutiens de quelques pays africains, européens et même asiatiques, les révolutionnaires déclenchent des opérations armées de grande envergure en vue de l'instauration dans le pays d'une indépendance réelle et totale. Pour les combattants nationalistes, la quête d'une véritable indépendance leur incombe et s'impose à eux comme une mission sacrée. La présence des troupes françaises dans le pays est considérée par cet organisme comme un instrument au service d'une politique qui vise au maintien de l'ordre néocolonial mis en place. C'est pourquoi en 1960, Paul Sendé publie un tract qui stipule que :

« Nous avons dit et nous maintenons que non seulement le stationnement des troupes françaises dans ce territoire est une atteinte flagrante à la souveraineté de notre pays, voire un acte d'agression contre le peuple, mais il reste la source constante de la perpétuation de la crise. Si M. Ahidjo et son régime se savaient populaires, ils n'auraient pas besoin de la soldatesque de la communauté pour se protéger des lois, maintenir les troupes françaises de ce pays car, par le jeu de nouveaux accords, c'est comme l'a dit la résolution de Matomb, vouloir délibérément créer une situation dramatique semblable à celle des territoires voisins. Dans une telle éventualité, nous ne pouvons que décliner nos responsabilités. Non aux troupes françaises ! Non au régime fascinant ! À bas le néocolonialisme !!! » (ANY, 1AA128, 1960).

À cet effet, la réalisation d'une telle mission ne doit pas se faire par une quelconque négociation ou encore mieux par des personnes non engagées. Sous l'angle de la « praxis violence », seule la violence doit désintoxiquer et produire la fabrique d'un homme nouveau (Fanon, 2002, 42-44.). Raison pour laquelle les nouveaux recrues passent par une formation militaire rigoureuse ; c'est le cas de Djouka Elisabeth.

Djouka Elisabeth intègre la troupe soldatesque de Paul Momo aux premières heures de 1960 et suit de bout en bout une formation militaire. L'état-major dirigé par Paul Momo est différent des autres régiments de l'ALNK. En effet, Paul Momo est un ancien membre du Sinistre de la Défense Nationale du *Kamerun* (SDNK) qui profite de l'ascension de Martin Singap à la tête de l'ALNK pour assouvir ses désirs de grandeur militaire. Il instaure lui aussi des formations destinées à recruter et à préparer les soldats aux combats de grande envergure. Ces formations sont mises en

lumière grâce au programme d'entraînement découvert sur l'un des combattants du Comité National d'Organisation (CNO). Il fait état d'entraînement physique et de préparation militaire. Il est libellé ainsi :

« Saut en longueur, hauteur, de grenouille, de mouton, à jambe distendue ; course à circuit, piste kilométrique au renard, à flanc, à pointe raide, dans l'eau rapide (...) Lancement de poids, de disque, de javelot ; soulever de poids de 55 à 105 kilogrammes ; courir avec le poids ; maniement du fusil, de la machette, de l'épée ; visée juste affût à l'ennemi, embuscades, attaque, incendie des domiciles » (Tchouaké, 2003, 99).

L'entraînement des soldates est capital car il permet, grâce à la simulation, de mettre à la disposition, des commandos d'élite, des éléments capables d'anticiper sur toutes les situations complexes d'attaque. La formation fut rude, les stages pratiques sont effectués sur le terrain ennemi. C'est d'ailleurs l'occasion pour étudier sur le terrain les conditions d'engagement des combattantes face aux forces antirévolutionnaires ; de les initier comme forces de contre-attaque ; de leur montrer les itinéraires de ravitaillement, les franchissements de cours d'eau et les opérations de relève. Les exercices menés jouent un rôle primordial dans la recherche de l'interopérabilité, car le repli des révolutionnaires dans les maquis conduit ces derniers à tenir l'armée à l'écart des exercices en terrain libre. Durant la formation, les soldates perdent la vie, sauf Djouka Elisabeth qui s'en sort vivante.

« Dans mon groupe, nous étions 20 filles au départ. Toutes sont décédées au cours de nos différents déplacements sauf moi. Au début de la formation, je ne réalisais pas l'ampleur. C'est avec le temps que j'ai compris l'importance de celle-ci. J'ai aussi fini par réaliser qu'il s'agit d'une guerre sérieuse. C'est l'état-major qui nous formait. » (Djouka, 77 ans, 21/12/2021)

Les exercices et manœuvres militaires des soldates, reflètent une volonté politique autant qu'une capacité opérationnelle dont ils sont en ce temps de guerre le bras armé. Ils ont une triple finalité de mise en condition opérationnelle, d'assurance par rapport aux combattantes, et de dissuasion en direction de l'ennemi potentiel qui est le Gouvernement néocolonial. Dans toutes les régions où sévit la guerre, les exercices répondent à cette même logique tridimensionnelle. Leurs manœuvres convergent toutes à la finalité politique qui est l'indépendance réelle et totale¹.

¹ Dans les grandes puissances militaires du monde, les manœuvres sont l'occasion de tester l'entraînement des troupes et des états-majors, de tester les règlements d'emploi et le nouveau matériel. Le plus souvent, ces grandes manœuvres sont organisées autour de la reconstitution de l'affrontement de deux parties, avec des arbitres et un règlement.

Photo 2: Djouka Elisabeth : membre de l'état-major



(Deltombe, Domergue & Tatsitsa, 2011, 344-345)

Sur cette photo sont représentés les Maquisards du groupe Paul Momo. En partant de la droite vers la gauche, nous voyons deux femmes en deuxième et troisième position et Paul Momo lui-même en quatrième position, debout. La femme en troisième position tenant en main un calibre est Djouka Elisabeth, sous-officière de l'ALNK. Tous les combattants représentés sur cette photo sont des membres de l'état-major.

Il ressort de cette photo que Djouka Elisabeth occupe une position très importante dans l'état-major. Sa position debout, à gauche de Paul Momo, indique qu'elle occupe la troisième place dans le groupe. Nous pouvons remarquer que ces femmes sont aussi habillées comme tous les autres combattants, leurs physionomies nous donnent de comprendre l'assertion selon laquelle le corps à corps avec l'ennemi nécessite un degré plus élevé de force physique et d'agressivité. Dans cette troupe, elles jouent un rôle capital, en dehors des combats, qui est celui de la formation des troupes et de l'exécution des traîtres ou « *fangong* » (Léonard Sah, 2007, 2015).

2. Formation militaire assurée par la sous-officière Djouka Elisabeth, 1960-1969

Il y a sacrifice et sacrifice, et il y a aussi victoire et victoire (Frédéric Njougla, 1960, 14.).

« La victoire appartiendra donc uniquement à ceux qui savent risquer leur vie pour la gagner... À ceux qui auront su choisir les meilleures armes et auront combattu d'une façon méthodique, tenace, persévérante et avec intelligence, après avoir tout abandonné... Donc à ceux qui auront su faire violence à eux-mêmes, pour se dépouiller de tout, afin de pouvoir passer par la voie étroite et difficile de la vertu, parsemée de tribulations de toutes sortes qui nous accablent chaque jour et que Dieu permet pour nous éprouver » (Njougla, 1960, 15-16.).

C'est avec ces paroles de Frédéric Njoula que nous entamons notre analyse du bienfondé de l'éducation militaire dans les maquis. Cette éducation de la soldate est fondée sur la discipline et la rigueur et commence dès l'arrivée d'une nouvelle recrue dans la troupe. Notons que pour être acceptée dans le groupe, cette dernière passe par la cellule qui est une sorte de test pré-sélectif. Le sort de cette nouvelle recrue n'est pas différent de celui de la soldate en faute. Elle subit des châtiments corporels dans une prison correctionnelle appelée Tcha-tcha. Il s'agit :

« D'un grand trou creusé par les prisonniers eux-mêmes à l'intérieur duquel on verse de l'eau, de la boue et de la poudre de piment. Lorsque la cellule est prête, on y jette le prisonnier tout nu avant de le fouetter copieusement. Le prisonnier est appelé à chanter en même temps qu'il reçoit la fessée. Après 50 coups de fouet, on le fait sortir de la fosse pour le sécher au soleil. Une fois la boue sèche sur la peau, il est remis à l'intérieur de la fosse pour une autre série de 50 coups. Ceci est répété jusqu'au verdict prononcé par les cheffes de prison. Certains succombaient suite aux douleurs. » (Elisabeth Djouka, 21/12/2021).

Cette prison n'est rien d'autre qu'une arme psychologique pour dompter les populations capturées à adhérer à l'idéologie nationaliste. L'utilisation des femmes comme cheffes des Tcha-tcha est pour les nationalistes, une stratégie d'imposition de l'engagement de la gent masculine. Humilier par la femme, il n'est pas question de mourir ou d'abandonner la lutte. Cette femme qui administre coups et blessures à un homme représente, selon les upécistes, l'administration coloniale, le régime néocolonial, ou n'importe quel bourreau des révolutionnaires. Sortir de la Tcha-tcha vivant est une lueur d'espoir qu'on peut sauver sa dignité en s'engageant sur une voie de contestation et de lutte. Nos témoins nous disent que le soldat capturé passe par la Tcha-tcha avant d'être engagé ; c'est une forme de test préliminaire de recrutement. François Dempo témoigne avoir été fouetté par une femme cheffe de prison correctionnelle dans un maquis à Bafang. « *Dans ce maquis, Mvomo Madeleine originaire de Bamendou et une femme en tenue de combat m'ont copieusement fouetté* (François Dempo alias Bayard, 96 ans, 19/12/2021) ». Le chant exécuté par le prisonnier de la Tcha-tcha est repris par Djouka Elisabeth ainsi :

« Si je fais ce qui est mal, ça doit impacter sur Paul Momo ;
Que le mal sorte en moi et reste dans cette fosse. » (Elisabeth Djouka, 21/12/2021).

Outre cette formation préliminaire, dans les prisons correctionnelles, la seconde étape est la participation aux activités sportives. Cette étape prépare la soldate au port d'arme. Cette formation est centrée sur les activités sportives de musculation comme le saut à la corde, la course, le lancer de javelot, les tirs à la fronde et la boxe. Lors des activités sportives, des chants de ralliement sont exécutés. Nous avons entre autre :

« Paul Momo a arrangé la route,

Utilisez Paul Momo pour frayer le chemin du Cameroun » (Elisabeth Djouka, 21/12/2021).

Les bienfaits de l'indépendance sont ventés à travers le chant ci-dessous :

« En partant au marché, je suis arrivée à côté de l'eau de l'indépendance ;
On m'a donné un régime de banane mur, ça m'a tellement plu » (Elisabeth Djouka, 21/12/2021).

Photo 3: Une unité féminine de l'ALNK en plein entraînement au maquis en 1963



(Kouekam, 2020, 269)

Nous observons sur la photo ci-dessus quelques soldates en plein exercice dans un camp d'entraînement. Il y'a uniformité entre les tireuses : la tenue, les chapeaux, les armes. Cette tenue est fournie par le Bureau du Comité Directeur en exil. Une partie de ces uniformes est achetée à Bamenda. Pour ce qui est des chaussures, seules les privilégiés les mettaient et on en distingue les « *pataugas, batoulas* » et des rangiers militaires (Gilbert Waté Sayem, 2013, 55). Elisabeth Djouka confirme cela en témoignant que « *tout ce que je suis sortie du maquis avec était ma robe (tenue) que j'avais sur moi, mes chaussures fermées batoulas et mon pagne que je me couvrais avec. Notre coiffure était les démis cheveux* ». Cette préparation rigoureuse des femmes au port d'arme brise les stéréotypes qui font du sexe féminin un sexe faible et efféminé. La virilité féminine s'exprime, la domination s'impose, et on assiste à une transgression des rôles.

3. Organisation des troupes et mise en place des tactiques de guerre, 1960-1971

La branche féminine de l'ALNK s'avère professionnelle. Les soldates procèdent selon la pure tradition de la guérilla. Leurs différentes batailles ne sont pas rangées. On assiste plutôt aux attaques sporadiques, ponctuelles, imprévisibles ; avec les coups classiques comme les destructions des ponts, des barricades, l'obstruction des voies de communication, et des raids (Longmené Fopa, 2010, 24).

Face à leur infériorité matérielle, les soldates développent des stratégies pour renverser les rapports de forces. Les journées sont faites pour la sécurité des maquis, la collecte des informations hors des maquis et l'initiation des embuscades pour ralentir ou capturer les agents de maintien de l'ordre. Les raids se produisent d'ordinaire la nuit entre deux heures et quatre heures du matin. Ils consistent à incendier les maisons, enlever les populations et tuer les traîtres (*fingong*). La technique est d'encercler la cible avant de mener l'attaque. Celle-ci s'accompagne par des cris et hurlements des soldates qui brandissent haches et machettes avant de s'introduire dans les habitations pour assassiner les populations surprises dans leur sommeil. Rappelons que « *les femmes au maquis remplissent les mêmes fonctions que les hommes, le tout dépend des capacités individuelles* » (Tchouaké, 2003, 101).

Pour mener à bien cette guérilla, les soldates, s'organisent et mettent sur pieds plusieurs unités en fonction des tranches d'âge comme l'indique le tableau ci-dessous.

Tableau 1 : Répartition des tâches aux femmes par tranche d'âge dans les camps de l'ALNK

Tranche d'âge (environ)	Activités
08 à 11 ans	Guetteuses, Creuseuses de tranchées, bouilleuses des voies de communication,
12 à 14 ans	Cuisinière, compagne,
15 à 18 ans	Acheteuse d'armes, transporteuses de munitions, combattantes à main armée
19 ans et plus	Sous-officières, responsables des Tcha-Tcha

Source : Tableau conçu par nous à partir d'une compilation de données.

Les guetteuses jouent le rôle de sentinelle. Elles ont pour mission principale de surveiller les camps, les voies de communication et les villages. Elles sont appelées à lancer l'alarme si un danger s'approche des troupes nationalistes. Djouka Elisabeth nous explique que :

« Ce rôle était confié aux petites filles d'au trot 11 ans. On les formait, et donnait à chaque sortie le style d'alarme qu'elles doivent lancer en cas de danger. Parfois l'alarme pouvait aller d'un poste de douane à un autre. Il s'agissait des cris comme *Hiiiihooooo* ou encore *Oooooohaaaaaaaaa* et en fonction de la tonalité, les chefs de camps pouvaient desceller de quel côté vient le danger. » (Elisabeth Djouka, 21/12/2021).

Les postes de guet sont choisis en fonction de la position géographique du maquis. Si le maquis est dans la vallée, les guetteuses se positionnent au sommet des montagnes. Si le maquis est dans une plaine ou dans un plateau, elles occupent les hauts arbres situés le long des carrefours ou des voies de communication. Certaines peuvent faire des allers-retours en jouant sur les voies de communication. Cette stratégie de combat permet aux soldates révolutionnaires de déjouer plusieurs attaques de l'armée coloniale.

À côté des sentinelles, une autre catégorie de soldates opère ; ce sont les stratèges d'embuscades. L'embuscade est une méthode de défense que d'attaque. Elle consiste à monter une garde sur une piste pour attendre le passage de l'ennemi. « *Lorsque celui-ci se trouve dans le lieu investi par les insurgés, ceux-ci sortent tous azimuts pour l'abattre ou pour semer tout juste la zizanie ou provoquer la débandade dans ses rangs* » (Kenné, 2006, 130). On distingue trois types d'embuscade dans l'ALNK qui sont les embuscades à la ligne, en V et doublée fermée (Ibidem). L'objectif principal des embuscades est le brouillage des voies de communication, l'approvisionnement en armes à feu, en munitions, en carburant, en équipement de combat (tenues, chaussures) en vue de la préparation des raids. Un groupe de cultivateurs Balatchi dans les Bamboutos témoignent que :

« Nous organisions les embuscades pour récupérer les armes des militaires car, nous n'avions pas d'armes. Avec cette technique, nous avons pu récupérer les mitrailleuses, les carabines, les Mass 36 qui crachaient du feu... Les chefs se servaient des femmes et des enfants pour le faire. Parce que n'ayant pas d'armes pour affronter l'armée française. Il faut dire que la technique des embuscades a laissé beaucoup de pertes du côté de l'armée coloniale. » (Waté Sayem, 2020, 227).

Nous saisissons que les femmes sont privilégiées et mises en avant dans les embuscades parce qu'elles sont douées dans la ruse de guerre. La ruse de guerre désigne le fait soit d'induire l'adversaire en erreur en le trompant délibérément, soit de l'entraîner à commettre une imprudence, sans qu'il y ait nécessairement tromperie. Cette pratique est très observée sur tous les fronts. Sur le plan tactique, la ruse déployée par les Camerounaises consiste à dissimuler ce qui est et à simuler

ce qui n'est pas pour induire les forces antirévolutionnaires en erreur et les surprendre par des attaques. Leur mode opératoire est d'errer dans des zones où sont cachées les soldates armées comme des femmes égarées ou en situation de détresse. Lorsqu'une troupe coloniale ou un agent de force de l'ordre l'approche pour sympathiser, il se trouve entourer par les soldates sorties de brousse. D'après Suzanne Ngo Nlend, les stratèges d'embuscades sont également les jeunes filles les plus jolies qui sont chargées de séduire sur leur passage les agents de forces de l'ordre, une fois l'agent tombé sous son charme, elle l'entraîne dans la brousse. Notre témoin ajoute qu'elle a eu à assister à de nombreuses scènes d'embuscades.

« Il y'a toujours des petites filles avec des charges sur la tête en pleine forêt ou sur des voies de communication comme si elles ne connaissent plus le chemin de retour à la maison. Quand vous vous intéressez à elles ou si elles se rendent compte qu'il y'a un mauvais vent qui circule, elles vous approchent pour demander de l'aide. En bon samaritain, vous vous mettez à son service et elle vous traîne entre les mains des maquisards. » (Suzanne Ngo Nlend épouse Wanda Ntet, 68 ans, 19/12/2020)

Il est évident que dans le cadre de la mentalité et de l'expérience classique, la ruse de ces jeunes filles est active, elles vont de la persuasion douce à la manipulation violente. Elles contournent les obstacles ou parfois les utilisent comme tremplins pour accroître les mérites des victoires nationalistes. On peut dire que les femmes, dans un environnement plutôt rude, ont su placé très haut leurs faveurs et se faire une place dans l'éthos militaire. Elles piègent les soldats dans ce qu'ils connaissent le mieux, la stratégie, et font de la séduction une arme de guerre dont elles sont les fournisseuses.

En ce qui concerne le brouillage des voies de communication, il a pour objectif de ralentir l'avancée des militaires et brouiller toutes les pistes qui conduisent dans les villes. D'après Gilbert Waté Sayem, cette tâche est, dans ses débuts, confiée aux jeunes filles à qui on demande l'encadrement des femmes. À l'aide de la houe, elles cultivent sur les routes et les pistes des villages. Elles y fabriquent des billons sur lesquelles elles sèment du haricot, du maïs et même planter du bananier plantain pour créer un grand vide devant l'ennemi. (Waté Sayem, 2020, 222)

Tableau 2 : Les femmes stratèges des embuscades

Nom (s) et prénom (s)	Nom de guerre	Localité/village
Nya Clara	Alias Séduisante	Bangangté
Yimdjo Anne	Alias Anne	Baham
Mayonghé	Alias La Reine	Baham
Makamleu Thérèse	/	Baham
Makoundjou Elisabeth	Alias Mon pays	Badenkop

Toukam Justine	Alias Justice	Bameka
Ngo Nlend Suzanne	/	Pays Babimbi
Ngo Heille Pauline	Alias m̃aa long	Ngambé

Source : Tableau dressé par nous à partir d'une confrontation de données d'archives et de productions scientifiques (Kuikoua, 2003).

Les cuisinières des camps de guerre quant à elles sont là pour s'assurer de l'alimentation de la soldate avant son départ pour le champ de bataille. Pour s'assurer de leur endurance et de leur virilité, elles sont appelées à ajouter dans les repas des « *médicaments* » encore appelés « *chanvre indien* ». Cette catégorie de soldates n'est nullement pas différente de celle qui porte les armes, car elle y participe en renforçant l'énergie utilisée pour détruire et massacrer les populations.

Toutes ces femmes encouragent les soldates armées de l'ALNK à violenter les populations civiles, à commettre des meurtres et à détruire des villages. Pour ces combattantes, il ne fait aucun doute que seule la violence peut permettre de s'opposer à l'indépendance fictive octroyée aux Camerounais après des tentatives politiques des nationalistes pour parvenir à la résolution pacifique du problème national *Kamerunais*.

4. Guérilla terroriste des femmes de l'ALNK, 1960-1971

Les combattants nationalistes autrefois attachés aux seules tactiques métaphysiques de combat sont encouragés à s'acquérir des armes pour faire face à l'ennemi qui s'avère être le plus grand magicien en détenant les armes à feu. C'est dans cette optique que Martin Singap interpelle les combattants en ces termes : « *Vaillant combattant de la liberté, il n'y a pas de plus grande magie, de plus grande sorcellerie, et de plus grand gris-gris que notre cerveau, nos yeux, nos jambes, nos bras, nos armes, notre courage et la foi en la cause pour laquelle nous luttons. La seule magie valable, la seule foudre valable, c'est la science.* » (Kayo, 1986, 50).

Pour atteindre leur objectif qui est de mettre en branle le pouvoir postcolonial totalement acquis à la cause française, les soldates procèdent par des attaques armées. Ces attaques visent dans la plupart des cas les ressortissants occidentaux, les valets du colonialisme, les infrastructures privées et publiques. Le choix des cibles n'est pas le fruit du hasard. Il est fait dans l'optique de punir les valets du colonialisme, de récupérer ou détruire des documents administratifs, de se ravitailler en munitions et en armes à feux. Les soldates révolutionnaires se lancent ainsi dans une guerre irrégulière qui se développe dans les grandes villes sous la forme de guérilla et de terrorisme

urbains, des pillages et incendies de masse dans les villages. La guérilla consiste pour les soldates, qui sont en position de faiblesse par rapport à l'armée antirévolutionnaire, à affaiblir ou à tenir en échec celle-ci. C'est pourquoi elles se fondent sur la surprise, la mobilité et le harcèlement pour perpétuer la guerre révolutionnaire. Afin de favoriser des actions d'éclat, elles mobilisent et organisent les populations grâce aux cadres de l'UPC et de l'Union Démocratique des Femmes Camerounaises (UDEFEC) qui usent de persuasion et de coercition pour créer des quartiers généraux, des états-majors, des districts, des secteurs et des postes.

En mi-1959, l'administration se rend compte que ses méthodes traditionnelles de lutte contre les activités upécistes sont inefficaces. Au contraire les maquis se multiplient dans les différentes régions en conflit et commence à se proliférer dans d'autres localités comme dans le cas de la région bamoun.

En juillet 1959, deux compagnies d'infanterie et cinq pelotons de gendarmerie des territoires de l'Afrique Équatoriale Française (AEF) sont envoyés au Cameroun, mais seulement qu'ils sont la plupart du temps cantonnés à un rôle défensif. Cette situation ne favorise pas l'éraillage de la progression des membres de l'ALNK. C'est pourquoi, est créée à la fin de l'année 1959 la garde civique bamiléké, parallèlement à la naissance de l'armée camerounaise pour une durée provisoire d'un an. La Garde Civique Bamiléké est créée par décret N°60/106 du 06 mai 1960. Elle s'officialise le 10 mai 1960 sous le nom de Garde Civique Bamiléké.

À partir de mai 1960, les actes criminels des soldates de l'ALNK coïncident très mal avec la volonté d'obtenir l'indépendance réelle. Ils se multiplient dans la région et les combattantes laissent des mots d'ordre sur des tracts tel : « *que personne n'ait pitié de nous, car nous n'aurons pitié de personne !* (Jean Keutcha, 1991, p.45.) ». On assiste ainsi à un terrorisme publicitaire qui reproduit la propagande par les actes eux-mêmes. Envisagés sous l'angle de la criminalité individuelle, on peut résumer trois figures de l'acte criminel au lendemain de l'indépendance du Cameroun français ainsi : « *Tuer pour une identité ; tuer pour survivre ; tuer par ivresse de la toute-puissance* » (Mijolla-Mellor, 2012, 1006).

Dans la région de l'Ouest qui est le terrain d'action de Djouka Elisabeth, on dénombre cinq grands districts de l'ALNK (lire Clarisse Nzeuchieu, 2022, p.163.). Le groupe dirigé par Paul Momo et Djouka Elisabeth est un groupe rebelle indépendant des autres branches armées de l'ALNK. Ce groupe sème un climat de terreur dans l'Ouest-Cameroun en organisant les actes de

désobéissance et de pillage. Cette terreur se manifeste par un banditisme de grand chemin qui se reprend dans les localités de Bamendjou, Bamenka, Bapa, Badenkop, Batié et Bahouan. Pour se ravitailler, les combattantes prennent de force les denrées chez les populations. Les soldates de cette unité perpétuent des hostilités d'une violence extrême. Le pays Bamiléké se transforme en un terreau du pillage, de la torture, des tueries et des incendies répétés. Même après avoir volé ce qu'elles désirent, les combattantes ne manquent pas de détruire par plaisir ou encore de verser du sang en massacrant sans motif les populations.

Les maquisardes font ainsi montre d'une monstruosité dans leurs actes criminels. Elles dévoilent de la fascination en raison de l'obscur sensation de tuer. On dirait qu'il y'a un retour du refoulé de la cruauté originelle sur laquelle est bâti l'être humain. Mais on peut dire avec Friedrich Nietzsche qu'autre chose est la pensée, autre chose l'action, autre chose l'image de l'action (Nietzsche, 1898, 46.). On constate que l'acte cruel va au-delà de la finalité rationalisable. Ainsi, la roue de la causalité ne roule plus entre la pensée, l'action et l'image, mais elle tourne plutôt dans le vide. Ce qui entraîne le déclin de la motivation première au profit des crimes sans cause et sans fin qui laissent transparaître une addiction à la destruction et une aliénation mentale. L'aliénation mentale doit être perçue ici comme une perversion morale permettant de donner sens aux gestes cruels des soldates qui entrent difficilement dans le cadre de l'anthropologie de la volonté libre (Guignard, 2010, 141).

Les pôles de résistance sont également mis sur pied à l'Est, dans le Littoral et dans le Mungo. À l'Est, ce sont les dames Amané Jacqueline, Mendo Mendo Paulette, et Nyomenyamazo'o Thérèse qui pilotent les hostilités à travers le « *Deuxième Front* » de l'UPC implanté dans la région en vue de poursuivre la lutte de libération et à renverser le régime néocolonial. Elles entraînent de nombreux jeunes camerounais dans les violences. Le démantèlement du groupe eut lieu en 1967 lorsque ces dernières envisagent créer « *MONTRE CHOC* », une unité hautement militarisée donc les soldats auraient suivi une formation qualifiée dans les pays socialistes et communistes.

Dans la ville de Douala, les rebelles upécistes s'infiltrèrent à New-Bell en janvier 1960 pour protester contre la proclamation de l'indépendance. À cet effet, ils mènent des raids contre les domiciles privés et des bars tels que « *Elisabeth bar* », « *Lion bar* », faisant deux morts et blessant de nombreuses autres personnes. Aux mois d'avril et de mai, les quartiers Ngodi et Akwa connaissent des violences exceptionnelles, l'adjudant de gendarmerie Ledaidier perd la vie, les

populations sont massacrées et trois rebelles assassinés (*La Presse du Cameroun*, 10 mai 1960). Outre, les années 1963 et 1964 connaissent des incursions rebelles dans les domiciles. Les habitants de Déido, considérés comme des indics infiltrés dans le camp des nationalistes par l'administration sont assassinés et leurs maisons incendiées. On relève également plusieurs autres personnes blessées et leurs domiciles incendiés. Ces exactions s'estompent peu à peu dans la ville à partir de janvier 1964 suite à l'exécution du chef rebelle Noé Tankeu (ADW, n°1605/P53).

Dans le Mungo, des pillages et incendies sont récurrents. Du 02 au 04 janvier 1960, la gare ferroviaire de Loum-Chantier est mis à feu ; une dizaine de rebelles armés, blessent les habitants, pillent leurs domiciles avant d'incendier (ADM, Penja, janvier 1960). Les violences s'accroissent à partir de 1963. À Nkongsamba et à Baré, les troupeaux sont pillés, plantations détruites, le trafic routier coupé et les assassinats deviennent récurrents (ADM, CCO, 28 mai et 20 août 1963). De 1968 à 1969, les incendies se généralisent des habitats aux plantations en passant par les véhicules. Cette zone névralgique de l'agriculture néocoloniale est mise à cendre (ADM, BMM Nkongsamba, n°06, 1969).

En définitive, les femmes camerounaises se sont déployées dans les champs de combats. Investies en cuisinières, guetteuses, agents de ravitaillement, soldates, expéditionnaires, sous-officières, elles brouillent les cartes de la victimisation de la gent féminine à travers la violence armée. La maîtrise et la manipulation des armes blanches et à feu atteste d'une appropriation de la violence. C'est le cas de Djouka Elisabeth alias *Ladouce*, qui développe une violence silencieuse de par son nom de guerre jusqu'à sa mise en disposition en 1969. En effet, en 1968, la traque des membres du mouvement nationaliste lancée par le Gouvernement s'est accentuée. Les rebelles mouraient comme des animaux sans valeur. Elle décide alors de se rendre. Elle se présente à sa famille à Bamendjou en 1969 qui, n'a pas cru à son existence parce qu'elle la croyait morte au point où ses funérailles avaient déjà été faites. Pris de peur, les parents de Djouka Elisabeth signalent le retour de leur fille à la police. C'est ainsi qu'elle se retrouve entre les mains de la Brigade Mobile Mixte de Bafoussam le 21 février 1969. Après plusieurs semaines de tortures, elle est transférée à la prison centrale de Dschang. Quelques mois après, un nouveau transfert est effectué et elle se retrouve cette fois à la prison militaire de Bafoussam. En 1971, une grâce présidentielle autorise la libération de quelques prisonniers dont Djouka Elisabeth fait partie.

Photos 4 et 5 : Djouka Elisabeth après sa sortie de prison en 1971



Source : Archives privées de Djouka Elisabeth

La contribution majeure de Djouka Elisabeth alias Ladouce et celle de toutes les soldates de l'ALNK montre et analyse leur rôle dans la construction de l'ordre de genre au Cameroun. Ce travail contribue à une réflexion plus générale sur la transformation des mentalités à travers les régimes d'autodétermination. À savoir, d'un côté l'influence de la politique de mise en valeur du territoire par les colonisateurs, et de l'autre, les enjeux internationaux sur la question de la décolonisation des territoires d'outre-mer. De 1959 à 1971, Djouka Elisabeth s'illustre en une véritable recluse, maquisarde, délinquante, soldate et révolutionnaire. Sa participation aux attentats suscite peur et fascination. L'accès des femmes de l'ALNK à la violence, leur transgression de l'ordre social et de l'ordre sexué à travers l'illégalité de leurs activités brouille les barrières des normes du genre. Ainsi, le monopole de la violence assigné à l'homme s'en trouve compromis.

Sources et références bibliographiques

Sources orales

N°	Noms et prénoms	Sexe	Profession/Statut	Age	Date et lieu de l'entretien
1	Dempo François alias Bayard	M	Ancien maquisard	96 ans	19 décembre 2021 à Dschang
2	Djouka Élisabeth alias Ladouce	F	Sous-officière au maquis de Bapa	77 ans	20 décembre 2021 à Nkongsamba
3	Ndiko Godefroy dit Père ancien	M	Gendarme retraité	73 ans	20 septembre 2019 à Bafoussam
4	Ngo Nlend Suzanne épouse Wanda Ntet	F	Ancienne captive du maquis de Babimbi, Pharmacienne	68 ans	19 décembre 2020 à Édéa
5	Ngui Djoï Louis	M	Conducteur de train en retraite	71 ans	09 mars 2021 à Eseka

Archives

ANY, 1AA128, Bamiléké, Rébellion-éradication, tract du 12 août 1960.

ADW, Sûreté, Correspondance n°1605/P53 du Directeur de la sûreté à Monsieur le Président de la République Fédérale du Cameroun.

APWM, Statut et Règlement Intérieur de l'ALNK.

ADM, Activités subversives à Penja, janvier 1960.

ADM, Procès-verbaux des réunions du CCO du 28 mai et 20 août 1963.

ADM, BMM Nkongsamba, n°06, 1969.

La Presse du Cameroun du mardi 10 mai 1960.

Ouvrages

DELTOMBE Thomas, DOMERGUE Manuel et TATSITA Jacob, *Kamerun ! Une guerre cachée aux origines de la Françafrique 1948-1971*, Paris, La Découverte, 2011.

FANON Frantz, *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002.

GUIGNARD Laurence, *La folie criminelle devant les Assises au XIX^e siècle*, Paris, PUF, 2010.

ISNARD Henri, *Géographie de la décolonisation*, Paris, PUF, 1971.

KANGUELIEU TCHOUAKÉ, Mesmin, *La rébellion armée à l'Ouest-Cameroun*, Yaoundé, Éditions St Siro, 2003.

KAYO Patrice, *Les sauterelles*, Yaoundé, Clé, 1986.

KEUTCHA Jean, *Un pays. Des hommes. Un continent*, Noisiel, Les Presses du Management, 1991.

MBEMBE Achille, *La naissance du maquis dans le Sud-Cameroun : histoire des usages de la raison en colonie 1920-1960*, Paris, Karthala, 1996.

——— *De la postcolonie : Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2020.

NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Traduction d'Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1898.

NJOUGLA Frédéric, *La parole de Dieu au pays du terrorisme*, Nkongsamba, 1960.

Articles

LIAUZU Christian, « violence et colonisation », in *Histoire & Patrimoine*, Revue trimestrielle n° 3, été 2005, consulté à internet le 25/04/2018 à 8h20min.

MIJOLLA-MELLOR Sophie de (avril 2012), « Les trois figures de l'acte criminel », in *Revue française de psychanalyse*, Vol. 76, pp.1003-1020.

SAH Léonard, « Femmes bamiléké et insurrection armée au Cameroun (1955-1971) », in *Annales de la FALSH*, UY 1, Vol 1, N°6, Nouvelle série », pp.209-227, (Premier semestre 2007).

Thèses et Mémoires

KENNÉ Faustin Magelan, « Les grandes figures de l'insurrection armée en pays bamiléké et leurs activités de 1955-1971 », Thèse de Doctorat en Histoire, Université de Yaoundé I, 2006.

KOUEKAM Démonster-Ferdinand, « Les forces supplétives dans la lutte contre-insurrectionnelle et antinationaliste au Cameroun (1957-1973) », Thèse de Doctorat/Ph.D. en Histoire, Université de Douala, 2020.

KUIKOUA Francis, « Femmes et « maquis » en région bamiléké, 1955-1971 », Mémoire de DIPES II, ENS Yaoundé I, 2003.

LONGMENÉ FOPA Arnaud, « L'organisation socio-économique dans le maquis : cas de l'arrondissement de Batcham (1958-1971) », Rapport de recherche dans le cadre du cours « Techniques de Recherche en Histoire », Université de Dschang, 2010.

NZEUCHIEU Clarisse, « Femmes et violences : histoire des mobilisations féminines au Cameroun de 1931 à 1969 », Thèse de Doctorat/Ph.D. en Histoire, Université de Dschang, 2022.

WATÉ SAYEM Gilbert, « Les enfants soldats en pays Bamiléké et dans le Nord Mungo pendant la Guerre de Libération du Cameroun (1957-1971) », Thèse de Doctorat/Ph.D. en Histoire, Université de Dschang, 2020.

— « Les enfants soldats dans la résistance armée en pays Bamiléké (1957-1971), Mémoire de Master 2 en Histoire, Université de Dschang, 2013.

Notice bio-bibliographique de l'auteure

Clarisse NZEUCHIEU est une auteure débutante, passionnée de l'histoire du genre. Après l'obtention de son Baccalauréat en juin 2012, elle entame en octobre de la même année ses études en Histoire à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Dschang. Sa quête du savoir dans cette institution est marquée par l'obtention en 2015 de la Licence en Histoire Économique et Sociale ; en 2017 du Master 2 en Histoire Économique et Sociale / Gender studies (thème : « La femme, actrice politique dans la Ménoua, 1954-1982 »). Elle a récemment soutenu sa thèse de Doctorat/Ph.D. en Histoire Économique et Sociale / Gender studies (thème : « Femmes et violences : histoire des mobilisations féminines au Cameroun de 1931 à 1969 »). En tant qu'auteure, Clarisse se concentre sur l'écriture de l'histoire contemporaine qui explore des thèmes universels tels que le genre, la violence et les mobilisations sociales. En 2022, elle a publié son premier article dans *Grassfields : Revue des Sciences Historiques*. Cet article intitulé « Une activiste oubliée : Mamekong Julienne et l'éducation sociopolitique de la femme de 1940 à 1957 », dévoile la facette d'une activiste de l'émancipation des femmes camerounaises. Elle a également terminé l'écriture de plusieurs autres articles qui sont en instance de publication.

clarissenzeuchieu@gmail.com

La violence psychologique subie par les professeurs de l'enseignement supérieur au Maroc : une synthèse exploratoire des écrits

Fatima-Ezzahra OURHOU

*Psychologue, Doctorante en Psychologie,
Laboratoire de Sociologie et de Psychologie*

Abdelaaziz OURHOU

*PhD en Psychologie, Professeur,
Institut National de l'Action Sociale (INAS), Tanger, Maroc*

Résumé

Plusieurs recherches occidentales ont documenté la problématique de la violence psychologique en milieu universitaire. Au Maroc, à notre connaissance, aucune étude ne permettait de décrire la violence psychologique subie par les professeurs de l'enseignement supérieur à l'Université. Cette recension des écrits sur la violence psychologique en milieu universitaire a révélé que ce phénomène se distingue de l'agressivité, et que les attaques psychologiques et professionnelles dirigées contre les enseignants.es sont très fréquentes et constituent un véritable fléau. Les recherches scientifiques consultées montrent clairement que les institutions de l'enseignement supérieur sont sujettes à des comportements incivils. Les principaux auteurs de violence psychologique sont dans leur majorité des membres du corps professoral, des dirigeants et des responsables hiérarchiques. Les incidents de violence psychologique entraînent de nombreux problèmes de santé mentale chez les victimes et des impacts négatifs sur leur pratique professionnelle. Afin de favoriser un milieu de travail exempt de violence psychologique, il est essentiel de mener des recherches locales pour documenter la perception des professeurs à l'égard de ces incivilités. De plus, des lois et des politiques qui visent à lutter contre ce problème social devraient être élaborées et appliquées.

Mots-clefs

Violence psychologique – Milieu universitaire – Professeurs – Maroc

Abstract

Several Western studies have documented the problem of psychological violence in a university environment. In Morocco, to our knowledge, no study has made it possible to describe the psychological violence suffered by higher education professors at the University. This review of writings on psychological violence in a university environment revealed that this phenomenon is distinct from aggressiveness, and that psychological and professional attacks directed against teachers are very frequent and constitute a real scourge. The scientific research consulted clearly shows that higher education institutions are subject to uncivil behavior. The majority of the main perpetrators of psychological violence are faculty members, managers and line managers. Incidents of psychological violence lead to numerous mental health problems for victims and negative impacts on their professional practice. In order to promote a workplace free of psychological violence, it is essential to conduct local research to document teachers' perceptions of this incivility. Additionally, laws and policies that aim to combat this social problem should be developed and implemented.

Keywords

Psychological violence – University environment – Teachers – Morocco

*« Y fait pas beau tout le temps partout
Y fait pas beau tout le temps chez nous
J'ai pu d'place dans ton bateau »
(Tremblay, « Le bateau », 1999)*

En 1996, l'Organisation mondiale de la santé (OMS) déclarait la violence comme une problématique prioritaire de la santé publique et ayant des effets néfastes sur la santé globale de la personne (résolution WHA49.25). Cette déclaration exige de protéger les victimes en améliorant la qualité des interventions de soutien qui leur sont offertes. La violence psychologique constitue incontestablement un problème dans nos institutions universitaires pour lequel le gouvernement, les décideurs et les experts doivent investir des efforts de prévention et d'intervention. La déclaration de l'OMS est encore d'actualité, notamment qu'on a généralement tendance à sous-estimer l'effet désastreux de la violence psychologique sur les victimes, ce qui nécessite l'approfondissement de l'étude de ce problème, ainsi qu'une sensibilisation croissante.

Certainement, la violence psychologique n'épargne pas les institutions de l'enseignement supérieur (Leclerc *et al.*, 2006). Il suffit de se plonger un peu plus dans l'univers professoral pour voir que ce problème social existe bel et bien dans ces organismes (Leclerc, Sabourin & Bonneau, 2005).

La violence psychologique au sein des institutions de l'enseignement supérieur est donc un véritable fléau (Prevost et Hunt, 2018). Cependant, il est toujours difficilement repérable et cela en raison de divers facteurs (Ferragut, 2006). Par exemple, certains professeurs évitent de dévoiler l'agression psychologique subie, et par conséquent de déposer une plainte car ils craignent qu'une telle démarche nuise à leur parcours professionnel (Leclerc *et al.*, 2005). Au Maroc, il n'existe pas de chiffres, à notre connaissance, sur le nombre approximatif de professeurs exposés à la violence psychologique à l'université, ce qui empêche d'identifier facilement ces victimes. Sur le plan mondial, Nielsen et ses collègues (2010) estiment qu'environ 15 % des employés sont victimes d'actes de violence au travail, notamment les femmes (National Academies of Sciences, 2018). Les recherches effectuées en Amérique du Nord indiquent que la violence psychologique en milieu de travail est une problématique beaucoup plus fréquente que la violence physique (Leclerc *et al.*, 2005 ; Pelletier, Lippel et Vézina, 2018). Notre savoir expérientiel révèle que la culture et le contexte universitaires ne sont pas étrangers à l'émergence de comportements vexatoires dont les conséquences sont ravageuses pour les victimes (Prevost et Hunt, 2018). Dans ce sens, les autorités

compétentes devraient prendre clairement position et agir pour en limiter les impacts nocifs. La réduction de la violence psychologique et la préparation d'un plan d'action qui incite les acteurs concernés à collaborer semblent extrêmement urgentes. Ce texte s'adresse aux experts, aux chercheurs et à toutes les autorités susceptibles d'intervenir en vue de jouer un rôle privilégié dans la diminution de la violence psychologique en milieu universitaire. Mais pour assurer une intervention et une prévention efficaces, nous devons tout d'abord définir et bien comprendre notre objet d'étude qui demeure imprécis. Après une brève recension des écrits pour préciser la notion de violence psychologique, nous aborderons trois éléments : le milieu universitaire en tant qu'espace de production de la violence psychologique ; les impacts de ce problème sur les victimes, la banalisation de ce phénomène et enfin, ce qui devrait être fait pour contrer le problème en question.

1. Méthodologie

De nombreuses questions demeurent sans réponse dans la recherche scientifique en ce qui concerne la violence psychologique subie par les professeurs en milieu universitaire à l'échelle nationale. L'objectif général de cette étude est de rendre compte de l'état des connaissances sur ce phénomène. Pour ce faire, nous avons utilisé la "Scoping Review" (revue exploratoire). Cette démarche est exploratoire et permet au chercheur d'élaborer une synthèse descriptive des données scientifiques disponibles sur un thème peu connu (Arskey et O'Malley, 2005). Elle est ainsi spécifiquement adaptée à notre présente recherche. Cette démarche se base sur la pertinence des données comme critère d'inclusion (Valaitis *et al.*, 2012). Ses étapes sont : (1) la définition de l'objectif ou la question de recherche ; (2) l'identification des études scientifiques pertinentes ; (3) la sélection des recherches ; (4) l'analyse des données ; (5) le résumé et la présentation des résultats.

Nous avons formulé trois questions spécifiques : 1) quelle est la définition de la violence psychologique ? Quelles sont les caractéristiques des auteurs de violence psychologique en milieu universitaire et des victimes ? Quels sont les impacts de cette forme de violence sur la santé mentale et la carrière professionnelle des victimes ? Pour identifier les études pertinentes, la recension des écrits a été réalisée à partir des bases de données suivantes : PSYCINFO, MEDLINE, PUBMED, SCIENCE DIRECT, ÉRUDIT, OPENEDITION, GOOGLE SCHOLAR. La recherche a été effectuée en français et en anglais. Ainsi, la majorité des études recensées sont en anglais.

Par ailleurs, les mots clés suivants (en français et en anglais) ont été utilisés : violence psychologique, milieu universitaire, professeurs, Maroc.

En l'absence de données marocaines sur ce phénomène, les données présentées dans les sections suivantes proviennent directement des études publiées par des chercheurs internationaux. Pour être retenus, les travaux de recherches devaient répondre aux critères suivants : 1) aborder la violence psychologique subie par les professeurs.es en milieu universitaire ; 2) documenter les répercussions de la violence psychologique sur la santé mentale des individus et leur parcours professionnel 3) être écrits en français ou en anglais et 4) comporter des références bibliographiques. Nous avons exclu les études dans lesquelles les données sur la violence psychologique étaient absentes. Celles s'intéressant uniquement à la violence entre étudiants ou qui abordent la violence physique ou sexuelle ont été exclues de la recherche. Au total, 43 sources ont été retenues. Parmi ces études, certaines sont qualitatives et d'autres quantitatives. La plupart des études ont abordé les caractéristiques de la violence psychologique subie par les professeurs, les auteurs de violence, ainsi que les impacts de ce problème sur la santé mentale et la carrière des victimes. La présente recherche, effectuée en 2023, a porté sur des études menées entre 1993 et 2022. Les études téléchargées ont d'abord été examinées par les deux auteurs à l'aide de titres et de résumés. Ainsi, les études jugées conformes aux critères d'inclusion ont fait l'objet d'un examen approfondi et complet. Lorsque la pertinence d'une étude est mise en doute, elle a été discutée par les deux auteurs jusqu'à ce qu'un consensus soit atteint. La section suivante est axée sur les résultats de la présente recherche.

2. Résultats

Cette partie expose les principaux résultats de la présente recherche : la définition de la violence psychologique ; l'université en tant qu'espace de production de ce problème social ; les effets nocifs de ce dernier sur les victimes ; la banalisation de ce problème et des recommandations pour le contrer.

La violence psychologique, une définition

Certains rapports sociaux sur campus ne sont pas seulement négatifs, ils peuvent être nuisibles, voire dangereux (Prevost et Hunt, 2018). Ce qui est spécialement paradoxal et bouleversant, c'est que la *violence psychologique* est beaucoup plus fréquente au sein des institutions de

l'enseignement supérieur (Leclerc *et al.*, 2006). Lorsqu'on parle de violence psychologique, on a tendance à penser automatiquement à la violence physique qui semble facile à repérer. La violence psychologique est au contraire très subtile car elle ne laisse pas de traces visibles. Elle n'est pas donc facile à reconnaître, car l'essentiel de ses messages se transmet généralement par un langage verbal et non verbal que seule la victime peut identifier (Ferragut, 2006). Certaines personnes, qui ne sont pas convaincues de sa réalité, choisissent de ne pas la condamner en raison du refus de porter un jugement moral lorsque les empreintes tangibles, pouvant témoigner de la véracité des comportements violents, sont absentes et difficilement identifiables (Ferragut, 2006). Dans certains cas, il est difficile pour certains individus de faire une distinction entre l'agresseur et la victime. Rappelons-nous que la signification et les aspects de ce problème social diffèrent selon les personnes, les métiers, les sociétés, les cultures et les périodes. L'admissible et l'inadmissible, le supportable et l'insupportable varient évidemment non seulement en fonction des contextes dans lesquels ils s'insèrent, mais aussi selon le seuil de tolérance de l'individu, sa perception de la situation, les caractéristiques de son éducation, de son tempérament et sa trajectoire développementale. Les gens n'accordent pas nécessairement la même importance aux actions vexatoires. Des erreurs de lecture et d'interprétation des événements peuvent se produire. Également, plusieurs actes de violence psychologique s'expriment sous forme de 'bons comportements' visant la 'protection' de la victime, pour se rendre tolérables (Ferragut, 2006).

Pour plusieurs individus, la notion de violence psychologique est suffisamment confuse et controversée. Dans le langage courant, cette notion peut donc prendre plusieurs significations imprécises et erronées. Il va sans dire que cette ambiguïté rend la compréhension de cette notion difficile. Plusieurs tentatives de définitions ont été proposées depuis que ce phénomène social fait l'objet d'observations systématiques. Certains chercheurs nous invitent à faire une distinction entre l'*agressivité* et la *violence psychologique* (Bowen, Desbiens *et al.*, 2000). Il sera important de garder ces différences à l'esprit pour élucider le problème en question. Tout d'abord, il convient de préciser que l'*agressivité* vise la restauration du lien social ; c'est un moyen permettant de surmonter la communication interpersonnelle dysfonctionnelle et de transmettre autrement un message mal décodé, afin d'être entendu et compris. Certains comportements dits « violents » correspondent à une agressivité et traduisent une réaction, naturelle et inévitable, au stress perçu et vécu. L'expression de l'agressivité est nécessaire pour évacuer la tension accumulée. Autrement dit, l'agressivité est une caractéristique naturelle de l'être humain ; il s'agit d'un mécanisme inné

d'adaptation (Ferreira, 2019), un régulateur du comportement qui n'est ni bon ni mauvais en soi (Lorenz, 1966). L'agressivité désigne alors une action porteuse d'énergie et orientée vers la réalisation d'un but. Elle ne vise pas nécessairement à infliger la douleur à autrui. Elle n'est donc pas dirigée vers un individu avec l'intention de lui causer du tort. Lorsque la personne est frustrée ou en colère, elle peut certainement faire appel à un langage blessant et dénigrant, mais ces changements émotifs imprévus et incontrôlés, sont finalement suivis de déceptions, de remords et d'excuses. Quoi qu'il en soit, l'agressivité peut devenir problématique si et uniquement si elle affecte l'intégrité des individus et si elle est le principal mode d'interactions interpersonnelles (Berkowitz, 1993). Elle peut le devenir également lorsqu'elle est jugée inadaptée selon les normes sociales. Dans ce sens, elle ne se transforme en un comportement dévastateur que quand le système d'inhibition indispensable à la neutralisation efficace des manifestations comportementales exacerbées est peu développé (Paquette et Malo, 1998).

La *violence psychologique*, quant à elle, est perçue comme une attaque destructrice et destructurante contre la personne et le lien interpersonnel. En effet, il y a violence psychologique quand un individu se comporte d'une manière qui vise à dévaloriser l'autre, à l'humilier et à l'effrayer (Leclerc *et al.*, 2006). Dans cette optique, elle porte atteinte à l'intégrité de la victime (Paquette et Malo, 1998) et provoque une usure mentale. La violence psychologique est définie en tant que recours au pouvoir via des comportements ou des structures ayant pour but la destruction totale ou partielle d'un individu ou d'un groupe de personnes, sans pause, par des moyens abusifs, afin d'assurer la réponse à un besoin particulier : dominer la victime à volonté (Ferragut, 2006). Certains agresseurs pervers se grandissent en dévalorisant l'autre, s'affirment par sa négation (Leclerc *et al.*, 2005). La victime ici est perçue par l'agresseur comme un objet à déplacer en permanence, à mettre en état d'infériorité, à soumettre à des manœuvres déstabilisantes (Ferragut, 2006). Quantitativement, la violence psychologique se manifeste à travers des actions abusives, telles qu'un regard hostile, une insulte, une humiliation, un chantage, une menace, le fait de faire souffrir, des critiques ciblant la personne, des accusations non justifiées, etc. Ces comportements altèrent la santé de la personne et portent atteinte à sa dignité, ainsi qu'à son avenir professionnel (Pelletier, Lippel et Vézina, 2018). Cette notion fait alors référence à des comportements récurrents, ciblant un ou plusieurs professeurs d'une organisation de l'enseignement supérieur (Soares, 2002) et pouvant engendrer un climat toxique au travail (Pelletier *et al.*, 2018). Il s'agit d'une démarche nuisible, composée d'un ensemble enchaîné de comportements verbaux et non

verbaux hostiles qui pourraient être perçus banals et anodins, mais dont la répétition a des répercussions dévastatrices et dommageables (Doherty et Erglund, 2008). Pour la victime, cette action indésirable, commise volontairement, est systématique et ravageuse (Soares, 2002). Dans ce contexte, le discernement des auteurs de violence s'efface entièrement et la logique émotionnelle invincible domine et dicte le comportement dysfonctionnel à produire. La personne frustrée et emplie de colère, cède à ses pulsions de violence et laisse libre cours à leur expression sans penser à les refréner. Le monde affectif devient suggestif et fait perdre à la personne ses compétences de réflexion et sa rationalité qui régresse à un stade très archaïque de son développement, où seules fonctionnent ses capacités primitives. Tantôt observable et concrète, tantôt diffuse et insidieuse, la violence psychologique s'impose en tant que fardeau social (Leclerc *et al.*, 2005). Il est important de préciser qu'un seul comportement inadapté peut constituer en soi de la violence psychologique (Doherty & Berglund, 2008). Dans la section suivante, nous allons présenter la méthodologie utilisée.

L'université : un espace de production de la violence psychologique ?

Depuis quelques années, à l'échelle nationale, nous entendons davantage parler de violence en milieu universitaire (Bouchara, 2022 ; Bouklah, 2019 ; Boutkhil, 2022 ; Zerhouni, 2018). Ce phénomène reflète des défaillances liées aux aspects structurels et organisationnels des institutions universitaires. De ce qui précède, il s'avère important d'approfondir notre conception de la violence psychologique en milieu académique et de prendre en compte ses impacts nuisibles sur les victimes. Nous savons tous que les institutions universitaires ont pour mission le développement du savoir et devraient normalement être de bons modèles d'équité en tant que milieux de travail (Leclerc *et al.*, 2005) ; cependant, elles ne le sont pas et continuent de prouver leur incapacité à prendre des mesures adéquates pour contrer toutes les formes d'injustice, d'iniquité, de discrimination et de violence qui déstabilisent les professeurs (Prevost et Hunt, 2018 ; Pyke, 2018). Bien qu'il s'agisse d'un phénomène totalement intolérable, plusieurs professeurs au Maroc continuent d'être exposés à la violence psychologique. Nous remarquons que les universités accordent plus d'importance aux stratégies que les professeurs utilisent pour l'enseignement et le traitement de données scientifiques, et ne se concentrent pas suffisamment sur la manière dont ils sont traités et traitent les gens (Gross, 2016 ; Leclerc, *et al.*, 2005). C'est pourquoi des modèles comportementaux dysfonctionnels sont encore adoptés en milieu

universitaire pour nuire à la dignité des collègues et contribuent à créer un contexte de travail hostile (Durand et Maheux, 2003 ; Finniear, Morgan, Chambers et Munar, 2020). Certes, les recherches scientifiques révèlent que les institutions de l'enseignement supérieur sont sujettes à des comportements incivils (Akella et Eid, 2020 ; Peters, 2014 ; Berquist, St-Pierre et Holmes, 2018 ; Smith et Ulus, 2020). En effet, plusieurs chercheurs montrent que ces milieux de travail sont propices à l'apparition des conflits et, par extension, de la violence psychologique (Farley et Sprigg, 2014 ; Twale, 2017).

Selon certaines études (Prevost et Hunt, 2018), les principaux offenseurs sont dans leur majorité des hommes (Lampman, Crew, *et al.*, 2016). Ces harceleurs ont été qualifiés de « méchants » en raison de leurs conduites toxiques et destructrices envers leurs collègues (Hiatt, 2008). Globalement, des affrontements peuvent naître de désaccords entre les gestionnaires et les professeurs ou entre les membres du corps professoral (Prevost et Hunt, 2018). Le harcèlement psychologique peut survenir lors des situations conflictuelles, spécifiquement quand les problèmes relationnels persistent (Faria, Mixon et Salter, 2012). Le comportement inadapté est souvent infligé à un individu de façon régulière et prolongée (Ahmad, Kalim et Kaleem, 2017).

Par ailleurs, certaines recherches soulignent que la violence psychologique touche particulièrement les femmes et les jeunes (Fogg, 2008 ; Johnson-Bailey, 2015 ; Prevost et Hunt, 2018). D'autres études ont montré que certaines populations sont plus susceptibles d'être victimes de violence psychologique que d'autres groupes en milieu académique : il s'agit de groupes marginalisés tels que les noirs, les professeurs assistants, les enseignants nouvellement recrutés (Atherton *et al.*, 2016 ; McLaughlin, Uggen et Blackstone, 2012; Van den Brink et Benschop, 2014). En effet, les professeurs ayant moins d'expérience en enseignement, non titulaires, étant plus jeunes font face à des comportements incivils (Lampman, 2012). En ce qui concerne la titularisation et la promotion (Johnson-Bailey, 2015), les professeurs afro-américains sont victimes de harcèlement psychologique, et font face à l'isolement, aux mécanismes d'exclusion et à la dévalorisation de leurs efforts en matière de recherche scientifiques (Frazier, 2011), et ce, quel que soit leur grade universitaire.

Certains universitaires vivent avec le fardeau d'avoir besoin de prouver de manière constante leurs compétences, leurs habiletés intellectuelles et la pertinence de leur approche pédagogique, ce qui représente un facteur de risque important qui bloque leur appartenance à ces organisations

universitaires (Maseti, 2018). Ils sont constamment confrontés au dédain, au mépris et au dégoût (Bell *et al.*, 2021). En milieu universitaire, certains auteurs de violence psychologique font appel à la domination par le recours à des procédures administratives handicapantes, à la raillerie, au mensonge, au dénigrement visuel, aux moqueries, aux menaces et à des tentatives de contrôle (Leclerc *et al.*, 2005). D'autres professeurs font appel à la rumeur pour porter atteinte à un collègue en véhiculant des messages dégradants (Faria, Mixon et Salter, 2012).

En effet, certains agresseurs universitaires transmettent des messages qui visent à faire savoir à une personne enseignante qu'elle est mauvaise, incompétente, ou qu'elle ne répond pas à certains critères (Leclerc *et al.*, 2006). Ces messages toxiques et morbides peuvent également être communiqués à la victime par le biais de tentatives d'appropriation de ses efforts, d'ignorance, d'exploitation, d'exclusion ou de rejet (Leclerc *et al.*, 2005). L'étude de Hecker (2007) a montré que les professeurs productifs et brillants constituent la cible de grave incidents de violence psychologique en raison de leurs caractéristiques socio-démographiques et ethniques (Prevost et Hunt, 2018).

Selon Leclerc (*et al.*, 2006), la violence psychologique se manifeste généralement au moment du recrutement, de l'évaluation de la productivité, de l'octroi de la titularisation, etc. Il convient de préciser que les agresseurs manipulent régulièrement les étudiants, les incitent à remettre en question les pratiques d'enseignement du professeur victime et à donner des évaluations négatives de ses capacités pédagogiques et scientifiques (Leclerc *et al.*, 2005). Certains auteurs de violence en milieu universitaire imposent également au professeur d'enseigner un cours qui ne fait pas partie de son champ de compétences, ce qui influence négativement le développement de son expertise (Leclerc *et al.*, 2006). Selon d'autres études consultées (Prevost et Hunt, 2018), les stratégies utilisées pour nuire aux professeurs sont entre autres l'augmentation des rôles administratifs (Keim et McDermott, 2010), l'augmentation des activités académiques (Frazier, 2011), la réduction des ressources de recherche et d'enseignement et la marginalisation académique des victimes (Fogg, 2008). Dans plusieurs situations, les efforts académiques des professeurs peuvent ne pas être reconnus (Ahmad *et al.*, 2017). Il a également été signalé que des professeurs harcèlent leurs collègues à cause des divergences reliées à la gestion des fonds de recherche ou à cause de la qualité de leurs travaux de recherche (Johnson-Bailey, 2015). Parfois, ces agresseurs empêchent leurs collègues de parler lors des réunions académiques et tentent régulièrement de les

interrompre (Fogg, 2008). Le but de cette forme de violence est : « *L'atteinte à l'expression et à la communication; l'atteinte à la réputation professionnelle ; l'atteinte aux conditions de travail ; l'atteinte à la vie privée ; l'atteinte à la sécurité.* » (Leclerc *et al.*, 2005).

Les agresseurs s'investissent et se spécialisent intensément dans la création des conditions de l'échec du professeur ciblé (Leclerc *et al.*, 2005). Ce dernier peut même être privé de la possibilité d'organiser un événement scientifique. Des affrontements de clans peuvent injustement nuire à la carrière de l'enseignant-chercheur (Prevost et Hunt, 2018). Les différences idéologiques amènent souvent les agresseurs à dévaloriser systématiquement leurs collègues. Des guerres entre professeurs peuvent avoir lieu à cause de l'envie malicieuse (Prevost et Hunt, 2018). Selon la recherche de Leclerc *et al.*, (2005) plusieurs facteurs sont associés à l'absence de la collégialité en milieu universitaire notamment : « *La compétition pour les ressources, la compétition professionnelle, les divergences d'orientation, le refus des critiques et des questions, la loi de la conformité, la nécessité de montrer tous les signes de la force et de l'agressivité* ».

Nous observons que les institutions universitaires contribuent par leurs conditions de travail, leurs pratiques administratives et leur culture organisationnelle à alimenter la violence psychologique vécue par les professeurs (Leclerc *et al.*, 2006). En effet, les institutions universitaires ont des aspects organisationnels et culturels qui facilitent constamment l'exposition à la violence psychologique (Naezer, den Brink et Benschop, 2019). Par exemple, la hiérarchisation des structures universitaires encourage les personnes ayant le pouvoir à adopter des conduites violentes car elles disposent d'une large marge de manœuvre pour protéger leurs propres intérêts, et ce, par la destruction psychologique de l'autre (Amienne, 2017 ; Herschberg, Benschop et Van den Brink, 2018 ; Rosenblatt, 2012). Dans le monde de l'enseignement supérieur, la subordination au supérieur hiérarchique constitue un facteur de risque important qui expose le professeur à la violence psychologique (Mendoza-Morteo, 2014). Ainsi, pour plusieurs enseignants, le harcèlement moral provient directement de leur supérieur ou d'un collègue ayant des liens significatifs avec ce supérieur (Prevost et Hunt, 2018). Selon les recherches de Fogg (2008), certains professeurs et dirigeants, profitant de l'augmentation de leur pouvoir au sein de l'université, ont tendance à exercer des abus de pouvoir et des incivilités pour promouvoir leurs intérêts personnels, au détriment des droits de leurs collègues. Cette liberté excessive constitue un facteur de risque majeur de violence psychologique en milieu académique (Dentith *et al.*, 2015).

De plus, la culture dominante en milieu universitaire valorise l'égoïsme, la compétition, la domination, la négation et la manipulation de l'autre ; ces valeurs entravent certainement la collégialité (Leclerc *et al.*, 2005 ; Macfarlane 2016 ; Phipps et McDonnell, 2016), et facilitent l'adoption des conduites violentes (Brookshire, 2018). La violence psychologique reflète donc un modèle culturel accordant un excès de pouvoir aux responsables par rapport aux subordonnés (Garrau, 2020 ; Valls, Puigvert, Melgar et Garcia-Yeste, 2016). Elle a de nombreuses conséquences sur les victimes (Leclerc *et al.*, 2005).

Les effets nocifs de la violence psychologique sur les victimes

La violence psychologique engendre des problèmes au département de la faculté, se traduisant notamment par une perte de productivité, un absentéisme accru et des dommages qui affectent les témoins de la violence psychologique et les collègues (Leclerc *et al.*, 2005). Lorsqu'elle survient au sein d'un même organisme universitaire (Keashly et Jagatic, 2003), elle entraîne une dégradation de la performance, de la motivation, de la cohésion d'équipe, ainsi qu'une perte financière tant pour les employés que pour l'établissement (Guimarães, Cançado et Lima, 2016). La violence psychologique a des impacts importants : elle restreint la liberté d'expression des professeurs, les discrédite sur le plan personnel et professionnel, entrave leur accès aux ressources financières nécessaires à l'exercice de leurs tâches professionnelles, compromet leur équilibre psychologique et les rend souvent instables (Leclerc *et al.*, 2006). Des atteintes à la propriété intellectuelle, telles que le refus de promotion ou de financement de travaux de recherche, empêchent les professeurs de publier leurs études savantes, portant ainsi atteinte à leur carrière de chercheur (Leclerc *et al.*, 2006). D'autres actes harcelants prennent la forme d'une surcharge de travail ou d'une hausse interminable des exigences. De nombreuses études ont attiré l'attention sur l'impact nuisible d'une variété d'interactions hostiles (McDonald, 2012), dégradantes, dysfonctionnelles et gênantes dans des contextes universitaires (Burke, 2017). Selon Twale (2017), les comportements d'incivilité et d'intimidation au travail entraînent un préjudice social et psychologique, et affectent la cible et l'atmosphère organisationnelle.

La persistance de ces événements toxiques peut générer un stress manifeste chez la victime, ainsi que des symptômes psychologiques et psychosomatiques. Les résultats des recherches scientifiques indiquent que les personnes ayant vécu des adversités de nature traumatique, telles que la violence psychologique, auront plus de probabilité de suivre une trajectoire de vie avec des

vulnérabilités, des difficultés relationnelles, des problèmes de santé mentale (Lippel *et al.*, 2016) et physique (Buka, 2013 ; Reed, 2016 ; Singh, 2017 ; Yousef, El-Houfey et El-Serogy, 2013 ; Singh, 2017). Les chercheurs montrent que ces victimes développent de graves problèmes d'adaptation psychologiques et cognitifs (Navayan et Chitale, 2016 ; Roseau, 2016). En effet, ces individus traumatisés ont tendance à souffrir d'une large palette de symptômes psychopathologiques : le stress post-traumatique (Birkeland *et al.*, 2015), les troubles du sommeil, la dépression (Gullander *et al.*, 2014 ; Rugulies *et al.*, 2012), les réactions impulsives et les idées suicidaires (Nielsen, 2016 ; Singh, 2017). Il est clair que les adversités de nature psychologique altèrent le développement de la personne et son rapport à l'environnement, fragilisent la victime et la rendent prédisposée à plusieurs pathologies sans oublier l'altération de la cognition, de l'émotion et de la dimension relationnelle (Takeuchi *et al.*, 2018; Yousef *et al.*, 2013). Les sévices psychologiques ont donc des coûts économiques associés aux services de santé mentale et de consultation ; des coûts de la transmission intergénérationnelle de la violence psychologique ; des coûts importants pour la société, l'institution et le système judiciaire (Doherty et Berglund, 2008). La violence psychologique a donc une répercussion économique non négligeable, tant en coût direct, qu'indirect (Navayan et Chitale, 2016). En somme, la violence psychologique a des conséquences dévastatrices sur la santé mentale et physique des victimes, ainsi que sur leur carrière professionnelle et leur bien-être social.

La violence psychologique, un phénomène banalisé ?

Dans un contexte de travail caractérisé par des relations de domination et d'injustice (Prevost et Hunt, 2018), les victimes se retrouvent seules face à des collègues qui minimisent les répercussions des agressions psychologiques qu'elles subissent (Leclerc *et al.*, 2005). Notamment, la parole de l'agresseur semble avoir plus de poids que celle de la victime (Mendoza-Morteo, 2014 ; Valls, Puigvert, Melgar et Garcia-Yeste, 2016). Dans ces circonstances, la victime a généralement tendance à faire appel au silence pour éviter les impacts nocifs de la dénonciation. Il est donc clair que les politiques contre la violence psychologique à l'égard des professeurs en milieu universitaire marocain sont absentes, ce qui génère des limites lorsque l'agression est commise par une personne influente (Mendoza-Morteo, 2014 ; Valls *et al.*, 2016). Dans certaines situations, les victimes font face à des problèmes opérationnels et à une bureaucratisation démesurée ; notamment que les responsables peuvent se contenter de recevoir seulement la plainte

sans application des sanctions (Leclerc *et al.*, 2006). Ces données soulèvent la légitimité de mettre directement et précisément l'accent sur ce problème, étant donné que les professeurs sont particulièrement susceptibles de le vivre quotidiennement, ce qui entraîne des impacts nuisibles sur leur vie (Prevost et Hunt, 2018).

Il convient donc de mentionner que certains responsables universitaires ont généralement une tendance à nier et banaliser les actes de violence psychologiques subis, notamment lorsque ces individus en position d'autorité sont eux-mêmes des auteurs ou coauteurs de ces agressions psychologiques (Leclerc *et al.*, 2005). Dans ce sens, certains chercheurs soulignent que les principaux agresseurs sont les gérants et la plupart des universitaires agressés ne reçoivent pas une aide professionnelle (Senol *et al.*, 2015 ; Guimarães, Cançado et Lima, 2016 ; Prevost et Hunt, 2018). On remarque alors que cette forme de violence est invisible et qu'elle n'a pas attiré l'attention scientifique et judiciaire qu'elle mérite. Le fait de discuter de la violence psychologique au sein de l'institution universitaire devient tabou, ce qui rend ce phénomène plus difficile à découvrir et dénoncer. Certes, lorsque la culture de la violence psychologique devient le mode unique d'interaction en milieu universitaire, les agressions commises deviennent normales et persistent (Twale, 2017). La banalisation de ce problème est, à notre avis, associée aux attitudes, aux représentations et aux normes sociales qui jouent un rôle décisif dans sa marginalisation. Cela explique l'absence de mesures préventives et correctives (Leclerc *et al.* 2005 ; Short *et al.*, 2006).

Les violences psychologiques demeurent souvent invisibles, parce que les dénonciations sont peu fréquentes. De plus, contrairement à la violence psychologique, plusieurs recherches ont approfondi l'étude de la violence sexuelle en milieu académique (Tenbrunsel, Rees et Diekmann, 2019 ; Finniear, Morgan, Chambers et Munar, 2020 ; Karami *et al.*, 2020 ; Lavoie, Parent, Auclair et Bergeron, 2017 ; Cantalupo et Kidder, 2018 ; Phipps, 2020 ; Tenbrunsel, Rees et Diekmann, 2019 ; Lafrenière, 2020 ; Rousseau, 2019), , comme si c'était la seule problématique touchant ces contextes de travail, ainsi que de la violence physique et conjugale (St-Hilaire, 2014). Il est donc clair que la violence psychologique est très répandue dans les universités marocaines, affectant les individus, les parcours professionnels, les institutions et l'ensemble de la société (Leclerc *et al.*, 2005; Guimarães, Cançado et Lima, 2016 ; Miller *et al.*, 2019). Dans cette perspective, quelles actions devraient être entreprises pour lutter contre ce phénomène ?

3. Stratégies de lutte contre la violence psychologique

Pour enrayer la violence psychologique en milieu universitaire marocain, et pour reprendre le contrôle et stabiliser la situation, il faut prendre en considération plusieurs facteurs de risque, les causes et les conditions favorables à l'apparition et au maintien de ce phénomène. Certes, avant toute intervention, nous recommandons d'effectuer de nombreuses recherches quantitatives et qualitatives, afin d'améliorer les connaissances sur la violence psychologique en milieu universitaire marocain (MacMillan *et al.*, 2006). Compte tenu de la rareté des recherches locales sur ce thème, il semble vital d'accorder de l'importance scientifique aux données qui seront issues des recherches futures (MacMillan *et al.*, 2009). Ces études auront l'occasion d'accorder une place centrale aux perceptions des professeurs victimes ou témoins de violence psychologique sur ou hors le campus. Ces données futures sont nécessaires à une meilleure compréhension de ce problème social qui a souvent été négligé au détriment de l'étude des autres formes de violence, y compris la violence à l'égard des femmes. Le manque de ces recherches entraîne une perte de connaissances essentielles à l'efficacité des interventions institutionnelles et gouvernementales visant à éliminer ce phénomène.

Au Maroc, bien que le législateur ait réglementé le harcèlement sexuel dans les articles 40, 503-1 et 504 du code du travail (Dahir n°1-03-194 du 14 rejev, 11 septembre 2003), le droit marocain ne prévoit pas de mesures spécifiques concernant la violence psychologique et sa répression. Par conséquent, étant donné que la violence psychologique n'est pas expressément incriminée, une interprétation extensive de l'article 40 semble nécessaire. Cette situation souligne la nécessité d'une nouvelle mesure législative spécifiquement axée sur la violence psychologique au Maroc. Quant aux institutions universitaires, elles ne disposent pas encore de politiques contre la violence psychologique. C'est pourquoi il est crucial d'entreprendre des projets de recherche qui auront une influence, d'une part, sur les décideurs pour élaborer une loi spécifique concernant la violence psychologique au travail, et d'autre part, sur les universités marocaines afin qu'elles adoptent des politiques efficaces en matière de traitement des plaintes pour violence psychologique. Ces politiques devraient comprendre des mécanismes quantitatifs de prévention de la violence psychologique, ainsi que des mesures pour éliminer tous les comportements dysfonctionnels susceptibles de porter atteinte à la dignité et aux droits des personnes en milieu de travail (Cox et Brodeur, 2019 ; Leclerc *et al.*, 2006).

Ce texte souhaitait porter un éclairage sur le thème de la violence psychologique en milieu universitaire marocain. Pour ce faire, nous avons mis en lumière la définition de ce concept, pour ensuite explorer le contexte universitaire producteur de ce problème social. Par la suite, les impacts de la violence psychologique sur les victimes et la banalisation de ce phénomène sont discutées. Finalement, nous avons mis l'accent sur l'importance cruciale de la recherche scientifique, avant même toute action notamment corrective, pour mieux s'orienter et guider le processus de diagnostic, les choix d'interventions et la sélection de stratégies locales adaptées au contexte national pour faire face à ce phénomène. Nous avons montré que certains professeurs sont victimes de violence psychologique, subissant des abus de pouvoir. Parfois, ils rencontrent des difficultés à s'associer à des unités de recherche, à accéder au financement pour participer à des événements scientifiques et à proposer un nouveau programme de formation (Leclerc *et al.*, 2006). La violence psychologique est un problème social complexe, exacerbé par des injustices persistantes. Cependant, il est possible d'enrayer ce phénomène en modifiant les pratiques administratives, les modes de gestion organisationnelle ainsi que les cultures personnelle et professionnelle qui le nourrissent pour que les droits des professeurs chercheurs soient reconnus et respectés.

Certes, les expériences humaines à travers l'histoire nous enseignent que c'est un nombre limité de personnes unies, dévouées, engagées, déterminées, mais suffisamment passionnés, qui parviennent à réaliser des réussites extraordinaires, ainsi qu'un changement social important. En milieu de travail, la bienveillance consiste à assurer le bien-être des employés et à offrir des occasions de développement professionnel sans violence. Le développement d'un climat favorable à l'épanouissement des professeurs nécessite d'instaurer un environnement universitaire citoyen, capable de renouveler ses pratiques organisationnelles et d'adopter concrètement des valeurs fondées sur la justice et l'équité. Il s'avère également crucial d'instituer des protections explicites et des mesures législatives prohibant explicitement la violence psychologique en milieu universitaire marocain.

Finalement, la violence psychologique subie par certains professeurs universitaires au Maroc se fait-elle à l'insu des autorités gouvernementales et universitaires compétentes, de l'administration et des enseignants ? Comment peut-on, à l'heure actuelle, dans un milieu universitaire, accepter ce degré d'abus de pouvoir et de brutalité volontaire ? Comment peut-on admettre aujourd'hui qu'un établissement d'enseignement supérieur puisse contribuer au processus

de destruction des professeurs-chercheurs, en toute connaissance des autorités compétentes, sans qu'aucune intervention ne semble possible ? Répondre à ces questions est fondamental, vu qu'il permet d'orienter les politiques préventives et les mesures correctives...!

Bibliographie

AHMAD S., KALIM R., & KALEEM A., "Academics' Perceptions of Bullying at Work: Insights from Pakistan", *International Journal of Educational Management*, 31(2), 2017.

AKELLA D., & EID N., "An institutional perspective on workplace incivility: case studies from academia", *Qualitative Research in Organizations and Management: An International Journal*; 2020.

ARKSEY H., & O'MALLEY L., "Scoping Studies: Towards a Methodological Framework", *International Journal of Social Research Methodology: Theory & Practice*, 8(1), 19-32, 2005.

ATHERTON T. J., BARTHELEMY R. S., *et al.*, "LGBT climate in physics: Building an inclusive community", *American Physical Society, College Park, MD*, 2016.

ASSEMBLÉE MONDIALE DE LA SANTÉ, « La prévention de la violence : une priorité pour la santé publique », Organisation mondiale de la Santé, 1996.
<https://apps.who.int/iris/handle/10665/201315>

BELL M. P., BERRY D., *et al.*, "Making Black Lives Matter in academia: A Black feminist call for collective action against anti-blackness in the academy", *Gender, Work & Organization*, 28, 2021, pp. 39-57.

BERKOWITZ L., *Aggression: Its causes, consequences, and control*, New York, Mcgraw-Hill Book Company, 1993.

BERQUIST R., ST-PIERRE I., & HOLMES D., "Uncaring nurses: mobilizing power, knowledge, difference, and resistance to explain workplace violence in academia", *Research and Theory for Nursing Practice*, 32(2), 199-215, 2018.

BOUCHARA A., *Les femmes à l'université marocaine : des trajectoires fracturées*, 2022.
[Document PDF]. Repéré à [Cahier-de-recherche-02-2022.pdf \(ofdig.org\)](#)

BOUKLAH M., *Violence en milieu universitaire: prise en charge et réponse éducative*.
□□□□□□□□ □□□□□□□□, 2 (2), 2019.

BOUTKHIL S., « Femmes et universités au Maroc : entre violences sexuelles et sous-représentation dans les instances dirigeantes des institutions de l'enseignement supérieur », *Travailleur. e. s détaché. e. s en Europe.*, 2022, 93.

CANTALUPO N. C. & KIDDER W. C., “A systematic look at a serial problem: Sexual harassment of students by university faculty”, *Utah L. Rev.*, 671, 2018.

DENTITH A. M., WRIGHT R. R., & CORYELL J., “Those mean girls and their friends: bullying and mob rule in the academy”, *Adult Learning*, 26 (1), 2015, 28-34.

DURAND C., MAHEUX H., *Carrière et conditions de travail des professeur-e-s de l'Université de Montréal 2002. Vie au travail : conditions de travail, santé et sécurité, vie démocratique, climat de travail et soutien*. Québec, Université de Montréal. 2003. www.mapageweb.umontreal.ca/durandc/Recherche/Publications/enquetes_profs/2002/Enquete_profs_sgpum_2002_Vie_au_trav.pdf

DOHERTY D. & BERGLUND D., « La violence psychologique: un document de travail. Centre national d'information sur la violence dans la famille », Ottawa, Agence de la santé publique du Canada, 2008.

FARIA J. R., MIXON F. G. & SALTER S. P., “An economic model of workplace mobbing in academe”, *Economics of Education Review*, 31(5), 2012, 720-726.

FERREIRA B., « L'intégration de l'agressivité à l'adolescence: le côté positif et quelques considérations sur la relation avec les parents », communication présentée au 1^{er} séminaire international des Amis du GAP : La violence à l'adolescence, Lisbonne, juin 2019. Repéré à « L'intégration de l'agressivité à l'adolescence: un côté positif et quelques considérations sur la relation avec les parents », BRF 2019 - Versão Final (researchgate.net)

FOGG P., *Academic Bullies*, *Chronicle of higher Education*, 2008, 55(3).

FRAZIER K. N., *Academic Bullying: A Barrier to Tenure and Promotion for African-American Faculty*, *Florida Journal of Educational Administration & Policy*, 5(1), 2011, 1-13.

ROUSSEAU C., *La violence sexuelle, toujours reconnue comme telle ? Étude exploratoire des repères mobilisés par les étudiantes universitaires de 1^{er} cycle pour qualifier la situation vécue*. [Document PDF]. Université du Québec à Montréal. QC, Canada, 2019.

COX R. & BRODEUR C., *La Réforme des Dispositions sur le Harcèlement Psychologique dans la Loi sur les Normes du Travail : l'Appel à une plus Grande Sensibilité au Genre Sera-t-il Entendu ?*, *Ottawa L. Rev.*, 2019, 51, 51.

FARLEY S., & SPRIGG C., “Culture of cruelty: Why bullying thrives in higher education”. Retrieved April, 7, 2015.

FERRAGUT E., *Agressions et maltraitances*, Issy-les-Moulineaux, Elsevier Masson, 2006.

GARRAU M., « Une approche psychologique du patriarcat ? », in *Multitudes*, (2), 2020, 186-192.

GOUVERNEMENT DU MAROC, Dahir n°1-03-194 du 14 rejev (11 septembre 2003) portant promulgation de la loi n°65-99 relative au Code du Travail. Repéré à <https://www.ilo.org/dyn/travail/docs/447/Maroc%20-%20Code%20travail.pdf>

GOUVERNEMENT DU QUÉBEC, INSTITUT NATIONAL DE SANTÉ PUBLIQUE DU QUÉBEC, INSTITUT DE LA STATISTIQUE DU QUÉBEC ET INSTITUT DE RECHERCHE ROBERT-SAUVÉ EN SANTÉ ET EN SÉCURITÉ DU TRAVAIL. Enquête québécoise sur des conditions de travail, d'emploi et de santé et de sécurité du travail (EQCOTESST), Québec, Canada, 2011.

GUIMARÃES C. A., CANÇADO V. L. *et al.*, “Workplace moral harassment and its consequences: A case study in a federal higher education institution”, *Revista de Administração (São Paulo)*, 51, 2016, 151-164.

HANGO D. & MOYSER M., *Harassment in Canadian workplaces*, [Document en ligne], Statistiques Canada, Ottawa, 2018.

HECKER T. E., “Workplace mobbing: A discussion for librarians”, *The Journal of Academic Librarianship*, 33(4), 2007, 439-445.

HERSCHBERG C., BENSCHOP Y. & VAN DEN BRINK M., “Precarious postdocs: A comparative study on recruitment and selection of early-career researchers”, *Scandinavian Journal of Management*, 34 (4), 2018, 303-310.

JOHNSON-BAILEY J., “Academic Incivility and Bullying as a Gendered and Racialized Phenomena”, *Adult Learning*, 26 (1), 2015, 42-47.

KARAMI A., WHITE C. N., *et al.*, “Unwanted advances in higher education: Uncovering sexual harassment experiences in academia with text mining”, *Information Processing & Management*, 57(2), 2020, 102167.

LAFRENIÈRE A., *Une analyse féministe des mécanismes de traitement des plaintes pour violences à caractère sexuel dans les établissements d'enseignement supérieur au Québec*, Mémoire de maîtrise. [Document PDF], Université du Québec à Montréal, 2020.

LAMPMAN C., CREW E. C., *et al.*, “Women Faculty Distressed: Descriptions and Consequences of Academic Contrapower Harassment”, *NASPA Journal About Women in Higher Education*, 9(2), 2016, 169-189.

LAMPMAN C., “Women faculty at risk: US professors report on their experiences with student incivility, bullying, aggression, and sexual attention”, *NASPA Journal About Women in Higher Education*, 5(2), 2012, 184-208.

LORENZ K., *On aggression*, New York, Hartcourt Brace, 1966.

LECLERC C., BONNEAU M., & SABOURIN C., *Le harcèlement psychologique chez les professeures et professeurs d'université: témoignages, analyse et pistes d'action pour les syndicats*, Montréal, FQPPU, 2006.

LECLERC C., SABOURIN C., & BONNEAU M., « La collégialité détournée: les racines organisationnelles du harcèlement psychologique dans les universités », in *Perspectives interdisciplinaires sur le travail et la santé*, (7-2), 2005.

MACFARLANE B., “Collegiality and performativity in a competitive academic culture”, *Higher Education Review*, 48(2), 2016.

MARÍN-SPIOTTA E., “Harassment should count as scientific misconduct”, *Nature*, 557 (7706), 2018, 141-142.

MASETI T., “The university is not your home: Lived experiences of a Black woman in academia”, *South African Journal of Psychology*, 48(3), 2018, 343-350.

MENDOZA-MORTEO M., « Le harcèlement sexuel dans les universités au Royaume-Uni et au Mexique », in *Les cahiers du CEDREF, Centre d’enseignement, d’études et de recherches pour les études féministes* (19), 2014.

MCLAUGHLIN H., UGGEN C. & BLACKSTONE A., “Sexual harassment, workplace authority, and the paradox of power”, *American sociological review*, 77 (4), 2012, 625-647.

MILLER G., MILLER V., *et al.*, “Academic violence/bullying: Application of Bandura’s eight moral disengagement strategies to higher education”, *Employee Responsibilities and Rights Journal*, 31(1), 2019, 47-59.

NAEZER M. M., VAN DEN BRINK M. C. L., & BENSCHOP Y. W. M., *Harassment in Dutch academia: Exploring manifestations, facilitating factors, effects and solutions*, 2019. [Document PDF]. Repéré à <https://repository.uibn.ru.nl/bitstream/handle/2066/209282/209282.pdf>

PAQUETTE D., & MALO C., « Vers une conceptualisation commune de la violence », in *Défi Jeunesse*, 4 (4), 1998, 3-6.

PELLETIER M., LIPPEL K. & VÉZINA M., *La violence en milieu de travail*, chapitre 9, Montréal, Institut national de santé publique du Québec, 2018.

PETERS A. B., “Faculty to faculty incivility: Experiences of novice nurse faculty in academia”. *Journal of Professional Nursing*, 30(3), 2014, 213-227.

PHIPPS A., “Reckoning up: sexual harassment and violence in the neoliberal university”. *Gender and Education*, 32(2), 2020, 227-243.

PREVOST C. & HUNT E., “Bullying and mobbing in academe: a literature”. *European Scientific Journal*, 14(8), 2018, 15.

PYKE K. D., “Institutional betrayal: Inequity, discrimination, bullying, and retaliation in academia”. *Sociological Perspectives*, 61(1), 2018, 5-13.

ROSENBLATT V., “Hierarchies, power inequalities, and organizational corruption”, *Journal of Business Ethics*, 111(2), 2012, 237-251.

SMITH C. & ULUS E., “Who cares for academics? We need to talk about emotional well-being including what we avoid and intellectualize through macro-discourses”, *Organization*, 27(6), 2020.

TENBRUNSEL A. E., REES M. R., & DIEKMANN K. A., “Sexual harassment in academia: Ethical climates and bounded ethicality”. *Annual review of psychology*, 70, 2019, 245-270.

TREMBLAY M., *Le bateau : le Chihuahua*, 1999. [Vidéo]. Repéré sur Mara Tremblay - Le bateau (vidéoclip officiel) - YouTube

TWALE D. J., *Understanding and preventing faculty-on-faculty bullying: A psycho-social-organizational approach*, New York, Routledge, 2017.

VALAITIS R., MARTIN-MISENER R., WONG, *et al.*, “Methods, strategies and technologies used to conduct a scoping literature review of collaboration between primary care and public health”, *Primary health care research & development*, 13(3), 2012, 219-236.

VALLS R., PUIGVERT L., *et al.*, “Breaking the silence at Spanish universities: Findings from the first study of violence against women on campuses in Spain”. *Violence against women*, 22 (13), 2016, 1519-1539.

VAN DEN BRINK M., & BENSCHOP Y., “Gender in academic networking: The role of gatekeepers in professorial recruitment”. *Journal of Management Studies*, 51(3), 2014, 460-492.

Notice bio-bibliographique des auteurs

Fatima-Ezzahra Ourhou est psychologue et chercheuse en psychologie. Elle est actuellement candidate au doctorat en psychologie.

Abdelaaziz Ourhou (Ph.D) est professeur de psychologie à l’Institut National de l’Action Sociale (INAS) à Tanger, Maroc. Il est également chercheur et clinicien en santé mentale. **abdelaaziz.ourhou@inas.social.gov.ma**

Violence(s) dans l'écriture romanesque de Abderrahim Kamal

Ratib SOUJAA

*Enseignant-chercheur
Université Sidi Mohamed Ben Abdellah de Fès, Maroc*

Résumé

Il s'agit d'une lecture de *Tkoulia*, *l'attente* et de *Peaux et Ocres* de Abderrahim Kamal. Deux œuvres romanesques qui racontent le Maroc des années 90. Un Maroc où le spectre de la cruauté des « années de plomb » et de l'horrible bagne de Tazmamart était toujours présent. Les années de plomb et leurs violences ont attiré l'attention de beaucoup d'écrivains marocains. Généralement, leur écriture testimoniale s'est dédiée aux scènes carcérales des détenus politiques racontant l'enfermement et la torture. Pourtant, chez Abderrahim Kamal, cette tradition scripturale est déconstruite.

En se situant au cœur de la théorie du trauma et celle de la déconstruction, l'article adopte une approche psychanalytique et sociocritique pour pouvoir définir des traits distinctifs d'une écriture qui se démarque. Par sa date de parution "tardive" certes, mais aussi par son prolongement de la violence et ses cruautés en dehors des bagnes pour atteindre l'intellectuel avant l'homme ordinaire. Le mémoriel devient prétexte pour attribuer à cet intellectuel la lourde tâche de répandre une résilience collective à travers une redéfinition de l'art et de la création.

Mots-clés

Violence – Maroc – Les années de plomb – L'intellectuel – Corps

Abstract

This is a reading of *Tkoulia*, *l'attente* and *Peaux et Ocres* by Abderrahim Kamal. Two works of fiction that narrate the story of Morocco in the 1990s, a period shadowed by the specter of the cruelty of the 'years of lead' and the horrific Tazmamart prison, which loomed over the country. The years of lead and their violence attracted the attention of many Moroccan writers. Generally, their testimonial writing was dedicated to the prison scenes of political prisoners recounting

confinement and torture. Yet, in Abderrahim Kamal's writing this scriptural tradition is deconstructed.

By being at the heart of trauma theory and deconstruction theory, the article adopts a psychoanalytic and sociocritical approach to be able to define distinctive features of a writing that stands out. By its "late" date of publication, but also by its extension of the violence and its cruelties outside the prisons to strike the intellectual before the ordinary man. The memory becomes a pretext to attribute to this intellectual the heavy task of spreading collective resilience through a redefinition of art and creation.

Keywords

Violence – Morocco – The years of lead – The intellectual – Body

Si *Le Littré* définit la violence comme étant « la qualité de ce qui agit avec force »¹, le Robert précise que la violence est « un abus de force »² ; il est à signaler que le sens de l'acte violent est beaucoup plus associé à l'abus, voire à l'illégitimité de l'usage de cette force. Dans le champ philosophique et littéraire, la violence a souvent été liée à une manifestation ahurissante de la force créant par la suite un déséquilibre non souhaité.

Depuis l'Antiquité, la philosophie a traité l'ontologie et l'éthique de la violence. Elle s'est présentée comme *refus de la violence* (Michaud, 2012, 103). Liée d'abord à « la nature antagonique de l'Être traversé et animé par le conflit [...] et à l'affrontement perpétuel des contraires [qui] produit une incessante mobilité dans la nature » (Michaud, 2012, 103), la violence fera couler plus d'encre au cours des siècles jusqu'à notre ère. Certes, certains penseurs ont justifié le recours à la violence³. Pourtant, elle a souvent été rejetée par d'autres qui optent pour le pacifisme⁴. Elle est aussi condamnée en raison de son atteinte à l'autre. Dans ce sens, rappelons que Sartre la définit comme « type de rapport avec l'autre » (Wormser, 2005, 73). C'est le degré zéro de la relation avec l'autre qui mène à la négation de l'altérité et qui s'oppose à l'existence de cet autre.

Dans le champ littéraire, la violence a suscité un grand intérêt de la part des écrivains (tous genres confondus). Les écrivains marocains d'expression française ne font pas l'exception : première génération, génération postcoloniale ou génération contemporaine des dernières décennies, la violence a souvent attiré l'attention des plumes d'expression française. Violence d'un régime totalitaire, violence patriarcale, violence de la nature, violence du mot ou encore violence symbolique. La brutalité peut se manifester dans divers contextes. En fait, au Maroc, parmi les manifestations de la violence qui ont préoccupé tant d'auteurs, les années de plomb demeurent l'exemple le plus frappant.

Généralement la littérature sur les années de plomb regroupe un certain nombre de textes majoritairement parus à partir des années 2000 (après la mort du roi Hassan II). Ils dévoilent la

¹ <https://www.littre.org/definition/violence> consulté le 24 novembre 2023.

² <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/violence> consulté le 24 novembre 2023.

³ Nous pensons, à titre d'exemple, à Marx qui trouve que c'est le meilleur moyen pour changer les relations préétablies entre les classes sociales, à Weber qui affirme qu'elle est indispensable pour que l'état maintienne l'ordre et conserve son autorité et à Machiavel qui estime qu'elle est légitime quand elle mène à la paix.

⁴ Comme Kant, Arendt et Derrida.

brutalité d'une ère politique où l'autoritarisme excessif pesait lourd. C'est une littérature qui dépeint l'expérience de la prison en optant pour le testimonial. Sa figure phare est le détenu politique qui raconte l'enfermement et la torture. Elle s'octroie comme toile de fond une période de tensions politiques et sociales allant des années 60 jusqu'au début des années 90 et plus exactement jusqu'à la fermeture du fameux bagne de Tazmamart¹. Cette prison qui a marqué l'histoire contemporaine marocaine a donné lieu à une littérature carcérale abondante. Nous pensons, entre autres, à *cellule 10, Tazmamart* de Ahmed Marzouki (2000), à *La chienne de Tazmamart* de Abdelhak Serhane (2001), à *Cette aveuglante absence de lumière* de Tahar Ben Jelloun (2001) ou encore à *Tazmamort* de Aziz Binebine (2009). Ces œuvres littéraires ne sont en réalité qu'une illustration de cette mouvance intellectuelle qui a relevé le défi de la défense des droits de l'homme et de la liberté d'expression, de la dénonciation d'un régime et de ses répressions. Animés par le pouvoir-dire et le devoir-dire, ces intellectuels avaient adopté les revendications des opposants politiques et syndicaux. C'est donc l'atmosphère tendue d'un passé récent du Maroc qui va inspirer le romancier et universitaire Abderrahim Kamal².

Nous comptons donc, dans le présent article, suivre les traces de la violence à travers une lecture de *Tkoulia, l'attente*³ et de *Peaux et Ocres*⁴ de Abderrahim Kamal. Deux œuvres romanesques qui racontent le Maroc des années 90. Un Maroc où le spectre de la cruauté des « années de plomb » et de l'horrible bagne de Tazmamart était toujours présent. Un Maroc des brutalités sociales et politiques qui frappent l'intellectuel avant l'homme ordinaire. Un Maroc où l'art (à l'aube de la transition politique) essaiera d'apaiser la noirceur de la vie en remplaçant la peur par l'espoir.

Il s'agit, bien évidemment, d'une violence à visages multiples. Difficile à définir et à cerner. Nous rejoignons néanmoins Yves Michaud qui avait proposé une définition associant la violence aux dérèglements que peut connaître une atmosphère politique. Dans son ouvrage *Violence et politique*, il affirme que :

¹ Tazmamart ou Tazmamert était une prison secrète pendant les années de plomb, fermée au début des années 90. Plusieurs prisonniers politiques y ont été détenus dans des conditions difficiles. L'existence de ce bagne et les souffrances de ses prisonniers ont été dévoilées au grand public à la suite de la publication de témoignages de certains anciens détenus. Plusieurs œuvres littéraires ont abordé le sujet de Tazmamart et ont contribué à sensibiliser le public aux atrocités commises dans cette prison.

² Enseignant-chercheur, romancier et historien de l'art marocain.

³ Abderrahim Kamal, *Tkoulia, l'attente*, (Deuxième édition), Tanger, Éditions Sagacita, 2020. "Tkoulia" signifie « panne » ou « dysfonctionnement » dans le dialecte marocain.

⁴ Abderrahim Kamal, *Peaux et Ocres*, Rabat, Éditions Marsam, 2021.

« Il y a violence quand, dans une situation d'interaction, un ou plusieurs acteurs agissent de manière directe ou indirecte, massée ou distribuée, en portant atteinte à un ou plusieurs autres à des degrés variables soit dans leur intégrité physique, soit dans leur intégrité morale, soit dans leurs possessions, soit dans leurs participations symboliques et culturelles. » (Michaud, 1978, 20).

Ainsi, nous estimons que cette définition est la plus adéquate pour étudier les deux textes de Kamal, puisqu'il s'agit de deux romans où l'intellectuel marocain d'une ère politique précise et sa participation symbolique sont mis en avant.

En fait, d'emblée, le récepteur des deux romans peut facilement affirmer qu'ils se démarquent ne serait-ce que par leurs dates de parution « tardives » par rapport à une écriture semblable qui a connu son apogée pendant la première décennie des années 2000 (suite au décès de Hassan II). Cette observation préliminaire ne peut qu'intriguer le lecteur ! Elle suscite une question récurrente : s'agit-il d'un manque ou plutôt d'un excès de mémoire ? Nous reprenons donc une interrogation qui revient dans la critique littéraire abordant une écriture similaire. Khalid Zekri est parmi les critiques littéraires qui se sont arrêtés sur la question :

« Si l'excès de mémoire est de l'ordre de la compulsion et de la répétition qui interdisent toute réconciliation et toute distance critique avec le passé, le manque de mémoire est de l'ordre du refoulé qui fait inmanquablement son retour. La littérature fonctionne dans ce cas comme un lieu où la mémoire se loge pour dire ce qui était, jusqu'aux années 1990, de l'ordre de l'indicible et de l'inénarrable. » (Zekri, 2011, 59-79).

Excès ou manque de mémoire ? Ce qui donnera plus d'importance à cette interrogation problématique est le fait de vérifier dans les paragraphes à venir si les textes romanesques de Kamal se démarquent aussi en s'éloignant du geste créatif mimétique des écrivains ayant abordé les questions politiques et sociales de la même époque en se focalisant sur le testimonial. Des textes qui regorgent de scènes carcérales de tortures, d'humiliation et de répression. Ce qui est sûr, c'est que l'écriture de Kamal sur la violence des années de plomb s'aligne à côté des écrits de mémoire, mais nous essayerons de confirmer que ce mémoriel n'est qu'un tremplin pour dire des traumatismes qui persistent encore, voire même pour proposer des pistes cathartiques.

Nous nous permettons donc de nous situer au cœur de la théorie du *Trauma* en littérature basée sur l'exploration de la mémoire telle qu'elle a été développée par Cathy Caruth (*Unclaimed Experience : Trauma, Narrative and History*) en 1996. Elle y avait opté pour une conceptualisation bâtie sur le retour d'un passé dont l'assimilation est inconcevable. Sachant que le traumatisme est omniprésent dans les deux romans, il se caractérise par diverses manifestations psychiques qui marquent les profils des personnages. Nous partons aussi de l'hypothèse qui considère que

l'écriture romanesque de Kamal déconstruit une tradition scripturale sur les années de plomb. Cette approche critique de la déconstruction de Derrida nous permettra de cerner les spécificités de l'écriture de Kamal évoquant cette époque sombre de l'histoire contemporaine du Maroc.

À travers l'approche psychanalytique et l'approche sociocritique, nous mettrons en évidence les différentes manifestations du traumatisme à la fois collectif et individuel. Nous entreprendrons d'abord une démarche descriptive et analytique pour repérer les différents visages de la violence subies par les intellectuels, tels que les artistes, les hommes de lettres et les universitaires. Ensuite, nous examinerons la violence à travers l'analyse des interactions et des portraits de personnages incarnant l'artiste, confrontés à deux questions fondamentales : Que peut un corps ? Que peut l'art face à la cruauté ? Ces questions sont soulevées dans la quatrième de couverture du roman *Peaux et Ogres*.

1. Une violence symbolique (in)visible

Le premier texte, *Tkoulia, l'attente*¹, commence par la scène de Rachad l'universitaire (personnage principal), déambulant dans les rues de Casablanca lors d'une nuit hivernale. Son objectif n'est pas de chercher un plaisir charnel, comme on pourrait le penser, mais plutôt de poursuivre nostalgiquement des souvenirs qui le ravagent, voire même de rechercher un nouveau sens à sa vie.

« Lui, l'habitué des longues nuits de pêche à la ligne en compagnie de ceux qui sont maintenant partis : happés par une lame de fond ou par la vague de répression qui a sévi durant les années 70 et 80. [...] lui l'homme de savoir nourri de Marx dont il martelait le nom dans les amphis de la Sorbonne, pendant ses années d'étude et de militantisme. Maintenant, il se sent plutôt Nietzsche. Il veut délirer le monde autrement. "Philosopher à coup de marteau comme Nietzsche", répète-t-il, euphorique, à ses amis lors de ces interminables soirées passées à boire, à discuter, à polémiquer sur la nécessité ou non de la philosophie, des partis politiques ou de la monarchie. » (Kamal, 2020, 9-10)

Le roman se termine par une scène où Hassan se suicide, après avoir assisté et même participé aux émeutes du 14 décembre 1990 à Fès. Abdelali, son ami universitaire et ancien compagnon de cellule, est le premier à découvrir son corps suspendu :

« Il voit le corps de son ami suspendu, ballant. Dans un geste de désespoir et de folie, il essaie de tirer seul la corde, de tirer le corps. Derrière lui, il entend un long cri déchirant. Des hommes accourent pour aider. Lorsqu'ils allongent le corps de Hassan sur la banquette [...] Abdelali regarde le visage de son ami et entend des hurlements de fous dans

¹ « Tkoulia » désigne dans le parler marocain « la pire des pannes » que peut avoir le moteur d'un véhicule. Le titre fait référence au blocage politique et social qui régnait au Maroc au début des années 90 et au déblocage tant attendu.

sa tête. Il entend un long déchirement à l'intérieur de son corps. Un craquellement terrible. De sa bouche rien ne sort. Un rempart de silence l'entoure et l'enferme. » (Kamal, 2020,179).

*Peaux et Ogres*¹, quant à lui, s'ouvre par une scène d'une exposition de peinture. C'est le vernissage de Zahra, personnage principal et fille d'un ancien détenu du bagne de Tazmamart. Zakia, un visage familier dans la sphère intellectuelle de la ville de Meknès, contemple les tableaux de la jeune artiste peintre :

« Les yeux presque collés à la toile, à ses matières. De temps en temps, elle passe le bout de ses doigts sur les corps nus, plongés dans une sorte de jour sombre et comme happés par quelque tourbillon à la force invincible. Zakia s'absorbe dans la scène en se demandant si elle ne l'avait pas déjà vue, si elle ne l'avait pas vécue, rêvée peut-être. Elle en est certaine : elle a déjà vu ces corps portant sur leur peau le même déchirement, le même arrachement. C'est vrai qu'elle ne reconnaît personne dans cette multitude nue et sans visage, mais cette posture, ce décharnement effrayant, ces têtes regardant vers le ciel, ces traits, ces yeux effacés ? Elle s'y reconnaît elle-même sans savoir comment ni pourquoi. » (Kamal, 2021, 5).

L'histoire se termine par une scène où Gharbany² et Zahra écoutent des bandes enregistrées par le père de la jeune peintre dans lesquelles il raconte ces 6551 jours passés à Tazmamart :

« Gharbany appuie sur le bouton d'arrêt. Zahra a maintenant un regard de folle. Elle semble prise dans les filets d'une histoire qui la broie. Une histoire cruelle. Gharbany a peur pour elle. Il a peur d'elle. Sa colère monte comme un jet de feu acide. Il la comprime. Il sait que cette colère a désormais un nom et une voix. Une voix qui vient d'une longue nuit, d'une tombe. Une voix prématurément vieillie, sombre, brisée. Une voix éteinte. » (Kamal, 2021, 193-194).

Entre ces scènes de début et de fin, Kamal met son lecteur face à des personnages étouffés par la violence d'un climat politique dont la lourdeur est insupportable. Des personnages qui subissent aussi l'incompréhension de l'entourage, la maladie, l'alcool, la marginalité, la misère et l'anticonformisme. Des personnages qui tantôt résistent à leur manière, tantôt sont voués à l'échec.

De ce paysage, l'écrivain va tisser l'arrière-plan de ses deux romans, en choisissant les années 90 comme cadre temporel de la narration. Il avait justifié son choix lors d'une interview :

« Juste après mon retour de la France en 89, j'ai commencé ma carrière d'enseignant-chercheur. Et c'est là que j'ai commencé à découvrir le Maroc de près avec ses difficultés de tout ordre, ses problèmes, ses hommes, ses femmes, ses institutions, ses « lois et ses règles de comportement social, etc. ; j'ai également découvert le Maroc avec ses blocages, ses échecs et ses drames. Il se trouve que l'année suivant mon retour a eu lieu, le 14 décembre 90, le soulèvement de la ville de Fès. À l'université, j'ai vécu avec mes collègues (intellectuels et universitaires) l'expérience de la frustration, voire de l'humiliation. Et puis ce sentiment et cette sensation permanents de l'attente de quelque chose qui se montre puis disparaît : un espoir du changement. » (Saltani *et al.*, 2022, 15-16).

¹ C'est la suite de la première histoire.

² Gharbany est présenté comme artiste peintre expérimenté. Il formera avec Zahra un couple où art et création artistique se mêlent.

Par ces propos, l'auteur de *Tkoulia, l'attente* et de *Peaux et Ogres* précise que les années de 1990 à 1999 ont été cruciales dans son parcours personnel qui ne se détache pas de l'expérience concrète du Maroc de l'époque. D'ailleurs, il puise dans son vécu au sein de l'université marocaine et son entourage pour nourrir l'imaginaire littéraire de ses œuvres, rapportant ainsi la violence assumée et subie par l'intellectuel marocain de l'époque :

« L'université est un vrai espace où se cristallisent toutes les tensions de la vie politique et sociale au Maroc. Mais le plus douloureux était de voir l'intellectuel, l'universitaire devenir le bourreau de ses semblables. [...] Tout cela fait beaucoup de colère rentrée : colère héritée et accumulée. C'est cela qui fait que cette minorité d'intellectuels vit souvent dans le désespoir, la frustration, et frôle parfois la folie. » (Saltani et coll., 2022, 16).

L'extrait précédent explique pourquoi les personnages associés au "monde savant", souvent issus de la sphère intellectuelle du Maroc des années 90, sont présentés d'abord comme formant deux camps qui se confrontent : les traitres opportunistes et les intellectuels honnêtes. Les premiers continuaient à incarner la cruauté des années de plomb, même après la fermeture du bague de Tazmamart. Ils conféraient une légitimité aux actes violents perpétrés par les institutions de l'époque, rappelant ainsi une certaine « violence symbolique » au sens bourdieusien du concept. Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron ont introduit et développé ce concept dans leur ouvrage *La reproduction*¹ pour décrire toute forme de violence « jouissant d'une légitimité accordée par les dominés » (Bourdieu et Passeron, 1970). L'auteur avait même déclaré que ce genre d'intellectuels était devenu « le bourreau de ces semblables. Le pouvoir n'avait plus besoin de mobiliser des hommes et des sources logistiques pour briser tout élan de l'initiative et tout action citoyenne ; ces bourreaux s'en chargeaient. » (Saltani *et al.*, 2022, 16).

Quant au deuxième camp, il incarnait une résistance à toute forme d'autorité, qu'elle soit politique ou autre. Composé de personnages libertaires et modernistes, il niait catégoriquement toute manifestation de violence, que celle-ci soit symbolique et peu visible, ou physique et trop tangible. Ce constat initial influence le développement de l'intrigue, car les personnages des deux camps allaient se croiser à maintes reprises. Ils partageaient fréquemment les mêmes lieux et moments, créant ainsi une tension palpable qui marque les deux romans. Abdelali, un personnage qui a brillamment illustré ces intellectuels universitaires honnêtes asphyxiés par un contexte malsain, en est un exemple significatif :

¹ Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, *La Reproduction, Éléments d'une théorie du système d'enseignement*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1970.

« [II] observe ses collègues en colère et se demande comment des hommes de culture et de savoir peuvent se tromper d'ennemi. L'ennemi est ailleurs : un génie du mal qui dresse les enseignants les uns contre les autres en les poussant à cultiver toutes les passions destructrices : malveillance, jalousie, haine de la réussite. » (Kamal, 2020, 97-98).

Abdelali condamnait ainsi la lâcheté des intellectuels corrompus, et bien qu'il n'ait pas été le seul à exprimer sa critique, il était incontestablement le mieux placé pour le faire. C'est un ancien détenu politique avant d'être universitaire. Pour lui, la violence du régime totalitaire de l'époque n'est pas seulement *symbolique*. Il la vivait au jour le jour dans son corps. Il se souvenait très bien de la cruauté des années de l'emprisonnement. D'ailleurs, en lisant un livre (censuré) sur les années de plomb, le personnage était emporté par une charge émotionnelle énorme : « Abdelali pleure en silence. Il ne dormira pas cette nuit. Il finira le livre qu'il a tant attendu ». Au chapitre XVII, Abdelali pleure et rit à la fois :

« "Enfin un livre qui sait ! un livre qui dit !" Le mur du silence est tombé de l'autre côté de la méditerranée. Il fait désormais partie de la parole qui témoigne, de la parole qui se souvient. Tout n'a donc pas été happé par le silence des murs : ceux de Derb Moulay Chrif, ceux d'Aïn Borja, Kalaât Mgouna ou Kénitra. Les mots sont là, collés aux choses, à la douleur des longues heures de torture ou de l'interminable enfermement. Les mots de l'éternelle attente. » (Kamal, 2020, 75).

C'est le spectre de la cruauté des années de plomb qui régnait dans les cieux d'un Maroc qui n'avait pas encore su tourner le dos à une séquence amère de son histoire contemporaine. Face à cette réalité écrasante, les intellectuels vont s'octroyer le droit de réagir collectivement avec violence, sympathisant ainsi avec une violence révolutionnaire. C'est ce qui explique d'ailleurs l'enthousiasme de plusieurs protagonistes de *Tkoulia, l'attente* vis-à-vis des incidents qu'a connus le Maroc (la ville de Fès) le 14 décembre 1990. Une violence de droit pour contrer la violence d'un régime totalitaire. Certes, l'adoption d'une telle conviction suscite beaucoup de précautions, puisqu'elle peut générer la reproduction infinie de l'acte violent qui s'enchaîne. Cependant, elle demeure, selon Gilles Deleuze, une violence légitime, voire la meilleure façon pour arrêter l'hégémonie du totalitarisme (Deleuze, 1990). Quoique subie collectivement, cette hégémonie a laissé ses cicatrices profondément gravées sur le corps de chaque individu. Qu'en est-il alors de la relation du corps de l'intellectuel avec la violence ?

2. Quand le corps de l'intellectuel subit et assume la violence

De génération en génération, les traces de *la douleur dans la chair* (Kamal, 2020,80) sont devenues éternelles. Dans l'écriture romanesque de Abderrahim Kamal, le corps de l'intellectuel devient parchemin éternisant les traces d'une violence subie. Un corps qui réagit d'une façon

brutale face à la violence. Sadique et/ou masochiste, ce même corps recourt à la profanation de soi ou d'autrui. Tantôt en érotisant l'acte violent envers le corps féminin, tantôt en s'autodétruisant. Dans *Tkoulia, l'attente*, Rachad l'universitaire désespéré incarne les deux figures à la fois. D'abord, il se donne à la bouteille, à l'instar de ses camarades intellectuels désespérés :

« [...] ce sont les nuits qui sont trop longues. Il faut trouver de quoi les meubler : l'alcool, la lecture, les femmes, les idées, les débats : tout cela finit par user, par blaser. Presque chaque nuit, Rachad et quelques libres penseurs de gauche, de droite et de nul bord font et défont le pays, le pouvoir, la culture, le savoir. Ils vivent dans un monde la nuit et se retrouvent dans un autre au réveil : militants et philosophes de la bouteille, ils remplissent et vident leurs corps dans une sorte de jeu absurde, compulsif. Infini. » (Kamal, 2020, 25).

Pour lui, ce jeu répétitif consistait à « refaire le Maroc : chacun à sa manière, chacun avec ses mots, ses gestes, son corps plus ou moins marqué, plus ou moins détruit » (Kamal, 2020, 35). Un jeu dangereux qui a coûté la vie à beaucoup de compagnons de Rachad à cause d'une violence envers soi-même¹.

Puis, il s'amuse à faire de Fatiha, sa femme de ménage et maîtresse, un objet de plaisir sexuel et de torture car, pour lui, toutes les femmes se ressemblent. Elles adorent se faire humilier. En fait, cette justification de sa violence érotisée, de son *hybris* envers les femmes, ne tient pas quand il croise une femme « forte » comme Zahra, l'artiste-peintre qui ne lui prête pas attention, ou encore comme Zakia, la femme qui aime dominer, la femme qui le fascine et le terrorise à la fois. Bref, il préfère « les proies » faciles comme Samra son étudiante. C'est lors d'une conversation intime avec elle qu'il expose sa philosophie justifiant l'amour violent :

« Tu sais ... c'est humain, tout à fait humain de désirer ... Lis Freud, lis Nietzsche, lis Reich, lis Ibn Arabi, lis Deleuze et Foucault et bien d'autres encore dont je te prêterai les livres ; tu verras, le désir, l'amour, c'est quelque chose qui élève l'Homme et qui le fait passer du stade animal au stade de conscience.

[...]

Moi, j'aimerais bien trouver une femme entièrement mienne ; une femme avec qui je puisse être fou, aimant, violent sans qu'elle me prenne pour un malade ... » (Kamal, 2020, 107-108).

C'est ainsi que le personnage Rachad exerce sa domination par le biais de la sexualité devenue prétexte d'une violence interpersonnelle qui peut avoir les mêmes effets graves que celle d'un régime politique, puisque c'est le corps qui subit les deux.

Dans les deux romans, l'autodestruction et la destruction du corps atteignent leur summum avec le suicide, qui demeure, pour plusieurs intellectuels des deux récits, une solution idéale pour mettre

¹ Beaucoup de personnages ont fini par se suicider.

fin à la souffrance physique. De Hassan, l'ami désespéré d'Abdelali, qui se donne la mort après la grande déception suivant les incidents du 14 décembre 1990, à Houssine, le caricaturiste qui se suicide le lendemain du 14 mars 1997¹, ou encore Zakia, qui envisageait son projet de suicide une première fois sous l'eau bouillante de la douche à l'hôtel Zarki, puis une deuxième fois sous l'eau glaciale du sous-sol où on l'avait enfermée. Un autre visage de la violence émerge dans l'univers romanesque de Kamal.

En fait, c'est le désespoir du corps, procédant à sa propre destruction, qui animalise l'être humain. Ce dernier perd alors sa civilisation. À cet égard, Milan Kundera affirme que la destruction volontaire du corps, qu'il s'agisse du sien ou de celui d'autrui, annonce la mort d'une civilisation. Selon lui, « Quand on vit la fin d'une civilisation [...] la dernière confrontation brutale n'est pas celle avec la société, avec un État, avec une politique, mais avec la matérialité physiologique de l'Homme » (Kundera, 2009, 28).

Kamal adhère à cette idée à sa manière, en transformant son univers romanesque en un monde animal, déshumanisant ainsi ses personnages qui semblent évoluer dans une jungle où règnent les lois primitives. En plongeant dans cet univers censé être « un monde savant », le lecteur croise un prédateur à la poursuite de sa proie, un reptile à l'odeur de la mort, une bête blessée cherchant vengeance, un rat pris dans un piège, un animal sensible à la lumière, des personnages qui se dévorent ou tout simplement, « une faune bigarrée d'hommes et de femmes courant après l'argent, le sexe, le pouvoir, ou les trois à la fois. » (Kamal, 2021,151). À travers cette piste scripturale, Kamal fait de son monde romanesque un « immonde » (pour reprendre le concept développé par Jean-François Mattéi dans *La Barbarie intérieure. Essai sur l'immonde moderne*²). Un univers où la violence absolue l'emporte sur la quête du sens, un monde où tout aspect de la civilisation se dissipe, levant le voile sur des traumatismes à la fois collectifs et individuels. Dans ce contexte romanesque apocalyptique, les déceptions et les échecs collectifs pousseront les intellectuels de Abderrahim Kamal à remettre en question leur raison d'être et d'agir sur un plan ontologique. L'art émerge ainsi comme un refuge, voire comme une arme pour contrer la violence.

¹ Date de la réconciliation nationale entre acteurs politiques marocains. Date également de la présentation du gouvernement d'alternance de Abderrahmane Youssoufi. Elle est censée être historique dans la vie politique du Maroc contemporain.

² Voir Jean-François Mattéi, *La Barbarie intérieure : Essai sur l'immonde moderne*, Paris, PUF, 1999.

3. L'art comme issue de secours

Younous et Zahra, deux jeunes peintres, incarnent, entre autres, cette figure de l'intellectuel déçu. Après un bref séjour chez la police, conséquence d'une simple idée de créer une association nommée *Souffles*¹, ils éprouvent une amère sensation de honte, sans vraiment comprendre pourquoi.

« Ce mercredi 12 décembre 90 restera gravé dans leur chair. Une question revient dans leur tête en ébullition, lancinante, obsédante : à quoi bon tout ça ? À quoi sert de peindre, lire, écrire devant la puissance imparable de l'arbitraire et l'impunité de ses hommes ? » (Kamal, 2020, 136).

Face à ces questionnements sur l'utilité de la création littéraire et artistique dans un tel « immonde », un jeune couple artiste, Gharbany et Zahra, va proposer une nouvelle définition de la résistance à la violence. Alors que la résistance s'exprimait autrefois dans les cercles intellectuels à travers l'alcool, l'autodestruction, la sexualité, les débats nocturnes, voire dans la solitude, Gharbany et Zahra estiment que cette lutte s'accomplit moyennant la création artistique. Certes, ils avaient opté pour un atelier sauvage dans les montagnes de l'Atlas pour s'éloigner des rencontres hypocrites du monde de l'art, mais c'était aussi un retour à la mère nature, afin de redonner chair au corps abîmé du père de Zahra, l'ancien détenu qui va réapparaître avec un corps presque mort. Un corps déjà détruit au sein du bain de Tazmamart.

En fait, le projet artistique de Zahra avec Gharbany dans les hauteurs des Aït Aïssa (juste à côté du bain de Tazmamart) n'avait pas seulement une vocation personnelle, cherchant à rendre hommage à son père, voire à lui redonner vie. Pour Zahra, il émanait aussi de l'histoire violente, triste et obscure de tout un peuple. L'artiste qui s'est inspiré de la peau de son père, s'est trouvée avec un corps à redéfinir. Elle finit par incarner les êtres torturés peints et sculptés par elle-même. Son propre corps devint ainsi un cimetière, une représentation de la mort. Ainsi, entre rejet et incorporation, une sorte d'abjection² émerge au sens développé par Julia Kristeva dans son ouvrage *Pouvoir de l'horreur : essai sur l'abjection*³. Abjection dont les liens avec l'expérience

¹ C'est le titre d'une revue culturelle et littéraire marocaine d'avant-garde, publiée entre sa création en 1966 et son interdiction en 1972.

² Kristeva emprunte le terme au vocabulaire psychanalytique. Il désigne cette envie violente et irraisonnée de voir ce qui n'est pas agréable à regarder.

³ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

corporelle sont très étroits. Abjection mettant en évidence les frontières floues du corps et le transformant en un symbole visuel de la désagrégation.

Cependant, force est de constater qu'une fois achevé, le projet est exposé dans la galerie *L'atelier* dont la spécialité consistait à « présenter les blessures marocaines devenues toiles » (Kamal, 2021,141). Des cicatrices sont donc devenues éternelles par l'effet de l'art et de l'artiste. Cette résistance artistique rappelle les travaux des psychanalystes sur la résilience, comme Boris Cyrulnik. Dans son ouvrage *Le Murmure des fantômes*¹, il l'avait défini comme « processus qui permet de reprendre un type de développement malgré un traumatisme et dans des circonstances adverses » (Cyrulnik, 2005, 189). Il insiste ainsi sur la relation étroite que la notion noue avec le traumatisme. Dans le même ouvrage, il signale que sans traumatisme on ne peut pas parler de résilience :

« On ne peut parler de résilience que s'il y a eu un traumatisme suivi de la reprise d'un type de développement, une déchirure raccommodée. Il ne s'agit pas du développement normal puisque le traumatisme inscrit dans la mémoire fait désormais partie de l'histoire du sujet comme un fantôme qui l'accompagne. » (Cyrulnik, 2005, 17).

Ainsi, nous pouvons associer une telle approche psychanalytique pour mieux comprendre les interactions entre les personnages artistes. D'ailleurs, le processus interactif est très intéressant chez Cyrulnik. Il est même indispensable pour développer la résilience. En misant sur la solitude et l'enfermement sur soi, elle devient impossible. Il faut donc s'ouvrir à l'autre. Dans un l'ouvrage intitulé *Je me souviens*², Cyrulnik s'explique :

« C'est difficile de s'adresser à quelqu'un pour expliquer ce que l'on a vécu. [...] En revanche, si je fais le détour par l'œuvre, si j'éloigne l'information, je communique mieux avec vous parce que je ne suis plus seul au monde avec mon fracas intérieur, avec ma blessure invraisemblable. Parce que j'ai réussi à en faire une représentation que l'on peut maintenant partager. On habite enfin le même monde. » (Cyrulnik, 2009, 79-80).

S'ouvrir, interagir, partager et surtout faire une représentation du traumatisme pour pouvoir réaliser la résilience dont parlent les psychanalystes. D'où l'intérêt du recours à la création artistique (le cas de Zahra et Gharbany entre autres) comme représentation du chaos traumatisant. Mieux encore ! Certains psychanalystes comme Serge Tisseron trouvent que la résilience comme elle a été définie ci-dessus peut s'élargir pour avoir une dimension collective. La résilience individuelle peut amener à une autre collective.³ Dans ce sens, nous rappelons que l'auteur de

¹ Boris Cyrulnik, *Le Murmure des fantômes*, Paris, Odile Jacob, 2005.

² Boris Cyrulnik, *Je me souviens*, Paris, l'Esprit du Temps, 2009.

³ Voir Serge Tisseron, *La résilience*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2017.

Peaux et Ogres a accordé beaucoup d'importance à l'aboutissement du projet artistique de Zahra et Gharbany sur les détenus de Tazmamart au cœur des montagnes de l'Atlas, et surtout à son partage avec le public lors d'une exposition à vocation cathartique dans l'une des fameuses galeries de la capitale.

C'est ainsi que le personnage-artiste de Abderrahim Kamal tente de dépasser le traumatisme (collectif et individuel). Non pas par l'oubli et l'indifférence, mais plutôt en le vulgarisant et en le rendant visible et tangible pour mieux le condamner et le surmonter. La création est donc devenue l'unique lieu de vie de l'artiste. Art et corps commencent, enfin, à accomplir l'une de leurs missions dans un monde où le Chaos risquait de tout détruire par le biais d'une violence omniprésente à tous les niveaux.

En guise de conclusion, il est indéniable que l'œuvre de Abderrahim Kamal consacrée aux années de plomb revêt une dimension mémorielle. Elle plonge le lecteur dans l'univers romanesque tel qu'il est habité par les personnages et réussit à faire vivre à son lecteur les expériences individuelles et collectives que les êtres fictifs ont vécues. Sauf qu'elle dit la violence de l'époque autrement en dépeignant une cruauté qui dépasse les murs des bagnes et s'empare du quotidien de toute une société. En le familiarisant avec les violences et les cruautés précitées, elle met en évidence un certain espoir résistant qui, au lieu du pessimisme et du nihilisme, très présents dans l'écriture testimoniale carcérale, préfère lutter à travers la création du beau. C'est ce qui fait la particularité du corpus en question.

En se démarquant, l'auteur ne prétend pas mieux dire ou mieux écrire une période que ses prédécesseurs avaient déjà explorée. Nous notons que les romans en question se veulent une mise à jour d'une réalité historique dont les cicatrices sont toujours visibles. En optant pour l'action et la réaction de la communauté intellectuelle vis-à-vis de la violence de cette période, Kamal a mis en avant le prolongement de ses réalités brutales au sein de l'un des cercles les plus restreints (mais les plus concernés par la violence) de la société marocaine.

En déconstruisant une tradition scripturale, l'écrivain a cherché à préserver une place pour la sensibilité de l'intellectuel en général et de l'artiste en particulier devant l'horreur. Il a même redéfini la création pour qu'un nouveau monde naisse. Ainsi, à travers la revisite d'une période sombre de l'histoire du Maroc, Abderrahim Kamal propose une conception du roman mémoriel marocain qui transcende les stéréotypes préexistants. Cette vision s'appuie sur la découverte de

nouvelles dimensions et de nouveaux enjeux que peut explorer un roman traitant de la même période ou de la même thématique.

Bibliographie

ARENDRT Hannah, « Sur la violence », in *Du mensonge à la violence*, trad. G. Durand, Paris, Calmann-Lévy, 1972.

— *Qu'est-ce que la politique ?* (1993), trad. Sylvie Courtine-Denamy, Paris, Seuil, 1995.

BOURDIEU Pierre et PASSERON Jean-Claude, *La Reproduction, Éléments d'une théorie du système d'enseignement*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1970.

CARUTH Cathy, *Trauma: Explorations in memory*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995.

CYRULNIK, Boris, *Je me souviens*, Paris, L'Esprit du Temps, 2009.

— *Le Murmure des fantômes*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2005.

DELEUZE Gilles, *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990.

EL OUAZZANI Abdesselam, *Le récit carcéral marocain ou le paradigme de l'humain*, Rabat, Imprimerie La capitale, 2004.

KAMAL Abderrahim, *Tkoulia, l'attente*, (Deuxième édition), Tanger, Éditions Sagacita, 2020.

— *Peaux et Ogres*, Rabat, Éditions Marsam, 2021.

KUNDERA Milan, *Une rencontre*, Paris, Gallimard, 2009.

MATTÉI Jean-François, *La Barbarie intérieure : Essai sur l'immonde moderne*, Paris, PUF, 1999.

MICHAUD, Yves, *Violence et politique*, Paris, Gallimard, 1978.

— *La violence*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2012.

RICCEUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

SALTANI Bernoussi et al., *Tkoulia l'attente de Abderrahim Kamal ou Le Roman de l'amitié dans des corps blessés*, Tanger, Éditions Sagacita, coll. « Question de littérature », 2022.

TISSERON Serge, *La résilience*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2017.

ZEKRI Khalid, *Fictions du réel. Modernité romanesque et écriture du réel au Maroc 1990-2006*, Paris, L'Harmattan, 2006.

Sitographie

<https://www.littre.org/definition/violence> consulté le 24 novembre 2023.

<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/violence> consulté le 24 novembre 2023.

WORMSER G., *Éthique et violence dans les Cahiers pour une morale*, 2005. *Cités*, 22, 73-88. <https://doi.org/10.3917/cite.022.0073> Consulté le 02/01/2024.

MATTÉI Jean-François, *La barbarie de la culture et la culture de la barbarie*, Noesis [En ligne], 18 | 2011, mis en ligne le 01 décembre 2013, consulté le 23 octobre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/noesis/1758> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/noesis.1758>

Notice bio-bibliographique

Ratib SOUJAA. Docteur en Littérature et Histoire de l'art depuis 2019. Enseignant-chercheur à l'Université Sidi Mohamed Ben Abdellah (ENCG de Fès-Maroc) depuis 2020. Membre de l'Équipe Interdisciplinaire de Recherche sur l'Art, les Littératures, l'Esthétique, le Discours et les Cultures (EIRALEDIC). Membre de la Chaire ALECSO : Communication : Éthique, Savoir et Société. Auteur de plusieurs articles scientifiques et de communications portant sur la littérature francophone, les correspondances et interférences : littérature/peinture, l'Histoire et la critique d'art, la sociologie de l'art, la communication et approche culturelle / communication et esthétique.
ratib.soujaa@gmail.com

