

Mots de chair et de sang

Abdullah Alkafri, Nisrine Al-Zahre, Catherine Coquio, Golan Haji, Emma Aubin-Boltanski, Nibras Chehayed

▶ **To cite this version:**

Abdullah Alkafri, Nisrine Al-Zahre, Catherine Coquio, Golan Haji, Emma Aubin-Boltanski, et al.. Mots de chair et de sang : Écrire le corps en Syrie (2011-2021). Ifpo. 2022, 978-2-35159-781-1. 10.4000/books.ifpo.17734 . hal-03710295

HAL Id: hal-03710295
https://hal.science/hal-03710295

Submitted on 30 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Mots de chair et de sang

Écrire le corps en Syrie (2011-2021)

Abdullah Alkafri
Nisrine Al-Zahre
Catherine Coquio
Golan Haji

Sous la direction d'Emma Aubin-Boltanski et Nibras Chehayed

Traduction des textes arabes Marianne Babut

Ceci est la version « auteur ». Pour la version publiée sur OpenEdition, prière de voir :

books.openedition.org/ifpo/17734

La publication de cet ouvrage est réalisée grâce à une aide de l'Ifpo, de l'ANR « Shakk – De la révolte à la guerre en Syrie » et de la Commission européenne dans le cadre du projet SYRBODY, financé par le programme de recherche et d'innovation Horizon 2020 selon la convention de subvention Marie Skłodowska-Curie n° 832777.

« L'homme est un animal politique parce qu'il est un animal littéraire […] les énoncés [littéraires] s'emparent des corps et les détournent de leur destination dans la mesure où ils ne sont pas des corps, au sens d'organismes, mais des quasi-corps, des blocs de paroles circulant sans père légitime qui les accompagne vers un destinataire autorisé ».
Jacques Rancière, *Le partage du sensible.*

En guise d'introduction

Emma Aubin-Boltanski et Nibras Chehayed

Depuis le déclenchement du soulèvement de mars 2011, la Syrie est la scène d'une violence extrême : à la barbarie de la répression du régime d'Assad a succédé une guerre dévastatrice. Des centaines de milliers de vies ont été emportées, auxquelles s'ajoutent les souffrances indicibles des survivants. Tortures, bombardements aveugles, armes chimiques, déplacements massifs, exils forcés, humiliations collectives, errances aux frontières rien n'aura été épargné à la population syrienne, et ceci dans l'indifférence de tous, qu'il s'agisse de l'indifférence cynique des autorités syriennes qui se félicitent régulièrement que l'armée « salvatrice » ait « purifié » le sol de ses « bactéries[1] » ou encore de l'indifférence apathique de la communauté internationale, cet être aux contours flous également appelé le « Monde ». Les Syriens sont, de plus, confrontés à la désintégration de la patrie et de l'État. Beaucoup vivent aussi dans l'intimité de leur chair l'échec des idéaux de justice et de dignité qui avaient mû leurs corps lors du soulèvement. À ceci s'ajoute le sentiment d'avoir été trahi avec sa spirale de ressentiment et de haine…

Malgré le désastre, des romanciers, des poètes et des auteurs de théâtre ont continué d'écrire. Dans leurs textes, un sujet revient souvent, celui du « corps syrien », ce « rien » ou « presque rien » anéanti, humilié, mutilé, déplacé. L'objectif est de témoigner, parfois de témoigner de l'impossibilité de témoigner. Contre l'anéantissement, d'autres Syriens tentent des gestes qui, bien qu'ils se passent d'encre et de papier, sont bien des formes d'écriture. Ici aussi, le corps joue un rôle essentiel, qu'il s'agisse d'incarner cet absent qu'est « le monde », de contrer la cruauté, ou encore de se reconstruire une nouvelle identité en exil en se livrant au regard des réseaux sociaux et d'Internet.

Le présent ouvrage s'intéresse à ces nouvelles écritures du corps en Syrie. Par écriture du corps, nous entendons les textes littéraires qui portent une attention particulière à la corporalité. Nous désignons également les mots que le corps articule sur une scène plus large, les gestes et les actes dans lesquels il s'engage, les silences qui le traversent, l'abîme qu'il reflète, l'ensemble se dressant comme un texte à interpréter et réinterpréter sans cesse. Plus perturbant encore, nous pointons l'indicible de la violence subie qui déchire ce texte, l'impossibilité de construire un *dire* adéquat, capable d'exprimer pleinement l'expérience de la destruction. Qu'elle soit théâtrale, testimoniale ou manuscrite, l'« écriture » en question tend

[1] Voir à ce sujet l'article de Nisrine Al-Zahre « Jarâthîm. Disqualifier ses opposants politiques pour mieux les éradiquer », notice du lexique de la révolution et de la guerre en Syrie sur la plateforme de l'ANR Shakk, mis en ligne le 24 juin 2020 et consulté le 11 août 2021 : shakk.hypotheses.org/tag/jarathim

vers cette aporie où le corps se dérobe, même lorsqu'il est présent et présenté, puisqu'on ne finit jamais d'exprimer la cruauté qui marque son être. En d'autres termes, il s'agit du corps comme lieu premier de traces vécues qui résistent aux mots, lieu de ce qui échappe à la présence, de ce qui est là sans l'être, laissant le lecteur, l'auditeur et le spectateur dans l'embarras devant un vécu corporel qui questionne le langage dans son pouvoir à dire ce qui est, par essence, une destruction du dire, à savoir la violence extrême. Après avoir envisagé dans un premier ouvrage ce corps tragique dans son rapport à l'image[2], il s'agit ici de le penser à travers la question du geste d'écriture.

Le texte d'Emma Aubin-Boltanski dresse le portrait d'Ahlam, une femme en quête de sens et de liens, qui résiste au nihilisme qui ravage son pays. À chaque nouvelle vague de déplacements vers l'enclave d'Idlib, Ahlam part seule sur les routes accueillir les déplacés. Postée aux abords des villes, elle adresse des messages au « monde » via les réseaux sociaux. L'auteure analyse ces gestes incongrus pouvant être qualifiés de « contre-conduites » en termes d'incarnation et de double médiation : Ahlam ne se contente pas d'interpeller « tous ceux qui l'entendraient » ou encore « tout le monde », mais elle *se fait monde*. Elle prête corps à son idée du monde pour redonner aux personnes déplacées et désubjectivées, réduites à des vies nues, la dignité qui leur est due. À sa façon, elle travaille à la repolitisation des corps qui, piégés dans la masse indistincte des déplacés, sont rabaissés à leur pur caractère biologique. Ses messages sont des bouteilles jetées à la mer qu'elle s'acharne à envoyer se détachant du principe logique de l'efficacité qui mesure l'acte par ses effets. À l'instar de cet enfant syrien gravement blessé qui au seuil de la mort annonce qu'il ira « tout dire à Dieu », la militante voudrait « tout dire », mais c'est au « monde », cet autre indéterminé auquel elle continue de croire malgré sa surdité et son apathie, qu'elle adresse ses mots.

Nisrine Al-Zahre s'intéresse également à un activiste qui résiste à l'anéantissement voulu et organisé par le régime de terreur des Assad. Elle étudie les transformations d'Omar Alshogre, qui après avoir survécu à l'emprisonnement et la torture, est parti en exil en Suède puis aux États-Unis. C'est sur la Toile qu'elle a croisé le chemin de ce jeune homme qui, inlassablement, du Congrès américain aux plateaux de télévision, en passant par les forums des réseaux sociaux, témoignage des atrocités qu'il a subies. Elle met en exergue la détermination de ce survivant – qui n'avait que 15 ans lorsqu'il fut jeté pour la première fois dans les geôles – à transformer la tragédie qu'il a vécue en point du départ du parcours exemplaire d'un *winner* ayant parfaitement intégré les codes de ses pays d'accueil successifs, ce qui permet à l'auteur de mettre à l'épreuve le concept de dignité. Elle cherche à analyser la manière dont elle-même, en tant que Syrienne vivant en exil, reçoit la parole et l'image en mouvement de ce compatriote. Elle appréhende cette image exemplaire, mais distordue comme le reflet d'un corps générique, celui « des Syriens » qui, même lorsqu'ils vivent loin de leur pays, sont en perpétuel conflit avec la réalité abjecte qui les détermine profondément, cette réalité dont ils veulent témoigner au monde, tout en cherchant à l'effacer à travers une corporalité performative.

[2] Nibras Chehayed (dir.), *Images de chair et de sang. Penser le corps en Syrie (2011-2021)*, Beyrouth, Presses de l'Ifpo, 2021.

Abdullah Alkafri, quant à lui, analyse la façon dont le corps est mis en scène dans le théâtre syrien à partir d'un corpus de textes publiés non pas uniquement depuis le déclenchement de la guerre, mais au cours de la décennie 2006-2015. Ces bornes temporelles lui permettent d'examiner les ruptures et les basculements provoqués par la guerre dans l'écriture théâtrale. Trois thématiques sont explorées dans cette contribution. Abdullah Alkafri analyse d'abord le pouvoir social et politique de la figure du père, en soulignant que le corps constitue le premier lieu de cette domination, profondément perturbée par la révolution. En traitant ensuite de la transgression des tabous, il montre que le processus intense de politisation du corps depuis 2011 questionne la catégorie à laquelle il avait souvent été réduit, à savoir la sexualité. Enfin, il étudie la thématique de la mort qui, depuis le déclenchement de la guerre, perd la fonction allégorique qu'elle exerçait lorsqu'elle portait sur d'autres questions et enjeux sociétaux, comme la violence et le pouvoir patriarcal. Le corps mort, traité dès lors pour lui-même, est banalisé par son omniprésence, il disparaît comme thématique exceptionnelle. Toutefois, il domine la vie des sujets, comme le néant qui envahit leur existence.

Pour sa part, Catherine Coquio s'intéresse au « corps syrien », en proposant une plongée dans les écrits post 2011 de Samar Yazbek. Elle s'arrête notamment sur l'expérience *du nihilisé* dont la romancière syrienne témoigne, une expérience douloureuse pour celles et ceux qui croyaient encore au monde et finissent par savoir sans comprendre que le corps humain équivaut au rien, ce que l'écrivaine traduit par l'allégorie : « Le corps syrien, nourriture du néant ». Face au nihilisme du régime et au nihilisme des groupes jihadistes, Samar Yazbek oppose un « presque rien », celui de l'écriture. Mais la marge de manœuvre est étroite quand la bataille du sens se joue entre le « rien » et le « presque rien ». Les vies en Syrie comptent pour « rien », elles se révoltent, survivent ou meurent pour « rien ». Partant de ce constat, Catherine Coquio analyse ce qui, dans le témoignage qu'est *devenue* l'œuvre de Samar Yazbek, travaille à la fois à délivrer le corps syrien de son tatouage humiliant, et à libérer l'écriture de la prison du réel, ou plutôt, à y faire respirer de l'intérieur un sujet nouveau – auteur et lecteur à la fois – ouvrant des fenêtres et des portes, fussent-elles celles du « néant ».

Le nihilisme ne peut être cantonné à un concept intellectuel, il relève avant tout du corps. C'est ce que Nibras Chehayed démontre à travers la lecture d'un roman singulier paru en 2015 : *La mort est une corvée* de Khaled Khalifa. Le nihilisme s'y dévoile comme un processus de destruction des valeurs chez les vivants, dans leurs rapports les uns aux autres, mais surtout dans leurs rapports aux morts. Il s'exprime également comme une perte profonde de sens, ou condamne ce dernier, dans les meilleurs des cas, à demeurer une idéalité non incarnée. Aussi, le nihilisme est dévoilé comme un mouvement de la vie contre elle-même. En effet, la mort dans ce roman éveille la jalousie des survivants vis-à-vis des disparus, elle instaure même le règne de la charogne qui domine le monde par son indifférence et par son odeur. C'est ainsi que l'auteur propose de lire ce roman comme un texte qui cadavérise tout à partir d'un *nihilisme olfactif*. Par ce concept, Nibras Chehayed désigne le processus qui transforme l'odorat en lieu de destruction du sens, des valeurs, des personnages et de leur langage, élargissant ainsi le champ d'investigation sur le nihilisme.

Toucher du doigt l'indicible de la violence, laisser entrevoir les plaies visibles et invisibles qui ravinent le corps sans prétendre cerner le sujet parce que c'est impossible, un tel projet passe par une autre forme d'écriture, ce que Golan Haji propose en changeant les règles du jeu. Pour dire le corps syrien après 2011, en écho au texte de Nibras Chehayed, il s'intéresse à un organe et à un sens. Tel un chirurgien il dissèque méthodiquement l'œil et explore ses latitudes infinies : voir, mémoriser et créer, mais aussi, tapi dans l'ombre des paupières, surveiller, contrôler, viser et tuer. Le poète capte magnifiquement les fantômes qui envahissent le corps de chacun. Il choisit de façonner ces spectres en optant pour les mots de la fuite, de la perte, de la terreur, de la mort et de la guerre. Il entraîne le lecteur dans un quête linguistique vertigineuse et haletante, à sa façon il cherche et tâtonne pour aboutir au constat d'un abîme :

> « L'œil qui jaillit de la nuit est source de la nuit, et il n'y a pas de source à cette lumière. Pas de souvenir. Pas d'histoire. Pas de dictionnaires. Pas de destination à ce visage.
>
> Pas d'histoire dans cette histoire. Pas de sens à quelque explication que ce soit ».

Le texte qui clôture notre ouvrage est consacré à une réflexion sur le nihilisme en tant qu'il marque philosophiquement l'écriture du corps. Il propose une lecture du dernier ouvrage de Hassan Abbas *Le corps dans le roman syrien de la guerre*, ou plutôt de la dernière page de ce livre. En hommage à l'auteur qui nous a quitté le 7 mars 2021, Nibras Chehayed y pense le nihilisme en termes de « secret », celui-ci étant le surgissement du réel impossible à intégrer dans l'ordre symbolique. Ce point de vue revient à avouer l'impossibilité d'accomplir la tâche à laquelle pourtant cet ouvrage s'attelle, celle d'une écriture du corps

Croire encore à l'idée du monde

Le geste testimonial d'Ahlam

Emma Aubin-Boltanski

Assassinats d'enfants, utilisation d'armes chimiques, exécutions sommaires, massacres, disparitions, incarcérations massives, tortures ; depuis 2011, le régime de Bachar Al-Assad n'a épargné aucun crime à sa population. Et ceci sans devoir s'embarrasser d'établir un quelconque huis clos : ces crimes se déroulent à « grand ciel ouvert[3] », ils ont été mille fois annoncés, montrés, documentés de par le monde, sans que celui-ci ne réagisse. Face à la destructivité génocidaire de ce régime, nombre de Syriens, activistes ou citoyens ordinaires, ont été contraints de devenir des « greffiers du crime[4] », obligés à rassembler les preuves d'une destruction à laquelle il leur fallait dans le même temps échapper et survivre[5]. Les témoignages sous diverses formes – récits écrits, rapports d'ONG, vidéos – se comptent par milliers. « Nous sommes devenus des machines à témoigner. À quoi bon ? » (*We are testimony machines and so what ?*) s'écria une jeune réfugiée venue assister à un colloque organisé par l'American University of Beyrouth en 2018 sur les disparus[6]. Cette question sonnait comme une répétition du « À quoi bon encore le monde ? » prononcée en 1942 par Oskar Rosenfeld si justement analysée par Catherine Coquio[7] en articulation avec la situation syrienne. Le monde, cet acteur irrésolu aux contours flous – parfois également appelé « communauté internationale » ou encore « horizon de sens » – était bien l'implicite auquel s'adressait la jeune-femme. Ce jour-là, dans cette prestigieuse université, il avait tour à tour revêtu les habits de la « justice internationale », des « droits de l'homme » et du « savoir académique ». Embarrassé et piteux, il choisit de rabattre la question sur des problématiques toutes matérielles. « Oui c'est vrai le sujet des réparations futures est crucial » concéda-t-il par la voix de l'un de ses porte-paroles.

Toutes les « lignes rouges » ont été franchies par le régime syrien, mais les puissants de ce monde ont choisi de ne pas intervenir. Et pourtant. De même qu'Oskar Rosenfeld a voulu,

---

[3] Catherine Coquio, « À quoi bon encore le monde. Nihilisme, naïveté, négation », intervention prononcée lors du colloque « Syrie : à la recherche d'un monde », 14 et 15 décembre 2017, Université Paris Diderot. Mis en ligne le 12 mars 2018 sur le site *Lundimatin* et consulté le 1 avril 2021 : lundi.am/A-quoi-bon-encore-le-monde-Nihilisme-naivete-negation

[4] *Ibid.*

[5] Cécile Boëx, « Témoignages filmés de la violence en Syrie. Le corps comme preuve, le récit comme réplique », in Nibras Chehayed, *Images de chair et de sang. Penser le corps en Syrie (2011-2021)*, Beyrouth, Presses de l'Ifpo, 2021, p. 17-36.

[6] Intitulé « Shadows of the Syrian Disappeared: Testimonies of Female Relatives Left with Loss and Ambiguity », ce colloque a été organisé le 13 novembre 2018 par les ONG Dawlaty et Women Now.

[7] Catherine Coquio, *op. cit.*

malgré tout, poursuivre son travail de documentation sur le ghetto de Lodz dans l'objectif d'écrire une « histoire des formes de résistance à l'anéantissement », des Syriens n'ont jamais cessé de raconter ce qu'ils vivaient, avec une obstination que certains qualifieraient de naïve, mais qu'il nous paraît plus juste de considérer comme tragique tant la cécité et la surdité du monde qu'ils tentent désespérément d'atteindre paraissent irrémédiables. Ce texte sera consacré à l'analyse de l'un de ces gestes testimoniaux, celui d'une femme. Par ce geste qui engage son corps et dont la force s'apparente à celle d'un « soulèvement[8] », cette femme tente d'affecter le *monde tel qu'il est*. Elle dit « non » à « l'acte impératif d'exclusion[9] » qui transforme les déplacés syriens en choses abjectes, elle signifie que malgré la destruction et les ruines, il est encore possible de trouver la force d'affirmer son humanité et d'aspirer à une vie digne.

Envoyer un message « à tous ceux qui l'entendraient »



Capture d'écran du reportage *Syrie : dans le piège d'Idlib*, Suzanne Allant (réalisation), Arte, 2020.

Nous sommes le 7 février 2020. Elle s'appelle Ahlam, « rêves » en français. Visiblement épuisée, les traits tirés, revêtus d'un strict manteau bleu marine et d'un hijab noué sous le menton, elle se trouve sur le bas-côté d'une large route poussiéreuse à l'entrée de Sarmada, une ville de l'extrême nord-ouest de la Syrie, située à une dizaine de kilomètres de

[8] Georges Didi-Huberman, « Introduction », in Georges Didi-Huberman (dir.), *Soulèvements*, Paris, Gallimard, 2016, p. 7-10.
[9] Georges Bataille, « L'abjection et les formes misérables », in *Œuvres complètes II, Écrits posthumes 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1970, p. 219.

la frontière turque. Derrière elle, défilent des véhicules chargés de matelas, de couvertures et d'enfants aux visages exsangues et couverts d'engelures. L'index glissé dans l'anneau de son téléphone portable elle se filme et témoigne pour les nombreux déplacés qui s'entassent dans la région d'Idlib[10]. Sa voix, recouverte par les klaxons, les vrombissements de moteur, est à peine audible. « Je veux adresser ce message à tous ceux qui pourraient m'entendre » commence-t-elle par dire, « je suis sur la route principale, je vois des déplacés, leur situation. Sincèrement, la situation des femmes me brise le cœur. L'une d'elles était sur le point d'accoucher dans la voiture. Une femme âgée s'est mise à pleurer et m'a fait pleurer. Des petits enfants et des gens qui n'ont aucune idée où aller. Ils se déplacent vers l'inconnu. Quand je leur demande "où allez-vous ?", ils répondent ne pas savoir et disent qu'ils dormiront sur la route. La pire souffrance, c'est de ne pas savoir où aller. Des jeunes sans carte d'identité et sans argent, des femmes et des enfants frigorifiés. Une véritable tragédie ». Elle reprend son souffle, contient un sanglot et poursuit : « Le plus dur c'est de se sentir inutile et vulnérable. De sentir qu'on ne peut rien faire. Je voudrais que tout le monde voie cette tragédie, les gens… les déplacés… la souffrance des femmes et des enfants. Je voudrais qu'on parle de tout cela et qu'on nous soutienne. On n'en peut plus ! Que puis-je faire seule ? J'essaye d'être forte. Je vois des souffrances indescriptibles. J'espère que celui qui m'entendra et me verra se mettra du côté du peuple syrien ».

Cette vidéo, Ahlam l'a envoyée à Syrian Campaign, un réseau social qui se présente comme « un groupe de défense des droits de l'homme soutenant le peuple syrien dans sa lutte pour la liberté et la démocratie » et qui poste régulièrement des vidéos-messages (*risâla*) de deux trois minutes sur sa page Facebook[11]. En un an, entre septembre 2019 et septembre 2020, soixante-trois vidéos ont été mises en ligne : plus d'un tiers (vingt-cinq) ont été adressées par des femmes, des mères, des épouses, des filles ou des sœurs de disparus, des volontaires des casques blancs. Ahlam a quant à elle posté deux vidéos-messages. Des bouteilles jetées à la mer qui ont été « likées » par 622 personnes pour la première et par 260 autres pour la seconde[12]. Je fus l'une de ces internautes. Intriguée par cette femme et sa conduite singulière, je décidai de suivre sa piste sur la Toile. Cette enquête me conduisit vers un film diffusé sur Arte en février 2021, des articles publiés en arabe et sa page Facebook. De là, je pris contact avec elle : Je lui envoyai un message sur Messenger lui demandant de m'accorder un entretien. Quelques minutes plus tard, elle répondit qu'elle serait heureuse de me parler et m'envoya son numéro WhatsApp et son pseudo Skype[13].

[10] En 2020, selon un rapport de l'Observatoire des camps de réfugiés (OCR), 1,1 millions de personnes vivaient dans les camps de déplacés d'Idlib. Cf. Misslin, Fanny, « Le complexe de camps d'Idlib », Observatoire des camps de réfugiés. Pôle Afrique et Proche-Orient, OCR, Mai 2020. [En ligne] consulté le 14 septembre 2021 : o-cr.org/wp-content/uploads/2020/10/Idlib-Syrie-2.pdf

[11] [En ligne] consulté le 2 février 2021 : facebook.com/607756062649744/videos/475208026715331

[12] [En ligne] consulté le 2 février 2021 : facebook.com/607756062649744/videos/2644803605836738

[13] Les deux entretiens ont eu lieu sur Skype les 27 février et 31 mars 2021.

Témoigner pour le monde



Capture d'écran de *Syrie : dans le piège d'Idlib*, Suzanne Allant (réalisation), Arte, 2020.

Ce moment où Ahlam se filme et envoie un message « au monde » a été capté par une autre caméra, celle de Fadi Al-Halabi, un journaliste dont on retrouve les images dans *Syrie dans le piège d'Idlib,* un reportage de 33 minutes diffusé sur Arte[14]. Après cette première séquence, Fadi Al-Halabi suit Ahlam alors qu'elle accomplit un second geste, un geste inattendu qui pourrait être qualifié de « contre-conduite[15] » dans ce lieu de désolation extrême. Elle avance à contre-courant de la circulation, un sachet en plastique à la main et hèle les véhicules où s'entassent des déplacés hagards. Son fils – la vingtaine – la suit. Il la protège, lui demande de reculer, voudrait qu'elle rentre à la maison. Mais elle s'obstine. Un tuk tuk finit par s'arrêter. Dans l'habitacle à trois roues s'entassent un couple, leurs deux garçons et tout ce qui leur reste d'effets personnels. Ils sont visiblement surpris d'être ainsi stoppés par cette petite femme d'âge moyen. « Bonjour comment allez-vous ?, commence-t-elle par leur demander d'une voix enjouée et ferme, Dieu merci vous êtes là sains et saufs. D'où venez-vous ? » Elle tient entre les mains deux boîtes de biscuits qu'elle leur tend : « Je voulais donner ça aux enfants. Dieu merci vous êtes sortis de là-bas ». Ahlam se penche vers la mère entièrement voilée de noir : « Comment vas-tu ma sœur ? » demande-t-elle. Son interlocutrice détourne la tête. C'est son mari qui répond : « Ma femme va accoucher ». Ahlam leur conseille un hôpital et leur donne son numéro de portable au cas où. Le tuk tuk repart. Puis c'est un second véhicule qu'Ahlam réussit à stopper. Un pick-up rempli à craquer. Encore une fois, elle multiplie les gestes d'attention, en particulier à l'égard d'une dame âgée. « Couvre-toi avec cette

[14] *Syrie : dans le piège d'Idlib*, Suzanne Allant (réalisation), Arte, 33 mn, 2020. [En ligne] consulté le 6 avril 2021 : arte.tv/fr/videos/094559-000-A/syrie-dans-le-piege-d-idleb

[15] Sur la notion de « contre-conduite », cf. Michel Foucault, « Leçon du 1er mars 1978 », in *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France. 1977-1978*, Paris, EHESS/Gallimard/Seuil, 2004, p. 195-232.

couverture », « N'aie pas peur », « Ne pleure pas. Il faut croire et espérer. J'espère que Dieu arrangera tout cela ». Elle égrène les formules de réconfort et de compassion sur un ton rassurant et résolu.

Avec son corps replet, sa tenue stricte, son visage ouvert, ses gestes maternels et tranquilles, Ahlam ne rassemble aucun des traits de la femme courage héroïque ou encore de la femme opprimée que les médias mettent souvent sur les devants de la scène. Chez elle, nulle « esthétique révolutionnaire » ni encore « posture victimaire », mais la volonté d'incarner une double médiation. Elle ne se contente pas d'interpeller sur un ton plaintif « tous ceux qui l'entendraient » ou encore cet autre collectif vague et incertain qu'elle désigne par l'expression « tout le monde » (*kull al-'âlam*). Elle « se fait monde » et c'est tout l'intérêt du reportage d'Arte de saisir ces deux temps du témoignage – celui où Ahlam témoigne du vécu des déplacés *en interpellant* le monde et celui où elle témoigne *pour* le monde face aux déplacés, en leur adressant des paroles et des gestes d'attention qui pourraient être traduits par ces mots : « Je vous vois et à mes yeux, vous n'êtes pas des vies nues, sans valeurs. Je suis là pour le monde ». Partir à la rencontre des déplacés pour « les accueillir », Ahlam m'expliquera avoir accompli ce geste d'hospitalité en tant que « fille de la région » (*bint al-mintaqa*) à chaque nouvelle vague de déplacements vers la poche d'Idlib : « Quand les gens ont dû quitter Alep [décembre 2016] après la reprise de la ville par l'armée du régime, j'étais présente sur les routes pour les accueillir. Même chose quand les bus verts ont transporté les déplacés de la Ghouta [avril 2018], j'étais là pour leur dire que j'étais de leur côté et leur manifester mon soutien ». Le 7 février 2020, ce sont des familles de « sa » région, des villages des alentours de la ville d'Idlib bombardés et repris par les forces loyalistes qu'elle accueille ainsi. Toujours seule, suivie de quelques pas par l'un de ses fils.

Ahlam Al-Rashid fait partie de ceux qui continuent de croire au monde, sans pour autant en accepter les clauses et baisser les bras face à son inertie. Prise dans la tourmente de la guerre et dans son cortège de destructions, elle bricole une forme inédite de témoignage « éthique » qui peut être vue comme un effort de transfiguration de la réalité, qui dit son refus de *vivre ainsi*[16]. En *témoignant de* et en *témoignant pour*, elle conjoint « le dit et le dire[17] ». Elle choisit le système nerveux des réseaux sociaux pour briser l'isolement dans lequel se trouve Idlib et envoyer des messages. Dans le même temps, elle ne se contente pas d'un « dit » sur la situation. Elle prête corps à cette abstraction lointaine qu'est le monde, lui confère une réalité de chair et de sang. Elle arpente les routes à la rencontre des déplacés, instaure avec eux des face à face pour leur témoigner de l'attention, leur *dire* qu'elle entend et voit leurs souffrances, qu'elle répond d'eux. Se faisant, elle crée des brèches dans la masse indistincte et informe des déplacés : à ceux qui acceptent son invitation, elle redonne des visages.

[16] Ici je reprends la définition de l'éthique proposée par Daniele Lorenzini, *Éthique et politique de soi. Foucault, Hadot, Cavelle et les techniques de l'ordinaire*, Paris, Vrin, 2020 : « L'éthique peut être conçue comme un effort théorico-pratique de transformation de notre rapport à nous-mêmes, aux autres et au monde. Bref comme un effort de transfiguration de notre manière d'être et de vivre », p. 79-80.

[17] Emmanuel Lévinas, *Éthique et infini. Dialogue avec Philippe Nemo*, Paris, Fayard/France Culture, 1982, p. 79-87.

Distinguée par le monde

Si Ahlam se charge de témoigner pour le monde, c'est en partie parce qu'elle a été « distinguée » par l'un de ces médias d'envergure internationale qui peuvent à juste titre être considérés comme « les oreilles et les yeux du monde ». En 2017, elle est sélectionnée par « BBC 100 Women[18] », une liste établie chaque année depuis 2013 par la chaîne d'information britannique, réunissant les noms de femmes, parfois inconnues, « les plus inspirantes et influentes du monde ». Elle doit cette reconnaissance aux activités en faveur de l'autonomisation des femmes et contre l'illettrisme dans lesquelles elle s'est engagée depuis le déclenchement de la guerre en Syrie. Elle la doit aussi à sa singulière capacité à articuler sa vision des événements aux attentes d'un monde qui sur la guerre en Syrie n'entend que la voix et les souffrances des femmes. Sa distinction par la BBC, si elle a eu un impact sur sa façon de concevoir son « être au monde », n'a pas eu de répercussions médiatiques importantes. Trois portraits ont été publiés à un an d'intervalle entre 2017 et 2019. Le premier paraît sur le site de la BBC en arabe en octobre 2017[19], le second sur la page internet de Syrian Women for Democracy[20] en juin 2018 et le troisième dans le journal en ligne Zaman Al-Wasl en juillet 2019[21]. Ces articles reviennent sur le parcours de cette « femme forte » qui avec opiniâtreté a su négocier son parcours grâce à une série d'accommodements avec cette entité – la société (*al-mujtama'*) – qu'à l'instar de beaucoup de Syriennes, elle considère comme menaçante et extérieure à elle-même. Tout en se conformant à certaines règles, elle poursuit son objectif, celui de faire des études et de devenir enseignante. Issue d'une famille sunnite conservatrice de la petite ville d'Al-Has (sud de la région d'Idlib), elle réussit à imposer son désir d'apprendre à un père réfractaire en alliant à sa cause des cousins « éduqués ». Après avoir obtenu son bac en 1990 et un diplôme de littérature arabe, elle est contrainte à un mariage qu'elle qualifie de « très très traditionnel » : épouser son cousin paternel, un garagiste qui contrairement à elle n'a pas fait d'étude. Elle le suit en Libye où elle donne naissance à quatre garçons. Quand ceux-ci atteignent l'âge d'aller à l'école, elle se fait engager comme professeur d'arabe dans l'établissement de Benghazi où ils sont scolarisés. Seize années plus tard, elle revient en Syrie et s'installe dans la ville de Maarat Al-Nouman dans un appartement qui jouxte celui de sa belle-famille. « Quand je me suis mariée, ma belle-mère, que Dieu la préserve, m'a dit que mon diplôme, je pouvais l'accrocher à la porte de la cuisine », raconte-t-elle en riant, avant de poursuivre : « Heureusement, mon mari m'a toujours soutenue, et en Libye je n'avais pas ma belle-mère sur le dos pour m'empêcher de travailler. Non seulement j'ai travaillé, mais j'ai

[18] [En ligne] consulté le 4 mars 2021 : bbc.com/news/world-41380265

[19] Rapport non signé intitulé « Les combats de la professeure syrienne Ahlam » (*Ma'ârik al-mu'allima al-sûriyya Ahlâm*), mis en ligne sur le site de la *BBC* le 13 octobre 2017 et consulté le 6 avril 2021 : bbc.com/arabic/middleeast-41595044

[20] Hadil Atallah, « Une professeure syrienne raconte comment elle est devenue l'une des femmes les plus influentes » (*Mu'allima sûriyya tarwî kayfa asbahat min al-nisâ' al-akthar ta'thîran*), d'abord paru dans *Mîm* et republié en 20 juin 2018 sur le site de *Syrian Women for Democracy*. [En ligne] consulté le 6 avril 2021 : cutt.ly/TcLh7y0

[21] Faris Al-Rifâi'î, « Ahlam Al-Rashid, une déplacée syrienne sélectionnée parmi les 100 femmes influentes du monde » (*Ahlâm Al-Rashîd, nâziha sûriyya ukhtîrat min bayna 100 imra'a mu'aththira fî-l-'âlam*), mis en ligne le 9 août 2019 sur le site de *Zaman Alwsl* et consulté le 6 avril 2021 : zamanalwsl.net/news/article/112087

contribué financièrement à l'agrandissement de la maison de mes beaux-parents et à la construction de notre appartement. Quand je suis rentrée en Syrie, j'ai passé un concours pour être titularisée, j'ai acheté une voiture pour aller au travail. Personne n'a rien dit ».

En 2012, elle devient une *nâziha* (déplacée) : comme des centaines de milliers de ses compatriotes, elle est contrainte de fuir. Elle quitte Maarat Al-Nouman et après des mois de déplacements successifs, elle s'installe avec les siens dans le camp d'Al-Qâ' près d'Atmeh, une bourgade située à proximité du post-frontière de Bab Al-Hawa par où transite l'aide humanitaire venue de Turquie. C'est à ce moment qu'elle situe sa prise de conscience « d'être une femme » : « Lors de ce déplacement, j'ai dû prendre le parti des femmes » raconte-t-elle. Brutalement arrachée à son quartier et à sa famille élargie, dans un contexte de précarité extrême elle rencontre des concitoyennes venues d'ailleurs « qui ne savent rien faire d'autre que travailler la terre et obéir aux hommes », résume-t-elle dans une formule cinglante. Les arrangements qui jusque-là organisaient la réalité de son quotidien et s'imposaient comme des évidences vacillent au point de ne laisser plus voir que leur caractère arbitraire, hypocrite et dépassé. Confrontée à l'épreuve du déplacement forcé, elle développe une conscience multiple de l'oppression qui non seulement animera durablement son engagement, mais contribuera à la cristallisation d'une identité nouvelle : celle d'être non plus uniquement « syrienne », mais « femme » : « Je ne suis pas syrienne, je suis une femme syrienne », insiste-t-elle au cours de notre « rencontre » sur Skype. « Et je suis une mère » ajoute-t-elle, avant de préciser : « Au travail, mes collègues femmes, ainsi que les étudiantes m'appellent 'Mama Ahlam'. Je suis un peu comme une mère pour elles. Normalement selon la tradition on devrait m'appeler Oum Moustapha, car mon fils aîné s'appelle ainsi, mais je suis fière de mon prénom j'ai toujours voulu le garder, car je ne représente que moi-même. Seuls les membres de mon cercle familial étroit m'appellent Oum Moustapha ».

En se faisant appeler Oum Moustapha à la maison et par son prénom dans l'espace public, Ahlam signifie sa capacité à se tenir par elle-même, elle contredit l'idée que pour mettre en mouvement son corps hors du foyer, la femme aurait besoin d'afficher son statut de mère et d'épouse. Le déplacement dû à la guerre a en outre provoqué une permutation des rôles et des positions assignées dans la famille : « Mon mari est épuisé, il reste à la maison. Maintenant c'est moi qui sors pour travailler et je suis le soutien de quatre familles : la mienne, celle de ma mère veuve, celle de mon frère cadet et celle de ma sœur ».

Un corps genré face au monde

À la conscience de subir la violence d'un régime de terreur, s'ajoute pour Ahlam celle de l'oppression d'un système patriarcal qui enferme les femmes dans le filet des « traditions, des mœurs et des coutumes » : *'âdât wa a'râf wa taqâlîd*. Cette énumération de synonymes qu'elle énonce fréquemment sur un ton las, est là pour signifier le poids et la pression qu'exercent les règles sociales sur le corps des femmes : « Tu ne peux pas t'habiller comme tu veux, tu ne peux pas voyager comme tu veux et par-dessus tout, quand tu te plains parce que

ton mari te bat, on te dit de supporter parce que la femme doit "protéger son mari du scandale" (*sitr zawjha*[22]), ce sont ça les *'âdât wa a'râf wa taqâlîd* ». Contre cette oppression, Ahlam a su mobiliser et articuler deux grammaires critiques : la première peut être qualifiée « d'islamique », la seconde « d'humanitaire ». Écoutons-la faire le récit des étapes de son parcours : « Jeune, j'ai compris qu'il fallait que j'excelle dans la connaissance de la religion pour pouvoir contredire ceux qui tentaient de briser mes ailes. J'ai appris par cœur une grande partie du Coran et de nombreux hadiths […]. Je lisais beaucoup et me cultivais pour confronter l'ignorance de notre société ». Revenir à la lettre des Écritures et mobiliser son savoir religieux contre « les traditions, les mœurs et les coutumes », cette technique de résistance des femmes musulmanes est très répandue depuis quelques décennies, en Syrie comme ailleurs dans le monde arabe[23]. En revanche, la seconde grammaire critique à laquelle Ahlam Al-Rashid s'est initiée dans son lieu d'exil est plus récente, elle émane d'une doxa humanitaire – véhiculée par les programmes des Nations Unies et des ONG internationales – qui a mis la femme – plus précisément son corps – au cœur de la réponse à la crise syrienne et encouragé la création d'une myriade d'associations locales dédiées à sa « protection ».

« Avant la "catastrophe" – *kâritha*, c'est par ce terme qu'Ahlam désigne la guerre qui ravage son pays – j'avais des convictions sur la place des femmes, mais personne avec qui les partager, car le régime imposait que chacun reste dans son contexte[24]. Après, ma conscience s'est développée, car j'ai trouvé des gens avec qui partager mes idées, qui m'ont soutenue dans tout cela. Et qui sont ces gens ? Ce sont les personnes avec lesquelles je travaille dans les organisations internationales ». Ici Ahlam révèle à sa façon l'existence d'un « texte caché[25] », une frustration due aux rapports de domination contre lesquels la concernant, avant la guerre, le combat ne pouvait être qu'au mieux partiel (savamment agencé dans des arrangements négociés), différé, voire phantasmé. Déplacé dans des camps, au contact des humanitaires, ce texte jusque-là indicible et non partagé s'est transformé en un discours public pour une grande part encodé par le langage des ONG.

Ahlam a réussi à tracer son chemin au sein de la multitude d'organisations internationales qui se sont implantées en Turquie pour venir en aide aux réfugiés et aux déplacés se trouvant de part et d'autre la frontière syro-turque : dans la région de Gaziantep et dans le nord de la Syrie. Lorsqu'elle revient sur son parcours depuis huit ans, elle égrène les sigles et les noms en anglais des nombreuses organisations pour lesquelles elle a travaillé : IMC (International Medical Corps), IRC (International Rescue Committee), OCHA (Office for the Coordination of Humanitarian Affaires), Global Community, World Vision. C'est dans le domaine de la protection des femmes et des enfants qu'elle a été formée dans des

[22] Littéralement l'expression signifie « la femme est la couverture de son mari ».
[23] Amélie Le Renard, « "Droits de la femme" et développement personnel : les appropriations du religieux par les femmes en Arabie Saoudite », *Critique internationale*, n° 46, 2010, p. 67-86. [En ligne] consulté le 6 avril 2021 : cairn.info/revue-critique-internationale-2010-1-page-67.htm
[24] Sur la répression exercée à l'encontre des associations féministes damascènes qui tentent d'élargir leur base sociale aux milieux ruraux, cf. Emma Aubin-Boltanski et Cécile Boëx, « Les femmes prennent la parole. Déclarations filmées et sit-in à domicile », in Cécile Boëx et Agnès Devictor (dir.), *Syrie, une nouvelle ère des images. De la révolte au conflit transnational*, Paris, Éditions du CNRS, 2021, p. 89-106.
[25] James Scott, *La domination et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne*, Paris, Éditions Amsterdam, 2019.

« workshops » organisés en Turquie. Ces ONG, comme dans la situation décrite par Madeline Otis Campbell et Sarah A. Tobin dans le camp jordanien de Zaatari[26], assurent la gouvernance de la population réfugiée selon un modèle néolibéral et ultra compétitif, car il s'agit d'être les plus aptes à répondre aux programmes d'urgence financés par des bailleurs de fonds internationaux. Dans ce cadre, Ahlam a su s'imposer comme « focal point » (référant) pour la région d'Idlib. Par nécessité, parce que l'aide et donc les financements sont de préférence orientés vers les problématiques liées aux femmes, mais aussi parce qu'elle est convaincue de la nécessité de transformer les rapports de genre dans sa société, elle s'est investie dans le domaine de la « protection », un terme technique désignant des « programmes » ciblant en priorité les femmes et les enfants. Aujourd'hui sa principale activité consiste à « former des formateurs » ce qu'elle désigne par le sigle « TOT » (*Training of trainers*) et à organiser des sessions « d'autonomisation des femmes » – item qu'elle désigne par l'expression anglaise « *women empowerment* » ou en arabe par le néologisme « *tamkîn al-mar'a* » –, ainsi que des stages de sensibilisation à la « violence sexiste », ce qu'elle nomme en utilisant un autre sigle : GBV pour *Gender Based Violence*. En 2017, elle a créé un centre appelé « A-Rashid », dédié à la formation : « Dans le *TOT*, j'ai formé 7000 femmes et hommes aux *GBV* et à la *protection*. Je leur ai donné des cours de sensibilisation au problème du mariage précoce également. Pour la grande majorité, j'ai changé leurs convictions sur les femmes. Les hommes surtout, j'ai changé leurs convictions, ils sortaient transformés[27] ».

Articuler les mondes

Lors de l'entretien qu'elle m'a accordé comme dans le portrait dressé par le journal en ligne de Syrian Women for Democracy, Ahlam insiste tout particulièrement sur les mariages précoces, un « problème » qui pour les ONG internationales travaillant sur la « crise syrienne » confine à l'obsession[28]. À sa façon, elle se conforme aux paramètres du « nouveau sujet moral[29]» et de la « réfugiée idéale[30] » que les organisations humanitaires imposent concernant la sexualité, la reproduction, les rapports de genre et le traitement des enfants. Dans le même temps, à certaines occasions, notamment lors de ses prises de parole publiques, elle articule avec habileté l'idiome humanitaire avec un langage religieux, en multipliant les références au Coran et aux hadiths[31]. « Toutes ces idées sur l'autonomisation des femmes, sur leurs droits, sur la violence sexuelle sont incomprises par les hommes de notre société », explique-t-elle avant de poursuivre : « Ces idées sont perçues comme exogènes. Je ne peux pas les poser sur la table sans préambule, sans les renforcer avec une terminologie religieuse, en citant des

[26] Madeline Otis Campbell, Sarah Tobin, « NGO Governance and Syrian Refugee "Subjects" in Jordan », *Middle East Report*, 278, Spring 2016. [En ligne] consulté le 7 avril 2021 : merip.org/2016/04/ngo-governance-and-syrian-refugee-subjects-in-jordan
[27] Les mots en italiques sont énoncés en anglais.
[28] Madeline Otis Campbell, Sarah Tobin, *op. cit*.
[29] *Ibid.*
[30] *Ibid*.
[31] C'est par exemple le cas dans l'émission *Anâ hunâ* de Radio Fresh. [En ligne] consulté le 6 avril 2021 : facebook.com/watch/?v=312042810474687

versets coraniques et des hadiths. Finalement ce que je rappelle aux gens c'est que le socle de ces idées est présent dans notre culture religieuse. Notre religion, l'islam respecte la femme ».

Ahlam appartient au mouvement civil qui s'est considérablement développé dans « les trois Syrie d'aujourd'hui[32] », celle du régime, celle des islamistes d'Idlib et celle des Kurdes. Dans les camps d'Atmeh où elle évolue, elle doit composer non seulement avec la doxa humanitaire, mais avec l'idéologie du mouvement islamiste qui contrôle la région d'Idlib : « Tu sais Hay'at Tahrîr Al-Cham, ou si tu veux Front Al-Nusra, c'est pareil[33] », dit-elle sur un ton presque léger qui, en tous les cas, ne laisse transparaître aucune inquiétude particulière avant de préciser : « Ce sont des factions rigoristes, comme on dit ». Émanation d'Al-Qaida, le Front Al-Nusra est devenu Hay'at Tahrîr Al-Cham fin 2016, au moment où il prenait des distances avec l'internationale fondée par Oussama Ben Laden. Aujourd'hui, il se présente comme un mouvement islamiste révolutionnaire syrien. Il contrôle la ville d'Idlib et sa région – une poche de 3000 km^2 peuplée par 2,6 millions habitants dont 50% de déplacés – depuis 2015. Il a mis en place un « gouvernement de salut syrien » pour la gestion des affaires civiles, une entité qui a évincé les conseils locaux liés au gouvernement intérimaire de l'opposition syrienne en exil, opérant du sud de la Turquie. Pour autant, son leader Abou Mohammed Al-Jolani n'a pas transformé le bastion rebelle d'Idlib en émirat fondamentaliste sur le modèle de l'État islamique. Il a opté pour un système de « gouvernance lâche ». Ne pouvant pas composer avec une administration digne de ce nom, il délègue son autorité aux notables pieux d'Idlib, à la classe moyenne éduquée et à des organismes internationaux comme ceux pour lesquels Ahlam travaille. Même le secteur éducatif est géré par des entités étrangères, notamment par Chemonics, une société internationale de développement américaine, et ce en collaboration avec l'Unicef et la Qatar Charity[34]. Engagés depuis 2019 dans une stratégie de normalisation de ses relations avec la communauté internationale, Hay'at Tahrîr Al-Cham et son leader tentent de polir leur image en donnant des gages en matière de respect des droits de l'homme[35]. Précisons que cet affichage tourné vers l'extérieur ne les empêche pas de commettre régulièrement des atrocités dans le huis clos des territoires qu'ils contrôlent comme l'exécution par lapidation le 31 mars 2021 de trois femmes et un homme condamné pour fornication dont seuls quelques médias arabophones se sont fait l'écho[36].

À une question sur Al-Jolani, Ahlam coupe court en répondant : « Je ne parle jamais des choses politiques et militaires ». Elle reviendra ensuite au détour d'une phrase sur le mouvement islamique : « Je prends la parole dans des réunions d'organisations internationales,

---

[32] Madjid Zerrouky et Laure Stephan, « Contre le régime Syrien, l'engagement tenace de Mazen Darwich et son équipe », *Le Monde*, 19 mars 2021. [En ligne] consulté le 6 avril 2021 : cutt.ly/znGazjX

[33] En juillet 2016, le Front Al-Nusra s'est rebaptisé « Fatah Al-Cham ». Six mois plus tard, il fusionnait avec quatre autres formations islamistes pour donner naissance à Hay'at Tahrîr Al-Cham.

[34] Jerome Drevon et Patrick Haenni, « How Global Jihad Relocalises and Where it Leads. The Case of HTS, the Former AQ Franchise in Syria », *Middle East Directions (MED)*, European University Institute Research 2021. [En ligne] consulté le 6 avril 2021 : hdl.handle.net/1814/69795%22

[35] *Ibid*.

[36] Voir notamment l'article de Muhammad Al-Ahmad, « Tahrîr Al-Cham condamne trois femmes et un homme à Idlib » (*Tahrîr Al-Cham tu'dim thalâth nisâ' wa rajulân fî Idlib*), *Al-Arabi al-jadid*, mis en ligne le 30 mars 2021 et consulté le 10 juin 2021 : urlr.me/WRt25. Voir aussi un reportage diffusé par Orient TV le 30 mars 2021. [En ligne] consulté le 10 juin 2021 : youtube.com/watch?v=0AE3Dq7oExM

je parle aux médias comme la BBC. Je dis ce que je pense et je fais ce que je veux […] Au début mon mari et mes fils ont essayé de m'en empêcher. Ils me disaient : "Demain, ils vont venir te chercher". Mais grâce à Dieu, il ne s'est rien passé. Je suis sûre de ce que je dis, confiante. Je n'aborde jamais les sujets qui pourraient me mettre en danger. J'adopte une posture de neutralité, si tu veux ».

Bien qu'évasive sur les questions politiques, Ahlam laisse entendre qu'elle est contrainte à des aménagements quotidiens avec les hommes de l'organisation islamique, que non seulement sa marge de manœuvre est étroite, mais qu'un décalage demeure entre l'énonciation d'une critique et sa mise en œuvre concrète sur le « terrain » (*ard al-wâqi'*) : « Aujourd'hui les femmes parlent, la société n'accepte plus certaines choses. Quand, par exemple, un crime d'honneur est commis contre une fille, les réseaux sociaux s'enflamment, tout le monde est contre », explique-t-elle. « Mais, poursuit-elle, si la condamnation de ces actes est partagée, les institutions ne sont pas là pour protéger les femmes sur le terrain. De toute façon on ne peut pas demander des comptes, les tribunaux islamiques mis en place par le Front Al-Nusra appliquent le droit islamique et pour eux si un père, un frère, un cousin le jugent nécessaire, ils peuvent tuer leur fille, leur cousine ou leur sœur ».

Ahlam préfère éluder les sujets politiques. Pour autant, ses actes n'ont rien d'innocent[37] : ils constituent des formes d'engagement politique. À son travail herméneutique sur le texte religieux pour rendre acceptables les idées sur les droits de la femme, s'ajoute un comportement « déplacé » dans l'espace public. « Mon mari me disait : " Non n'y va pas", mes fils me disaient "non n'y va pas", mais moi, comme fille de la région, je ne pouvais pas me contenter de rester chez moi à attendre : je me devais d'aller accueillir les gens ». La force du geste testimonial d'Ahlam tient beaucoup au fait que pour l'accomplir, elle ait choisi l'espace le moins « convenable » pour une femme : se poster sur le bord d'une route pour envoyer un message au monde, et marcher à contre-courant de la circulation pour héler des voitures et adresser des gestes d'attention aux réfugiés. Par ce geste qu'elle qualifie de « bénévole » pour signifier qu'il relève de son initiative personnelle, elle ouvre le champ des possibilités pour les femmes. Son acte peut être qualifié de « contre-conduite » dans la mesure où, sans être « révolutionnaire » ou « dissident », il constitue un détournement critique, une façon de se détacher de la forme de subjectivité fabriquée par « les traditions, les mœurs et les coutumes » qui interdit à la femme certains espaces sous prétexte de protéger l'intégrité de son corps et en raison de son statut de « chose sacrée d'un homme » (*hurma*). « Au début quand je circulais seule au volant de ma voiture dans les camps, j'entendais des gens étonnés dire "une *hurma* conduit seule !" Maintenant, les gens me connaissent, tout le monde sait que je suis une femme forte, ils ne disent plus rien. Si Dieu veut, je serai un modèle pour les femmes syriennes des prochaines générations ».

[37] Sur l'innocence, cf. Vinciane Despret, « La tentation de l'innocence. Conversation avec Isabelle Stengers et Donna Haraway », *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Paris, Éditions Dehors, 2019, p. 321-353.

Conclusion

J'ai rencontré Ahlam sur « Internet », une des scènes de la révolution et de la guerre que les femmes syriennes ont fortement investie depuis 2011[38]. J'ai été d'abord interloquée, puis bouleversée par son geste testimonial. Par ce geste, elle signifie sa volonté de sortir le monde de son abstraction pour lui donner la forme d'un corps maternel attentionné et consolateur ; « femme-monde », elle ne se contente pas de décrire la situation des déplacés, elle instaure une relation éthique avec des visages ; enfin, par son comportement qui peut être qualifié de contre-conduite, elle donne corps *maintenant* à l'idée d'une libération de la femme.

Ahlam n'a pas quitté son pays, mais la guerre l'a pourtant projetée dans un autre monde, celui de l'humanitaire et de ses différents acteurs : la communauté internationale, les bailleurs de fonds internationaux, les Nations Unies, les organisations internationales. Elle a dû apprendre un nouvel idiome fait de sigles et d'expressions anglaises, se familiariser avec les problématiques du genre. Au cours des deux entretiens qu'elle m'accorde, elle utilise fréquemment l'expression « terrain » pour désigner les camps où elle travaille. Parfois, elle parle de « sa » région. Une position d'extériorité/intériorité renforcée par le fait qu'elle est à la fois une « déplacée » et une employée des organisations internationales pourvoyeuse d'aides. Elle se situe dans un « nous », un collectif qui, à intervalles réguliers, devient un « ils » distinct d'elle-même. À son échelle, elle essaye de construire les conditions pour vivre dignement *maintenant* dans un territoire frontalier qui tout en étant assiégé et bombardé par l'armée du régime syrien et l'aviation russe, est contrôlé militairement par un mouvement islamiste et dépendant de l'aide humanitaire internationale. Dans ce contexte, elle se propose comme relais de connexions entre différents mondes : le monde d'Idlib traditionnel et religieux, le monde des organisations internationales, le monde des déplacés, le monde de Hay'at Tahrîr Al-Cham avec lequel il faut bien composer, le monde des médias internationaux. À la croisée de ces mondes, elle « habite le trouble[39] », tente d'articuler ensemble différentes façons de se tenir et de résister. Elle ouvre une possibilité de cohabitation entre des visions du monde opposées, sans pour autant se perdre.

Le penseur syrien Yassin Al-Hajj Saleh affirme vouloir à travers ses œuvres et ses conférences parler du monde à la Syrie et de la Syrie au monde[40]. Ahlam à sa façon traduit ce projet intellectuel en actes : non seulement elle parle *du* et *au* monde, mais elle l'incarne pour signifier aux déplacés, ces êtres détruits, désubjectivés et indistincts, réduits à des chiffres toujours imprécis – des masses se comptant par « vagues » de centaines de milliers – qu'elle les voit, qu'ils comptent pour elle. Ces hommes et ces femmes étaient réduits à des corps biologiques – ces « vies nues[41] » condamnées à tout juste survivre que les Grecs nomment zoé –, par ses gestes d'attention, Ahlam les « requalifie », fait d'eux des bios, des corps politiques, individualisés, dotés de traits distincts, de visages. « Je devais être présente au nom de mon

[38] Emma Aubin-Boltanski, Cécile Boëx, *op. cit*.
[39] Sur ce point, cf. l'entretien avec Donna Haraway, réalisé par Florence Caeymaex, Vinciane Despret et Julien Pieron, « Le rire de Méduse », *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Paris, Éditions Dehors, 2019, p. 61-89.
[40] Justine Augier, *Par une espèce de miracle. L'exil de Yassin Al-Haj Saleh*, Arles, Actes Sud, 2021.
[41] Giorgo Agamben, *Homo Sacer I, Le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Le Seuil, 1997.

humanité » *(kunt mutawâjida bi-hukm insâniyyâtî*), me répondit-elle lorsque je lui demandai la raison de sa conduite. Ce n'est pas le « sujet moral » façonné par les organisations humanitaires qui s'est mis en mouvement pour « accueillir » les familles de déplacés à Sarmada, mais un corps aux multiples facettes : Ahlam, femme syrienne, et mère ; musulmane engagée et féministe ; professeure d'arabe ; employée des organisations internationales et habitante d'une région dominée par un mouvement islamiste. « Chaque jour je prie pour que nous nous libérions de l'abjection et de l'humiliation, pour que notre peuple redevienne digne, accueillant, fort et novateur », lance-t-elle alors que notre rencontre sur Skype est sur le point de s'achever.

Bibliographie

En français

Agamben, Giorgo, *Homo Sacer I, Le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Le Seuil, 1997.

Aubin-Boltanski, Emma, Boëx, Cécile, « Les femmes prennent la parole. Déclarations filmées et sit-in à domicile », in Cécile Boëx et Agnès Devictor (dir.), *Syrie, une nouvelle ère des images. De la révolte au conflit transnational*, Paris, Éditions du CNRS, 2021, p. 89-106.

Augier, Justine, *Par une espèce de miracle. L'exil de Yassin Al-Haj Saleh*, Arles, Actes Sud, 2021.

Bataille, Georges, « L'abjection et les formes misérables », in *Œuvres complètes II, Écrits posthumes 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1970, p. 217-221.

Boëx, Cécile, « Témoignages filmés de la violence en Syrie. Le corps comme preuve, le récit comme réplique », in Nibras Chehayed, *Images de chair et de sang. Penser le corps en Syrie*, Beyrouth, Presses de l'Ifpo, 2021.

Coquio, Catherine, « À quoi bon encore le monde. Nihilisme, naïveté, négation », intervention prononcée lors du colloque « Syrie : à la recherche d'un monde », 14 et 15 décembre 2017, Université Paris Diderot. Mis en ligne le 12 mars 2018 sur le site *Lundimatin* : lundi.am/A-quoi-bon-encore-le-monde-Nihilisme-naivete-negation

Despret, Vinciane, « La tentation de l'innocence. Conversation avec Isabelle Stengers et Donna Haraway », *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Paris, Éditions Dehors, 2019.

Didi-Huberman, Georges (dir.), *Soulèvements*, Paris, Gallimard, 2016.

Foucault, Michel, *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France. 1977-1978*, Paris, EHESS/Gallimard/Seuil, 2004.

Lévinas, Emmanuel, *Éthique et infini. Dialogue avec Philippe Nemo*, Paris, Fayard/France Culture, 1982.

Lorenzini, Daniele, *Éthique et politique de soi. Foucault, Hadot, Cavelle et les techniques de l'ordinaire*, Paris, Vrin, 2020.

Le Renard, Amélie, « "Droits de la femme" et développement personnel : les appropriations du religieux par les femmes en Arabie Saoudite », *Critique internationale*, n° 46, 2010, p. 67-86. [En ligne] : cairn.info/revue-critique-internationale-2010-1-page-67.htm

Scott, James, *La domination et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne*, Paris, Éditions Amsterdam, 2019.

Zerrouky, Madjid, Stephan, Laure, « Contre le régime Syrien, l'engagement tenace de Mazen Darwich et son équipe », *Le Monde*, 19 mars 2021. [En ligne] : cutt.ly/znGazjX

En anglais

Drevon, Jerome, Haenni, Patrick, « How global Jihad Relocalises and Where it Leads. The Case of HTS, the Former AQ Franchise in Syria », *Middle East Directions (MED)*, European University Institute Research 2021. [En ligne] : hdl.handle.net/1814/69795

Otis Campbell, Madeline, Tobin, Sarah, « NGO Governance and Syrian Refugee "Subjects" in Jordan », *Middle East Report*, 278, Spring 2016. [En ligne] : merip.org/2016/04/ngo-governance-and-syrian-refugee-subjects-in-jordan

بالعربية

تقرير غير موقّع بعنوان "معارك المعلّمة السوريّة أحلام"، موقع BBC، ١٣ تشرين الأول ٢٠١٧. [على الشبكة] تمّ تصفّحه في ٦ نيسان ٢٠٢١:

bbc.com/arabic/middleeast-41595044

الرفاعي، فارس، "أحلام الرشيد، نازحة سورية اختيرت من بين ١٠٠ امرأة مؤثرة في العالم"، موقع **زمان الوصل**، ٩ آب ٢٠١٩. [على الشبكة] تم تصفّحه في ٦ نيسان ٢٠٢١:

zamanalwsl.net/news/article/112087

عطالله، هديل، "معلمة سورية تروي كيف أصبحت من النساء الأكثر تأثيراً"، ونُشر أولاً على موقع **ميم** ثمّ أعيد نشره في ٢٠ حزيران ٢٠١٨ على موقع Syrian women for Democracy. [على الشبكة] تمّ تصفّحه في ٦ نيسان ٢٠٢١:

cutt.ly/TcLh7y0

De la dignité et de la reconnaissance qui ne vient pas

Omar Alshogre, notre image à tous

Nisrine Al-Zahre

> « Fut un temps où l'Homme nourrissait pour lui-même un beau rêve : s'élever au-dessus de sa condition. Mais le cours des choses a ouvert une brèche dans ce rêve, qui depuis bat de l'aile. À mesure qu'il s'atrophie, il revêt différentes formes, différents noms. De temps à autre, l'Homme prend conscience de cette terrible perte et réalise l'ampleur des efforts à fournir pour ne pas chuter au niveau de la bête. Sa résistance a alors quelque chose de la folie ».
> Mamdouh Adwan, *La bestialisation de l'Homme.*

Omar Alshogre est un jeune homme originaire du gouvernorat de Banyas, sur la côte syrienne. Du village d'Al-Bayda, plus précisément. Il est connu pour le témoignage glaçant qu'il a livré sur ses années d'emprisonnement, dans l'un des centres de la sûreté d'abord puis dans la prison de Saydnaya. Après deux courtes détentions, la troisième débutée le 16 novembre 2012 s'avérera bien plus longue. Il est alors arrêté avec trois de ses cousins, Bachir, Rachad et Nour, en raison de leur participation aux manifestations contre le régime d'Al-Assad. Lors de sa première arrestation, Omar a quinze ans. Il aura au total passé trois années en détention.

Je propose ici d'analyser ma façon de recevoir l'image d'Omar Alshogre à travers ses apparitions médiatiques – à travers les représentations qu'il incarne, et leur évolution, du Syrien banni du pays où et pour lequel il s'est révolté – comme un reflet de ma propre situation, moi Syrienne éloignée de mon pays dont je demeure toutefois la captive prise comme nombre de mes concitoyens dans les griffes de l'abject et de l'infâme. Les Syriens sont en effet prisonniers de leurs tentatives pour contenir l'incommensurable perte, pour contrer cet abject qui frappe, tel un sort inévitable, des corps commandés par la mémoire de l'humiliation.

Ces efforts pour contre-représenter l'abjection subie, longs et épuisants, emportent avec eux l'enjeu fondamental – celui de la dignité – vers d'autres sujets. La dignité en tant qu'instant crucial où la vie vaut la mort, qu'instant ontologique dans lequel la dignité est la vie même ; la dignité en tant qu'instant dans lequel l'être s'expose « en vie humaine » face à la mort, nu des valeurs symboliques et sociales qui le couvrent habituellement, qu'instant où le

commandement « tu ne tueras point » épouse la définition kantienne de la dignité humaine selon laquelle l'homme est la fin et non le moyen – cette dignité-là, dressée contre l'abject érigé en paradigme de gouvernement par le régime assadien[42], est embarquée ailleurs dans l'exil. Elle obéit dorénavant aux calculs des gouvernants et des capitaux, ainsi qu'au diktat d'Internet avec ses consommateurs de tragédie pixellisée, et au « marché » mondial de la solidarité. Cet article conclut qu'en l'absence reconduite de reconnaissance au sens développé par le philosophe allemand Axel Honneth[43], la quête de cette reconnaissance devient obsédante au point d'occulter l'instant proprement tragique où l'homme, s'exposant à la mort pour la vie, s'adresse à Dieu en ces termes : « Je suis un être humain, pas une bête[44] ». Cet instant absolu se voit remplacé par une négociation de la dignité comprise comme une valeur dont la mesure dépend de l'image que la personne donne d'elle.

J'étais censée écrire ce texte il y a deux ans, mais je n'ai pas pu. Après avoir soumis une première version à quelques relecteurs, j'ai compris que je ne lui rendais pas justice. Dès la première ligne, l'une de mes collègues relevait que mon analyse tendait à une généralisation, une imprécision défavorable à l'image des Syriens, par une certaine essentialisation du témoin survivant. Or l'écueil n'est pas essentiellement d'ordre méthodologique : le cas d'Omar Alshogre présente de ce point de vue tous les attributs du « cas d'étude » valide. Il réside plutôt dans l'identification problématique de deux subjectivités : d'une part, celle du témoin et, d'autre part, celle de la réceptrice de ce témoignage rendu sur petit écran, en l'occurrence la Syrienne auteure de ce texte. À mon sens, une part essentielle de ce que je sonde ici est la manière dont les subjectivités s'identifient les unes aux autres par le biais des corps. Des corps torturés, erratiques, disloqués, expulsés hors de chez eux et replacés ailleurs. Ce que donne à voir Omar Alshogre, c'est le spectacle de nos corps, le reflet de nos essences. Non que chaque Syrien témoin et rescapé de l'horreur ait vécu la même histoire qu'Omar. Mais ce dernier reflète la tragédie du corps syrien écartelé entre sa quête de dignité et sa mission de traduire la cause syrienne. Or si ces traductions ne sont évidemment pas identiques d'une personne à l'autre, Omar Alshogre incarne de façon emblématique la difficulté qu'ont tous les corps syriens, qui réclament dignité et liberté, à se raconter. Aussi, distinguer le recours au « je », au « il » et au « nous » devient ici relativement superflu, ces trois pronoms ayant une seule et même signification. Dans ce contexte, la réflexion sur une subjectivité distincte, un « il » donné, est nécessairement libre de tout jugement de valeur.

[42] Salwa Ismail, *The Rule of Violence. Subjectivity, Memory and Government in Syria*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.
[43] Axel Honneth, *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Gallimard, 2013.
[44] Phrase prononcée par un habitant de Idlib, Mohammed Abdel-Wahab, dans un élan de fureur. [En ligne] consulté le 13 août 2021 : youtube.com/watch?v=clKfT6yF7Gs
Stefan Tarnowski a proposé une lecture philosophique de cette vidéo lors d'une intervention le 6 juillet 2018 à la Bibliothèque Nationale de France. [En ligne] consulté le 13 août 2021 : shakk.hypotheses.org/509

Raconter l'horreur sous les projecteurs

La chaîne YouTube de l'ancien détenu de l'« abattoir » qu'est la prison de Saydnaya compte quarante-sept vidéos[45]. La plus ancienne remonte au 29 février 2016, soit huit mois après sa libération, le 11 juin 2015. La plus récente date de novembre 2020. Son passage, en mai 2021, dans l'émission *Sarda Ba'd Al'asha*[46] n'a pas encore été mis en ligne sur sa chaîne personnelle. Il s'agit de suivre, au fil de ces vidéos, l'évolution de l'image d'Omar Alshogre à travers la façon dont il procède au récit de son histoire personnelle.

Dans la vidéo filmée peu après sa sortie de prison[47], on découvre le jeune survivant vêtu d'un survêtement, assis face à la caméra. Il témoigne sans regarder directement l'objectif, en jetant des coups d'œil furtifs tantôt vers son interlocuteur, tantôt vers le sol. S'il abandonne par la suite l'usage de l'arabe littéraire dans ses témoignages filmés, c'est dans cette langue qu'Omar répond tant bien que mal à son interviewer lors de cette première apparition. Avec un fort accent de Banyas, il dresse une cartographie des différents lieux où il a été détenu : Banyas, Tartous, Homs et enfin Damas, dans le centre de Qaboun d'abord, puis dans celui de Kafar-Sousseh. Il raconte ce qu'il a vécu dans ce dernier, mieux connu sous le nom de « Centre 215[48] » où il a passé plus d'un an avant d'être transféré dans la prison de Saydnaya. Il parle le plus succinctement possible, à la manière d'un télégramme. La vidéo dure quinze minutes et quatorze secondes. Traversé de tics nerveux dans les yeux et les mains, Omar essaye d'informer un auditoire potentiellement soucieux des droits de l'Homme en Syrie, sur les procédés d'exécution répandus dans le centre 215 – comme les injections létales d'air dans la carotide. Il y est également question des viols que les détenus masculins sont forcés de se faire subir les uns aux autres, de privation de nourriture, d'exécution savamment orchestrée à travers la torture et la propagation d'épidémies comme l'hépatite B ou la tuberculose. Il fait état d'autres scènes cauchemardesques encore, comme le fait de ligoter le pénis des détenus et de les forcer à boire de l'eau salée (avec les infections urinaires que cela entraîne), de leur scarifier la peau avec des tournevis, ou d'exécuter arbitrairement le détenu désigné chef de cellule au moment où il réceptionne la nourriture. Les éléments scéniques qui composent l'horreur sont nombreux dans le témoignage d'Omar. Il y raconte également le martyre de ses cousins en détention, leurs derniers instants avant de mourir. L'un d'eux est mort assis, emporté par une tuberculose non soignée. On apprend également que son père et ses frères et sœurs ont été tués au cours du massacre d'Al-Bayda perpétré par le régime en mai 2013, ou encore qu'il a échappé in extremis à l'exécution sommaire, grâce à un important pot-de-vin versé par sa mère à un officier.

Son grand témoignage sur la prison-abattoir de Saydnaya est parsemé de petites histoires qui alimentent le récit. Des saynètes dont les ingrédients satisfont tous les critères du

[45] Cf. la chaîne YouTube d'Omar Alshogre : youtube.com/c/OmarAlshogre-II/videos
[46] « Omar Alshogre : Surviving and escaping the Syrian Prison System », mis en ligne sur la chaîne « Sarda afterdiner » le 3 mai 2021 et consulté le 5 février 2021 : youtube.com/watch ?v=nXzbnbgqAtQ
[47] « La prison militaire de Saydnaya, le centre 215, les massacres, la mort et la faim », mis en ligne sur la chaîne d'Omar Alshogre le 29 février 2016 et consulté le 5 février 2021 : youtube.com/watch?v=sLye1ThiFTw&list=UUh5g99OvqEnbnSzwwXB_Mbw&index=46
[48] Le centre 215 est le siège de l'une des vingt sections de la sûreté que compte la Syrie. Il se situe dans le quartier de Kafar-Sousseh, dans la partie ouest de Damas.

story-telling : la manière d'introduire l'histoire, de la maintenir en suspens, d'élaborer l'intrigue puis d'amener le dénouement et sa fin. Prenons par exemple l'histoire du pain et de Youssef. Omar raconte comment, devant leurs minuscules rations de nourriture, il décide un beau jour de mettre en place une sorte d'épargne du pain, dans l'espoir d'en amasser une quantité susceptible de le rassasier au bout d'un mois. Pendant trente jours, il donne un morceau de sa ration quotidienne de pain à l'un de ses codétenus, qui s'engage à le lui rendre à la fin du mois. Le jour venu, il récupère l'ensemble du pain « avancé » à ses camarades et réalise ainsi son plus grand rêve, « plus grand qu'un immeuble » pour reprendre ses mots : pouvoir manger tout ce pain d'une seule traite. Mais son émotion est telle, qu'il est incapable d'avaler quoi que ce soit. Il met donc son pécule de côté. Voyant cela, son ami Youssef flanche et vole le pain. Se sentant profondément floué, Omar souhaite en son for intérieur le pire à son camarade de prison. Le lendemain, le sort désigne Youssef comme chef du dortoir. Au moment de réceptionner la nourriture, il est abattu et sa ration revient à Omar. Au terme de cette histoire, j'ai ressenti une forme d'embarras. On ne comprend pas bien la place qu'Omar attribue à ce sinistre évènement au sein de son grand témoignage. On a le sentiment qu'il s'égare quelque peu dans la forêt de ses « petites histoires », sans comprendre s'il considère la mort de Youssef comme une vengeance divine ou non. On est saisi par le doute devant certains errements de son récit. Mais ce malaise est à situer du côté de la réception – ma façon de recevoir cette histoire – et non pas du côté des stratégies que déploie Omar pour faire face à l'horreur et y survivre. Lorsqu'il rit par exemple, en racontant qu'après avoir rassemblé le pain qui lui est dû, il a le sentiment d'avoir accompli une chose plus importante encore que la construction d'un immeuble. Ou lorsqu'il brandit le poing en signe de victoire, en répétant qu'à ce moment-là, il ne sent plus les coups que le bourreau lui assène, car sa « *success story* » l'a immunisé contre la douleur.

Près d'un an plus tard, une vidéo montre l'extrait d'une émission télévisée suédoise diffusée en 2016, dans laquelle Omar Alshogre est interviewé en suédois. On le voit ensuite donner une conférence, en suédois toujours, seul, debout sur une estrade où il procède à un exposé dans lequel il mime les évènements et les lieux, avec une véritable mise en scène. Omar exécute presque un *one man show*, occupant l'intégralité de l'espace scénique par ses mouvements. On est loin du jeune homme qui était cloué sur son siège lors de ses premières apparitions à l'écran. Il lui arrive même de provoquer quelques brefs rires dans l'assistance, lorsqu'il souligne l'absurdité des situations dans lesquelles il s'est retrouvé durant sa détention[49]. À un autre moment de cette même vidéo, on voit Omar soumettre des devinettes à ses spectateurs et applaudir lorsque l'un d'eux répond. Ses déplacements sur la scène, sa façon de solliciter le public par des questions et des blagues font penser aux « astuces » qu'emploient les professeurs ou les conférenciers pour maintenir l'attention de leur auditoire et éviter qu'il soit gagné par l'ennui. Dans la plupart des vidéos, Omar cherche par son langage corporel – par l'usage de ses mains notamment – à entrer en contact avec le spectateur. Comme s'il voulait entamer un dialogue avec lui afin de l'impliquer et, qui sait, de mieux lui transmettre la responsabilité de témoigner à son tour. Il y aurait beaucoup à dire sur le langage corporel

[49] « Omar Alshogre-Hur man bryter svenskarnas tystnad », mis en ligne sur la chaîne d'Omar Alshogre le 16 novembre 2017 et consulté le 6 février 2021 : youtube.com/watch?v=Fgij8y5F3Yc

employé par Omar. Mais ce qu'il traduit avant tout, c'est un véritable besoin de maîtrise, le souci de ne rien laisser transparaître malgré lui. Ce besoin est probablement une réaction naturelle à la mise à nu, à la dépossession de tout contrôle qu'a connue un corps détenu dans des conditions épouvantables.

À partir de 2018, les vidéos en langue anglaise adoptent un style différent, conforme aux règles qui formatent les « TedxTalk », ces agoras modernes qui empruntent aux procédés managériaux d'entreprise en mêlant pédagogie et divertissement. C'est ce qu'illustre la dramaturgie que l'ancien détenu choisit pour ouvrir son intervention : tandis qu'il rejoue la flagellation avec un fouet en caoutchouc, le volume de sa voix augmente et diminue en fonction de l'action et sa pénibilité. La parole se fige par moments. Le ton devient soudain énergique puis se charge d'émotions contradictoires, indiquées par un adoucissement du timbre voire un long silence parfaitement assumé. Tel un professionnel confiant dans la qualité de sa prestation, Omar se sert de tout son corps avec une grande liberté de mouvement, grâce au micro qu'il porte en casque[50]. Il passe d'un spectateur à un autre, se déplace lentement le long de la scène, brandit le poing en signe de détermination et de persévérance. Ses vêtements évoquent ceux des prêcheurs évangéliques américains : une chemise blanche à boutonnière dissimulée, juste ce qu'il faut d'une élégance austère.

D'un spectacle filmé à l'autre, Omar Alshogre ajoute de nouveaux détails aux évènements qu'il raconte. Par exemple, lors de son intervention dans TedxTalk, il compte le nombre de coups de pneu qu'on lui inflige. De même qu'il apporte certaines modifications à l'histoire de Youssef et du pain. Dans un reportage antérieur en arabe réalisé par la chaîne Syria TV[51], il présentait la mort de son ami comme une punition voulue par Dieu. Dans la vidéo en anglais du TedxTalk, on comprend désormais quelque chose de sensiblement différent : Youssef aurait en fait sacrifié sa vie pour Omar, afin que ce dernier puisse à son tour manger à sa faim après qu'il lui ait volé sa nourriture la veille.

L'histoire, chez Omar Alshogre, fait l'objet d'amendements permanents à mesure qu'elle est racontée, répétée. Ici, la répétition, dont la fonction première est de « faire entendre », devient également l'effet oratoire d'un conteur professionnel qui ajuste les détails de son récit en fonction du public et du contexte. Et pour que la prestation soit parfaite, c'est à partir de son corps avide de dignité qu'Omar-le conteur tire la matière première de son histoire. Hors de Syrie, ce corps (son histoire) a dû se doter de nouveaux signifiants. Des signifiants indispensables pour s'adresser à autrui en vertu du contrat implicite qui lie un orateur et son auditeur. Sur le « marché de la solidarité[52] », le modèle contractuel peut se formuler de la

[50] « The power of silence and the impact of listening », mis en ligne sur la chaîne « TEDxTalk » le 16 décembre 2018 et consulté le 23 février 2021 : youtube.com/watch?v=4YzUGbblOYg

[51] « Omar Alshogre : la prison de Saydnaya est une université de 40 centimètres », mis en ligne sur la chaîne « Syria TV » le 31 mai 2018 et consulté le 6 février 2021 : youtube.com/watch?v=PkCXunjuViA

[52] Sur cette notion, cf. Yassin Hajj Saleh, « Critique de la solidarité », mis en ligne le 21 mai 2018 sur le site aljumhuriya.net. Associer le thème de la solidarité à la métaphore du marché peut paraître une généralisation abusive, tant les gestes de solidarité et les valeurs qui leur sont associées sont variées, notamment à l'égard des victimes de la tragédie syrienne. Pour autant, ce concept nous paraît bien s'appliquer aux formes de solidarité qui entourent la figure d'Omar Alshogre.

manière suivante : raconte-moi une bonne histoire, et je serai solidaire de ta cause. Sous l'effervescence de ces nouveaux signifiants, notre conteur est comme pris dans une boule de verre épais, comme s'il était à l'intérieur de l'une de ces cloches qui contiennent de la fausse neige que l'on vend à Noël. Enfermé, il raconte l'histoire, la reprend, la répète. Mais à moi Syrienne qui l'observe de mon lieu d'exil, il semble que le spectateur ne remarque de lui que ses mouvements. Comme si sa voix – et par conséquent le contenu de son témoignage – ne parvenait pas à percer la paroi de verre. Dans *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire,* Catherine Coquio écrit : « Parce que l'acte de témoigner suppose non seulement la présence du témoin à l'évènement raconté, mais un destinataire-dépositaire qui pourra faire circuler ce récit et l'authentifier, la structure testimoniale fonctionne comme un appel à témoin. Et la parole testimoniale étant "performative", cet appel à témoin équivaut à un faire témoin[53] ». Dans le vaste dédale de la performativité déployée par Omar Alshogre, le témoignage paraît perdre le fil de la chaîne identifiée par Coquio. Le destinataire-dépositaire présumé ne semble pas être invité à prendre en relai le flambeau du témoignage que lui livre le témoin premier. Il n'est qu'un spectateur, pris dans un dispositif théâtral confortable, divertissant et au mieux instructif – si tant est que les TedxTalk puissent être considérés comme des plateformes d'apprentissage.

Pour autant, Omar Alshogre ne va pas jusqu'à transformer sa dramaturgie du témoignage en une élaboration artistique où l'horreur peut devenir création[54]. Comme si, malgré ses emprunts au théâtre, il voulait tout de même rester dans le domaine du témoignage. Et c'est peut-être précisément là que réside le malaise dans la réception. Si son témoignage était une pièce de théâtre, la charge émotionnelle et affective serait probablement mieux supportée en conscience par le spectateur qui pourrait, de ce fait, récupérer le flambeau du témoignage plus aisément. Catherine Coquio écrit en ce sens : « La vocation de la littérature [est de] saisir l'Histoire, la vie qui pullule sous le monument commémoratif […], mais aussi sur ce qui de la vie ne se raconte pas »[55].

Dans le cycle de répétition et de polissage de son témoignage, Omar Alshogre introduit sans cesse, à la façon d'un conteur de nouveaux éléments, comme on peut le voir dans le reportage filmé en 2018 à Paris et diffusé sur la chaîne Syria TV[56]. En plus du langage du corps et des regards qui imposent l'écoute, Omar a recours à ce que la linguistique appelle des outils de l'intersubjectivité. Leur fonction est avant tout « pragmatique » en ce qu'elle garantit une attention maintenue de la part de l'assistance, la prémunit contre l'ennui et l'implique dans l'histoire. Ce sont par exemple les changements d'intonation que j'ai évoqués à propos de la vidéo du TedxTalk. Ce sont également les questions purement rhétoriques posées au public, qui n'attendent aucune réponse, mais rétablissent l'attention du spectateur lorsqu'elle se

[53] Catherine Coquio, *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire,* Paris, Armand Colin, 2015, p. 147.
[54] Émilie Patrie, « Pour une mise à nu : *Passages* de Catherine Dajczman », *Témoigner*, n°119, 2014.
Voir également le sous-chapitre « Les façons de procéder face à l'horreur » au chapitre 5 de *L'horreur et sa représentation,* Dar Al-Jadid, Beyrouth, 2021. Le texte travaille à définir l'horreur et distingue quatre manières différentes de composer avec l'expérience de l'horreur : la colère et la condamnation, le silence et le retrait, la créativité, la violence.
[55] Catherine Coquio, *op. cit.*, p. 156.
[56] « L'université des murmures », mis en ligne sur la chaîne d'Omar Alshogre le 7 octobre 2018 et consulté le 4 mars 2021 : youtube.com/watch?v=2NHPgr50x1M&t=102s

dissipe, mobilisent ses sens et lui rappellent de manière indirecte qu'il s'est engagé à écouter l'histoire : « Alors ? », « J'ai fait quoi ? », « Et maintenant ? ». Un autre exemple édifiant de ce procédé est l'usage qu'Omar fait du pronom de la deuxième personne du singulier impliquant le spectateur dans son histoire : « Tu es assis…, tu entends » etc. Omar recourt à ces outils de l'intersubjectivité y compris devant le Sénat américain, en amont de la ratification de la Loi Caesar prévoyant des sanctions contre le régime syrien. Tandis qu'il raconte l'histoire des débuts de la révolution à Banyas et dans son village d'Al-Bayda, Omar propose aux sénateurs de deviner ce que son père lui a murmuré à l'oreille au cours d'une manifestation. Il ne donnera jamais la réponse à sa devinette, et on ne saura jamais ce que son père lui a dit. La devinette n'est ici qu'une stratégie oratoire visant à impliquer l'auditoire.

Omar Alshogre acquiert d'autres compétences au cours de son parcours de témoin, au gré des différentes tribunes qui lui sont offertes. Lors d'un entretien sur la chaîne Al-Hadath[57], la présentatrice l'assaille de questions sans lui laisser le temps de bien répondre. Pour ne pas être coupé, Omar accélère son débit de parole et donne un gage supplémentaire de véracité en multipliant les « détails » concernant les noms, les personnes, les chiffres et les faits. Il faut savoir que le terme de « détails » renvoie dans l'imaginaire syrien à cette célèbre déclaration de l'ancien ministre des Affaires étrangères, Walid Al-Mu'allem, à propos de la commission internationale chargée d'enquêter sur l'attaque chimique contre la Ghouta orientale en 2013, dont il récusait bien entendu la légitimité : « Nous allons les noyer dans les détails, mieux vaut pour eux qu'ils sachent nager ». Devant l'abondance des faits, des noms et des chiffres que fournit Omar dans ce témoignage télévisé, je ne peux m'empêcher de faire le parallèle avec les « détails » d'Al-Mu'allem : l'ancien chef de la diplomatie syrienne a en quelque sorte édicté l'une des règles du « jeu » de la tragédie syrienne qu'il « nie comme un détail ». Pour contrer l'aberration du négationnisme dont il est l'un des instigateurs, il ne donne d'autre choix que de se noyer dans une pléthore de chiffres et de faits. Omar Alshogre semble avoir pris sur lui – au nombre des missions qu'il endosse pour témoigner de l'ignominie – de confronter la mécanique du déni en maîtrisant les chiffres tellement bien, qu'il puisse les brandir à tout moment. Le régime génocidaire qui règne en Syrie continue d'imposer, même à distance, sa répression des libertés. Et ce, que ce soit de façon concrète à travers l'impossibilité de renouveler son passeport en exil par exemple, ou encore par la menace permanente d'attenter à la vie des proches restés en Syrie. Ou que ce soit de manière symbolique, en décidant de la façon dont les Syriens sont contraints de représenter leur cause et de disposer de leurs corps, la politique négationniste et révisionniste du régime assadien les force à dépenser tout leur temps et toute leur énergie à la démentir.

Le régime assadien impose également de manière indirecte les contours de l'image que doit adopter le Syrien survivant qui souhaite témoigner contre son tortionnaire. La première de ces règles impose au témoin de constamment prouver, sans jamais faillir, qu'il mérite bien la dignité qu'il revendique. Or au cours du travail colossal qu'exige l'administration de cette preuve, la revendication rageuse de dignité dérive vers un autre objectif, à savoir la demande

[57] « Un ancien détenu révèle les dessous des prisons du régime Al-Assad et confirme la présence de prisonniers libanais et d'autres Arabes », mis en ligne sur la chaîne « Al-Hadath » le 13 juin 2020 et consulté le 4 mars 2021 : youtube.com/watch?v=Oa89J7qUCOw

de reconnaissance – non pas de la part du régime oppresseur, mais de la communauté internationale et des citoyens des pays hôtes pour qui revendiquer la dignité va de soi.

Après avoir comparu devant le Congrès américain et prouvé sa parfaite maîtrise de l'éloquence et des arcanes du langage corporel sur toutes sortes de podiums, Omar apparaît, dans les vidéos récemment mises en ligne sur sa chaîne, sous les traits d'un Youtubeur polyglotte qui commente l'actualité politique en arabe, en anglais et en suédois. Le contenu de ses clips a sensiblement changé : il donne désormais l'impression d'un expert en développement personnel, d'un « coach » qui dispense ses conseils en expliquant comment transformer les épreuves de la vie en atouts. Notre témoin survivant raconte à ses « followers » comment la prison lui a appris à apprécier la vie aujourd'hui. Que sans elle, il n'aurait pas contracté la tuberculose. Et que sans la tuberculose, il ne se serait pas retrouvé dans un hôpital en Suède et n'aurait pas, par conséquent, rencontré les familles et les amis qui l'ont accueilli parmi eux. Il n'aurait pas non plus appris le norvégien, en plus du suédois[58]. La structure de l'argumentaire fait penser aux sermons télévisés des évangéliques américains qui concentrent leur propos sur la volonté et le travail de l'individu, sans jamais aborder la dimension collective et politique. Dans cet esprit, la prison devient une expérience personnelle, une épreuve envoyée par Dieu à l'individu pour le renforcer dans son parcours de réussite. L'histoire d'Omar Alshogre devient ainsi une « *success story* » qui occulte son combat fiévreux pour la dignité contre l'abjection assadienne. Ce qui l'apparente également aux prédicateurs évangéliques américains, c'est sa façon de sertir sa « leçon » de confidences intimes, comme on peut le voir lors de son intervention à l'Université Brown aux États-Unis[59].

Un corps qui se purifie sans cesse des souillures de l'abject

Avec son élégante chemise blanche sans boutonnière, ses cheveux soigneusement peignés et son large sourire – à propos duquel il annonce en introduction de certains entretiens télévisés qu'il s'adresse au régime syrien et à ses partisans qui surveillent chaque intervention médiatique de leurs opposants[60] – Omar Alshogre renvoie une « bonne image ». Celle, agréable et lisse, d'un jeune homme éloquent et poli. Mais à travers cette image, des bribes d'expressions trahissent malgré tout l'horreur endurée par le corps humilié et meurtri. Omar a beau la renvoyer au passé, à ce « là-bas » de la détention et des mois qui ont suivi sa libération, l'horreur transperce malgré toute la carapace du présent.

[58] « Life is all about perspective », mis en ligne sur la chaîne d'Omar Alshogre le 6 mai 2019 et consulté le 4 mars 2021 : youtube.com/watch?v=JWFtGKIeZxE

[59] « How to turn any terrible experience into something meaningful », mis en ligne sur la chaîne d'Omar Alshogre le 2 mai 2019 et consulté le 4 mars 2021 : youtube.com/watch?v=dafphJNGzpg

[60] Dans l'interview donnée à la chaîne Al-Hadath dont nous avons parlé précédemment, Omar débute son propos par une demande qu'il adresse à la présentatrice : le laisser sourire à la face du régime qui nous surveille en permanence, car par notre sourire, nous lui disons qu'il n'a pas réussi à nous briser malgré ses sévices. Voir : youtube.com/watch?v=Oa89J7qUCOw

Dans ses témoignages, Omar parle régulièrement de son poids descendu à 35 kilos, de sa perte de mémoire après sa libération, des séquelles de la tuberculose, de son incapacité à manger et à boire, de son désir de mourir et de l'appréhension constante de la torture : « Tu te tiens 24 heures sur 24 dans l'attente du supplice. Même dans ton sommeil, tu rêves de torture ». Il va jusqu'à dire : « Je ne peux plus vivre. Je ne peux que mourir, c'est tout ». Il parle à plusieurs reprises de ses codétenus morts après avoir été forcés de se violer mutuellement, de la façon dont cela les a détruits en rendant impossible toute confiance en eux et entre eux. Certains « sont morts parce qu'ils n'ont pas pu le supporter psychologiquement ». C'est dans ces termes qu'il exprime l'abomination endurée, cette insoutenable abjection qu'aucune existence humaine ne devrait connaître. Il parle de son impression immédiate, la première fois qu'il est entré dans la cellule : « Ils étaient entassés comme des vers les uns au-dessus des autres. Il était impossible de distinguer un individu d'un autre ». Un bloc indistinct de corps masculins crasseux, désarticulés et malades, dépouillés de leur intégrité et de tout caractère sacré. Des corps abandonnés aux excréments et aux larves, des organismes vivant, mais en décomposition. Un lieu où la mort semble être la seule issue face à l'intenable ignominie : « Je ne peux plus que mourir. Il m'est impossible d'accepter l'idée même de vivre. Ma raison ne le supporte pas ».

Sur ce qu'il vit après sa détention, Omar nous dit qu'il court. Il court et les services de la sûreté lui courent après. Il rêve de prison et se réveille épuisé. Le récit de son arrivée en Allemagne retient tout particulièrement l'attention. La police lui demande d'enlever ses vêtements afin de procéder à une fouille : « En Allemagne, ce pays de la civilisation et du progrès, ils m'ont demandé de me déshabiller. Ils voulaient me fouiller. Je leur ai dit que je n'enlèverai rien. Que je préférais encore retourner en Syrie à la nage ou en rampant, plutôt que de me déshabiller ! » Toute pratique, toute instruction venant des institutions renvoie en puissance à la profanation de l'intégrité du corps opérée par le régime assadien. Le cerveau est sur le qui-vive et les sens à l'affût, bien plus qu'à la normale, pour relever le moindre signe susceptible de faire écho à l'abjection subie par le passé[61]. Cette résonnance, que seul celui qui a été mis à nu dans les geôles d'Al-Assad peut entendre, est probablement inintelligible pour les représentants de l'autorité de l'État hôte. Le combat pour la dignité fait place à une demande de respect adressée au destinataire du témoignage, dont on sollicite la reconnaissance à travers un regard qui confirmerait au « regardé » qu'il est bel et bien humain. Qu'il est un semblable, autorisé à se représenter sous une image meilleure.

Il est intéressant de préciser, à propos de cette abjection qui bannit les prisonniers d'Al-Assad hors du monde des humains, que le langage et le discours propres au régime syrien ne sont rien d'autre qu'une construction conçue et déployée pour fabriquer, à la place de citoyens, des entités non reconnues. Aussi, lorsque ces dernières contestent de quelque manière que ce soit le système politique en place, elles sont d'emblée disqualifiées, frappées d'opprobre. Ce

[61] Dans la littérature sur l'expérience de l'horreur, il est assez répandu que des éléments de la vie présente de l'auteur renvoient à son vécu passé de la torture. C'est le cas par exemple chez l'écrivain Jean Améry lorsque, dans son livre sur la vieillesse, il examine les détails de son corps vieillissant et se remémore systématiquement la torture qu'il a subie dans le camp nazi où il a été détenu.
Jean Améry, *Du vieillissement. Révolte et résignation*, Paris, Payot et Rivage, 2009.

langage destructif et diffamant infiltre toutes les formes du discours, depuis la communication politique en passant par les médias jusque dans la culture de masse. Et cette abjection des mots ne s'arrête pas à l'usage frontal de termes déshumanisants tels que « parasites » ou « racaille »[62]. Elle est également présente dans la culture commune de façon plus cynique, dans le langage de tous les jours de manière plus insidieuse. « Aucun d'eux n'est digne de confiance, ils ont tous tort, ils ont tous quelque chose à se reprocher ». L'absence de mérite, l'inaptitude voire la traîtrise : voici les termes obligés pour penser l'opposition. Il s'agit là de stigmates qui ont forgé au fil des ans une structure autoritaire telle, qu'elle a durablement marqué les corps. Blessés, ces derniers se jettent alors dans une quête obsessionnelle de reconnaissance.

Ce qu'on dit, ce qu'on ne dit pas

Un message politique, quel qu'il soit, peut-il dicter à un survivant ce qu'il doit dire ou ne pas dire ? Peut-on au nom d'une cause attendre de lui qu'il témoigne sans relâche de l'horreur à laquelle il a survécu, ou à l'inverse qu'il se retire loin des projecteurs ? Le point fondamental que je souhaite aborder ici ne réside pas dans ces questions, mais dans celle qui interroge la représentation de l'horreur chez les Syriens. La représentation des corps brisés et leur reconstitution par le récit qu'ils font d'eux-mêmes. La problématique n'est pas de savoir ce qu'il faut présenter comme image ou dire, ni qui a le droit de décider ce qui est montrable et ce qui ne l'est pas au nom de la bonne image des Syriens. Ces questions font d'ailleurs aujourd'hui l'objet d'une réflexion artistique et intellectuelle, à laquelle Yassin al-Hajj Saleh consacre un récent ouvrage. Ce dernier interroge, sous le titre *L'horreur et sa représentation* le rapport de ses compatriotes à ce phénomène[63].

De fait, la problématique soulevée par la façon dont Omar Alshogre témoigne de l'horreur est d'ordre contextuel. Elle tient à un cadre circonstanciel – avec une géographie, des interlocuteurs et des acteurs extérieurs à la Syrie – dans lequel il est difficile de faire la part entre ce qui est dicible et ce qui ne l'est pas. De manière générale, le problème qu'ont les Syriens à représenter leur cause est dominé par d'autres questions qui se superposent à l'enjeu politique premier. Des questions universelles qui intéressent l'altérité : le rapport à l'autre occidental, la déférence à son égard par exemple, ou encore le sens à donner à la justice alors que les auteurs des massacres demeurent impunis, sans parler des questions qui relèvent du droit à l'image et des médias qui régissent cet autre monde.

La littérature mondiale sur les génocides et l'horreur politique regorge de débats sur le témoignage, ce qu'il doit raconter et ce qui doit rester le secret du bourreau, de sa victime et de

[62] Sur le langage génocidaire et disqualifiant qui caractérise le pouvoir politique du régime d'Assad, voir : Nisrine Al-Zahre, « Jarâthîm. Disqualifier ses opposants politiques pour les éradiquer », notice du lexique de la révolution et de la guerre en Syrie sur la plateforme de l'ANR Shakk, mis en ligne le 24 juin 2020 : shakk.hypotheses.org/2177

[63] Yassin Al-Haj Saleh, *L'horreur et sa représentation*, p. 144.

Dieu [64]. Je ne me référerai toutefois ici qu'à un seul texte, un article de Michael Pollak intitulé « La gestion de l'indicible[65] ». L'auteur de *L'expérience concentrationnaire*[66] revient dans ce texte sur l'histoire de Ruth, une survivante du camp d'Auschwitz-Birkenau avec qui il a, parmi d'autres rescapées, mené des entretiens lors d'un précédent travail. L'article traite de la place du silence dans le récit autobiographique de Ruth, restée vivre en Allemagne une fois la guerre terminée. Le silence de Ruth ne signifie pas l'oubli des évènements ni l'incapacité de les restituer en ordre chronologique – comme cela est souvent arrivé aux rescapés des camps nazis. Son silence dit qu'elle s'abstient de témoigner, de sortir son vécu des tiroirs de la mémoire pour l'étaler sous les yeux de chercheurs et de journalistes qui extirpent la parole des survivants pour l'ajouter à leur curriculum vitae. D'autant que certains faits ne peuvent être compris que par ceux qui les ont vécus. Selon Pollak, le passé n'est pas tant le résultat de l'oubli qu'une certaine gestion mémorielle permettant de maintenir le lien entre un moment de la vie du témoin et un autre. Or cette gestion commande non seulement ce que le témoin dit et ce qu'il s'abstient de dire, mais elle dicte également le degré de confiance et de confidence qu'il accorde aux autres. C'est pourquoi il peut y avoir des variations, des ajustements en fonction de la variété des contextes dans lesquels le témoignage est livré, même s'il conserve un noyau dur qui constitue en quelque sorte l'identité du rescapé. À la fin de son article, Pollak tente d'imaginer les difficultés que rencontrent les survivants des camps nazis à élaborer une quelconque cohérence, un semblant de continuité dans leur histoire. En l'absence de toute compréhension possible par celui qui écoute de ce dont témoigne le survivant, le silence devient indispensable au maintien du lien avec son entourage. Pollak en déduit que le silence qui marque de son sceau l'entretien avec Ruth n'est autre qu'une épineuse réflexion sur l'utilité de la parole et de la transmission, qui se pose à chaque fois qu'il s'agit de témoigner de son histoire personnelle.

Pour le dire succinctement, le témoignage d'Omar Alshogre est avant tout une revendication à la dignité. Mais si l'on considère l'image d'Omar comme le reflet des Syriens témoins de l'humiliation et de l'abjection auxquelles ils ont survécu, la question de la dignité dans son sens « syrien » – c'est-à-dire dans le contexte local d'une oppression politique qui vise à la fois l'anéantissement des corps, de la politique, de l'espoir et de la qualification même d'homme – perd alors en clarté. J'ai essayé de comprendre ce qui rendait l'image si trouble. C'est en grande partie dû au contexte fluctuant du témoignage, au sens défini par Pollak (les auditeurs récepteurs, le pays hôte, le droit à l'image, ainsi que le marché de la solidarité qui caractérisent l'époque actuelle). Le contexte politique occidental dans lequel est livré le témoignage qui nous intéresse ici est orchestré par des décideurs qui qualifient la présence de migrants et de réfugiés de « crises » et de « vagues ». Les politiques adoptées à leur égard les

[64] Parmi les nombreux récits qui existent, mentionnons celui de Jorge Semprun dans *L'écriture ou la vie.* Tandis qu'il séjourne chez un couple de communistes à Madrid, son hôte, qui a lui aussi connu la déportation, lui raconte en détails ce qu'il a enduré dans les camps de concentration nazis. Semprun désapprouve cette façon très graphique, purement descriptive, de témoigner de la torture. Car pour lui, ce genre de faits ne doit jamais être rapporté sans commentaire ni analyse. Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994.

[65] Michael Pollak, « La gestion de l'indicible », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 62-63, juin 1986, p. 30-53.

[66] Michael Pollak, *L'expérience concentrationnaire. Essai sur le maintien de l'identité sociale*, Paris, Le Seuil, 1990.

traitent globalement comme un « excédent » malvenu, ce qu'illustre le cimetière qu'est devenue la Méditerranée. Dans ce contexte, celui qui a survécu à la tyrannie porte désormais le fardeau de devoir faire bonne impression s'il espère obtenir reconnaissance de son histoire, avant même de l'avoir racontée. Sans compter que dans ce contexte altéré où le corps du Syrien rescapé représente sa cause, une autre variable intervient, que nous n'avons pas encore suffisamment examinée. À savoir le concept de dignité à proprement parler : est-il possible que la problématique de la représentation – la représentation du survivant témoin – renvoie au fait que la dignité n'est pas une valeur universelle ? Et que le témoin se perd dans les coulisses de la traduction entre les langues ?

La dignité, entre l'universel et le particulier

La « dignité » dont l'évocation sature l'espace politique ces dernières décennies est un concept ambigu, qui se comprend avant tout par son contraire et en fonction du cadre dans lequel il est évoqué. Éric Fiat, philosophe et professeur d'éthique à l'Université Paris Est-Marne-la-Vallée, débute son ouvrage sur la dignité en relevant cette contradiction commune : nous pouvons dire le matin qu'il faut respecter la dignité de la personne humaine et le soir même, décréter de tel ou tel autre qu'il est « sans dignité[67] ». Dans la formule du matin, l'être humain est considéré comme digne par définition. La dignité est alors consubstantielle de l'existence humaine et par conséquent nul homme ne peut la « perdre », en quelque situation que ce soit. En revanche, dans la formule du soir, l'humain est perçu comme inégalement digne : il peut perdre sa dignité comme on perd ses cheveux ou la santé. La personne qualifiée d'« indigne » tombe alors au plus bas du « dignitomètre », pour reprendre le trait d'humour de l'auteur. Certes, le concept de dignité se retrouve aujourd'hui partout dans les conférences sur les droits de l'homme et dans les discours de nombreuses causes politiques, comme lors des récentes révolutions arabes. Mais il n'en est pas moins problématique. Invoqué à tout bout de champ, il « fait de l'effet » sans pour autant être jamais clairement défini. S'« il n'est rien » chez Schopenhauer, il est en revanche la composante ontologique même selon les conceptions kantienne et hégélienne, ou encore la philosophie chrétienne pour laquelle l'homme a été créé à l'image de Dieu. En contrepoint de ces conceptions qui ont contribué à « démocratiser » le concept de dignité, il y a la conception « posturale ». Elle caractérise la perspective bourgeoise de la dignité, mais également celle moderne. Cette dernière, qui oscille entre les deux conceptions (la formule matinale et la formule vespérale), tend à occulter la dimension ontologique de la dignité, au profit de sa valeur posturale.

D'après la lecture philosophique et historique d'Éric Fiat toujours, les philosophes de l'Antiquité ne considéraient pas qu'il suffisait d'être humain pour être digne ni que la dignité était nécessairement contemporaine de l'humanité. Chez les Romains, la « *dignitas* » est une charge publique, quelque chose de l'ordre du rang ou de la qualité sociale. L'homme est éduqué

[67] Éric Fiat, *Grandeurs et misères des hommes. Petit traité de dignité*, Paris, Larousse, 2010.

en vue d'atteindre une dignité, le statut de politicien ou de savant par exemple. Ce n'est pas l'apanage de tous : seuls quelques-uns accèdent à la dignité.

Dans son acception moderne, la dignité est une valeur d'origine bourgeoise. La noblesse de l'Ancien régime se souciait peu de dignité. Ce qui lui importait, c'était le concept d'honneur. C'était là la valeur suprême, à laquelle seuls les nobles pouvaient prétendre. Aussi fortunés et influents pouvaient-ils être, les bourgeois ne pouvaient pas rivaliser avec les nobles sur le terrain de l'honneur. D'où le désir profondément ancré dans l'histoire de cette bourgeoisie privée d'accès à la volupté de l'honneur, de faire siennes les mœurs aristocratiques. Las d'attendre un hypothétique ennoblissement, les bourgeois ont voulu être reconnus en leur qualité de bourgeois et ont ainsi promu en lieu et place de l'honneur, la nouvelle valeur de la dignité. Cette dernière connaîtra par la suite un grand succès au cours de la Révolution française, à laquelle la bourgeoisie participera de manière déterminante. On postule désormais que l'être humain est l'artisan, par sa conduite, de sa dignité, quelle que soit sa naissance. Il ne la reçoit ni comme grâce ni en héritage. Cette conception a constitué un progrès important bien que restreint à certains, tous les hommes n'étant pas également dignes puisque cette qualité reste fonction de leur comportement. En cela, la conception bourgeoise est discriminante, hiérarchisante : d'un côté ceux qui sont dignes, de l'autre, ceux qui ne le sont pas, ou encore certains qui sont plus hauts que d'autres sur l'échelle du dignitomètre. Dans cette acception, la dignité est une tentative de censurer ce qui fait l'animalité de l'homme aux plans physique et moral. Par sa conduite, le bourgeois digne se doit de ne pas étaler ni exagérer ses réactions et sentiments. Il ne doit pas les exposer, ni par des pleurs ni par des rires. Les affects doivent être contenus dans la sphère privée et le langage corporel répondre à un code bien défini. On doit se tenir, face à tous et à tout, ni trop près ni trop loin, mais à la bonne distance.

L'apport essentiel des religions monothéistes que sont le judaïsme, le christianisme et l'islam, consiste dans l'idée selon laquelle l'être humain est une créature unique que rien ne peut remplacer. C'est-à-dire que chaque être humain porte en lui quelque chose qui transcende le monde social, quelque chose qui fait de lui plus qu'un simple moyen au service de la collectivité. Ce qui fonde la dignité de l'homme, c'est qu'il a été créé à l'image de Dieu. Or cela est inaliénable. Aucun être humain ne peut s'abaisser au point que cesse l'amour ou la bienveillance que Dieu a pour lui. C'est ce qui dans le christianisme renvoie au concept de kénose, lorsque descendant de son Ciel, Dieu se dépouille de ses attributs divins par amour pour l'homme.

C'est ici qu'intervient Emmanuel Kant, en provoquant une double révolution dans le concept de dignité. En effet, il en démocratise l'approche bourgeoise d'une part, et en laïcise la conception religieuse de l'autre. Dans *Les fondements de la métaphysique des mœurs,* il défend le fait que les hommes sont tous également porteurs d'une même dignité, quand bien même Dieu n'existerait pas. « Les choses ont un prix, mais l'Homme, lui, a une dignité, laquelle est sans degrés ni parties » : tout calcul de valeur appliqué à l'être humain est une non-reconnaissance de sa dignité, qui est un tout indivisible. Aux yeux de Kant, tous les êtres de raison – mais eux seuls – ont une dignité, cette dernière procédant de la loi morale qui existe en chacun d'eux. La loi morale kantienne oblige l'homme autant qu'elle le dépasse, puisqu'elle

ne peut être soumise à l'examen ni par lui ni par autrui. La loi morale définissant la personne humaine, il faut donc respecter cette dernière. Le respect est l'acte par lequel on considère la présence de la loi morale en l'autre, autrement dit sa dignité qui est absolument inaliénable. Le respect est un regard qui demeure inchangé chez celui qui regarde, quel que soit ce que donne à voir celui qui est regardé, aussi détestable puisse-t-il être. Selon Kant, parvenir à ce sentiment moral qu'est le respect demande à l'homme une gymnastique permanente de la raison.

Dans son acception hégélienne, la reconnaissance par l'homme d'autrui ne recouvre pas son humanité constitutive. Toutefois cette reconnaissance accomplit, actualise l'humanité de l'homme. La relation entre les hommes est ici fondamentale et non pas secondaire : c'est dans le regard respectueux de l'autre que se réalise la dignité de la personne, quelle que soit sa condition.

La conception moderne de la dignité réintroduit quant à elle l'idée selon laquelle la dignité n'est pas une valeur universelle également répartie entre les hommes, mais qu'elle est relative à son degré d'autonomie, de maîtrise et d'indépendance. Elle requiert de l'individu qu'il soit maître de ses décisions, de sa parole, de son image et de ses affaires voire de celles d'autres. Cette conception fait la promotion de valeurs telles la performance, la carrière, la jeunesse, la beauté, la rapidité, etc.

Au final, la dignité au sens large du terme ne peut être saisie qu'en tant que phénomène dépendant du contexte et de chaque culture, voire de chaque classe sociale[68], le cas de la Syrie ne faisant pas exception. Les appartenances socioculturelles sont déterminantes dans la représentation de la dignité, qui pénètre alors un champ davantage « esthétique » (ayant trait au rang, au prestige, à la solennité, à la sobriété, etc.), plus complexe que ne l'est l'affirmation attachant d'office, à la manière de Kant, une égale dignité à chaque être. C'est comme si la dignité entrait ici dans une dimension aux contours non définis, plus intuitive et plus sensible que morale. Cette approche n'en est pas moins valide : le souci esthétique dans la représentation de soi est chose parfaitement humaine. Mais dans ce cas, la variété de ce qui peut être à ce titre appelé « dignité » n'a pas grand-chose à voir avec ce qui nous intéresse présentement. En effet, dans les débuts proprement épiques du soulèvement syrien, la « dignité » revendiquée n'a de sens que par son défaut. Elle signifie, tout simplement, le contraire de l'existence telle que définie politiquement, historiquement et sensiblement par le régime d'Al-Assad. La « dignité » qui a donné son nom à la révolution des Syriens, c'est l'opposé de l'abjection assadienne. C'est le contraire de cette réalité qui « brise les yeux[69] ». L'inverse de ces corps d'hommes entassés

[68] Dans un ouvrage intéressant sur le ressenti général au sein de la classe laborieuse, ou disons des couches populaires en Angleterre, le sociologue Richard Hoggart intitule un de ses chapitres « 'Eux' et 'nous' ». Il y discute de la question de la fierté, de la dignité aux yeux de ces classes sociales. Très souvent, ce concept apparaît lorsque s'évanouit la magie attachée au « eux » qui désigne les riches et les détenteurs du pouvoir, mais également peut-être les petits fonctionnaires des services sociaux. Cette dissipation de la magie se fait à renfort d'ironie, de cynisme et de l'affirmation bien entendue que « nous » ne serons jamais comme « eux », quoi qu'il arrive. Cf. Richard Hoggart, *The Uses of Literacy*, Londres, Chatto and Windus, 1975.

[69] « Kasr al-'ayn » est une expression idiomatique syrienne polysémique. Elle signifie la plupart du temps le fait de « briser une personne dans sa fierté ». Les tortionnaires du régime assadien l'ont souvent utilisée contre les détenus des prisons les plus dures, comme Palmyre par exemple. Cela signifie alors que le prisonnier ne doit en

les uns sur les autres et condamnés à se vautrer dans leurs excréments. De fait en Syrie, la charge sémantique du terme de dignité ne cesse de régresser toujours plus vers le champ ante-politique, mais également ante-moral voire ante-juridique, pour ne plus désigner que la condition antinomique de l'animalité la plus abrupte. C'est cette condition que Primo Lévi décrit lorsqu'il convoque l'image du « musulman » qui se soumet au sort bestial que lui infligent les camps nazis[70]. « Plutôt mourir que d'être humilié » : ce slogan de la révolution résume probablement, de la manière la plus simple et la plus exhaustive, ce à quoi la dignité renvoie en Syrie.

La dignité en tant que conscience particulière et non pas universelle

Dans son récent ouvrage intitulé *La dignité ou la mort, Éthique et politique de la race*, le philosophe Norman Ajari revisite le concept de la dignité conçue comme une valeur universelle par les philosophies européennes ethnocentrées depuis l'époque médiévale jusqu'au poststructuralisme en passant par les pensées kantienne et hégélienne, à l'aune de sa confrontation avec l'histoire des populations esclavagisées et plus généralement colonisées, ainsi que de leurs descendants au sein des nations modernes[71]. Les défis intellectuels que soulèvent ses conclusions donnent matière à réflexion, quelle que soit la manière par ailleurs dont on s'inscrit dans l'actuel débat sur ce type d'études dites « postcoloniales ». À vrai dire, Ajari conteste la classification de son travail parmi les études postcoloniales, qui recourent la plupart du temps aux outils poststructuralistes façonnés notamment par Foucault, Deleuze et Butler pour démontrer que les identités et les essentialités n'existent que par et dans les discours sociopolitiques qui les construisent. En ce sens, la race n'est rien de plus que le produit d'un discours. Ajari, lui, réfute cette idée. Il défend le fait qu'il existe bel et bien des essentialités, et que la race noire est bien réelle. Car le discours universel produit par l'Europe s'est accompagné de pratiques politiques impérialistes qui ont exclu les noirs, les esclaves, les colonisés de la qualité d'homme. Car la vie d'un noir aux États-Unis est aujourd'hui encore celle d'une personne qui, quotidiennement, risque davantage qu'une autre de se voir privée de ses droits et de se faire tuer. Où donc est l'universel dans tout cela ? Il existe une race noire dont l'essence est l'expérience historique et politique qui a voulu son oppression. Sa dignité s'est structurée comme une force à travers les générations, par conscience accumulée des violations auxquelles l'homme noir est exposé dans les pays ethnocentrés du nord. La dignité, c'est la conscience de la conscience, c'est-à-dire la conscience de ce que les populations noires contemporaines connaissent comme expériences physiques dégradantes. La dignité ne se conçoit que lorsqu'elle nous est refusée, déniée. Elle est la capacité d'affronter la mort, l'audace de tenter de vivre, d'accéder à la puissance politique. En cela, Ajari considère que les postulats

aucun cas regarder son bourreau. Cf. Yassin Al-Haj Saleh, *Récits d'une Syrie oubliée, Sortir la mémoire des prisons*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2015.

[70] Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Pocket, 1988.

[71] Norman Ajari, *La dignité ou la mort. Éthique et politique de la race*, Paris, La découverte, 2020.

universalistes de type kantien ou hégélien sont inopérants, et que le concept de dignité ne se comprend que dans l'histoire et le politique, par son défaut.

La dignité est la force du désespoir

Apportant une illustration édifiante à notre propos sur la façon dont, en Syrie, le concept de dignité est indissociable de l'abjection assadienne – ainsi que de la conscience instantanée, corporelle et historique de cette abjection qui bestialise la personne et en nie l'humanité, avant même de parler de citoyenneté et de dignité en tant que puissance d'agir dans le champ politique – Yassin Al-Haj Saleh dépeint dans son article « De la dignité et de l'humiliation, et de la dignité des humiliés[72] » le contexte singulier qui fait de la dignité en Syrie l'antithèse de la réalité telle qu'elle est, à savoir tragique. « À la lumière de l'expérience collective et personnelle des Syriens, je définirais la tragédie comme une épreuve à laquelle il nous est impossible de nous soustraire, quand bien même nous savons nos chances de réussite extrêmement faibles, voire nulles. Mais nous perdons notre dignité si nous ne nous soumettons pas à l'épreuve même de perdre beaucoup : la dignité là aussi, la liberté voire la vie. C'est exactement dans ce genre de situation que la question de la dignité se pose et s'éprouve ». C'est alors qu'il introduit le terme de « *istimata*[73] » comme étant l'expression verbale la plus proche de ce que vivent les Syriens en matière de dignité.

> « Notre compréhension de la notion de "*istimata*" est très certainement imprégnée de la situation terrible qui est la nôtre aujourd'hui. Le "*moustamit*" [celui dont le combat a la force du désespoir] engage son être entier dans la bataille. Il met sa vie en jeu, acceptant sa mort prochaine comme une probabilité forte. Si le *moustamit* est toujours en vie, "il a déjà un pied dans la tombe", pour reprendre la formule de Duraid Ibn Al-Simma. En d'autres termes, l'*istimata* est la disposition psycho-existentielle à laquelle mène l'estompement progressif de la frontière entre la vie et la mort. En ce sens, l'adjectif arabe *moustamit* est proche de celui anglais *desperate*, qui laisse entendre qu'ayant perdu l'espoir, l'homme est prêt à tout pour que change son sort. Ce qui est en train de disparaître ici, c'est la distinction entre le désespoir et l'espoir. En ce sens, le *moustamit* est celui qui mène un combat crucial et désespéré contre le désespoir. Comme si le désespoir était le préalable nécessaire au combat contre le désespoir lui-même, c'est-à-dire pour l'espoir. Ou comme si l'espoir était la force la plus désespérée de tout désespoir, la force qui porte en son cœur même le désespoir. L'ennemi de l'espoir n'est pas le désespoir, mais l'espoir mauvais, l'espoir superficiel, l'optimisme inconditionnel et dogmatique. La dignité et l'espoir ne sont pas deux états antonymiques de l'humiliation et du désespoir. Ce sont deux processus. Le premier recèle en son sein l'expérience de l'humiliation et le second, l'expérience du désespoir. C'est cela qui maintient ces deux processus dans une dynamique de crise permanente, d'un combat anxieux et jamais gagné contre l'avilissement et

[72] L'article a été mis en ligne le 30 octobre 2020 sur le site *aljumhuriya.net* et consulté le 13 juin 2021 : cutt.ly/Nnx2hUO

[73] Dérivé du substantif « *mawt* » signifiant la mort, qui synthétise les notions de combat désespéré, d'acceptation du martyre et de défi téméraire de la mort [NDTR].

le désespoir. De même que l'espoir est un acte de résistance au désespoir, la dignité est un acte de résistance à l'humiliation et à la perte du sens. Tous deux sont, quoi qu'il en soit, la production de quelque chose qui n'était pas jusqu'alors. Une création, une invention[74] ».

Dans cette dernière qualification de la dignité comme une crise permanente, comme une lutte angoissée à l'issue incertaine contre l'avilissement et le désespoir, nous retrouvons quelque chose de ce que Norman Ajari entend démontrer concernant la dignité des noirs. Dans *La dignité ou la mort* – singulier écho au slogan « mourir plutôt qu'être humilié » – la dignité passe du champ des valeurs universelles à celui des concepts politico-historiques. Lorsque les noirs parlent de dignité, c'est parce qu'ils sont confrontés à une situation intolérable : être plus exposés que d'autres, aux États-Unis comme en Europe, à la probabilité d'être tués. Il existerait comme une inclination naturelle à la dignité lorsque les conditions de vie ne sont pas dignes. En cela, l'image la plus éloquente de ce qui est au cœur de la révolution syrienne – la dignité – c'est l'image de la colère. C'est la fureur de ce vieux paysan qui, à la fin du film d'Omar Amiralay, *La vie quotidienne dans un village syrien*[75], s'insurge haut et fort contre l'injustice qu'il subit de la part du pouvoir inique des propriétaires terriens[76]. Il déchire sa chemise et exhibe sa poitrine nue devant la caméra, dans un geste excédé qui accuse le trop-plein de misère, d'humiliation et d'exploitation, en un instant où la mort et la vie se valent parfaitement. Trente-sept ans plus tard, cette « *istimata* » tragique demeure l'illustration la plus parfaite de ce qu'a été le soulèvement syrien à ses débuts. Mais nos corps humiliés ont depuis traversé tant de façons de faire et de dire différentes, tant de géographies et de contextes politiques multiples et variés que nous avons perdu en route, et par épuisement, la trace de cet instant tragique. Nous avons endossé un autre sacerdoce : celui d'obtenir reconnaissance en prouvant notre capacité à témoigner dans une langue bien acquise, par une performance bien maîtrisée, sans arrêt, mais sans effet.

Texte rédigé en arabe, traduit par Marianne Babut.

[74] Yassin Al-Haj Saleh, *op. cit*.
[75] Omar Amiralay, *La vie quotidienne dans un village syrien*, Damas, Prod. Al-Muassassa al-'âma lil-cinéma, 1974. Le film peut être visionné sur le lien suivant : youtube.com/watch?v=OQWJs4lWxqY
[76] Cécile Boëx analyse avec finesse cette séquence du film d'Omar Amiralay, la resituant dans le contexte sociopolitique de la Syrie des années 1970 dans *Cinéma et politique en Syrie. Écritures cinématographiques de la contestation en régime autoritaire (1970-2010)*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 97-127.

Bibliographie

En français

Ajari, Norman, *La dignité ou la mort. Éthique et politique de la race*, Paris, La découverte, 2020.

Améry, Jean, *Du vieillissement. Révolte et résignation*, Paris, Payot et Rivage, 2009.

Boëx, Cécile, *Cinéma et politique en Syrie. Écritures cinématographiques de la contestation en régime autoritaire (1970-2010)*, Paris, L'Harmattan, 2014.

Coquio, Catherine, *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire,* Paris, Armand Colin, 2015.

Fiat, Éric, *Grandeurs et misères des hommes. Petit traité de dignité*, Paris, Larousse, 2010.

Honneth, Alex, *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Gallimard, 2013.

Levi, Primo, *Si c'est un homme*, Paris, Pocket, 1988.

Patrie, Émilie, « Pour une mise à nu : *Passages* de Catherine Dajczman », *Témoigner*, n°119, 2014.

Pollak, Michael, *L'expérience concentrationnaire. Essai sur le maintien de l'identité sociale*, Paris, Le Seuil, 1990.

Pollak, Michael, « La gestion de l'indicible », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 62-63, juin 1986, p. 30-53.

Sieprun, Jorge, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994.

Al-Zahre, Nisrine, « Jarâthîm. Disqualifier ses opposants politiques pour les éradiquer », notice du lexique de la révolution et de la guerre en Syrie sur la plateforme de l'ANR Shakk, mis en ligne le 24 juin 2020 : shakk.hypotheses.org/2177

En anglais

Hoggart, Richard, *The Uses of Literacy*, London, Chatto and Windus, 1975.

Ismail, Salwa, *The Rule of Violence. Subjectivity, Memory and Government in Syria*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.

بالعربية

الحاج صالح، ياسين، **"بالخلاص يا شباب. ١٦ عاماً في السجون الأسدية"**، بيروت، دار الساقي، ٢٠١٢.

الحاج صالح، ياسين، "عن الكرامة والذل، وكرامة المذلولين"، موقع **الجمهورية.نت**، ٣٠ تشرين الأول٢٠٢٠. [على الشبكة]:
cutt.ly/Nnx2hUO

الحاج صالح، ياسين، "**الفظيع وتمثيله، مداولات في شكل سوريا المخرب وتشكلها العسير**"، بيروت، مؤسسة دار الجديد، أمم للأبحاث والتوثيق، ٢٠٢١.

الحاج صالح، ياسين، "في نقد التضامن"، موقع **الجمهورية.نت**، ٢١ أيار ٢٠١٨. [على الشبكة]:
cutt.ly/QnxBPMV

Sources audiovisuelles

« Un ancien détenu révèle les dessous des prisons du régime Al-Assad et confirme la présence de prisonniers libanais et d'autres Arabes », mis en ligne sur la chaîne « Al-Hadath » le 13 juin 2020 : youtube.com/watch?v=Oa89J7qUCOw

« How to turn any terrible experience into something meaningful », mis en ligne sur la chaîne d'Omar Alshogre le 2 mai 2019 : youtube.com/watch?v=dafphJNGzpg

« Life is all about perspective », mis en ligne sur la chaîne d'Omar Alshogre le 6 mai 2019 : youtube.com/watch?v=JWFtGKIeZxE

« Omar Alshogre : la prison de Saydnaya est une université de 40 centimètres », mis en ligne sur la chaîne « Syria TV » le 31 mai 2018 : youtube.com/watch?v=PkCXunjuViA

« Omar Alshogre : Surviving and escaping the Syrian Prison System », mis en ligne sur la chaîne « Sarda afterdiner » le 3 mai 2021 : youtube.com/watch ?v=nXzbnbgqAtQ

« Omar Alshogre-Hur man bryter svenskarnas tystnad », mis en ligne sur la chaîne d'Omar Alshogre le 16 novembre 2017 : youtube.com/watch?v=Fgij8y5F3Yc

« The power of silence and the impact of listening », mis en ligne sur la chaîne « TEDxTalk » le 16 décembre 2018 : youtube.com/watch?v=4YzUGbblOYg

« La prison militaire de Saydnaya, le centre 215, les massacres, la mort et la faim », mis en ligne sur la chaîne d'Omar Alshogre le 29 février 2016 : youtube.com/watch?v=sLye1ThiFTw&list=UUh5g99OvqEnbnSzwwXB_Mbw&index=46

« L'université des murmures », mis en ligne sur la chaîne d'Omar Alshogre le 7 octobre 2018 : youtube.com/watch?v=2NHPgr50x1M&t=102s

L’image du corps dans le théâtre syrien contemporain

Abdullah Alkafri

Aborder la question du corps dans la dramaturgie syrienne contemporaine est indispensable à la compréhension du rapport de cette dernière aux œuvres théâtrales antérieures. Le présupposé de notre recherche est qu’en Syrie le théâtre est un phénomène éminemment sociologique : son rapport au contexte social et politique qui conditionne sa production n’est pas moins important que sa teneur littéraire. Les textes contemporains et les tentatives d’émancipation qu’ils incarnent face aux institutions inflexibles qui gouvernent le pays constituent-ils une tendance nouvelle, ou bien s’inscrivent-ils dans le prolongement des œuvres qui les précèdent ? Pour répondre à cette question, nous proposons d’analyser différents aspects de l’écriture dramaturgique chez plusieurs jeunes auteurs entre les années 2006 et 2015, en concentrant notre lecture sur la présence du corps.

1- La structure des pièces choisies

Les sept textes choisis que nous présenterons ici ont en commun de reposer sur une structure assez classique, avec un découpage en actes et en scènes. La plupart de ces textes sont dramatiques, c’est-à-dire organisés autour de l’action scénique. Certains, moins nombreux, sont davantage narratifs. D’autres encore empruntent à l’épopée, là où quelques rares tentatives optent pour le monodrame. Notons également que les textes écrits après 2011 explorent l’expérimental sur le plan formel, ouvrant ainsi de manière assez inédite de nouveaux espaces à caractère politique. Soulignons en outre qu’il s’agit de textes relativement longs, et qu’ils se caractérisent par la diglossie qu’ils opèrent entre langue littéraire et langue dialectale.

Dualités de Adnan Al-Awda (2006) raconte le voyage entrepris par Al-Hadi, un chamelier, pour retrouver un dromadaire descendant de celui que possédait le grand-père de son père, Fahd Al-Sha’ir. L’animal était connu à l’époque pour être le plus rapide du monde arabe, or Al-Hadi a besoin de cette monture pour pouvoir épouser Khayma. Le père est en effet prêt à lui donner la main de sa fille, à condition que le chamelier le batte à la course de chameaux. Alors que le jeune homme sollicite l’aide de ses vieux parents, Fahd Al-Sha’ir lui révèle un lourd secret : ses véritables parents sont en fait Mayzar et Badra, leurs deux petits-enfants qui se sont aimés d’un amour interdit dont Al-Hadi est le fruit. Les grands-parents, pour éviter le scandale, ont décidé d’élever le petit. Le hasard a voulu que le grand-père et la grand-

mère se soient, eux aussi, aimés plus jeunes et que leur union ait été impossible à l'époque. Chacun avait alors cru au renoncement de l'autre. Ce n'est que des années plus tard qu'ils pourront accomplir ce qui sera impossible pour leurs petits-enfants : se marier et élever Al-Hadi. Tout cela, c'est Al-Hadi qui le raconte au public tandis qu'il parcourt la région à la recherche du fameux animal, vendu par Mayzar.

Le texte suit une structure narrative qui met en scène seize personnages. Son contenu emprunte au folklore à travers le personnage d'Al-Hadi, une célèbre figure du patrimoine du nord-est syrien. Cette pièce se compose de vingt-deux scènes encadrées d'un prologue et d'un épilogue que le chamelier adresse à un public présent sur scène.

Dans ***L'enduit de khôl et le pinceau*** de Adnan Al-Awda (2008) Krikor, un enfant rescapé du génocide arménien que Fawwaz, un vendeur ambulant de la Djézireh syrienne a recueilli et élevé, raconte l'histoire de plusieurs générations. À travers le récit de son petit-fils Kawo, on apprend comment Chamil, le père de ce dernier, a courtisé des femmes de diverses communautés, ce qui a induit une série de déménagements, d'enlèvements et de relations hors mariage. Krikor, lui, avait cela de spécial qu'il possédait le don de soigner les yeux malades, qu'il léchait pour en recracher le mal. Il finit lui-même aveugle, après avoir refusé de lécher les yeux du chien du caïmacan français, qui lui ôte la vue en représailles. Quant à Chamil, il doit s'exiler suite à son aventure avec l'épouse d'un cheikh, qui se solde par le meurtre de la malheureuse. Pour clore la pièce, Kawo apprend que Nadia – la femme dont il est tombé amoureux l'unique fois où il l'a vue – est en fait sa sœur aînée, contrainte elle aussi à l'exil comme le reste de sa famille.

Les évènements se déroulent de 1915 à 1992 entre les villes de Damas, de Raqqa et de Homs. Le texte comprend une note qui souligne la nécessité de tenir compte de la diversité des dialectes parlés par les personnages dans l'interprétation de la pièce. L'œuvre, qui met en jeu seize personnages, se compose de vingt-six scènes dont les titres renvoient tous à des noms de lieux précis du nord de la Syrie.

Six jours dans les yeux de Satan de Moudar Al-Hajji (2008) est un court texte de seize pages. Il retrace, à travers six personnages, la dernière semaine de la vie de Wissal. L'intrigue a lieu dans la maison de ses parents, où la jeune femme s'est laissée convaincre de revenir après avoir fui avec un homme qui n'appartenait pas à la communauté druze. L'intrigue se découpe en six mouvements, six saynètes qui passent d'une pièce à une autre de la maison familiale et sont organisées de la manière suivante : le matin du premier jour, le début d'après-midi du deuxième, la fin d'après-midi du troisième, la soirée du quatrième, la nuit du cinquième et enfin, l'aube du sixième jour. Chacun de ces marqueurs temporels accompagne les déplacements à travers la maison de Wissal, qui cherche à comprendre ce que sa famille fomente contre elle. C'est le benjamin qui sera chargé de la tuer, son jeune âge étant censé permettre un allègement de la peine encourue pour les crimes d'honneur.

Dans ***L'aveu*** de Wael Qaddour (2012), les évènements prennent place durant l'hiver 2011, c'est-à-dire à un moment particulièrement délicat de la révolution syrienne, où l'on assiste à la militarisation de la lutte contre le régime au détriment de la mobilisation pacifique[77]. À cela s'ajoute un vent de religiosité qui souffle sur le mouvement révolutionnaire, d'autant plus fort que grandit la conviction que la crise va durer. La pièce traite de ce moment charnière de la lutte, à travers l'histoire du jeune Omar qui tente de monter *La jeune fille et la mort,* une adaptation de la pièce d'Ariel Dorfman transposée en Syrie. Au même moment, son oncle Jalal, un officier supérieur dans l'armée du régime, fait défection et se réfugie auprès de lui. Quant à Haya, la comédienne censée jouer Paulina, elle ne se sent plus en mesure d'endosser le rôle après la mort en détention de son frère.

Cette pièce en trois actes interroge les défis que soulève la période, à travers une approche dramatique qui charrie des faits avérés de l'actualité immédiate, tout en revisitant l'œuvre de l'écrivain chilien Ariel Dorfman. Elle emprunte en outre aussi bien à *La coquille* de Moustafa Khalifé qu'à *La perte* de Louay Hussein.

Les petites pièces de Wael Qaddour (2013) est centrée sur un personnage féminin appelé Saba qui vit dans un modeste appartement de Damas avec son père, plongé dans le coma depuis huit ans. Elle veille sur lui nuit et jour et pallie tous ses besoins. Saba est aidée par Ammar, le médecin qui ausculte son père une fois par semaine. Ammar occupe une place de plus en plus importante dans la vie de la jeune femme, qu'il encourage à faire des études à l'insu de son frère Kamal. Cinq ans après l'obtention de son diplôme, Saba voit apparaître dans sa vie Saad, le nouveau propriétaire du supermarché en face de chez elle. Une histoire d'amour naît en secret entre eux. Mais l'une des voisines – Oum Houssam – remarque les allées et venues de Saad, et en informe Ammar.

Ammar confronte Saba au sujet de cette relation, et l'enjoint à ne plus recevoir Saad chez elle. Mais Saba défend son choix : elle a suffisamment perdu de choses dans la vie pour ne plus craindre la médisance des voisins. Elle demande à Ammar de l'aider à résoudre la situation. Pour pousser Saad à l'épouser, le médecin lui propose de mentir en annonçant la mort imminente de son père. Mais l'amant se défile, prétextant que sa mère refuserait cette union en raison du « grand âge » de Saba. Une dispute éclate entre eux, qui se solde par le départ de Saad et la tentative de suicide de Saba. Finalement, Ammar tue le père de Saba et l'épouse après avoir divorcé de sa femme.

Les évènements de cette pièce en sept scènes ont lieu au cours de l'année 2010, dans la ville de Damas. Quatre personnages sont en jeu. La pièce à vivre de l'appartement de Saba est le lieu principal de l'action, et deux scènes se déroulent dans le salon d'Ammar et Hanane.

[77] La création de l'armée libre a été annoncée en juillet 2011.

Je ne m'en souviens plus de Wael Ali (2014) est une plongée dans la complexité de la situation en Syrie. L'écriture dramaturgique se confronte ici à des questions transversales qui vont du rôle de l'art à la rencontre du réel et sa représentation. Établi en France, l'auteur et metteur en scène de cette pièce reconstruit l'autobiographie de Hassan Abdel Rahman, un musicien syrien emprisonné pour ses opinions politiques dans les années 1980. Celui-ci a participé à la rédaction du texte et incarne son propre rôle sur scène. Il lit des extraits de son autobiographie, et dévoile des pans de sa vie à mesure qu'il dialogue avec le comédien Ayham Al-Agha. Présent sur la scène, Hassan est témoin de sa propre vie une nouvelle fois. Cette œuvre tente de rassembler des fragments de l'histoire de la détention politique en Syrie.

La pièce nous raconte les moments décisifs de la vie de Hassan Abdel Rahman : son activité politique clandestine, son usurpation d'identité, ses déménagements entre Alep, Homs et Damas, les détails de ses années de détention, puis enfin sa libération. Le texte aménage en outre un espace pour des aspects plus intimes de sa vie, comme sa relation avec sa première femme par exemple, des moments avec son père ou encore ses souvenirs d'étudiant.

Le texte est un dialogue entre un comédien/enquêteur présent sur scène et Hassan, qui se prête au jeu. En même temps qu'il l'interroge, le comédien tourne une vidéo diffusée en temps réel sur un écran, aux côtés d'enregistrements sonores et visuels d'entretiens effectués antérieurement : « À un moment donné, Hassan Abdel Rahman a décidé de s'impliquer dans l'expérience. J'ai alors entamé, au printemps 2013, une série d'entretiens avec lui, qui se sont étalés sur plusieurs mois. Tout le projet et ma façon de le concevoir sont construits sur l'idée du "temps qui passe". C'est pourquoi nos échanges enregistrés sont nombreux, nos discussions longues et que le format des entretiens a changé au fil du temps. Tout cela m'est apparu comme de la matière documentaire, comme un matériau brut qu'il s'agissait de transformer. C'est ainsi que j'ai produit un texte de cinquante pages, une pièce en quatorze scènes[78] ».

Écrite en 2015, ***L'ultime retour*** de Ghiyath Al-Mhithawi, est composée de quatre actes qui retrace la vie quotidienne d'un village cerné par l'armée. Malgré la difficulté de leurs conditions de vie, les habitants tentent de résister et refusent de s'incliner devant le fait accompli. Mais ce même esprit de corruption contre lequel ils se sont révoltés a tôt fait de les rattraper. On suit également les derniers jours de Houssam, un jeune conscrit posté à un barrage des environs d'Alep. Houssam raconte les détails de la journée qui précède sa mort alors que sur scène deux soldats malmènent son cadavre et le criblent de balles tout en s'amusant à deviner son identité. Avant cela, Houssam est retourné à Damas pour voir sa famille qui l'a traité comme s'il n'était pas là, comme s'il était déjà mort. Il est le héros qui se doit de mourir afin d'auréoler sa famille de la gloire du martyre. Sa mère se voit déjà directrice d'école. Sa sœur Samar rêve d'épouser Yasser un riche homme d'affaires. Hazem fait, quant à lui, valoir le nom de son frère auprès de ses camarades miliciens du régime. Prenant acte de l'injonction tacite de sa famille, Houssam retourne à Alep et y trouve la mort.

[78] Abdullah Alkafri, entretien avec Wael Ali, réalisé le 4 février 2015.

2- Le corps, un thème rassembleur et récurrent

Par l'analyse thématique, il s'agit de repérer les idées fondamentales qui innervent les textes novateurs, d'en définir les axes sémantiques récurrents, de dégager les caractéristiques qui prévalent dans les contenus de ces écrits, et de comparer la façon avec laquelle un même thème est traité par différents écrivains. Un thème peut être présent de manière délibérée, comme de façon non voulue. Il peut se répéter dans une même œuvre, ou parcourir l'ensemble des écrits d'un auteur et constituer ainsi un principe ordonnateur des différents éléments de la structure du texte. Le concept de thème « a connu [...] une évolution de sens, et s'est mis à désigner l'idée essentielle et abstraite qui prend corps sous une forme ou une autre dans l'œuvre artistique ou littéraire – dont la pièce de théâtre[79] ».

Trois thèmes principaux se dégagent des textes de notre sélection. Nous les aborderons à travers leurs différents rapports au corps en mentionnant, le cas échéant, certains motifs secondaires qui en découlent. Nous examinerons d'abord le phénomène de la violence morale et physique qui s'exerce sur le corps et qui constitue le thème de la domination patriarcale. Nous envisagerons ensuite les mécanismes de confrontation de cette domination, qui mèneront aux deux autres thèmes : d'une part, le désir de briser l'interdit et, de l'autre, la mort dont nous étudierons les transformations entre l'avant et l'après-révolution. À partir de là, nous serons en mesure de composer un tableau de la société syrienne.

Le texte de théâtre est susceptible, bien entendu, de contenir plus d'un thème. Mais cela n'empêche pas la présence d'un thème général qui définit l'idée centrale de l'œuvre. Aussi, les thèmes abordés s'articulent à d'autres qui ne seront pas analysés, en tant que tels. Le thème du père présent et du père absent par exemple, peut être appréhendé en tant qu'allégorie du pouvoir. Il en va de même pour le motif de la transgression du tabou, qui recoupe celui du conflit intergénérationnel. C'est pourquoi il est nécessaire de faire la différence entre le sujet et le « thème fondamental » qui est le point focal du texte, la pensée que l'auteur désire livrer au public. Le sujet en revanche est une « petite histoire » dans le texte. Le thème, comme l'explique le philosophe Gaston Bachelard, est présent tout au long du texte qu'il s'agit dès lors d'analyser dans son entièreté[80]. C'est depuis cette perspective que nous appréhenderons les thèmes principaux des pièces choisies, ce qui permettra d'établir un lien entre elles.

Il nous est en effet apparu que cette approche était la plus appropriée à la nature des pièces choisies ainsi qu'aux autres auxquelles nous ferons référence dans cette étude, comme par exemple *Barwanah* de Hozan Akko (2006), *Le virus* de Wael Qaddour (2008), *Souad se tresse les cheveux* de Somar Daghestani (2009) et *Damas-Alep* (2010) ou encore *Le seuil de tolérance à la douleur de Madame Ghada* (2012) d'Abdullah Alkafri. Nous sommes cependant conscients que travailler sur des écrits produits durant la décennie 2006-2015 marquée par la

[79] Marie Elias, Hanane Qassab Hassan, *Le lexique du théâtre*, Beyrouth, Maktabat Loubnan, 1996, p. 153.
[80] Jamil Hamdawi, « L'approche thématique dans la critique littéraire », site *Dounia Alwatan*, mise en ligne le 22 février 2019 et consulté le 1er mai 2020 : pulpit.alwatanvoice.com/content/print/157690.html

rupture de 2011, le soulèvement puis la guerre, conduit à favoriser certains thèmes plutôt que d'autres. Aussi, si la dramaturgie syrienne contemporaine est traversée par des thèmes multiples et variés, ceux que nous retenons ici représentent des constantes.

La domination et le père

De la figure du père découlent dans l'écriture dramaturgique syrienne plusieurs avatars, dont les plus récurrents sont ceux du geôlier et du gouvernant. C'est également elle qui est la plus emblématique du conflit entre les générations. La relation avec le père prend tour à tour la forme d'une confrontation, d'une dispute, d'un combat. Elle se définit également par sa dimension œdipienne. Le père symbolise cette autorité qui règne sous différentes formes, même en son absence. Aussi peut-il être expressément remplacé par le pouvoir politique lorsque le texte traite de la mort du père par exemple, comme si père et pouvoir étaient les deux faces d'une même pièce.

Le portrait que le théâtre syrien contemporain dresse du père n'est pas univoque. Dans ces écrits, le traitement qui est fait de la figure paternelle s'accompagne de la conscience qu'il ne se réduit pas simplement au géniteur biologique – qui peut aussi bien représenter l'homme protecteur que celui colérique, conservateur, sentencieux et tout-puissant. S'il est faux de dire que la figure du père n'existe que dans ses représentations œdipiennes à travers les différents visages du patriarcat, nombreux sont les textes, toutefois, qui racontent le désir de se délivrer de la prison patriarcale qui incarcère le corps. C'est le cas par exemple dans *Dualités*, où Mayzar se rebelle contre son père en déclarant qu'il n'est plus un petit garçon, que son corps a atteint un stade biologique et psychique de plus grande maturité qui implique une aspiration accrue à l'émancipation. C'est le cas également dans *Les petites pièces* et *Damas-Alep*. Le père serait-il cette incarnation du pouvoir qui tel un oiseau de proie fond sur sa victime, l'immobilise et lui entrave le corps ?

Dans *Les petites pièces*, on ignore quand le père cesse d'être au centre des préoccupations de Saba – ou s'il ne le fut jamais véritablement d'ailleurs. Sa situation critique jette une ombre sur la vie de la jeune femme, qui se comporte avec son père comme s'il s'agissait d'un problème insoluble. Maintenant qu'il ne fait plus partie de ses priorités, elle ne parle plus de lui, ou alors comme de quelqu'un de totalement absent. Lorsqu'elle passe « voir son corps » de temps en temps, elle fait comme s'il n'était pas présent dans la pièce.

Qui est ce père ? C'est le geôlier qui règne sur son environnement et décide du sort de chacun. Kamal, le frère, est son supplétif. Saba joue le rôle de l'infirmière captive, sans avoir pourtant le moindre souvenir de l'amour de ce père. Rompre son attachement au père, c'est inaugurer une étape de vie nouvelle, ouvrir la voie vers « l'inconnu » qui révélera à Saba qu'elle ne sait rien faire. L'échec de sa relation avec Saad la poussera à un choix extrême. Étant donné que son père rechigne à mourir, que son corps refuse de céder, elle se dit qu'afin de se libérer de lui, il vaudrait peut-être mieux qu'elle meure à sa place.

> « Saba : Maintenant que la douleur est vraiment vive, je suis prise de regrets… Je rampe vers la porte, me cogne la tête contre elle. Plus la douleur augmente, et plus je me sens approcher du but. Puis soudain, je me rappelle qu'il y a des clés dans la chambre de mon père. Je lutte contre l'envie d'aller les chercher… Aller chercher les clés pour sortir, ça signifie devoir vivre à nouveau, tout reprendre à zéro. Et ça, je ne veux pas. Je veux mourir là, sur le seuil de la porte[81] ».

De fait le père, dans son coma, détient les clés de la prison de Saba – quand bien même un jeu serait à portée de main de la captive. Saba ne parvient pas à se donner la mort, l'autorité symbolique du père l'empêchant de réaliser son projet. Son hégémonie indique sa qualité : le symbole clair d'une domination absolue sur la vie de l'individu. Celui du joug qu'exerce le mort sur le vivant, l'absent sur le présent, comme l'illustre la réitération du terme « père », répété près de cent cinquante fois dans la pièce (ce qui représente près de sept pour cent des mots du texte). Mais ce symbolisme n'est exhaustif que par la présence du corps du père dans la demeure : après avoir, alors qu'il était « pleinement » vivant, empêché sa fille de vivre, c'est désormais sa léthargie qui paralyse cette dernière. Le corps du père est la clé du pouvoir, lui seul la détient.

Le père condamne son entourage à l'immobilité. Ni vivant ni mort, ce corps-cadavre inflige à l'existence des autres la dualité de son état, à l'image de l'ambivalence qui a prévalu en Syrie durant des années : une société en phase de changement apparent, mais dont le régime policier hégémonique plonge les citoyens dans un état de coma artificiel. Une sorte de mort clinique qui empêche le moindre mouvement et maintient tout le monde alité, par des sangles certes peu visibles, mais néanmoins minutieusement ajustées.

La question de la relation au père est appréhendée à travers le « sentiment de culpabilité ». Le rapport des personnages aux symboles du patriarcat se mesure à l'aune de leur sentiment de culpabilité envers la figure paternelle. Si l'ensemble des personnages partagent ce sentiment, l'inégalité de son intensité et de sa configuration chez chacun d'eux est ce qui détermine leurs actions respectives. Celles-ci, bien que différentes dans leurs déclinaisons, convergent toutes vers un même aboutissement final. Au niveau symbolique, le meurtre du père a commencé il y a des années, lorsque Saba a cessé de se préoccuper du corps de son géniteur dont l'incurabilité est devenue évidente. Il faudrait désormais qu'elle se débarrasse de ce corps afin de pouvoir vivre elle-même – ce qui ne fait que renforcer son sentiment de culpabilité. Malgré son ignorance et son incapacité à agir, il lui reste la parole comme moyen de délivrance : en cessant de parler de son père, elle cesse de se soucier de lui. Elle bannit ensuite les souvenirs qu'elle a de lui, et tente enfin de le tuer « dans son corps ».

[81] Abdullah Alkafri, Somar Daghestani, Moudar Al-Hajji, *Histoires d'âme et de ciment*, Beyrouth, Dar Al-Farabi, 2009, p. 81-82.

Dans *Dualités*, la nécessité du meurtre du père se cristallise autour de son rôle de censeur, de surveillant. La forme du conflit avec le père prend une tournure identique à celle que l'on trouve dans *Les petites pièces*. Mayzar, qui a souffert du manque de respect et d'estime de son père, essaie tant bien que mal de conquérir un statut. La norme sociale lui impose de prouver son entrée dans l'âge viril en exhibant armes et argent à l'occasion des fêtes de mariage. Le pouvoir réside dans l'indépendance financière. Son père refusant de l'aider à franchir ce passage rituel, Mayzar n'a d'autre choix que de lui subtiliser ces deux ressources.

Le père exerce son pouvoir social sans partage. En miroir du père de Mayzar, celui de Badra renvoie la même image : celle d'un homme dont le discours relaie le point de vue de la société sur les femmes et la nécessité de préserver leur honneur envers et contre tout. Or ce discours, et c'est là le plus important, traduit l'échec de tout une génération de pères qui n'a pas su construire de relation ni de communication avec ses enfants. En parallèle, c'est une image moqueuse du père qui partout se dessine, sous les traits d'une corporéité grossière.

Mayzar défie son père en l'attrapant en dessous de la ceinture, menaçant directement cette masculinité qui constitue l'un des principaux « arguments » de la force au sein de la société. Par sa nature, cette attaque est le parfait pendant des représentations de la virilité et des valeurs qui dominent. C'est un geste qui résume ce que signifie affronter le pouvoir dans la société syrienne.

> « (*Mayzar sort, laissant derrière lui son père qui se tient le bas-ventre*)
> Le père : Nom de Dieu ! Il serrait un peu plus, et je finissais aussi misérable qu'une bonne femme ! Satanée jeunesse. Que Dieu nous garde ![82] »

Par cet acte, Mayzar accède au rang d'homme : il tue symboliquement son géniteur en attaquant sa puissance. Ainsi émancipé, il entame une relation amoureuse dans laquelle il est désormais capable de contrôler son corps, maintenant qu'il s'est mesuré au corps du père.

Cette dualité contrôle/meurtre du père est l'une des entrées privilégiées pour comprendre le théâtre syrien dans sa dimension politique et sociale. Les deux textes susmentionnés opèrent une banalisation du parricide sous sa forme concrète. Si tuer le père est « toute une histoire » sur le plan du discours, il est un acte ordinaire au moment de sa réalisation. Il en va ainsi pour Mayzar qui n'hésite pas un instant dans son geste d'émasculation (parricide symbolique), de même que pour le chamelier qui choisit de s'affilier à l'homme qui l'a élevé plutôt qu'à son géniteur. Tuer ce dernier est dans l'ordre licite et naturel des choses, au même titre que le mariage ou la reproduction.

Le fil de cette pensée conduit à *L'ultime retour* de Ghiyath Al-Mhithawi, où Houssam livre sa réflexion sur la façon avec laquelle le pouvoir politique s'impose en détruisant toutes

[82] *Ibid*., p. 12.

les barrières morales. La famille de Houssam, dont le père est décédé, tente de s'identifier au pouvoir du président/ « père de la nation » en prenant fait et cause pour lui, quitte à justifier l'abjecte :

> « Hazem : Nous, l'Union des Étudiants, on entre dans la fac comme des rois. C'est eux qui viennent à nous. Si ta permission avait été un peu plus longue, je t'aurais emmené avec moi demain. L'ambiance t'aurait plu. Les gars aimeraient tous faire ta connaissance. Ils me demandent tout le temps de tes nouvelles : comment va le héros qui sert dans les Forces spéciales ?[83] »

Là où disparaît le corps, demeure l'autorité. Le père est ici érigé de manière délibérée en un symbole aussi éternel qu'immatériel, en un corps qui, dépouillé de ses caractéristiques humaines, peut régner inconditionnellement sur la société. Le discours des personnages trahit le côté obscur de cette société meurtrie, dans son essence, par l'effet du pouvoir. De cet obscurantisme qui prévaut depuis les années 1960, on peut lire les conséquences dans la destruction du pacte social. Dans cette pièce, Samar, la sœur de Houssam, s'unit à Yasser, un puissant commerçant dont la fortune dit combien il exploite les gens. Leur union symbolise en miniature l'alliance entre les pouvoirs politique et mercantile qui se fonde, en toute impunité, sur l'assujettissement des pauvres gens.

L'effondrement moral que ce texte dénonce de manière retentissante, renvoie au système fondé sur l'autorité du père, que l'individu ne peut affronter seul. Quiconque rejette ce système est considéré comme un déviant qu'il faut corriger. Dans les écrits qui nous intéressent, l'être humain est presque toujours une entité isolée et fragile, dans une société qui divise ses membres entre ceux qui seraient « conformes » et ceux qui seraient non-conformes. Traiter du concept de père et de sa remise en cause nécessite de comprendre les rouages de la société syrienne, afin d'en débusquer la logique interne dans son rapport dialectique au concept de pouvoir. C'est ce fonctionnement que les textes de notre étude tentent de sonder.

Cela signifie-t-il que le corps du père et son hégémonie ne peuvent être appréhendés autrement qu'en termes de domination ? Pas exactement, puisque lorsqu'elle est scrutée dans ses tréfonds, la société syrienne nous apparaît à travers ces textes comme traversée par d'autres difficultés, à commencer par l'instabilité de son noyau fondamental : la famille. C'est ce qu'aborde *Damas-Alep* par exemple, à travers la violence quotidienne que subit le personnage secondaire de Zeynab que son père tente d'abuser sexuellement.

> « Zeynab : Ne me demande pas de me calmer ! Écoute ce que je te dis ! Il va se faufiler dans ma chambre. Peut-être y est-il déjà, à m'attendre. Il a envoyé ma mère chez ses parents pour

[83] Ghiyath Al-Mhithawi, *L'ultime retour*, joué au Théâtre de la Ville à Beyrouth en mai 2015, texte non publié.

qu'elle y passe la nuit. Je vais me retrouver seule avec lui à la maison. Je ferai tout pour lui échapper, mais il m'immobilisera et me prendra par derrière, pour que ça ne se voie pas. Tu comprends ?! Ton père t'a-t-il déjà traité comme ça, toi ?! A-t-il déjà traité ta fille comme ça ?![84] »

Les exemples de textes qui abordent la question du viol incestueux sont nombreux. Il semblerait que la conscience qu'ont les écrivains syriens de la problématique de l'inceste les ait incités à tisser différentes histoires autour de ce sujet. Le binôme domination/meurtre du père soulève d'autres questions satellites, aussi graves qu'urgentes. La plus importante étant probablement celle du tabou du sexe, et la nécessité de le briser.

Briser le tabou

Ce thème a longtemps été central chez les écrivains syriens, et notamment les dramaturges, qui entendent se confronter aux problématiques de leur la société. Toutefois, à partir de 2011, il s'est progressivement effacé devant le thème du corps.

Il est impossible de parler de théâtre, en contexte syrien, sans mentionner l'importance du thème de la transgression du tabou**,** associé la plupart du temps à la réflexion sur la rébellion contre la société et ses valeurs. Dans les pièces des jeunes dramaturges, ce thème devient la métaphore d'une société en manque de liberté. Par son biais, le sujet de la sexualité est traité en lien avec les questions attenantes de l'identité et de la confrontation avec les normes dominantes. C'est le thème général du théâtre d'Adnan Al-Awda, que l'on retrouve également dans les pièces de Moudar Al-Hajji et de Wael Qaddour.

Dans *L'enduit de khôl et le pinceau* – le titre porte en soi une importante charge sexuelle – ce thème est présent de manière constitutive, à travers les tentatives inlassables de Krikor d'avoir des relations sexuelles. Son acharnement qui, de prime abord, apparaît comme une singularité révèle par la suite quelque chose de plus complexe. Dans ce texte, le sexe est perçu comme au principe de ce qui agit la société. Hantés par leur désir charnel, les personnages, féminins comme masculins, sont en quête perpétuelle de rencontre et de stabilité.

« Warda : Je vais répondre à ta question. Je suis seule, parce que mon mari est obsédé par les ruines. Dieu sait quel tas de décombres il est en train de creuser en ce moment avec son copain allemand. Mes droits à moi en tant qu'épouse ? Ne me demande pas. Je ne le vois qu'au moment des fêtes. Le reste du temps, je suis là, telle que tu me vois : l'épicière du village. Toutes les femmes de Homs et des environs m'envient les liasses de billets sur lesquelles je suis assise. Moi, j'envie toutes celles qui se font frapper par leurs maris. Parce que, au milieu de la nuit, ils

[84] Abdullah Alkafri, *et al*., *Histoires d'âme et de ciment*, p. 145.

viendront s'endormir entre leurs jambes, comme si de rien n'était. Alors que moi, je dors seule, avec mon argent entre les…[85] »

Warda essaye d'amadouer Chamil pour avoir un moment d'intimité avec lui, loin de son mari. Le sexe est une tentative d'échapper à l'ordre social rigide et cruel, hors de l'uniformité idéologique qu'impose la société. Cette impétuosité transparaît dans le discours à travers un langage dénué de rhétorique et d'éloquence, une parole entièrement immergée dans le local, qui répond à de nouvelles règles peu soucieuses du « ça ne se fait pas ». Celle-ci porte des désirs dont l'expression franche est devenue un besoin, un choix, comme si les auteurs de ces textes posaient de nouvelles règles à l'écriture. Ici on peut souligner la relation entre le sexe et la langue dans le nord de la Syrie, comme l'explique Adnan Al-Awda : « Parler de sexe, utiliser ses mots se fait ici simplement, sans pudibonderie contrairement à d'autres milieux. Ici, la société a un rapport spontané et simple au sexe, à sa consommation, à sa pratique, tant que l'interdit n'est pas franchi [86] ». L'interdit auquel l'auteur fait allusion est le non-respect de la virginité et de la grossesse, qui renvoient à cette autre dimension qu'est l'honneur.

Le texte *Damas-Alep* parle de l'homosexualité et, à partir d'elle, d'une génération qui se retrouve confrontée à des choix d'une grande violence. Les désirs sont ici formulés de manière inédite, à travers par exemple la façon dont Haytham décrit ses sentiments pour Mohannad :

« Haytham : Lorsqu'il s'est approché de moi, je l'ai regardé dans les yeux en essayant de garder la tête froide. Il était beau au-delà des mots. Des yeux d'un noir intense, les cheveux coupés courts, un corps musclé, mais sans excès, comme sculpté par la pratique de son métier[87] ».

Le thème du tabou est ici abordé avec une précision relativement rare dans la dramaturgie syrienne. Cette rareté s'explique peut-être par le fait que d'autres enjeux priment, ou par une certaine gêne à l'endroit de l'homosexualité. Dans ce texte, on entrevoit un lien structurel entre l'identité sexuelle et l'hypocrisie qui domine dans les rapports sociaux, comme avec Ayman, le père de Haytham, qui redoute que l'homosexualité de son fils s'ébruite et entache sa respectabilité. C'est du moins ce que dit son épouse Malak, devenue à moitié folle après que son fils unique ait été chassé de la maison.

[85] Adnan Al-Awda, *La mémoire du théâtre syrien. L'enduit de kôhl et le pinceau*, Damas, Dar Mamdouh Adwan, Festival Damas capital culturelle arabe, 2008, p. 215.
[86] Abdullah Alkafri, entretien avec Adnan Al-Awda, réalisé le 9 février 2015.
[87] Abdullah Alkafri *et al*., *Histoires d'âme et de ciment*, p. 117.

> « Ayman : Que ton fils soit gay, ça ne me pose pas de problème. Il suffirait qu'il accepte de se faire aider. Là, on a affaire à quelqu'un qui veut rester comme il est. Soit. Dans ce cas, je l'aide à se débarrasser de son sentiment de culpabilité en s'assumant tout seul. L'important, c'est qu'il ne reste pas coincé dans son sentiment d'infériorité et de honte[88] ».

Briser le tabou, c'est également rechercher le paradis perdu dans le tumulte de la ville, comme dans *Bronze* de Moudar Al-Hajji. Cette pièce tourne autour d'un officier de la Sûreté et d'un poète qui sont tous deux amoureux d'une même femme inaccessible dont Hani, l'officier, dit :

> « Voici la chambre. On y a tout fait, tout… Quand Jolanar était prête à tout, elle n'avait honte de rien. Quand Jolanar se sentait gênée, il suffisait que la nuit tombe pour que sa folie se débride. Le comble de la cruauté. Le comble de la délicatesse. Le comble de la saleté. Le comble de la beauté[89] ».

Selon Moudar Al-Hajji, parler de sexualité revient à briser le plus épineux des tabous pour ces jeunes « qui écrivent sur ce qui leur fait le plus défaut. Ils appartiennent à une génération qui souffre d'une immense frustration, mêlée à un sentiment de perte entre une société qui étouffe dans le repli et le puritanisme d'un côté, et un monde qui se perd dans l'ouverture et la folie des grandeurs de l'autre. Cette souffrance a engendré une génération d'écrivains conscients de l'ampleur des conséquences négatives que produit la frustration. Une génération qui fourmille de questionnements sans bornes, et dont l'unique moteur est le rejet de ce qui est établi, et l'aspiration à un changement nécessaire[90] ».

Le thème du sexe se retrouve également dans les écrits de Wael Qaddour, sous l'angle de l'inceste notamment, comme dans *Al-Dahl* (2006). Cette pièce interroge ce que les maisons, dans le huis clos de leurs intérieurs, renferment comme pathologies psychosociales, et la mentalité avec laquelle ces dernières sont traitées. Le frère infirme, en fauteuil roulant, impose des relations sexuelles à sa sœur Batoul. La pièce se clôt sur l'aveu de son meurtre par les deux sœurs.

> « Approche… Approche… N'aie pas peur… Je ne te frapperai plus… Je suis désolé… Ne m'en veux pas, je t'en prie. Je te remercie pour tous les soins que tu m'apportes lors du bain. Tu es belle, ma Batoul. Si belle [...], toi seule comptes pour moi. Je me suis rendu compte de cela ces derniers temps. C'est toi que je veux, pas elle. Je veux que ce soit toi, et seulement toi, qui

[88] *Ibid*., p. 160.
[89] *Ibid*., p. 100.
[90] Abdullah Alkafri, entretien avec Moudar Al-Hajji, réalisé le 18 janvier 2015.

fasses ma toilette intime. Approche, ne crains rien… Finis les coups. Finie la peur. Allez, viens. Ah… c'est bon… Je t'aime, Batoul. Je t'aime[91] ».

Le thème de la transgression du tabou est donc devenu central dans l'écriture dramaturgique syrienne contemporaine. Il fait concurrence au thème des « affaires publiques », qui lui a progressivement cédé la place. De nombreux dramaturges ont montré un intérêt croissant pour la question des rapports sociaux, et en particulier pour les relations affectives et sexuelles, au détriment de sujets d'ordre plus politique. Toutefois, le thème de la transgression du tabou est la plupart du temps articulé à d'autres, comme celui de la violence, que les auteurs dénoncent avec énergie. C'est le cas par exemple de *Virus* (Wael Qaddour, 2008) qui traite, en même que du sexe, de l'ensemble des poncifs réactionnaires qui y sont associés. La pièce dénonce l'hypocrisie de la société et la met à nu, elle et les individus qui la composent, avec leurs contradictions et leurs lâchetés.

Cependant, à partir de 2011, les thèmes du sexe et de la transgression du tabou sont ravalés au dernier rang des préoccupations. On peut même s'aventurer à dire qu'ils disparaissent, si l'on s'en tient aux textes qu'il nous a été possible de lire. De nombreux facteurs concourent à cette disparition, le plus important étant le rapport à l'implicite et à l'explicite. À partir de 2011, de nombreux écrits adoptant une approche très directe dans leur traitement des sujets. Dorénavant, le sexe n'est plus un thème-tremplin permettant d'aborder, comme nous avons pu le constater, d'autres sujets. Partant de ce constat, nous pouvons dire que les écrivains ont rendu le sexe à son élément premier, le corps, pour ensuite ériger ce dernier en thème à part entière. Durant les années de la révolution, la quête effrénée du corps devient le thème de prédilection de nombreux écrits qui racontent le désir de le protéger, de le conserver, de prêter attention à ses détails, à ses composants essentiels. On voit soudain surgir des descriptions littéraires fouillées de ce qu'est le froid, la douleur, la faim, la fatigue.

Dans *L'aveu,* l'auteur s'arrête longuement, dans de nombreuses scènes, sur la torture et le devenir des corps dégradés, mutilés.

« Haya : Ils ont tué Houmam parce qu'il n'a pas donné les noms de ses amis. Chaque jour quasiment, quelqu'un trouvait la mort. C'est ce que m'a dit son camarade. Au début, ils ne torturaient pas les gens à mort. Ils voulaient que les détenus sortent vivants pour raconter autour d'eux ce qui se passe à l'intérieur des prisons, afin de répandre la peur. Quand ils ont vu que cela ne fonctionnait pas, ils ont décidé d'en tuer quelques-uns et de livrer leurs cadavres aux

[91] Wael Qaddour, *Al-Dahl*, mémoire de fin d'études à l'Institut supérieur d'art dramatique à Damas, 2006, texte non publié.

familles pour que leurs voisins et leurs amis comprennent ce qui se passait à l'intérieur et aient encore plus peur[92] ».

Le corps ici cesse d'être cette entité marginale qui, auparavant, ne prêtait pas à la discussion. C'est désormais lui qui dessine les nouvelles frontières, réelles et virtuelles, entre les vivants et les morts ou entre les vivants et les autres vivants. Une profonde réflexion s'engage alors sur la valeur du corps de la personne, son impact sur les autres, ainsi que sur les formes de la violence qui s'exerce contre lui. Dans *L'ultime retour*, le dramaturge ouvre sa pièce avec une discussion entre deux soldats à propos du cadavre de Houssam, qui revient de la mort pour raconter le dernier jour de sa vie. Il s'agit ici d'un autre genre de violence. Deux soldats, en service à Alep dans l'armée du régime, cherchent à tuer le temps au cours d'une journée enneigée en maltraitant un cadavre qui gît devant eux et dont ils jouent à deviner l'identité. La violence ici trouve son origine dans une pratique politique bien enracinée consistant à faire des opposants des ennemis qui ne méritent ni de vivre ni de mourir. La charge de cette violence passe à travers un ensemble de façons de dire et de faire chez ces deux soldats, qui avilissent ce cadavre privé de sépulture.

« Le second soldat : Je suis sûr que c'est le cadavre d'un terroriste. (*Réfléchissant intensément*) Si on tournait un peu son visage vers ici, on pourrait voir qui c'est. Tu sais quoi ? Je vais essayer un truc (*il saisit son arme et la pointe en direction du cadavre*).
Le premier soldat : Tu fais quoi là ? Sérieux, tu fais quoi ?
Le second soldat : Je vais lui tirer dessus. Ça le fera peut-être bouger et tourner son visage, qui sait. Et si c'est bien un terroriste, c'est moi qui gagne la veste de Khaled et tu arrêtes de me prendre la tête, OK ? [...] Qu'est- ce que t'as ? T'as peur qu'il souffre ? Il est mort, le gars, raide mort ! Il ne sentira rien[93] ».

La pièce montre le décentrement opéré dans la valeur, le statut accordé au corps. Hazem, le frère qui s'est engagé de son plein gré auprès des « chabbiha » de l'Union des Étudiants, se lance dans une description du nouveau pouvoir qui s'abat sur les corps des manifestants au sein de l'université. Il raconte en détail les peines infligées aux corps suspectés, et exprime son désir de vengeance et de meurtre envers ces corps. Puis vient la scène, plus terrible encore, où le cadavre de Houssam est jeté dans la rue, abandonné à sa nudité. Même les chiens refusent de s'en approcher. Cette profanation est une nouvelle destruction de la dignité revendiquée par les manifestants pacifiques.

« (*Ils se dirigent vers le coin de la rue en portant le cadavre*)

[92] Wael Qaddour, *L'aveu*, rédigé en 2012 et joué au théâtre Dawwar Al-Chams à Beyrouth en mai 2018, texte non publié.
[93] Ghiyath Al-Mhithawi, *L'ultime retour*.

> Le second soldat : Ça suffit, arrêtons-nous ici. On va le balancer en avant, en arrière, et à trois, on le jette aussi loin que possible. T'es prêt ?
> Le premier soldat : Oui, oui, je suis prêt.
> Le second soldat : OK. Un, deux, (*au cours du deuxième balancement, le pied gauche s'arrache du cadavre et reste dans la main du premier soldat, tandis que le corps s'écrase sous leur nez*)[94] ».

Les quelques exemples emblématiques des transformations du corps et de sa valeur, empruntés ici au répertoire théâtral, soulignent la gravité des sujets récemment introduits sur la scène dramaturgique syrienne. L'urgence de l'écriture a mis en suspens le thème de la transgression du tabou, pour un temps du moins. Il serait toutefois intéressant d'interroger la place dorénavant réservée au tabou, à l'aune de la menace qui pèse sur le corps. La destruction méthodique menée contre lui traduit un effondrement moral, un ébranlement des évidences acquises, au premier rang desquelles la mort qui nous invite à interroger la place de cette dernière dans la dramaturgie syrienne, ainsi que les modalités de son traitement.

La mort

Avant 2011, les différents prismes à travers lesquels l'écriture dramaturgique syrienne présente la mort s'avèrent extrêmement variés lorsqu'on examine le rapport entre le signifiant et le signifié – en l'occurrence la désintégration de la société et la tragédie individuelle. Puis ce thème disparaît soudain des écrits qui accompagnent la révolution, parce que la mort est devenue banale d'une part, mais aussi parce qu'elle a perdu sa fonction métaphorique de l'autre. Comment la mort, consommée à l'excès et privée par conséquent de sa qualité extraordinaire, est-elle présente dans l'écriture théâtrale syrienne ? La mort peut-elle être utilisée métaphoriquement pour évoquer autre chose, après 2011 ? Est-ce que traiter de la mort, alors qu'elle est considérée comme un évènement insignifiant et banal, nécessite de mobiliser d'autres métaphores ? Le corps demeure-t-il, dans ce contexte, une preuve suffisante pour attester de la mort ?

Dans *Six jours dans les yeux de Satan*, la mort est attendue, sans qu'il soit besoin d'y assister. La disparition de Wissal constitue aux yeux de ses proches, la vie. Le fait de donner la mort à leur fille restitue aux membres de cette famille la légitimité que leur ont confisquée les habitants du village. Ce qui fait débat entre la mère et le père, c'est uniquement la façon de procéder au meurtre. La mort, elle, n'est jamais remise en cause.

> « La mère : Il y aura plus de sang. La mort sera plus lente. Les habitants du village auront quelque chose à regarder. Les enfants auront quelque chose à conserver en mémoire. L'image d'une jolie jeune fille qui produit des bruits étranges, avec la tête à moitié arrachée de son corps

[94] *Ibid*.

> [...]. Ce sera plus difficile de la laver, de l'enterrer. Ne vaudrait-il pas mieux que vous lui tiriez dessus ? Vraiment, ce serait mieux[95] ».

La mort apparaît ici sous la pire forme de ce que le groupe peut concevoir contre l'individu. Dans cette pièce, sa présence d'autant plus forte qu'elle est à la fois explicite et allusive, est un véritable réquisitoire contre le patriarcat. C'est le portrait sans concession d'une société en échec, la condamnation de l'esprit grégaire et de la soumission aux traditions qui tiennent tout entier sur le sacrifice du corps des femmes.

La représentation de la mort coïncide également, dans les écrits syriens, avec le conflit intergénérationnel ou, pour être plus précis, avec la remise en cause de la possibilité de faire famille. La mort signe l'échec de celles et ceux qui ont désiré le changement, mais ont fini par découvrir que leur rêve était irréalisable à cause de la paralysie de la société. La mort représente une génération qui a voulu se rebeller et s'est cassé le nez sur le mur de la réalité. C'est le cas de l'héroïne, dans *Souad se tresse les cheveux* (Somar Daghestani, 2009) qui contraint son frère Abdullah à tuer leur mère. Après son crime, Abdullah se suicide, tandis que Souad ignore encore que, par son funeste plan, elle a orchestré sa propre mort.

> « Abdullah : En retournant au village aujourd'hui, je suis passé sur la tombe de notre mère. J'ai ressenti le besoin d'aller sur sa tombe. C'était comme si elle m'attendait à la maison. Sa tombe m'a paru vraiment belle. Les fleurs que tu y as déposées sont magnifiques. (*Il regarde furtivement autour de lui, pose les yeux sur Souad et sort de la pièce. On entend un coup de feu*)[96] ».

La mort est également un acte de résistance. Avec *Barwanah* (2006), Hozan Akko traite de la question des groupes takfiristes. Cette pièce propose une image de la mort qui mêle le politique et le social, et dévoile de nombreuses dimensions de la société. Cela augure du danger à venir : Barwanah se donne la mort discrètement, comme un papillon resté trop longtemps à proximité de la lumière. Malgré la peur, son geste est une façon d'opposer à l'émir et à son groupe cela même qu'ils veulent anéantir : la vie. La mort est ici un acte de résistance. C'est cette même image que l'on retrouve dans l'immolation du personnage principal dans *Le seuil de tolérance à la douleur de Madame Ghada* (Abdullah Alkafri, 2012), dont on ne sait s'il s'agit d'un meurtre ou d'un suicide. Quoi qu'il en soit, il s'agit à la fois d'un meurtre et d'un suicide : le meurtre d'un avenir que l'on aurait voulu meilleur, et le suicide raté qui ne fait que renforcer le régime en place. Ghada revient en cadavre mutilé sur le lit où quelque temps auparavant elle

[95] Moudar Al-Hajji, *Six jours dans les yeux de Satan*, mémoire à Institut supérieur d'art dramatique à Damas, 2008, texte non publié.
[96] *Histoires d'âme et de ciment*, p. 130.

avait subi une liposuccion, à l'époque de ses tentatives désespérées pour corriger les dégâts du temps.

> « Rabee : J'ai toujours ta photo. La chance me sourit cette fois. Comme tu es belle. Je maintiens la promesse que je t'ai faite. Je vais m'occuper de toi… Bonne nuit.
> (*Rabee regarde la photo puis la range dans sa poche. Il coupe le débit du sérum et prend la main de Ghada sans lui adresser de regard. Puis il débranche le respirateur. Le corps convulse quelques secondes puis s'immobilise. Rabee dirige lentement sa main vers le visage de Ghada. Il l'essuie, approche son visage et dépose un baiser sur son front*)[97] ».

Dans les exemples susmentionnés, le thème de la mort renvoie métaphoriquement au désir d'en finir avec la déroute de la société, les déboires de la masculinité et l'échec de l'idée-même d'État, faute de citoyenneté. Il renvoie également au rejet de l'autorité, se résumerait-il à des formes purement émotives. Si l'appréhension littéraire de la mort, avant 2011, ne se cantonne pas à la menace lancinante qu'elle fait peser sur le corps des femmes ni à son inclusion explicite dans la trame du récit, elle sonne rétrospectivement comme un avertissement du danger à venir. Il s'agit alors, dans ces écrits, de mesurer la possibilité de la vie dans un pays où la mort jouit encore d'une certaine soudaineté. À ce titre, la mort est convoquée comme un moyen métaphorique de comprendre une réalité donnée. Mais à partir de 2011, la situation change du tout au tout. La mort est en effet l'un des thèmes qui, avec la révolution, connaît une des transformations les plus importantes sur le plan dramaturgique. Désormais le théâtre nous parle, à l'inverse, d'une mort invisible et nous place devant de nouveaux défis, dont celui qui questionne les modalités de représentation du réel.

On découvre dans ces nouveaux écrits que la mort appartient désormais au passé. Si sa présence a nettement reculé, elle n'est toutefois plus réservée aux seules femmes. Mais ce reflux apparent de la mort ne signifie pas pour autant qu'elle a perdu du terrain. C'est sa position qui a changé, pour la faire apparaître sous des atours différents : ainsi s'infiltre-t-elle dans les personnages pour qui elle devient un lieu commun, un élément de langage parmi d'autres. Dans le théâtre de l'après 2011, les personnages ne souffrent pas explicitement de la mort, qui ne les touche pas directement. Mais comment expliquer que la mort disparaisse ainsi du texte, au moment précis où elle règne dans la réalité ? Cela traduit le fait que la mort a été détruite en tant que métaphore, et congédiée en tant que thème. Elle ne compte plus parmi les évènements qui font la trame du texte. Elle fait désormais partie des impensés de la vie, au même titre que le lever du soleil et son coucher. Autrement dit, de métaphore, elle est devenue réalité omniprésente.

Le corps, lui, entre l'avènement de sa mort et son ultime demeure, se trouve dans un entre-deux qui mêle existence et non-existence ou, pour reprendre les termes de Giorgio

[97] Abdullah Alkafri, *Le seuil de tolérance à la douleur de Madame Ghada*, Beyrouth, Dar Al-Houriyya, 2012, p. 124.

Agamben, dans une « position d'ambivalence » qui l'expose à toutes sortes d'atteintes sociales et politiques[98]. *Je ne m'en souviens plus*, de Wael Ali, propose une image de la mort telle que nous la percevions à l'époque où la détention était ce qui pouvait arriver de pire à un être humain. Le texte est une discussion sur la façon de composer avec la mort. Hassan parle en détail de son combat pour s'accrocher à la vie dans le contexte mortifère qu'est la prison. Durant de longues années, il a résisté à la destruction ambiante en s'occupant d'une chatte, Lucie, véritable symbole de la vie qui, échappant à la surveillance des geôliers, se faufile dans la prison et devient la complice des prisonniers.

> « Hassan : Avec le temps, Lucie a mûri. Elle a gagné en expérience. De quelle expérience je parle ? Elle sait par exemple que les prisonniers sont de braves gars pas méchants. Dès qu'elle entend une botte militaire frapper le sol, pour elle c'est : danger. Elle court immédiatement se cacher. Elle se planque sous un carton, ou cherche à se faufiler n'importe où auprès de nous. Un matin, je l'ai vue, Lucie était là. Un militaire l'a aperçue. Elle ne faisait pas attention. Elle a voulu s'enfuir. Elle n'en a pas eu le temps. Il a refermé la porte et l'a tuée. Oui, tuée[99] ».

Ce texte nous rappelle l'analyse sociopolitique d'Agamben sur la politisation de la mort par les institutions étatiques, en ce qu'elles ont la capacité de profaner le corps du défunt au nom de la loi. De manière générale, les œuvres théâtrales montrent comment le pouvoir forge les symboles de son discours à travers la pratique répressive qu'il exerce sur le corps du vivant et le corps du mort. C'est ainsi qu'il confisque les corps et les démembre, comme dans *L'ultime retour*. Dans *Je ne m'en souviens plus*, il s'en prend à un chat, le seul lien à la vie qui reste pour les prisonniers.

La mort, ses trajectoires, sa centralité et sa banalisation, ce qu'elle inclut et ce qu'elle exclut dans le contexte dictatorial de la Syrie, tout cela est encore relativement nouveau pour l'écriture dramaturgique. Il est difficile pour elle de faire la part entre la matérialité de la mort et le champ politique qui en procède. Pour Jean Baudrillard, disqualifier la mort et le mort est intimement lié à la volonté humaine. Cette exclusion découle du fait que l'on traite le mort comme quelqu'un qui n'est plus en mesure de jouer son rôle, puisqu'il ne peut plus participer à l'échange social et économique. C'est pourquoi son éloignement vers le cimetière marque son expulsion hors de la sphère socio-économique. En revanche dans le contexte syrien, l'appréhension de la mort est très différente, voire opposée : en mourant, l'homme règne sur la vie des autres. Dans les textes que nous avons examinés, les personnages et leurs auteurs sont en quête de vie, réfléchissent à la manière de s'y accrocher et de la relégitimer. Or cela passe d'abord par un retour réflexif sur la mort et la nécessité de se réconcilier avec elle.

[98] Pour approfondir sur cette question, il est possible de se référer à la recherche de Souhad Al-Nashif et Nadira Chahloub « La vitalité de la mort et du mort dans la société palestinienne », revue *Al-Bahithat*, n° 15, 2011-2012.
[99] Wael Ali*, Je ne m'en souviens plus,* 2014.

Dans *Je ne m'en souviens plus*, Hassan nous raconte son histoire. C'est à nous de fournir l'effort de le faire exister dans le présent, et non comme un simple souvenir. Le témoin revit, devant nous, son combat contre la mort dans les sous-sols des prisons syriennes. Il est présent sur scène, il participe au récit de sa vie, la réexamine sous un angle nouveau et la « juge » également. La mort est le postulat de départ. Et c'est désormais la possibilité même de la vie qu'il s'agit de garantir en mettant la mort en échec.

Dans l'ensemble des exemples dramaturgiques que nous avons cités, le thème de la mort a connu une transformation dramatique radicale. Il a cessé d'être une métaphore de la réalité, pour constituer désormais la toile de fond de l'histoire. Sa banalisation a entraîné sa disparation dans l'écriture comme fait explicite. Elle est désormais la réalité sur laquelle se construisent les évènements, le réel que l'écrivain s'échine à transformer. C'est en effet le désir de vivre que l'on retient de ces écrits qui tous reposent sur le postulat d'une résistance à la mort. Avant 2011, les écrivains syriens utilisaient la mort pour explorer ses résonnances métaphoriques. Mais lorsque la mort, devenue quotidienne, se banalise, elle perd sa force évocatrice, sa puissance dramatique, et disparaît peu à peu des textes.

Dans les pièces de théâtre contemporaines syriennes, le corps constitue l'élément le plus dynamique et devient matière à transformations. Associé au thème de la domination et du père, le corps devient le médium à travers lequel les actes d'autorité s'accomplissent. Articulé à celui de la transgression du tabou, il est traité sous l'angle de la sexualité et de ses transformations. Quant au thème de la mort, il transparaît lui aussi à travers le corps et le rapport qu'ont à lui les vivants.

Ce qui retient l'attention, dans toutes ces transformations du corps, c'est le lien ténu qui existe entre la présence corporelle et la violence. Cette violence semble avant tout structurelle, c'est-à-dire qu'elle procède de l'architecture répressive du pouvoir et de l'arriération de la société. Aussi, parler des pratiques de la violence, c'est parler du corps inscrit dans une certaine structure du pouvoir, en l'occurrence ici inique et réactionnaire. Si l'on érigeait la violence en indicateur de la désintégration de la société syrienne, le corps tel que représenté dans le théâtre syrien contemporain fournirait un accès essentiel à son étude.

Texte rédigé en arabe, traduit par Marianne Babut.

Bibliographie

الياس، ماري، وقصاب حسن، حنان، "**المعجم المسرحيّ**"، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٩٦.

الحجي، مضر، "**ستة أيام في عيون الشيطان**"، مشروع تخرّج طلاب السنة الثالثة، دمشق، قسم التمثيل في المعهد العالي للفنون المسرحيّة، ٢٠٠٨، نصّ غير منشور.

الحجي، مضر، وداغستاني، سومر، وقدور، وائل، والكفري، عبدالله، "**حكايا الروح والإسمنت**"، بيروت، دار الفارابي، ٢٠٠٩.

حمداوي، جميل، "المقاربة الموضوعاتيّة في النقد الأدبيّ"، موقع **دنيا الوطن**، ٢٢ شباط ٢٠١٩. [على الشبكة] تمّ تصفّحه في ١ أيّار ٢٠٢٠:

pulpit.alwatanvoice.com/content/print/157690.html

شلهوب، نادرة، والناشف، سهاد، "حياتية الموت والميت في المجتمع الفلسطيني"، مجلة "**باحثات**"، العدد الخامس عشر، ٢٠١١-٢٠١٢.

العودة، عدنان، "ثنائيّات"، دمشق، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦.

العودة، عدنان، وآخرون، "**سلسلة ذاكرة المسرح السوري: المرود والمكحلة**"، دمشق، دار ممدوح عدوان واحتفاليّة دمشق عاصمة الثقافة العربيّة، ٢٠٠٨.

علي، وائل، "ما عم اتذكّر"، ٢٠١٤، تمّ عرضه على مسرح دوار الشمس في بيروت في أيار ٢٠١٤، نصّ غير منشور.

قدور، وائل، "**الاعتراف**"، ٢٠١٢، تمّ عرضه على مسرح دوار الشمس في بيروت في أيّار ٢٠١٨، نصّ غير منشور.

قدور، وائل، "**الدحل**"، رسالة إجازة في الفنون المسرحيّة، دمشق، قسم النقد والدراسات المسرحيّة في المعهد العالي للفنون المسرحيّة، ٢٠٠٦، نصّ غير منشور.

قدور، وائل، "الغرف الصغيرة"، تونس، دار اليزاد، ٢٠١٣.

الكفري، عبدالله، "**عتبة الألم لدى السيدة غادة**"، بيروت، دار الحريّة، ٢٠١٢.

المحيثاوي غياث، "**العودة الأخيرة**"، تمّ عرضه على مسرح المدينة في بيروت في أيار ٢٠١٥، نصّ غير منشور.

Le corps syrien, témoin du « rien » et du « presque rien »

Autour de Samar Yazbek

Catherine Coquio

> « Parler d'un presque rien, c'est affirmer qu'il existe au moins un point du réel qui ne s'identifie pas à la logique destructive ».
> Nibras Chehayed et Guillaume de Vaulx d'Arcy, *La destructivité en œuvres.*

> « Pourquoi faut-il que les bombes réduisent les corps humains à l'état de confettis ? »
> Samar Yazbek, *La Marcheuse*.

> « Nous recousions les membres sectionnés pour donner forme humaine aux corps ».
> Zayn, dans *19 femmes*.

Le 13 août 2017, dans une de ses « lettres à Samira » – son épouse disparue depuis son enlèvement quatre ans plus tôt à Douma – Yassin Al-Haj Saleh tirait en ces termes la conclusion de six ans de guerre en Syrie :

> « Quel sens donner à un demi-million de morts, à la vie détruite de milliers de personnes quand les puissances mondiales, dans le monde actuel, travaillent à réhabiliter non seulement les conditions qui ont mené à ce désastre, mais aussi la junte régnante responsable de la mort de 2% des gouvernés ? Cela signifie tout simplement que tous ceux qui sont morts n'ont aucune importance, idem pour ceux qui ont été torturés et pour les vies détruites de milliers de Syriens. C'est une manière de nous dire que les centaines de milliers de victimes ont été sacrifiées pour rien. Pour rien les hurlements des torturés, la peine des mères, des pères et des enfants. Tout cela ne constitue pas un tribut pour quoi que ce soit et n'est d'aucune utilité. Le sang versé n'aura pas apporté la liberté et les sacrifiés ne sont pas une offrande pour le salut. En résumé, nos morts ne sont pas des martyrs et nous n'avons pas de cause. […] Quand nos souffrances sont vidées de leur sens, nous quittons le cercle des humains fait de souffrances et de sens. […] Sammour, nous sommes le prolétariat du sens, les parias du sens, les damnés qui n'ont pas le droit de condamner ni celui de parler du bien et du mal[100] ».

[100] Yassin Al-Haj Saleh, *Lettres à Samira,* trad. Souad Labbize, Nyons, Lisieres, 2021, p. 39-41.

Ces vies qui comptent pour rien et sortent du « cercle des humains » ne datent pas de la guerre en Syrie. Des concepts philosophiques ont été forgés pour elles depuis si longtemps qu'ils font partie de notre paysage culturel mondialisé. Dans le petit monde où on débat du grand en forgeant des formules décisives, on connaît bien ces vies que Judith Butler a dites « *non grievable* » et que Giorgio Agamben avait dites « sacrées », on est familier de l'*homo sacer*, cette créature tuable et non sacrifiable dont la vie est pure fonction d'un pouvoir souverain. Être « sacrifié pour rien » c'est n'être pas « sacrifié », mais tué en vertu d'un pouvoir illimité que rien n'a pu ou voulu arrêter. La mort en Syrie est de celles qui ne produisent plus depuis longtemps aucun bénéfice symbolique – sinon pour le « rien » que le régime assadien semble célébrer : la « mort pour rien » est le produit d'un *nihilisme politique* que Yassin Al-Haj Saleh a analysé, le renvoyant dos à dos avec celui de Daech[101]. Cette *mort pour rien*, elle, sacrifie *au rien*, tel est le sens exclusif de sa répétition sans fin, mais le sens n'est que l'ombre portée par la force, laquelle ne peut exister qu'en faisant couler le sang, en écrasant le sens, en exterminant l'espoir. Les corps ainsi livrés au rien échappent au domaine du deuil public, qui donne une valeur au fait de quitter ce monde, un soin au corps qui s'en va. Qui a quitté le « cercle des humains » ne peut quitter ce monde, réseau terrestre de liens entre vivants et morts. À ceux qui restent, cette mort donne du chagrin, mais plus de sens. Qu'on les enterre ou non, ils ont cessé d'être des « martyrs ».

Cette liquidation de la « cause » par une violence illimitée vient démentir deux phrases fameuses, qui, relatives à la résistance en Syrie et en Palestine, ont tourné au poncif : la formule utilisée en 1996 par le dramaturge Saadallah Wannous, « Nous sommes condamnés à l'espoir[102] », et dix ans plus tôt les vers de Mahmoud Darwich : « Et nous, nous aimons la vie autant que possible, / Nous dansons entre deux martyrs[103] ». La réalité des choses dans un cas comme dans l'autre a rendu ces formules obsolètes, sans les faire disparaître pour autant. Un an avant cette « lettre à Samira » de Yassin Al-Haj Saleh, en plein pilonnage d'Alep-Est, ce poème de Darwich était cité par Hazem Yabroudi dans un quotidien belge sous le titre « L'espoir quand même, un Syrien témoigne[104] » : « Je voudrais que nous partagions ensemble aujourd'hui l'espoir, qui pousse comme une plante sur la terre brûlée », disait-il en évoquant les Casques blancs d'Alep, les femmes engagées dans l'aide humanitaire et éducative de Douma, l'initiative « rue 15 » du quartier Al-Yarmouk de Damas, qui consistait à former les habitants à cultiver des légumes sur les toits des maisons. Exilé en Belgique depuis 2012, membre actif d'ActionSyrie, l'auteur ajoutait : « Aider les Syriens implique de croire à leur cause : leur droit de vivre dignement et de s'exprimer librement. »

Ces droits à présent ne sont plus « bafoués », mais *réduits à rien* depuis trop longtemps pour laisser cette « cause » intacte. Liberté et dignité se sont repliées dans l'ordre du langage,

[101] Yassin Al-Haj Saleh, *La question syrienne*, trad. Nadia Leïla Aïssaoui, Ziad Majed, Farouk Mardam-Bey, Arles, Actes Sud, 2016.
[102] Phrase prononcée par Saadallah Wannous en 1996 lorsque l'Unesco l'a prié de rédiger le « manifeste » dans sa Lettre annuelle – alors très malade, il a disparu un an plus tard.
[103] Le poème figure dans *Plus rares sont les roses* (1986 ; trad. Abdellatif Laâbi, Minuit, 1989) et figure dans *La poésie palestinienne contemporaine*, choix et traductions d'Abdellatif Laâbi, Le temps des cerises, 2002, p. 128.
[104] [En ligne] consulté le 20 mai 2021 : blog.lesoir.be/baudouinloos/2016/03/15/lespoir-quand-meme-un-syrien-temoigne/.

car la masse de ceux qui sont morts pour elles ne les a pas fait advenir : elles semblent avoir engendré un gigantesque et monstrueux sacrifice, moralement fondamental, mais politiquement vain. Or que vaut la valeur morale d'une lutte si la course du monde l'annihile, retirant aux vaincus même le droit de « parler du bien et du mal », comme si ceux dont la mort est désignifiée et la vie niée n'avaient plus aucun rapport avec la vie éthique ? Ont-ils encore le droit d'« aimer la vie autant que possible » ? Si le sacrifice disparaît, la « danse entre deux martyrs » n'a plus lieu d'être. La fête est finie, celle de la mort comme celle de la vie. C'est, d'après Yassin Al-Haj Saleh, parlant en 2017 à son épouse disparue, ce que semblent nous « dire » les centaines de milliers dont la mort n'a « servi à rien ».

Le propos répond à la question que se posait le même Yassin Al-Haj Saleh dès 2012 dans *La Question syrienne* : la révolution syrienne peut-elle faire face à cette guerre assadienne sans développer en son sein cette même prédisposition au nihilisme ? Il craignait que le nihilisme n'augmente – violence aveugle, retrait de la confiance dans le monde, islamisme intégriste –, si les bains de sang ne s'arrêtaient pas. Les bains de sang ne se sont pas arrêtés. Malgré l'appréhension, on peut tenter de reprendre cette question dix ans après la révolution, à l'heure où celle-ci se réfléchit comme un « patrimoine d'expériences », un « avertissement » politique et une « révolution culturelle ». Qu'en est-il dans la « culture » de cette « prédisposition au nihilisme » et de son « développement » ? Quel rôle joue-t-il dans cette révolution qui a fait advenir, au-delà des archives du désastre, des sujets, des noms, des visages, de nouvelles signatures, de nouvelles écritures ? À quoi prête la disparition de l'espoir dans les arts, ces activités qu'Ernst Bloch, dans l'Europe dévastée par la guerre, avait dites porteuses d'un « Principe Espérance » même en plein nihilisme ?

Cette question va ici en recouper une autre, celle du *corps qui reste*. Car le corps des hommes, des femmes, des enfants, a joué un rôle majeur dans cette révolution, et plus encore hélas dans cette guerre : à peine libéré il a été saccagé de toutes les manières imaginables en vertu d'une politique de la cruauté dont il y a peu d'exemples dans l'histoire, tandis que le déchaînement de forces réactionnaires hostiles à toute « culture » engendrait une violence généralisée où le sens s'est éteint. Or quand disparaît le sens de la mort, quand l'idéal révolutionnaire, après avoir régressé dans la dénonciation des violations des droits fondamentaux, se replie dans la mémoire d'une cause, qu'en est-il des *corps* tuables qui s'étaient affranchis ? Quand le sang versé cesse d'être un sacrifice, et la souffrance une offrande, que deviennent la souffrance et le sang ? Que sont ces vies et cette mort qui survivent à leur sens ? Cette vie empêchée peut-elle danser autrement ? Où migre le besoin de sens qui tourmente les vivants ?

Le presque rien et le rien

« *E pur, si muove* ». Comme la terre tourne, les corps au monde continuent de respirer, crier, parler, vouloir, saigner, mourir, pourrir. La plupart laissent des images et des traces, fussent-elles mentales et dans un espace restreint ou dispersé, d'innombrables archives. Les « parias du sens » supposés disparaître continuent d'avoir un âge, un sexe, une peau, une chair, un souffle, une odeur, un visage, des gestes. Les vivants, quand ils disposent de leurs morts, continuent de les enterrer. Et si beaucoup disparaissent en effet, d'autres *apparaissent* au

contraire dans l'espace public. Quelque chose se passe alors que ne dit pas l'algorithme de l'homme tuable. Par une brèche quelconque – récits, images, films, livres... – les corps soudain visibles et tangibles ouvrent un trou abyssal dans le cours ordinaire des vies, cours de l'histoire qui digère en silence la destruction des humains. Bref, ces vies tuables et tuées existent autrement et ailleurs que dans le type conceptualisé par la philosophie politique. Il n'appartient d'ailleurs pas à celle-ci de regarder ni sentir les corps détruits, mais de penser la destructivité d'un régime et d'un temps.

À moins que le philosophe, se souvenant qu'il vit dans un corps et désireux de penser cela aussi, ne se mette à regarder pour de bon les images, à lire pour de vrai les textes, à déchiffrer les œuvres où abondent les corps. C'est cette tension qu'expérimente le livre de Nibras Chehayed et Guillaume De Vaulx d'Arcy, *La destructivité en œuvres*[105] : lecture philosophique de onze œuvres où le rien bataille avec le « presque rien » : « Que peut l'art dans un pays détruit ? dit la 4e de couverture. Presque rien hélas. Nous nous raccrochons à ce presque décisif qui se refuse au rien ». La destructivité envisagée comme une « ère » est pensée par les deux auteurs en observant ces œuvres faire émerger « un lieu qui se désidentifie de la logique destructive dominante ». Dans un « monde qui s'effondre », ce « presque rien » devient un « quantificateur » d'existence et de puissance :

> « L'art syrien oppose un presque rien de beauté et de soin dans un pays devenu brutal, livré au nihilisme du régime et au nihilisme guerrier des groupes djihadistes, aussi bien qu'à la perte de sens provoquée par la compromission de plusieurs alternatives politiques. Il fait entre-apparaître un presque rien de délicatesse et de lucidité dans le flux incessant des images horrifiantes ou trompeuses qui ont redoublé l'horreur et la tromperie de la guerre ».

Les corps tuables et tués, exclus du cercle des humains, donc du monde, existent toujours sur terre. Ceux qui n'y gisent pas errent dessus. Cette errance fait d'eux les témoins de ce « rien » qui a eu raison d'eux comme « activistes » ou acteurs de l'histoire. Leur témoignage se réalise aussi dans le « presque rien » qui se refuse au rien. Parfois son « presque » à lui rencontre le « quantificateur de puissance » qui lui vient de l'art. Le témoignage devient littéraire. Il pense en devenant une œuvre. Et tout en disant la mort qui gagne et le néant qui vient, il pense à son devenir-œuvre comme un presque rien qui devra tenter de dire tout.

Comme la terre tourne, l'art et la pensée s'emparent de ces corps comme ils font de toute chose. Lire des récits, regarder des images donne une sorte de mal de mer. Car où est le sol d'où l'on peut regarder ce presque rien venu du fond du rien ? Ceux qui se sont rencontrés devant les dessins terribles de Najah Al-Bukai, exposés à Paris et à Malakoff en 2017 et

[105] Nibras Chehayed et Guillaume de Vaulx d'Arcy, *La destructivité en œuvres*. *Essai sur l'art syrien contemporain*, Beyrouth, Presses de l'Ifpo, 2021, p. 12.

2021[106], avaient du mal à se parler et même à se regarder. On vacille à l'idée que « ça continue » dans ces murs sous le dessin, que se poursuive cette chaîne de souffrances infligées et subies « pour rien », dont l'art persiste à faire quelque chose d'autre que rien. Cette obstination s'apparente à celle de l'enfant, mais c'est celle du témoin.

Le sens disparu, le tatouage et la « perte de mémoire »

Cette même année 2017 où Yassin Al-Haj Saleh parlait à « Samira » des « parias du sens », Samar Yazbek préparait un recueil de témoignages qui sera traduit plus tard vers le français : *Dix-neuf femmes. Les Syriennes racontent*. Dans l'introduction qu'elle a ajoutée à ces dix-neuf récits, on lit cette phrase : « Les espoirs suscités par le soulèvement et la beauté de la lutte contre l'oppression sont bien peu de choses face à l'ampleur des destructions subies par les Syriens »[107]. L'amertume terrible de cette affirmation est tempérée par un énoncé qui, quoique minimal, donne sens à la démarche du livre : « Néanmoins, ces récits célèbrent à leur façon la résistance de beaucoup d'entre eux, ainsi que les désirs de justice ». Resterait donc la collecte comme *célébration* d'une résistance qui se survit à présent dans un « désir de justice », devenu l'horizon d'un horrible travail au long cours.

Ce « néanmoins » ne relève plus de « l'espoir quand même », encore moins de la « danse entre deux martyrs ». Un tel « désir de justice » est lui-même rivé au besoin quasi organique que j'ai proposé d'appeler « mal de vérité[108] », ce mal spécifique – politique, psychique, cognitif – que creuse toute violence illimitée accompagnée de son déni public. Car ce déni qui détruit le fait ébranle l'autorité du *réel*, ruinant la possibilité d'un *sens* au-delà de la distinction vrai-faux qui permet de s'orienter dans le monde, comme l'avait rappelé H. Arendt dans *Vérité et politique*. Cette *destruction du réel* engendre ce que J.F. Lyotard avait désigné par le mot « différend », euphémisme pour désigner les effets discursifs de la violence mentale qu'ouvre toute négation de l'intention d'exterminer. Or cette destruction de la réalité crée une « métaréalité », qui fait de la demande de preuve un sempiternel malentendu. Familière du domaine des métaréalités, la littérature peut servir à le démêler : parce que le malentendu est depuis toujours son affaire, elle est mieux armée que l'Histoire pour répondre au différend[109].

On reconnaît ce mal de vérité au fait qu'il déclenche ce que Yazbek appelle « soif de mémoire » ou « quête effrénée » : passions corrosives d'un sujet devenu méconnaissable à lui-même et pour qui la totalité du réel est étrangéisée, produisant une dislocation de *soi* et une éclipse du *monde*. Son lien avec « l'amour de la vie autant que possible » existe, mais c'est un lien contrarié, ulcéré par l'exaspération de l'impossible, et par la débandade panique de la vie et des sentiments qui lui sont attachés : à l'image des corps de nourrissons que l'artiste Azza

[106] À l'Université Paris VII en décembre 2017 lors du colloque *Syrie : à la recherche d'un monde* ; à la Galerie « Fait et cause » en mars 2021 ; à la Maison rouge de Malakoff en juin 2019, avec le collectif Portes ouvertes sur l'art.

[107] Samar Yazbek, *Dix-neuf femmes. Les Syriennes racontent*, trad. Emma Boltanski et Nibras Chehayed, postface de Catherine Coquio, Paris, Stock, 2017, p. 19.

[108] Catherine Coquio, *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Paris, Colin, 2015.

[109] Je renvoie à mon texte « À propos d'un nihilisme contemporain. Négation, déni, témoignage », essai introductif au recueil *L'histoire trouée. Négation et témoignage*, Paris, L'Atalante, 2004.

Abo Rebieh vit disparaître un jour par le siphon de sa baignoire avec les bulles de savon de son bain. Vision qui déclencha un travail artistique orienté vers l'inscription des « Traces » : dessins gravés où chaque événement vécu, saisi dans son irréalité, devient l'abécédaire d'un monde autre. La vie engouffrée dans le trou béant réapparaît dans un autre espace irradié, où les corps tangibles se retrouvent comme en apesanteur. Ou plutôt c'est la pesanteur même qui devient le secours, baleine sortie de l'eau pour devenir sol humain, « force extérieure » miraculeuse par laquelle les prisonnières d'Adra s'imaginaient délivrées[110].

Mais pour les « dix-neuf femmes » qui racontent ici, la bataille contre l'irréel de la vie en guerre et la néantisation du monde se joue dans leurs mots et leurs phrases, vissant leurs pensées à leurs émotions – effroi, colère, amertume, désespoir – qu'on les voit aussi retenir, éviter ou traverser pour sauver la lucidité – par l'ironie parfois. L'écrivaine qui rassemble ces récits se retranche derrière elles : en préface elle explique qu'elle a décidé cette fois de ne pas réécrire pour faire un livre de littérature. Elle a éprouvé pourtant ce vertige du siphonnage du réel un jour d'égarement dans une rue de Paris, et elle raconte ainsi cet égarement dans l'espace, ici vécu comme disparition du *temps* :

> « […] j'étais à deux pas de chez moi. Je ne savais plus qui j'étais, vers où j'allais, ni même où j'habitais. J'avais perdu la mémoire. Je n'avais plus ni passé, ni présent, ni avenir, quelque chose s'était comme volatilisé dans ma tête. Je me retournais, j'allais à gauche, puis à droite, mais ne retrouvais pas mon chemin. La peur de l'oubli est devenue depuis lors une obsession. La perte de mémoire, cette maladie individuelle, a-t-elle un lien avec l'amnésie collective ? Avec l'exil ? Ces questions me hantent. Elles me déchirent lorsque je contemple l'image que les Syriens ont d'eux-mêmes et renvoient au monde[111] ».

La volatilisation des coordonnées espace-temps se présente comme une « perte de mémoire » et d'identité. Pourtant une « mémoire » syrienne existe et même explose d'images et d'archives[112], une identité syrienne a pris forme vaille que vaille dans l'espace public. Mais cette mémoire est vécue comme « amnésie » et cet excès de présence est une existence par défaut : c'est précisément sa réduction publique à une *image* du corps saccagé qui produit le « déchirement ». On lit peu après ces lignes dans cette même introduction à *19 femmes* :

> « […] la guerre et ses conséquences néfastes sur nos relations humaines nous ont emprisonnés dans un dilemme tranchant : être le prolongement de notre bourreau et de ses ramifications que

[110] Voir son texte in Nibras Chehayed, *Images de chair et de sang. Penser le corps en Syrie (2011-2021)*, Beyrouth, Presses de l'Ifpo, 2021 (double édition en français et en arabe). Voir aussi [En ligne] : information.tv5monde.com/terriennes/la-guerre-en-syrie-azza-abo-rebieh-la-revolution-par-le-dessin-313673 *Traces* a été le titre d'une exposition à Beyrouth (392Rmeil393, printemps 2018) avant d'être celui d'un livre d'images légendées et séquencées.

[111] Samar Yazbek, *Dix-neuf femmes*, p. 12-13.

[112] Catherine Coquio, « Archiver la révolution syrienne ? creativememory.org ou le tact de l'archiviste », *Diacritik*, mis en ligne le 9 avril 2021 et consulté le 17 mai 2021 : diacritik.com/2021/04/09/archiver-la-revolution-syrienne-creativememory-org-ou-le-tact-de-larchiviste/

sont Daech et les groupes djihadistes, ou être réduits à l'état de corps déchiquetés, des groupes d'êtres humains brisés, rescapés des massacres, piégés dans l'amertume d'avoir survécu et de devoir continuer à vivre. Cette dernière image nous colle à la peau, elle est devenue une sorte de tatouage, une composante de notre identité. Dans l'exil, elle se transforme en humiliation[113] ».

Cette humiliation n'est pas seulement un démenti cinglant apporté à la « dignité » réclamée. Elle est de nature anthropologique, liée à ce « tatouage » du corps par l'image des corps déchiquetés, là où le corps est le siège de l'intimité. Elle s'apparente à la « honte » dont parlait Emmanuel Lévinas dans *De l'évasion*[114] : la « nudité honteuse de l'intimité dernière », cette honte de ne pouvoir en aucun cas se délivrer de ce soi dont le corps dessine les limites indépassables. Mais en 1935, Lévinas n'avait pas vu la catastrophe nazie donner son plein génocidaire et il ignorait tout du régime contemporain de l'image où le corps syrien se trouve aujourd'hui capté. L'expérience du corps qu'ont infligée aux Syriens cette guerre totale et sa médiatisation ne laisse justement pas intact ce « soi » : il a explosé dans les bombardements des missiles et des images. Tenter d'écrire cette guerre pour sortir de l'alternative dont parle Samar Yazbek – prolonger le bourreau ou devenir caricature de victime – oblige pourtant à partir de cette *peau tatouée* par l'image des corps pour chercher ce qui reste d'intimité et par là d'humanité, en faisant du corps le chemin du retour au réel et la voie secrète d'un sens. Mais cette fouille fait forcément retrouver le *réel* du carnage où la violation a eu lieu[115].

Mon propos ici est de comprendre ce qui, dans le témoignage qu'est *devenue* l'œuvre de Samar Yazbek, travaille à la fois à délivrer le corps syrien de son tatouage humiliant, et à délivrer l'écriture de la prison du réel, ou plutôt, à y faire respirer un sujet nouveau – auteur et lecteur – ouvrant des fenêtres et des portes, fussent-elles celles du « néant ». Car la marge de manœuvre est étroite quand la bataille du sens se joue entre le « rien » et le « presque rien ».

« Le corps syrien, nourriture du néant » : d'une découverte et d'un rêve

En mars 2021, à l'occasion des dix ans de la révolution syrienne, a paru à Paris un étrange recueil noir intitulé *Tous témoins*, où une vingtaine de textes d'auteurs consacrés, écrivant de divers pays à la fois « pour la Syrie » et « pour l'humanité », accompagnaient une trentaine de dessins « carcéraux » de Najah Al-Bukai. Le tout dernier, à la charnière des textes et des dessins, est signé par Samar Yazbek et s'intitule « Le corps syrien, nourriture du néant ». Si ce texte est aussi terrible que ces dessins, c'est qu'il est le seul du recueil à affronter de plein fouet cette *terreur* d'une sorte particulière : celle du *corps toujours visible* de ces « parias du sens » devenus *témoins du rien*. Samar Yazbek dit avoir fait une « découverte » un jour où,

[113] Samar Yazbek, *op. cit.*, p. 12-13.
[114] Emmanuel Lévinas, *De l'évasion*, Paris, Livre de poche, 1998.
[115] Golan Haji a lui-même édité un recueil de récits de 17 femmes syriennes :
"إلى أن قامت الحرب: نساء في الثورة السورية"، بيروت، رياض الريّس، 2016.

alors qu'elle se trouvait à Saraqeb, en 2013, venant de réchapper à un bombardement, elle s'était mise à fouiller les gravats à la recherche d'un corps.

> « Les débris des corps se mélangeaient aux gravats du ciment. Les survivants, peu nombreux, se levaient abasourdis, et ce n'est qu'en ouvrant les yeux que nous avons compris que nous n'étions pas morts ni charcutés. Autour de nous, des corps pliés en deux portaient des cadavres ou des restes de cadavres et se frayaient leur chemin parmi d'autres corps mutilés ou éventrés. Un homme s'est approché de moi et m'a demandé de chercher avec lui sa fille sous les décombres. J'étais comme hypnotisée, ce n'était pas moi, mais une autre femme qui fouillait, et j'ai soudain aperçu des bouts de doigts, puis la main coupée d'une toute jeune fille. Elle m'a fait découvrir un sens que je ne connaissais pas du corps humain : c'est le rien[116] ».

Ce qui se « découvre » dans l'indifférenciation des débris est le « rien » comme sens *inconnu* du corps humain. La promiscuité du vivant et du mort, de l'inhumain et de l'humain, n'est pas une indistinction : un « chemin » *se fraie* parmi des corps « mutilés ou éventrés », des corps pliés *portent* des cadavres ou leurs restes, la main coupée donne accès à un « sens » inconnu, restitué par une survivante dans un récit allégorique, dont l'armature permet de raconter. Le « presque » et le « néanmoins » de Yazbek, liés aux ressorts de l'écriture littéraire, font que le rien se révèle à la manière ironique de la *découverte d'un sens nouveau*, alors que ce sens est supposé anéantir tous les autres, nihiliser toute expérience du monde.

L'ironie est la langue vernaculaire du sujet détruit, qui étrangéise le langage et le sens pour rejoindre un monde. Le bout de main coupé devient « le rien », car il ne peut *être rien*, dans l'ordre du langage humain en tout cas. Cet interdit ou cette impossibilité est une ultime barrière contre le nihilisme. Le langage qui dit le rien ne relève pas du rien, son quelque chose n'équivaut pas à l'acte nihiliste qui fait pulvériser les corps et anéantir les possibles, mais tente d'en prendre acte *à partir du reste humain* : la main coupée de la « toute jeune fille », la requête panique du père qui lui demande de « chercher avec lui sa fille », c'est-à-dire de remplacer un moment sa mère, le moi qui fouille à la manière d'un animal et qui « aperçoit » quelque chose qui était quelqu'un. Le monde tient à ce fil fragile qui fait « apercevoir des bouts de doigts » puis découvrir le rien. Il permet qu'à cette *fouille sous hypnose* en succède une autre : celle des témoignages. Yazbek dit avoir compris plus tard que, notant ce qu'elle entendait dans un carnet elle s'était engagée dans un « travail de mémoire » : la genèse de ce « projet entrepris avec passion » la reconduit au vertige de la destruction du temps et à l'angoisse d'une perte de mémoire. Le mal du rien devient « passion ».

Cette découverte est un moment dans un récit de « métamorphoses » qui relève du mythe : celles d'un « corps syrien » dont ce bref récit résume l'histoire en décrivant *des* corps. Il y eut d'abord l'ivresse étourdissante de corps sortis en foule dans les rues, masse d'individus bouleversés de se découvrir possibles acteurs de l'histoire après des décennies de régime totalitaire : ces « corps frais » qui « manifestaient, chantaient, dansaient et riaient, en dépit de leur pauvreté et de la sauvagerie des sbires… », portaient les « traits de la dignité humaine »,

[116] In Farouk Mardam-Bey (dir.), *Tous témoins,* Arles, Actes Sud, 2021, p. 73.

dit Yazbek : enflés d'un sang nouveau, poings levés et poitrines gonflées, ils semblaient « sortir d'un temps révolu », tels des « dieux de la Grèce antique ». Puis du jour au lendemain ils se sont retrouvés piétinés, assassinés, emprisonnés, humiliés, par une force aussi foudroyante que l'autre semblait miraculeuse. Cette répression ne fut pas comprise pour ce qu'elle était : « Mais, dit l'écrivaine, nous ne savions toujours pas encore que nous étions la nourriture du néant ». Nous croyions encore que la répression relèverait de la politique, nous croyions encore au monde. Ce qui s'est passé n'était pas fait pour être compris, mais pour tuer, écraser, sidérer. L'acte « anti-humain », celui qui organise et ritualise la désappartenance, peut être *su* et donc *appris*, mais pas *compris*, il n'a pas à l'être, comme Primo Levi l'avait formulé avec sa profondeur coutumière[117]. Ce savoir vient avec le « rien » que révèle la jeune main devenue débris de gravats : savoir non pas nihiliste, mais *savoir du nihilisé*, qui *apprend* que le corps humain équivaut au rien, ce que traduit l'image allégorique destinée à symboliser pour comprendre : « Le corps syrien, nourriture du néant ».

À la fin du texte, ce savoir du « nous » s'affirme comme une tâche, celle d'une « mémoire » qui dit Je et devient l'identité nouvelle : « Je suis la mémoire de ces corps ». Ce « Je suis » répond à la désorientation du sujet terrifié d'oublier. Cette phrase finale reconduit à la toute première : « Je connais le corps syrien, je l'ai suivi à la trace jusqu'au bout de son malheur, si bien que mes entrailles sont devenues une tombe. Une tombe où je cherche ce qui reste de nos restes, que nous soyons morts ou vivants[118] ». Pour qui « suit à la trace » le corps syrien « jusqu'au bout », il n'y a plus qu'à prendre acte *dans la langue* de l'ultime métamorphose, celle du corps syrien en « nourriture du néant ». La main coupée du corps tuable n'est pas un corps inhumable ; mais ce « corps syrien », singulier collectif qui l'apparente à un peuple, il est possible de l'inhumer mentalement, en l'incorporant dans cette parturition inversée : il est absorbé et placé dans les « entrailles » d'un corps-tombe féminin : matrice mémorielle où il existe à l'état de « restes », où il faut fouiller pour « chercher ce qui reste ». Ce qui se cherche alors n'est plus un corps dispersé, mais ce « sens » du « rien » que sa main a fait découvrir. Le corps-tombe de ce sujet mémoriel est le lieu où se cherche encore un sens dans le « rien », un reste dans les restes. C'est un corps symbolique et littéraire, et ce corps se pense au féminin. La littérature devient le savoir du « rien » que peuvent être les corps : la fouille du sens dans les débris humains lui fait construire un abri aléatoire pour les « parias du sens ».

La recherche du sens, qui s'effectue dans les *Lettres à Samira* à partir d'une *absence* – celle de « Sammour », Samira Al-Khalil, enlevée et disparue en 2013 à Douma – se réalise chez Samar Yazbek par la description des « restes » et leur rassemblement dans l'allégorie du « corps syrien, nourriture du néant ». Entre les deux, quelque chose fait lien : le *silence*. Silencieuse est l'épouse disparue depuis des années, devenue pour l'époux l'incarnation d'un pays tombé dans le « coma », et ce silence lui fait parler d'« hermétisme[119] ». Silencieux est le

[117] Entretien publié en appendice à *Si c'est un homme*. La notion d'anti-humain est glosée par le philosophe Philippe Bouchereau dans les pages restées décisives de *La grande coupure. Essai de philosophie testimoniale*, Paris, Classiques Garnier, « Littérature Histoire Politique », 2018 (« La désappartenance »).
[118] In *Tous témoins*, p. 71.
[119] Le langage des *Lettres à Samira* cherche aux confins de la sphère de l'intime et du politique que l'auteur a faite sienne en direction de la théologie : tout ce qui est politique et personnel est aussi religieux, affirme-t-il d'une manière sibylline.

« corps syrien » dont Yazbek dit être devenue la « tombe », laissant les « bris de verre » occuper l'espace sonore du cauchemar par quoi s'arrête le cycle des « métamorphoses » :

> « J'étais à Deraa, les gens chantaient et dansaient autour de moi quand des avions blancs comme des dauphins sont apparus dans le ciel et ont commencé à larguer leurs bombes sur la mosquée d'Al-'Umari. Les gens qui se trouvaient dans les parages sont tous morts, mais, bizarrement, ils ne tombaient pas, ils s'envolaient. Je n'avais pas, moi, la moindre égratignure. Et puis le minaret de la mosquée s'est effondré, les vitres des maisons avoisinantes ont été soufflées, et pendant que je criais, criais, j'avalais des bris de verre. Je me suis alors réveillée en sursaut. J'étais toujours en vie, mais pas tout à fait. Mon corps n'était plus le mien, je ne me reconnaissais plus dans un miroir. Nos corps peuvent-ils donc nous quitter ? Peuvent-ils ne nous laisser que les os et la peau ?[120] »

Le rêve de l'effondrement de Deraa résume tout à la fois. Il raconte en une phrase le passage « du corps épique au corps tragique[121] », dont parle Hassan Abbas ; il confirme le propos de son dernier livre, *Le corps dans le roman syrien de la guerre* : l'avènement d'une « nouvelle culture du corps » avec la révolution, le corps individuel gagnant des contours et des traits inédits jusque-là, fût-il martyrisé et disloqué[122]. Ce rêve traduit enfin l'éclatement du « miroir » dont parle Nibras Chehayed dans *Images de chair et de sang* : « Cette chair que je croyais être *mienne*, cette masse être *moi-même*, tout cela se dérobe étrangement[123] ». L'image du verre explosé porte à son comble celle du miroir brisé. Porter à son comble et aller droit au cœur, avaler ce qui coupe, trembler de tout son corps, toucher la chair, sauter pieds joints dans le brasier : telle est la manière rageusement littéraire de Yazbek. Le rêve est le « quantificateur de puissance » de son « presque rien ». Son écriture volcanique s'apparente à un rêve éveillé, qui jamais ne peut quitter le corps. Le récit accéléré des « métamorphoses » du corps syrien dit le survoltage de l'histoire.

Dans un texte d'*Al-Jumhuriya* en 2016 Yassin Al-Haj Saleh a parlé de la « nouvelle écriture syrienne » [124] comme d'une écriture *incarnée*. Il y dit le rôle qu'y jouent les femmes tout en insistant sur le rôle des non-écrivains dans cette écriture « informelle ». Chez la femme-écrivaine qu'est Yazbek, l'incarnation devient incorporation, inhumation en soi. À la découverte du rien humain répond en rêve l'explosion qui lui fait « avaler » le verre des maisons brisées. De même que la voix humaine disparaît dans le cri et le bris, le corps intact du témoin survivant est méconnaissable, « happé » cette fois par une « violence indescriptible ». Quand « toute langue s'évanouit », reste à rejoindre dans l'anorexie les corps « envolés »,

---

[120] In *Tous témoins*, p. 74.
[121] Titre du texte de Hassan Abbas, in Nibras Chehayed (dir.), *Images de chair et de sang.*
[122] Voir l'hommage que Nibras Chehayed rend à ce livre et à son auteur dans la postface du présent ouvrage.
[123] Nibras Chehayed (dir.), *Images de chair et de sang*.
[124] Yassin Al-Haj Saleh, « L'écriture habitée. À propos de quelques caractéristiques de la nouvelle écriture syrienne », trad. Élisabeth Longuenesse, paru in *Confluences Méditerranée. Syrie : entre fragmentation et résilience*, n° 99, 2017, repris dans *Écrits libres de Syrie*, textes réunis par Franck Mermier, Paris, Classiques Garnier, « Littérature Histoire Politique », 2018, p. 13-28. Le texte arabe initial, plus long, avait paru le 15 janvier 2016 dans *aljumhuriya.net.*

ou à réveiller la langue pour tâcher de décrire et raconter quand même. En commençant par les os et la peau, et en revenant sans cesse *de* ce rien et *à* ce rien que devient le corps humain.

Le « corps syrien » dont parle Samar Yazbek en regardant les dessins carcéraux d'al Bukai donne forme charnelle au « paria du sens » dont parle Yassin Al-Haj Saleh. De même que ce paria-prolétaire se définit encore par un sens manquant, un « sens » se cherche dans « ce qui reste » des « restes ». Chez lui, le sens ressurgit dans la figure politique du « monde à changer » comme « destin terrible » assigné aux Syriens (lettre du 13 août 2017) : il l'oblige à écrire, penser, agir. Figure de ce monde ou pensée de l'espoir, que l'auteur élabore depuis la catharsis des *Récits d'une Syrie oubliée* : il ne cesse d'invoquer une « culture de l'espoir », qui, tout en prenant acte du nihilisme contemporain se rendrait capable de recueillir les forces paradoxales que peuvent donner le désespoir ou la tristesse[125]. Le presque rien est juste le monde à changer ! Cette culture de l'espoir, qui pour Yazbek passe par la bataille pour les droits fondamentaux, des femmes en particulier, a déserté ce texte désespéré, qui veut prendre acte de l'inacceptable. Apparaît une « force magique en train de changer le cours de l'Histoire », qui « indiquait le chemin difficile vers la liberté, une vie digne d'êtres humains », mais ce chemin a disparu dans l'excès de violence qui a décidé des « métamorphoses » : « Je n'aime pas la posture de la victime, mais les métamorphoses de nos corps m'y incitent. Leur humiliation n'a pas connu de limite. La violence qu'ils ont endurée est littéralement indescriptible. En face d'elle toute langue s'évanouit[126] ».

C'est pourtant dans la *langue* – et pas seulement dans l'action – que l'écrivaine va chercher son « presque rien » à elle. Et c'est bien là, dans cette force qui « s'évanouit » devant la violence, qu'elle trouve de quoi mener la bataille avec le sens du corps humain qu'elle a découvert. Elle lui permet, cette langue, de décrire les métamorphoses des corps : ceux qu'elle voit tomber et se déchirer après avoir ri et dansé, mais aussi le sien, « happé » puis qu'elle sent constamment s'émietter, partir, se dissoudre, s'envoler. C'est une langue littéraire, où ce corps « sien » partout présent ne cesse lui aussi de s'évanouir et se réanimer. Et pourtant quelque chose a lieu. En 2018, une langue non littéraire se fait entendre dans un livre tout autre, où une autre parole féminine fait taire ce Je torturé et tempétueux. Cette mutation du témoignage fait sortir l'écrivaine de la « littérature », celle dont elle avait pourtant fait son royaume, et nulle autre peut-être à ce point. Ce n'est pas un fait anodin. On ne peut le comprendre qu'à partir d'une mutation antérieure : celle de l'œuvre en témoignage. C'est cela aussi que raconte « Le corps syrien, nourriture du néant », autoportrait en rêve du témoin du rien. Ce texte violent et intense de 2021 est la signature d'une métamorphose d'écrivain. Il n'aurait pas pu avoir cette puissance littéraire sans le passage par la parole non littéraire des *19 femmes*. Je voudrais à présent tenter de comprendre ce qui s'est passé, et suivre le travail de la métamorphose en observant les mues de cette écriture depuis *Feux croisés*.

[125] Dans *Lettres à Samira*, qui comporte une lettre consacrée à l'espoir, l'auteur rappelle l'homophonie des mots « espoir » (*amal*) et « travail » (*'amal)*. Sur cette question voir aussi « L'espoir, sa fragilité et sa force », texte prononcé le 8 mai 2015 à Toulouse, Espace des diversités et de la laïcité, trad. Rawa Pichetto. [En ligne] consulté le 22 mai 2021 : yassinhs.com/2015/05/08/lespoir-sa-fragilite-et-sa-force/. Je renvoie à mon texte « La politique de Samira », *En attendant Nadeau*, mis en ligne le 7 avril 2021, et consulté le 22 mai : en-attendant-nadeau.fr/2021/04/07/politique-samira-saleh/

[126] *Tous témoins*, p. 73.

Feux croisés. Le « jeu trouble » et la « mue vers la mort »

Traduite en une quinzaine de langues, Samar Yazbek fait d'ores et déjà partie de la littérature mondiale. Or elle y entrée par la voie du témoignage littéraire, même si ses livres sur la révolution et la guerre avaient été précédés de six ouvrages parus depuis *Bâqat kharif* en 1999, dont le roman *Un parfum de cannelle* (2013) qui fut le premier traduit en français. Il y était question du corps des femmes, des corps désirants mais frustrés par la condition qui leur était imposée par les hommes : le corps saphique était une première exploration d'une liberté scandaleuse, une première manière de vouloir « connaître le corps syrien ». La révolution et la guerre ont transformé la romancière en témoin. Ils ont aussi fait d'elle une exilée. Ses livres ne paraissent plus à Damas[127], mais à Beyrouth et à Milan, et ils sont rapidement traduits en France, où elle réside.

Suivre à la trace le corps syrien « jusqu'au bout de son malheur », tel a été en effet le travail de l'écrivaine, de *Feux croisés* (*taqâto' niran*)[128], chronique des premiers mois du soulèvement et de sa répression meurtrière, jusqu'au recueil *19 femmes*, paru après six ans de guerre, en passant par *Les portes du néant* et *La marcheuse*. Au fil de ce parcours une mutation de l'écriture s'est effectuée, déchiffrable à partir du rôle donné au corps – à la fois mesure testimoniale du réel et moteur d'une ingénierie littéraire qu'on peut dire baroque : comme si les trous que ce réel violent ouvre sur le vide étaient fébrilement comblés par l'imagination pour pouvoir continuer. Dans *Feux croisés, journal de la révolution syrienne*, rédigé du 25 mars au 9 juillet 2011, l'auteure tente, malgré une anxiété galopante qui va jusqu'à « l'hystérie » – redoublée par les menaces que ses prises de position font peser aussi sur sa fille – de « renouer les fils du mouvement de contestation ». Mais ce corps à corps avec le réel se joue dans une conscience de soi déchirée, à l'image du pays « démembré ». Dans cet état de « tempête ambulante », le Journal devient une « canne » et permet, au-delà de la consignation de ce qu'elle voit et entend – délégation de parole qui ira croissant –, de ménager un « espace secret » que la mort, dit-elle, devrait respecter et même polir : « L'épreuve du feu te transforme en cendres ou te polit ». Selon cette foi orphique, ce qui se polit est l'idée de mort, passée au moule littéraire de « l'épreuve » et des « cendres ».

Le déroulement de la révolte collective est vécu comme « rendez-vous avec la douleur » – c'est le rituel des vendredis aux mosquées qui basculent dans l'horreur – et apprentissage graduel d'une « démence » : celle d'une possibilité de mourir qui chaque jour désormais *change de sens* (« Le sens de la mort et de la peur change chaque jour », p. 67). D'abord « attendue », puis « traversée », la mort, « pareille à un jeu trouble » (p. 25), est encore dotée d'un visage, d'une voix, d'une odeur, d'un goût (« j'en sais le goût du couteau et des bottes sur la nuque », p. 16). Elle prend sans cesse corps et forme dans une cosmogonie en lambeaux, mais qui comporte un vestiaire achalandé. Elle reste un creuset imaginaire propre au rite et à sa traduction métaphorique par une écriture qui s'observe et se ritualise elle aussi : l'entrée du 8 avril 2011 à Damas dit que le Journal « transforme » la mort en « immense toile blanche,

[127] C'était encore le cas en 2008 pour *Jabal al-zanabeq* (La montagne des lys).
[128] *Feux croisés. Journal de la révolution syrienne*, trad. Rania Samara, Paris, Buchet-Chastel, 2012. Le livre a paru en arabe aux éditions Dar Al-Adab à Beyrouth en 2012.

floue et énigmatique », posée « sur les torses des jeunes gens pacifistes se dirigeant vers leur mort » (p. 25), et cite *Saison en enfer* de Rimbaud. La mort est linceul et écran.

La réalité, foyer et point de fuite à la fois, semble écrasée entre l'irréalité de la violence répressive et l'espace imaginaire où les événements sont projetés : espace où la métaphore irrésistiblement affleure, naturalisant la violence et le meurtre en « odeur », « air », « herbe » qui pousse, monstres qui prolifèrent… L'herbe qui pousse est celle du mythe. C'est lui qui transporte le « Je » qui raconte dans une « sarabande de mort » (p. 14) qui donne au récit sa transe, aux phrases leur résonnance. Mais une lutte se joue entre cette mort qui danse et « l'abécédaire de la vie » qu'est aussi la révolution : « Arrêtez les meurtres ! Non à la mort ! Oui à la vie ! », crient les 500 manifestantes du 5 mai en agitant leurs banderoles. La danse du texte est celle qui tirera la révoltée et la mère vers les deux pôles contraires. Le choix de l'exil sera celui de la vie, mais il en cache un autre : « Je laisse la porte ouverte à la mort dans mon cœur, j'ouvre à ma fille la porte de la vie ». Apparaît l'image des portes, qu'on retrouvera au livre suivant – ici pour « s'ouvrir à la mort » qu'est devenue la révolution.

Cette régie métaphorique presque vrombissante vient de ce lieu mythique du corps appelé « cœur ». Mais celui-ci va faiblir et faire disparaître l'écran : avec la multiplication des massacres, le « cœur » saturé ne parvient plus à « faire de place » à la mort (p. 53). Le « je » qui parle, ravagé de « colère », se sent mourir sans pour autant gagner l'inertie (« Je ne suis qu'un cadavre ambulant », p. 53), puis « changer de peau » avec une « mue vers la mort » (p. 82) qui a commencé par le « cœur » (« Mort de la raison. Mort du cœur. Il est temps qu'ils partent », p. 139). La « mort » est cette fois l'extinction de l'empathie, qui par son survoltage rendait la vie impossible, sismographique à l'excès. Trop de corps arrêtent les larmes. C'est alors la levée du conscient dans le rêve qui prend la relève pour scénographier la *mort de masse* : un cauchemar consigné le 16 juin la fait marcher « dans une mare de sang écarlate » : « Il y avait des vieillards, des corps étranges, des couleurs cuivrées » (p. 133). Ce qui a disparu de la vie diurne, éclats et couleurs, ressurgit la nuit pour donner forme littérale au « bain de sang ». Le langage en régie décide de l'image, pour emporter les corps sans visages, devenus vieux ou sans âge, dans le domaine de l'inquiétante étrangeté. L'initiation devient une avancée dans l'étrange qui va faire basculer le témoin dans l'irréalité, la sienne comprise.

La forte littérarité de *Feux croisés*, où le réel ne cesse d'être saisi comme fiction ou au-delà de la fiction, est liée au fait que l'écrivaine consacrée est aussi une Syrienne en rupture et un témoin très particulier. Son défi au pouvoir tourne à l'invraisemblable lorsque le 10 mai, deux hommes viennent la chercher chez elle et l'emmènent visiter une prison – « une petite balade pour t'aider à mieux écrire », disent-ils. C'est une réponse d'en haut à sa « langue bien pendue » : sur Facebook elle s'est dite fière de ses deux grands-pères et a appelé les alaouites à faire le bon choix « entre le pouvoir et la vérité ». Le récit de cette « visite » est un témoignage exceptionnel à plus d'un titre. Commandé par les tortionnaires, il peut être considéré comme un « prolongement du bourreau » par le témoignage : avec les faits il transmet la terreur. Ce paradoxe révèle un problème inhérent à tous les systèmes de terreur. Mustapha Khalife, en écrivant *La coquille*, où il témoignait par la fiction d'une longue portion de vie vécue dans l'épouvante de la prison de Palmyre, s'était inquiété à l'idée que la noirceur du roman pût servir la cause du régime. Mais le témoignage « carcéral » de Yazbek reste celui d'une « visiteuse », doté d'une valeur d'avertissement pour ses commanditaires. De fait, ce récit aura été l'un des

premiers à dire le traitement inouï des corps dans les prisons syriennes, abondamment documenté depuis.

Ce récit du 10 mai est en effet terrifique, et il jette le corps au premier plan du récit comme une déferlante. Transportée dans un « endroit gluant, flottant », où déferle « l'odeur de la chair morte », la narratrice voit un spectacle qu'elle appelle « l'enfer » : des hommes évanouis au dos lacéré (« on aurait dit qu'un couteau y avait gravé une carte géographique ») des corps affalés, recroquevillés, « réduits à des lambeaux de chair saignante », « catalogue des procédés de torture les plus sophistiqués » :

> « Des jeunes gens transformés en chair froide, dans des cellules exiguës et humides. Des visages qui ne ressemblaient plus à des visages. Des corps aux nouveaux reliefs. En ce lieu s'écroulait la croyance en Dieu, car, s'il existait, il n'aurait pas permis qu'on dénature et défigure ses créatures de cette façon horrible ! » (p. 81).

Elle est ensuite amenée, yeux bandés, devant un grand officier dans un bureau élégant, qui lui demande si elle avait « bien regardé » ses copains les traîtres. Sa réponse, « *Tu* es le traître », accompagnée d'un vomissement, lui vaut une gifle qui la met à terre. Puis elle est ramenée chez elle. C'est ici que se déclenche la « mue vers la mort », avec la perte d'identité qu'engendre le choc (« Je n'étais plus la même », p. 82). À la défiguration des visages et des corps méconnaissables répond la désintégration du « soi » témoin, revenu d'un monde dont il était le visiteur forcé, procédé mental qui ajoute sa sophistication au catalogue des tortures. Regarder les corps de face est impossible : ces « corps aux nouveaux reliefs » sont vus du point de vue de Dieu sculpteur sur ses « créatures » : celui qui justement s'écroule. Cette « façon horrible » et cette « mue vers la mort » font quitter l'orphisme.

La littérature offre néanmoins son secours en installant le motif de la vie comme fiction, théâtrale et romanesque à la fois – jusqu'au malaise du lecteur, gêné de tant d'oripeaux sur ces nudités. Mais ainsi se transmet l'impression de jouer dans un mauvais film de commande – ce scénario de la trahison « alaouite », dont elle est accusée, et du châtiment sunnite, dont le kitsch signale l'efficace. De retour chez elle, elle se voit faire des gestes mécaniques absurdes et se « surveiller de l'extérieur ». Ce surplomb tourne à l'analyse d'une dépossession : si elle se sent devenir un personnage de théâtre ballotté entre vie et mort, et même un « véritable roman », dont elle ignore les ficelles, c'est qu'elle est privée des pouvoirs de « manipulation » qui lui permettraient de « prendre les rênes » de sa vie (p. 83). L'écrivaine, devenue *par son rôle de témoin* un mauvais roman, est privée des pouvoirs de faire monde par sa vie tombée dans le kitsch ethnico-politique et l'injonction à témoigner. Cette déréalisation était le thème annoncé de cette chronique du 10 mai : « Je tâte mon corps, convaincue d'être un personnage de roman » (p. 73). *Tâter son corps* pour reprendre pied va devenir chez Samar Yazbek le geste même du témoin. Le corps confirme : « Je suis le roman le plus authentique que je pourrai écrire, s'il m'est donné de vivre » (p. 75). Mais ce que dit cette montée au créneau d'un vieux thème littéraire – la vie surclasse la fiction –, au-delà du pouvoir de dire « Je », c'est l'empêchement, sinon la fin, d'une puissance de fictionnalisation de soi dont on avait fait son « royaume ». Le

« Je » n'est donc plus le même. L'exil est aussi la perte de ce royaume-là. Habiller la dépersonnalisation de vêtements littéraires, c'est tenter de l'arrêter, mais cette barrière est fragile. Pour dire la « dénaturation » des corps il faudra *tâter son corps* et rejoindre dans les mots ces « nouveaux reliefs » qui leur sont infligés.

Mais là où s'écroule la croyance en Dieu, interdisant de penser et voir l'être humain à l'image de Dieu, quelque chose d'inconnu a pris le relais : « Quel courage a germé soudain dans le granit ? », demande au passage l'auteure à propos de son invraisemblable réplique : « *Tu* es le traître ». La dépersonnalisation n'a pas lieu, « je » et « tu » ont encore une valeur. Le non-sens n'a pas tout pris. Le mot « néant » est bien déjà là, mais il ne fait que planter un décor. Il apparaît comme l'*horizon d'un paysage inquiétant* (p. 54), ou comme un *fond* qui fait désirer « revenir à la danse et à la musique », « seules passions dans ce néant » (p. 139). L'auteure n'a pas perdu « l'amour des mots », lié au « luxe » de choisir et décrire des visages ; mais l'« indifférence à la dimension concrète de l'existence » que ce luxe suppose est inaccessible la « boule de nerfs » qu'elle est devenue (p. 139). Ce corps ultra-réceptif, hystérisé par l'excès de réel et de mort, donne la mesure sensorielle d'une terreur qui envahit tout (« Nous respirons les forces de sécurité en même temps que l'air » p. 63), et ce *tout* est une marche vers le *rien*. Les actes des « prédateurs qui prolifèrent » sont une accélération cancéreuse qui donne à la mort l'énergie de l'élan vital : « Cellules engendrées par la mort d'autres cellules, à l'image de la vie, de la loi de l'évolution » (p. 56).

Dire autre chose que la folie, séparer la vie et la mort : *Les portes du néant*

C'est à cette course vers le rien qu'est consacré *Les portes du néant* (*Bawwabât ard al-'adâm*, littéralement Les portes de la terre du néant)[129], plongée dans le chaos anomique de la guerre. Le livre est né d'une démarche volontariste : exilée en France, Samar Yazbek en est partie trois fois pour rejoindre le Nord syrien par la frontière turque, en août 2012, février et décembre 2013. Rejoignant une enclave rebelle dans une région où l'on croyait la chute du régime imminente, elle s'est fixée à Saraqeb, accueillie par une famille, et s'est déplacée dans la région d'Idlib aux côtés des activistes et combattants, recueillant leurs témoignages (elle dit en avoir entendu une centaine). Elle a observé la formation de l'Armée Syrienne Libre, la multiplication des brigades, l'émergence de l'État islamique, sur fond de sièges et bombardements. Les « portes » sont à la fois les lieux frontaliers où elle pénètre clandestinement le pays et les degrés de violence assimilés à des « cercles de l'enfer ». Le dernier est l'internationalisation de la guerre.

Le regard posé sur le « pays du néant » est désormais marqué par l'exil, et c'est à un « être fissuré » et doublement « déraciné » (p. 278) qu'il revient de dire la dislocation du pays. S'impose à présent l'image d'un pays occupé, « écartelé », « pendu », où chacun est l'ennemi de chacun, où les regards se ferment et s'évitent, où il faut se toucher ou crier pour se savoir en vie (p. 174), où le risque de mort banalisé n'en reste pas moins effrayant, car son *toucher* reste imprévisible (« Je savais que la mort serait facile, ma seule crainte c'était de ne pas pouvoir

[129] La rédaction du manuscrit a été achevée en septembre 2014 et édité chez Dar Al-Adab à Beyrouth en 2015. La traduction française par Rania Samara a paru chez Stock en 2016 avec une préface de Christophe Boltanski.

prévoir où elle toucherait mon corps », p. 175). Et pourtant, quitter ce pays fou fait désirer disparaître en « atomes éparpillés dans l'espace ». Le néant n'est pas seulement le dernier cercle qu'on explore, mais ce que fait désirer l'embarras de vivre quand le corps se sent devenu « matière » : « Je serais heureuse de passer de la matière au néant » (p. 280).

C'est pourtant bien de la *vie* qu'a voulu témoigner Yazbek en partageant celle des habitants de Saraqeb, ville qui fut pilonnée chaque jour un an durant : « la vraie vie sous les bombardements », celle qu'il faut partager parce que la marée des photos n'en dit rien :

> « Voir les cadavres amoncelés sous les décombres, ce n'est pas les toucher. L'odeur de la terre après l'explosion d'une bombe à fragmentation ne se transmet pas par le biais des photos ou des vidéos diffusées par les militants qui sont en vie et capturent les événements par l'image. Où est la puanteur ? La panique dans les yeux des mères ? Ce bref moment de silence et de choc après la déflagration ? Toutes ces images nous connectent de façon provisoire avec les faits qui se déroulent en temps réel, mais quelle signification ont-elles ? Elles ne disent rien d'autre que la folie. Parce que ces images en deux dimensions fusionnent la réalité avec l'imaginaire, réduisent tout à une sorte d'absurdité futile, brouillent la séparation entre la vie et la mort » (p. 282).

C'est donc à l'inverse de l'image photographique et de ce brouillage médiatique que travaille l'écriture, en direction d'une « signification » dépassant la « folie » que diffuse ce brouillage : « Une pièce essentielle du puzzle manque » (p. 282). Or cette « signification » est liée à l'odeur et au toucher, la pièce manquante se cherche donc dans le va-et-vient du corps et du sens, devenu fabrique d'images autres, délivrées des « deux dimensions » par quoi tout se confond, permettant de « séparer la vie et la mort ». Le travail littéraire consiste désormais à créer un « nouveau relief » à hauteur de créature, propre à poser à tout moment la question du sens de cette guerre et du non-sens de tant de morts. Mais ce travail de l'image en relief ne conduit pas à délivrer le réel de sa folie. Le propos devient alors politique, axé sur le monde et la « communauté internationale », dont le cours réglé se poursuit alors que la vie s'éteint sous ses yeux : communauté de « voyeurs » observant la « lutte désespérée de la Syrie pour survivre » comme une « scène composée essentiellement de tas de cadavres syriens », ventre mou qu'arrange « l'épouvantail » monstrueux de Daech : « Chaque nouvelle victime efface la précédente et nous familiarise avec l'atrocité et l'ampleur de la mort » (p. 283).

Le néant, secrété par cette ampleur de l'atrocité familière, déborde les « trois portes » symboliques pour envahir le champ de vision mentale. L'image des « portes du néant », qui porte la structure initiatique du livre, a contribué à l'entraîner en terrain connu, celui des « littératures du désastre », comme le dit en préface Christophe Boltanski en citant, après Dante, les grands écrivains et artistes-témoins que sont Varlam Chalamov, Primo Levi, Rithy Panh et Jean Hatzfeld. Ce dernier, auteur de cinq recueils de récits sur le génocide des Tutsis, a d'ailleurs consacré un article aux *Portes du néant* : « Pas de néant à l'horizon, dit-il, mais une

guerre soudaine contre Bachar Al-Assad » qui tombe dans un chaos radical[130] ; l'auteure « ramasse les bribes d'une histoire qui ne raconte plus le Bien contre le Mal, mais ce qu'on pourrait appeler la satanisation du mal » ; en « théâtralisant le chaos » elle perd parfois le fil dans l'emphase. Pas de néant : manière de distinguer entre guerre et génocide, ou de montrer combien cette écriture hait le vide. Mais le « néant » (*'adam*) est bien là et même partout puisque, comme le dit le titre arabe, il est *la terre*. Écrire c'est « tenter d'arracher quelque chose au néant », mais aussi se sentir s'y dissoudre : « J'écris, d'une main tremblante. J'écris à l'aveugle. J'existe dans le monde réel, mais alors que je l'écris, je disparais peu à peu ».

Le néant ici prend forme tangible dans le devenir matière de la chair humaine, qui s'illustre dans la « scène récurrente » du corps mutilé ou éparpillé dans les bombardements, horreur que le témoin ne cesse d'*approcher* : « Des hommes assis au bord du carnage, à côté des cadavres de leurs proches. Fixant le vide » (p. 152). La narratrice recouvre d'un tissu le pied mutilé d'une fillette dans sa sandale en plastique, et se retrouve les doigts maculés de sang. Ce geste presque réflexe, entre désir de ne pas voir et soin funéraire, atténue un *besoin de toucher* qui s'illustre constamment : manière de refuser le scandale du corps en morceaux comme si toucher pouvait réparer, et de s'assurer de son propre corps vivant malgré la vie soudain éteinte à côté, de vérifier qu'il y a toujours *quelqu'un*. Car le « vide » n'est pas comblé par la parole rituelle échangée (« Dieu les garde ! » / « Dieu soit avec vous ! ») : un sixième baril est largué et le mot « Dieu » laisse place à « l'enfer ! ». Le rituel effectif est la chute du baril qui pulvérise les corps encore et encore, réduisant à rien le deuil et empêchant même de « fixer le vide ».

Plus loin l'auteure revient à propos de la terreur des bombardements sur cette « pulsion instinctive, animale et délirante, une manière violente de résister au danger de l'anéantissement » (p. 159). Mais toucher du doigt le corps d'enfant est aussi une manière d'approcher la mort qui « n'est rien » (p. 15), afin qu'elle devienne quelque chose. Une fois que l'autre est mort, résister devient regarder sans s'écrouler (« La seule façon de résister, c'était de rester là à regarder la mort »). Ballotté entre cette pulsion folle et cette fixité froide, régime tactile et régime scopique, le récit ne cesse de changer d'angle, de ton et de vitesse, il recadre ce réel en perpétuelle destruction, passant du village bombardé au monde comme entité politique ou cosmos infernal. Interdit de recueillement, le regard sur les morts se partage avec l'œil sur internet, « en espérant que la connexion fonctionne et ne laissera pas ce petit bout de terre coupé du reste du monde quand il fait face à une volonté d'anéantissement total » (p. 157). Mais ce « monde » est gagné par le rien, ou, comme le dit un combattant de Saraqeb, par la « boue » : « Tout est sale : le régime, les services de sécurité, de renseignement, les brigades djihadistes et les rebelles. Le monde entier. Nous sommes tous empêtrés dans la même boue » (p. 163). Mais le « presque rien » fait tracer certains traits – politiques et moraux – au sein de ce « même » : entre Al-Nusra et l'EI (« les gens de l'EI sont une insulte à l'islam et à la Syrie » p. 162), entre les hommes des bataillons qui ont tout lâché pour la « dignité » et leurs chefs vendus au régime. Cette oscillation de l'indifférencié à la différence rythme le regard de la narratrice, qui, prise dans l'incessant va-et-vient entre vie et mort qu'implique son témoignage,

[130] Jean Hatzfeld, « Samar Yazbek, porte-parole de l'enfer syrien », *Le Monde*, 13 avril 2016. [En ligne] consulté le 23 mai 2021 : lemonde.fr/livres/article/2016/04/13/samar-yazbek-contre-le-chaos_4901318_3260.html

persiste dans sa lutte infinitésimale contre le brouillage des vivants et des morts où s'éteint le sens.

À certains moments cet effort lâche prise. Dans la « Troisième porte », celle de Daech et du pourrissement généralisé de la guerre où s'éteint le sens, la narratrice est un moment envahie par « l'odeur insoutenable » de corps décapités que les soldats qu'elle accompagne viennent de découvrir. Mais l'insoutenable n'est pas le cadavre qui pue : c'est la confusion qu'engendrent ces corps sans têtes qu'on enterre à la va-vite alors que certains voudraient les voir « pourrir en enfer », car ces hommes décapités par Daech étaient sans doute issus de « gangs du régime ». La narratrice saisit alors le « piège mortel » que sont devenus ces lieux :

> « Il ne resterait plus rien pour nous, ici, quand tout serait fini. […] Tout ce que je voyais était à la limite du supportable. Je n'étais pas assez forte pour ces tueries incessantes, pour ce mal qui se répétait à chaque seconde, enflait, se multipliait, et finirait par avaler le pays. […] Plus rien n'avait de sens. Dans ma tête se mêlaient, tel un essaim d'abeilles, le bruit des bombardements, celui des mouches au-dessus des cadavres, le visage de la fillette sous les décombres… Je flottais dans la douce tentation de céder à la mort » (p. 170-171).

Le « piège mortel » est l'éclipse de tout horizon de sens, le « plus rien ici » qui détruit le « nous » de l'espoir, le pays « avalé » par un « mal » qui a raison de la « force » du témoin. Cet effondrement succède à la question posée l'instant d'avant par la narratrice, assise en retrait : « Comment vais-je pouvoir écrire toute cette dévastation ? » (p. 170).

Pour que le récit reprenne, il faut se déplacer doublement : de ces lieux d'extinction, on passe à Kafranbel et à un autre narrateur, qui rétablit les marqueurs symboliques de la lutte. La séquence suivante fait entendre « l'histoire de Kafranbel » narrée par Raed Fares, icône de la révolution pacifiste[131]. Ce récit ménage une trêve dans l'insomnie (« malgré les obus au loin, je réussis à dormir jusqu'à cinq heures », p. 211). Le geste de la libération en 2012 redonne au sens un relief épique alors déjà presque antique, mais la légende ouvre une fenêtre dans la prison de l'ici et du présent. Ce secours du récit dans le récit se répète avec les témoignages d'Abou Hassan et Abou Ahmad, dont la respiration fait émerger la figure de Schéhérazade. Mais la narratrice dit jouer le rôle de Shahryar : « J'étais leur Shahryar, celui qui consommait avec avidité leurs récits. Un Shahryar doté d'un double rôle : je les écoutais puis je reprenais l'identité de Schéhérazade pour transmettre leurs faits et gestes. J'étais l'un et l'autre, j'écoutais et je recréais l'histoire[132] ». La réécriture du témoignage entendu est ce qui permet de rester un

[131] Raed Fares, né à Kafranbel en 1972, a participé au soulèvement dès les premiers jours et, en tant que directeur du centre des médias et créateur de Radio Fresh, il a joué un rôle décisif dans la résistance de la ville et la diffusion des formes de sa résistance en Syrie et au-delà. Après avoir réchappé à plusieurs tentatives d'assassinat par des brigades islamistes, il a été tué en novembre 2018. Cf. l'article de Caroline Hayek, *L'Orient-Le Jour*, 24 novembre 2018. [En ligne] consulté le 21 mai : lorientlejour.com/article/1144998/-il-etait-la-revolution-syrienne-dans-tous-les-sens-du-terme-.html

[132] Voir aussi p. 259 : « Je dois avouer que la révolution m'apprenait la patience et l'art de l'écoute. Nous avions échangé nos rôles, les combattants et moi : c'était à leur tour de raconter. Moi, en retour, j'écrirai leur témoignage, un acte pour la vérité. Leurs vies m'aidaient à poursuivre la mienne. […] J'espérais ainsi réparer à ma façon tout ce désastre ».

témoin : « S'il n'y avait pas eu ce mouvement, je n'aurais pas pu relayer ces récits, j'aurais cessé de revenir en Syrie » (p. 259-260).

Ce va-et-vient identitaire nécessaire au « relais », qui détourne un monument du canon culturel oriental et orientaliste, devient une manière de demander pardon pour ce bricolage littéraire : « Même s'il s'agit d'une sorte de fraude esthétique, une fraude hideuse, j'espère qu'elle me sera pardonnée par mon désir de composer, de narrer et de communiquer la vérité sur les événements qui se produisaient dans le nord de la Syrie » (p. 260). Le pardon demandé pour ce trafic littéraire est accordé par la littérature elle-même, devenue ici « désir de composer, de narrer et communiquer la vérité ». Mais l'approbation se confirme par la voix d'une femme de Saraqeb, qui lui demande de jouer ce rôle-là : « Ne meurs pas ici. Pars tant que tu peux et demeures ce fil qui nous relie au monde, Samar ». L'adieu est télépathie : « Cette femme sexagénaire, analphabète, avait lu dans mes pensées ! Je me sentais comme un fil tendu dans l'espace, sans début ni fin, sans lieu fixe, sans autre identité que ma langue » (p. 262). Le sens initiatique du livre s'aperçoit ici : de l'essaim des corps déchiquetés au fil tendu de la langue, qui seule permet d'en finir, non avec le néant, mais avec le tatouage.

L'Épilogue évoque cette deuxième initiation : tenter d'écrire cette bataille avec le rien a fait découvrir un « chevauchement inévitable entre l'écriture et la mort ». Écrire est un « défi courageux à la mort » en tant que « reproduction de la vie », mais aussi une « défaite courageuse », car la mort est « l'impulsion de l'écriture et sa source » (p 281). Défi et défaite forment un cercle dans les « relations complexes » de l'écriture et de la mort, que l'auteure dit n'avoir pas aperçues jusque-là.

La marcheuse : fiction, étrangéisation, disparition

Dans cette séquence que constituent *Feux croisés* et *Les portes du néant*, témoignage et littérature se croisent et se brouillent à dessein. Ils vont ensuite bifurquer : fiction avec *La marcheuse*, mise en récit des témoignages avec *19 femmes.* Pourtant, roman et recueil nouent des liens profonds outre leur contemporanéité : l'énonciation du Je-témoin cesse pour faire place à un « Je » d'enfant fictif d'un côté, à d'autres voix féminines de l'autre. Comme s'il fallait, soit mettre en pause l'écriture littéraire pour faire entendre le récit oral, soit voiler ce « Je » qui s'était tant démené pour *être là*, toucher, écouter, noter.

La marcheuse (*Al-Machâ'a*, 2017)[133] raconte à nouveau le pays dévasté, mais en s'arrêtant sur ce que Yazbek n'avait pas pu voir : le siège de Douma et les attaques chimiques de 2013. Elle était à ce moment-là dans le Nord syrien et s'informait quotidiennement sur les événements tragiques de Douma, en particulier auprès de Razan Zeitouneh, l'avocate du Centre de documentation des violations des droits humains de Douma. Le roman est dédié « à Razan Zeitouneh, en son amère absence ». Le roman est ainsi placé sous le signe de ce que Yassin Al-Haj Saleh a appelé dans *Lettres à Samira* la « grande absence[134] ». Le témoignage littéraire

[133] *La marcheuse*, trad. Khaled Osman, Paris, Stock, 2018. La version arabe a paru en 2017.
[134] C'est plus tard que Samar Yazbek a lu le *Journal du siège de Douma* rédigé par Samira Al-Khalil avant son enlèvement, et lui a rendu hommage dans le texte conclusif de *Le pays brûlé. Livre noir de la Syrie des Assad*,

passe ici par le récit fictif de « Rima » : une adolescente de Damas orpheline de père, qui souffre d'une double infirmité : elle ne peut pas parler ni même sortir un son de sa bouche – sauf pour cantiller le Coran et lire certains contes ; et son corps doit marcher sans cesse. Sa mère la tient pour folle et l'attache avec une corde. Ensemble, elles partent un jour dans un minibus blanc pour un trajet anodin, et le destin tourne. Rima perd sa mère et va s'égarer, sans se libérer : son corps va passer d'une corde à une autre. L'éclipse maternelle déclenche une série de disparitions parmi ceux qui l'entourent ou la croisent. Elle se retrouve dans la Ghouta assiégée avec des inconnus, attachée cette fois à une fenêtre d'où elle regarde les gens vivre, survivre, se débattre dans la famine et les bombardements. Elle raconte en remplissant des feuilles blanches, du fond de la cave ou du bord de la fenêtre où on l'a attachée.

La marche de Rima, c'est sa pensée : *« Mon cerveau se trouve dans la partie inférieure de mon corps et je ne peux interrompre cette bougeotte agaçante de mes pieds »*. Son infirmité est un échange de fonctions organiques et il en va de même pour la parole, échangée contre l'image : elle communique par dessins et dessine même son écriture. C'est pourquoi elle se sent chez elle uniquement dans les livres d'images et certains contes – *Le Petit Prince* et *Alice aux pays des merveilles* la suivent partout, agrippés à la corde qui l'arrime au lieu où elle atterrit. Le corps de Rima est une fiction allégorique, dont le codage est aussi étrange que le pays qu'elle traverse. L'incarnation testimoniale est devenue personnage d'enfant-folle qui ne cesse de réfléchir, puissance poétique pensante. Au corps détraqué du témoin est confiée une pensée par images. Une poétique de l'enfance nourrit l'imagination du pays fou.

La forme et la tonalité du récit lui font rejoindre la famille littéraire des narrations enfantines de l'inhumain – du Köves d'Imre Kertész (*Être sans destin*) à l'enfant-soldat d'Uzodinma Iweala (*Bêtes sans patrie*). Le réel y est de part en part étrange, sous l'effet à la fois du regard décalé de l'enfant et des réalités inouïes qu'il traverse. On retrouve pour dire l'impossible récit humain de l'inhumain le principe d'étrangéisation (*ostranienie*) comme « procédé de l'art » qu'avait théorisé Chklovski en 1917, souvent repris dans les récits du génocide racontés du point de vue des enfants : Danilo Kis s'en est réclamé, et chez lui comme chez d'autres il crée un effet de « légende[135] ». L*'étrangéisation* traduit l'exil et la *disparition.* Le primitivisme inhérent à ce type de récits s'accentue ici du fait que la fillette pense par images – comme le « Christos » dans *La neige et les chiens* de Vidosav Stevanovic, roman inspiré par la guerre en ex-Yougoslavie, où l'enfant muet « dessinait » des pensées pour une « Petite fille » disparue[136].

La femme-enfant qui raconte son histoire est le double poétique de l'auteure. La marche irrésistible et empêchée est celle de la multifugueuse qu'a été Samar Yazbek – elle a fui très tôt sa ville[137], sa famille, son clan, puis plus tard s'est séparée de son mari pour s'émanciper ; c'est celle aussi des révolutionnaires dont le rêve de liberté a été liquidé ; c'est celle enfin de l'exilée qui n'habite plus nulle part : « Pendant plus de vingt ans, lit-on dans *Les portes du*

textes réunis par Catherine Coquio, Joël Hubrecht, Naïla Mansour, Farouk Mardam-Bey, Paris, Le Seuil, 2022. Sur Razan Zeitouneh voir Justine Augier, *De l'ardeur*, Arles, Actes Sud, 2019.

[135] J'évoque ces écritures enfantines au dernier chapitre de *La littérature en suspens. Écritures de la Shoah. Le témoignage et les œuvres,* Paris, L'Arachnéen, 2015. Voir également les textes de Frosa Péjoska, que reprend et glose Philippe Bouchereau, *op.cit*.

[136] Vidosav Stevanovic, *La neige et les chiens*, trad. Angélique Riftic, Belfond, 1993.

[137] Née en 1970 à Jableh, elle a quitté à 17 ans le foyer familial pour suivre des études littéraires à Lattaquié.

néant, les histoires ont constitué le seul royaume auquel je croyais. Mais j'ai découvert après un an que l'exil est l'exil et rien d'autre. Cela veut dire marcher dans une rue et savoir que vous n'êtes pas à votre place[138] ». Rima est *le déplacement*. Dans son exil elle transporte son royaume d'enfance, ses contes favoris. Ils ne la sauveront pas, mais ils lui permettent de raconter son histoire à elle. Lorsque Samar Yazbek a écrit *La Marcheuse,* elle était alitée : la mauvaise chute qu'elle avait faite à son retour en France après son dernier voyage dans le Nord syrien lui valut un an d'immobilité forcée.

La mère disparue de Rima a été relayée par Oum Saïd, mère de substitution. Lorsque celle-ci est tuée dans un bombardement, l'image revient des « lambeaux de corps éparpillés » avec celle de cette femme-mère qui « n'avait plus de jambes », tandis que ses cheveux gris étaient soudain dévoilés (p. 145). Une sorte de deuil analogique s'effectue la nuit suivante : Rima se voit en rêve « étendue sous l'amas de gravier, quoique flottant légèrement au-dessus de la surface du sol », des racines de plantes s'enroulant autour de son cou (p. 148). L'image annonce ce qui va se réaliser peu après : l'attaque au sarin. Que Rima raconte de l'intérieur, plus que jamais par images. L'eau aspergée sur les corps des gazés par les secouristes devient un bain où se noie la frontière entre rêve et réalité :

> « Il y avait des ombres qui ondulaient devant moi, mon champ de vision était flou. Apparemment c'était là le monde par lequel nous devons transiter quand nous passions de la vie à la mort. […] Mes cheveux s'enroulent autour de mon cou, et Hassan m'asperge d'eau. […] Il y a là une salle également inondée où nous nageons comme des images d'aquarelle. Il y a là des âmes en train de monter au ciel, des âmes appartenant aussi bien à des enfants qu'à des femmes et des hommes. […] Les voix se mélangeaient, le tout sur fond de grondements d'avions […] Tout autour résonnaient des bruits étranges, ceux de corps de femmes chutant brutalement. Elles étaient déjà mortes et portaient encore l'intégralité de leurs vêtements trempés d'eau » (p. 177-179).

L'ensemble de l'épisode de Douma est nourri de plusieurs témoignages : celui de « Faten », une des *19 femmes,* qui évoque le siège de Douma et les prisons de Jaysh Al-Islam, et celui de Majd Al-Dik, le jeune protégé de Razan et Samira : dans *À l'Est de Damas*. *Au bout du monde* il a raconté comment, arrivé quelques heures après l'attaque chimique de Zamalka, il avait tenté de secourir les gazés, comme le fait « Hassan », le photographe, avec « Rima »[139]. Il dit s'être approché des corps des enfants pour les photographier, et leur avoir alors demandé pardon d'avoir survécu. Il dit aussi que les seuls à réchapper d'un massacre sont les morts – ce que traduit ici la montée des « âmes », tandis qu'au bord de la mort le monde en transit devient une salle inondée où la caresse des cheveux menace d'étrangler.

Tout en faisant la chronique d'un pays en guerre, la fillette ne raconte rien d'autre que sa « presque » mort intérieure. Ce presque tient à l'enfance comme à un fil, celui qui rattache

[138] *Les portes du néant*, p. 279.
[139] Majd Al-Dik, *À l'est de Damas, au bout du monde. Témoignage d'un révolutionnaire syrien*, Paris, Don Quichotte, 2016.

l'adolescente aux contes pour enfants, et que figure son fil à la patte. Autour de lui se pressent ses personnages de contes, tandis qu'elle défait « fil à fil » le hijab dont on l'a affublée, qui signale en elle le corps de femme. À Zamalka le « presque rien » passe par le floutage de la vision et l'image d'aquarelle où tombent les femmes mortes aux robes gorgées d'eau. Le « presque rien » se situe dans l'étrange rapport de l'enfant à l'inhumain : sa porosité et sa non-appartenance à « l'enfer » des hommes.

La langue humaine ne « s'évanouit » pas *tout à fait* : elle devient image. En elle se croisent le pays où les corps s'émiettent et celui d'Alice et du Petit Prince. Comme le montrent tant de témoignages de guerre, chroniques de ghettos et récits du génocide, c'est en *continuant de jouer* que l'enfant en bas âge résiste le plus profondément – et le plus énigmatiquement – au rien[140] : il y conserve la « petite flamme d'humanité » dont parlait George Eisen dans *Jouer parmi les ombres*[141]. L'adolescent, lui, observe, lit et écrit, s'essaye au rôle du témoin. Entre deux âges, Rima fait les deux, dessine en écrivant, raconte en rêvant la chronique des disparitions qu'est sa vie. Par le conte, *La marcheuse* croise le témoignage et le jeu, nœud anthropologique qui fait sortir du tragique l'étrangéisation de l'inhumain. En un chapitre des plus étranges, la fillette enfermée entend deux gamins passer de l'autre côté du mur. Elle tente d'appeler, mais le son qui sort est pris pour un cri de fauve. Ils partent, et disparaîtront. Mais elle dit avoir reconnu en eux le « secret de la précellence des mains, qui priment sur la langue et qui priment sur les lèvres », secret qui chez elle devient disjonction organique et langue disjointe :

> « Oui, chacun des membres de mon corps était indépendant de tous les autres : de ma tête, accaparée par ma planète d'argile, de mes pieds, qui s'étaient eux-mêmes mués en tête, de mes doigts, qui s'étaient transformés en langue » (p. 278).

Dans le corps dispersé, les doigts se sont transformés en langue : métamorphose poétique du toucher du témoin. La narration erre comme la marcheuse, et son errance est aussi mentale : elle ne sait pas « trier ses sensations » ni ordonner ses idées. À tout moment le récit glisse comme dans un trou, se disperse en digressions pour revenir à lui-même et se reperdre à nouveau, de sorte que la conscience du personnage semble se dissoudre en volutes de fumée. Elle est à peine dotée d'une voix propre, flux tendu atone et aphone. La prose s'approche d'une écriture blanche, mais privée de l'ironie qu'on trouve chez Camus et Kertész.

À la logique causale se substitue un principe de contiguïté ancré dans la pensée corporelle de l'enfant, à qui l'écrivaine a donné mandat de *raconter et penser sans comprendre*. Cette incompréhension enfantine, qui met à distance l'inhumain en en faisant une énigme, transpose le trouble de la perception et de la mémoire du témoin-auteure. À propos des « détails » qui s'effacent, la fillette dit : « Je suis persuadée qu'il existe dans ma tête un tunnel

[140] Je renvoie sur ce point à Catherine Coquio et Aurélia Kalisky, *L'enfant et le génocide. Témoignages sur l'enfance pendant la Shoah,* Paris, Bouquins-Laffont, 2007 ; et à mon essai *Le leurre et l'espoir* qui accompagne le roman d'Otto B. Kraus, *Le mur de Lisa Pomnenka,* Paris, L'Arachnéen, 2013.
[141] George Eisen, *Les enfants pendant l'Holocauste. Jouer parmi les ombres,* Paris, Hachette, 1995.

très sombre qui les avale. À moins que ce tunnel se trouve sous ma peau, ou encore dans ma poitrine ! » (p. 158). Or c'est dans ce tunnel caché que sont conservés ses « innombrables dessins ». L'oubli des détails est en réalité *mémoire en eau profonde*, réserve d'images enfouies dans le corps enfantin déréglé. Ces dessins n'y sont pas merveilleux : ils disent ce que la fille appelle elle-même un *enfer* (« Il se peut […] que je survive à cet enfer », p. 158). *La marcheuse* se nourrit des fables pseudo-enfantines de Lewis Carroll, mais son tunnel à elle « ne ressemble pas à celui d'*Alice au pays des Merveilles* » (p. 158). Ses aventures au pays des atrocités l'éloignent de ces personnages sans les effacer : elles poursuivent leur murmure en sourdine, font entendre quelque chose dans le rien.

Dans l'avant-dernier chapitre – leur longueur s'amenuise à mesure que la fin approche – la fillette, attachée dans son souterrain sans plus personne pour la nourrir, voit les insectes et les parois des murs tournoyer. Elle se concentre sur la main du Petit Prince, « au-dessus du nœud de (s)on inamovible corde », et sur les personnages d'Alice, « toujours là ». Mais son corps crie famine : « J'essaie de les saluer d'un geste, mais je ne parviens pas à lever la main – c'est avec l'autre que je t'écris, mais celle-là tremble… » (p. 288). Au dernier chapitre elle récapitule les histoires racontées et c'est une liste de disparitions, de sa mère à la mouche en passant par tous ceux qu'elle a rencontrés. Sa mort à elle lui vient par les yeux : des fourmis sortant de ses orbites « s'égaillent à travers sa tête », remplissant son champ de vision d'une « coloration brune ». Sur ce fond surgit alors l'image du « minibus blanc » où elle était montée avec sa mère pour un trajet anodin, par quoi tout avait commencé. Mais cette image-là ne se transforme plus en lettres, juste en « envie de crier », derniers mots du roman.

On a parlé à propos de la *marcheuse* de « fable merveilleuse » faisant la place à « l'écrivaine véritable[142] », et de « style empreint de surréalisme » utilisé pour restituer l'enfer[143]. En réalité la fable est atroce, et l'usage qu'elle fait du « merveilleux » est une tentative d'approcher l'inhumain par l'enfance à travers le conte, forme narrative du jeu. Mais le jeu laisse entrer l'atroce. Dans sa cave Rima voit apparaître une mouche bleue, se demande si on « parle de corps pour une mouche », et lui arrache une aile, puis l'autre, observant le tronc bouger encore, pensant aux jambes coupées d'Oum Saïd. Le secours littéraire des panoplies du conte ne peut tromper sur la « coloration brune » qui gagne le champ de vision de l'enfant : celle de la « merde » qu'elle observe sur les murs, couleur-sang que vient nourrir sa mouche écrasée. Le surréalisme du style, lui, est effectif, mais *sui generis* : il est la forme que prend, dans ce témoignage des liens coupés et de la vie éteinte, la « métaréalité » issue de la « destruction de la réalité » dont parlait Lyotard dans *Le différend*. Cette métaréalité-surréalité culmine avec le bain d'aquarelle que déclenche le gaz sarin – cette réalité historique qu'on sait livrée plus que d'autres au négationnisme. Elle domine déjà la scène récurrente des corps éparpillés par les bombes. Le secret du code allégorique de *La marcheuse* se révèle fugacement dans un propos sans queue ni tête de Rima : « Il se peut que mon corps et mes mains se transforment à terme en coupures de papier. Pourquoi faut-il que les bombes réduisent les corps humains à l'état de confettis ? » Puis elle retourne au rien dont l'a tirée la fiction. Fiction,

[142] Victoria Gairin, « La fable merveilleuse de Samar Yazbek », *Le Point*, mis en ligne le 5 novembre 2018 et consulté le 23 mai 2021 : lepoint.fr/livres/la-fable-merveilleuse-de-samar-yazbek-05-11-2018-2268677_37.php
[143] Nadia Leïla Aïssaoui, « Samar Yazbek, la marcheuse syrienne », *L'Orient littéraire*, octobre 2018. [En ligne] consulté le 23 mai 2021 : lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=14&nid=7359

disparition et éparpillement du corps sont encordés par la fable pour exorciser les puissances de la destruction.

Avec l'« envie de crier » de la muette on repense à « l'amère absence » de Razan Zeitouneh, qui avait tant cru au pouvoir des mots. Et la fin de Rima rappelle celle de Nahla Al-Othman, morte à cinq ans la nuit du 5 mai 2021 dans un camp de réfugiés d'Idlib : son père l'avait attachée à une chaîne pour qu'elle arrête de bouger.

19 femmes : « Nous avons ouvert une porte »

Tout en écrivant ce roman d'une marcheuse muette, Samar Yazbek poursuivait le travail de collecte de témoignages féminins dans lequel elle s'était lancée dans le cadre son association Women Now for Development[144]. Le livre issu de ce travail comprend dix-neuf récits émanant chacun d'une femme, mais il est issu de 55 entretiens qui se sont déroulés plusieurs années durant en Turquie, au Liban, en France, en Allemagne, en Grande-Bretagne et aux Pays-Bas. Samar Yazbek dit avoir pu ainsi renoué avec son pays inaccessible, et l'avoir redécouvert. Après *Les portes du néant*, elle était hantée par le devoir de travailler à un « contre-récit » disant la justesse de la cause première, ce qui supposait de « déconstruire l'image que nous nous faisions de nous-même ». Évoquant le rôle de l'intellectuel syrien, Samar Yazbek parle de « lutte contre l'oubli » et de « devoir moral » (p. 13), mais ces mots trop vastes cèdent le pas à d'autres quand s'explique l'objectif de *19 femmes* : la compréhension d'une défaite par le témoignage, soit, outre la critique politique du régime et sa dénonciation morale, une autocritique menée de l'intérieur de la révolution à partir de l'expérience des femmes. Après avoir suivi et fait parler les hommes combattants dans *Les portes du néant*, Samar Yazbek a « rejoint les femmes[145] » pour les entendre à leur tour. Ce changement d'interlocuteur a bouleversé radicalement sa manière d'écrire. Elle a mis en récits leurs propos, mais s'est abstenue de tout commentaire, exposant simplement sa démarche dans l'introduction.

J'ai évoqué plus haut ce que ce livre doit au mal de vérité devenu quête effrénée de mémoire. Il faut dire à présent comment ce mal de vérité devenu fouille du réel, travail du sens et besoin de justice rouvre un horizon. « Seule la vérité envisagée dans toute sa complexité permettra que justice soit rendue », lit-on dans l'introduction (p. 20). Pour qui prend acte de « l'ampleur des destructions subies », la vérité se cherche dans la « complexité ». Or celle-ci touche aussi à la « cause », fracturée par des conflits fratricides, et aux « martyrs » de cette révolution, différents jusqu'à l'inconciliable. C'est à cette complexité que donnent accès d'une manière exceptionnelle ces récits féminins. Or dans chacun d'eux, le corps violenté, violé, supplicié, déchiré et parfois recousu, dispersé et inhumé, mais aussi voilé, déguisé, dégradé et mis au silence, joue un rôle décisif, placé dans la plus terrible lumière du jour. Cette centralité

[144] Women Now for Development, devenue Women Now, association créée par Samar Yazbek en juin 2012 à Paris, active en Syrie et plusieurs pays, destinée à organiser les secours et formations professionnelles pour les femmes du Moyen Orient en difficulté. Cf. la lettre de la fondatrice neuf ans après : women-now.org/in-the-ninth-year-for-women-now/

[145] Dans *Feux croisés* la narratrice dit à plusieurs reprises chercher d'autres femmes pour « parler avec elles, mais pas dans la rue » (p. 31), et lors de la manifestation du 5 mai où 500 manifestantes criaient « oui à la vie et non à la mort », elle dit : « Je voudrais rejoindre les femmes » (p. 35).

porte à son comble une équation simple : le corps qui est en Syrie, depuis des décennies, l'instrument de la violence illimitée, est depuis 2011 celui d'une bataille vitale avec le rien et contre le rien, une bataille désespérée pour le sens.

Il est impossible de rendre compte ici de l'extraordinaire richesse de ce livre amer[146], et de son apport inestimable en connaissance et compréhension des dessous de cette guerre. Il contribue en effet à ce qu'invoque l'auteure : le « démontage de l'image » des Syriens qui circule dans le monde, mais aussi celle qu'ils se font d'eux-mêmes et de leurs combats. Ces femmes de tous âges (20 à 77 ans), de toutes provenances[147] et confessions religieuses – mais de milieux sociaux instruits ou aisés –, ont été pour la plupart initiées à la politique par la révolution, puis à leur pays par la guerre. Chaque récit raconte un tournant dans la vie, une révélation, des chocs, un apprentissage accéléré, une initiation puis une compréhension et une désillusion, et presque toujours un exil déchirant – la pire épreuve la plupart du temps. Elles ne se présentent ni en victimes, ni en héroïnes, mais racontent pourquoi et comment elles se sont engagées, au risque de leur vie le plus souvent et ce qu'elles ont senti et compris de ce qu'elles avaient tenté de faire et des pièges tendus, ce qu'elles pensent à présent des raisons de l'échec : ultra-violence et machiavélisme de la répression politique, opportunismes et marchés de dupes au sein de l'opposition, normes religieuses et pesanteurs patriarcales, inerties culturelles. Ces récits font comprendre comment le cercle vicieux des haines exacerbées (exploitation des peurs des « alaouites » par le régime et du ressentiment des « sunnites » par les islamistes) a corrompu puis liquidé les efforts pour faire exister une société civile, un système démocratique ou simplement une table des valeurs. Leurs expériences d'activistes sont diverses : beaucoup se sont impliquées sur un mode humanitaire et éducatif (en direction des femmes et des enfants en particulier), certaines ont assisté les combattants de l'ASL, plusieurs ont agi dans les comités de coordination et comités locaux en diffusant les informations et documentant les faits, d'autres ont soigné et secouru les blessés dans les hôpitaux bombardés. Certaines ont été emprisonnées, torturées, violées, ou encore confinées dans des espaces communautaires asphyxiants. Plusieurs sont entrées en conflit avec leur propre camp, et leur difficulté à se faire entendre, comme le dit Yazbek, « fait éclater au grand jour les fractures d'une société entière ».

On retrouve dans ces récits féminins certaines des images dont usait Samar Yazbek dans ses livres – la folie, le cauchemar, la déchirure, l'émiettement, la dislocation ou le démembrement de soi, la mort traversée – mais leur usage est autre et certaines sont en quelque sorte littéralisées : le mot « démence » désigne les cris des femmes de Mouadhamiyya lors de l'attaque chimique, attaque que Sara dit « étrange ». Mais l'étrangéisation est partout et elle est l'effet de la simple perception de la violence, vécue comme une surprise à chacun de ses degrés et toujours irréelle, incroyable. Le mot « étrange » revient partout pour dire non seulement les manières de tuer, mais l'entêtement à vivre, ou ce que devient une activité « normale » après des mois de cauchemar – par exemple, filmer une fête de mariage après avoir filmé tant de morts. Chaque récit raconte un va-et-vient entre espoir et désespoir. Le mot « néant » n'y apparaît pas, mais ceux qui disent l'action d'anéantir, oui : « J'étais anéantie, brisée » (Leila, au lendemain d'un massacre où elle a le sentiment qu'une partie de son humanité a été détruite) ; « Nous étions anéantis, mais il fallait continuer » (Sara) ; « Je conserve un sentiment

[146] Je renvoie à la postface que j'ai écrite pour accompagner ce livre.
[147] Damas, la Ghouta (Harasta, Zamalka, Saqba, Douma, Daraya, Mouadhamiyya), Idlib et sa région, Alep, Homs, Hama, Qneitra, Raqqa, Deir ez-Zor.

d'anéantissement et de tristesse indescriptible » (Souad). Le mot « rien » affleure à tout moment : pour dire la dévaluation des vies des civils : « Nous n'étions rien, rien » (Sara à propos du deuxième massacre de Mouadhamiyya), ou « comme si nous n'étions rien ». « Rien » dit aussi l'impossibilité ou l'inutilité d'agir (Amal : « je ne pouvais plus rien faire » ; Sara : « ça ne servait à rien »). La grande angoisse est celle que les sacrifices n'aient non seulement « servi à rien », mais qu'ils aient contribué à la destruction du pays (Zeina). « Mouna », qui raconte Daech à Raqqa et la traque obsessionnelle des corps féminins, conclut par ces mots : « Toutes ces souffrances et tout ce sang versé… Ils nous paraissaient être le prix à payer pour la liberté. Ils nous ont conduits à l'asservissement » (p. 283)

Alors que le corps des vivantes a été transformé en problème ou en faute par le fanatisme religieux, le corps des morts devient pour plusieurs une hantise morale d'une tout autre nature. Je terminerai en évoquant deux d'entre elles, « Sara » et « Zayn ». L'angoisse du « pour rien » devient remords durable chez la première, jeune femme de Mouadhamiyya à qui avait été confiée la mission de filmer les lieux où des massacres avaient été commis :

> « Je regrette maintenant d'avoir filmé tous ces lambeaux de chair humaine. J'ai le sentiment que j'ai contribué à transformer notre image en produit de consommation, que j'ai attenté à l'intimité et à la vie privée des victimes. Je voulais que le monde sache la vérité de ce qui se passait, car le régime et ses médias la déformaient. Mais ça n'a servi à rien » (p. 31)

Dans la suite de son récit, elle évoque une autre de ses tâches pénibles, qui était d'envelopper les corps des défuntes dans un linceul, tâche dont elle s'acquittait mal en laissant leur visage découvert : « Je voulais qu'on le voie. Les femmes mortes étaient parfois entièrement dissimulées. Moi, ça m'oppressait de voir ces corps réduits à des sacs de couleur blanche » (p. 32). Vouloir voir le visage, refuser que les corps soient des sacs, refuser la réalité de la mort, aller un jour jusqu'à ordonner à une trop jeune mère morte de se lever pour prendre son bébé et consoler son mari : refus de la mort et refus du rien s'expriment dans ce presque rien d'un geste de vie si déplacé qu'il fait halluciner. La même raconte ensuite avoir fui son travail à l'hôpital, ne supportant pas de voir des enfants tués ou d'avoir à mettre en terre des membres de corps humains. Elle raconte avoir créé et animé avec d'autres un centre pour le soutien psychologique et l'éducation des enfants (« Je voulais résister à la mort », p. 41), et ici le « presque rien » prend l'allure d'un « paradis » :

> « Il fallait tenir bon. Notre force avait quelque chose d'étrange. Comme une colonie de fourmis, nous poursuivions notre tâche ; nous continuions à vivre. Nous avons transformé le centre en paradis. Les filles ont peint les murs et la façade. […] Les petites choses de la vie exigeaient un effort immense » (p. 41-42).

Les petites choses comme immense effort, le geste de fourmi réalisé comme si le sens du monde s'y jouait, la tâche de vivre devenant travail fou sans mesure (« je travaillais comme une folle », « après le massacre je me suis mise à travailler de plus belle dans les médias », p. 39). Ce que Yazbek appelait dans *Feux croisés* « l'abécédaire de la vie » s'exprime ici de manière tenace et bouleversante, mais aussi désespérée : « Nous nous sommes soulevés pour la vie et c'est la mort que nous récoltons » (p. 32). Et quand la vie revient de ce trajet vers la mort, c'est qu'elle est devenue survie, cette forme de vie irréelle qui constamment fait mourir et revivre : « À chaque massacre je mourais et je ressuscitais » (Sara). Ou encore Rim : « Nous finissions enterrés sous les décombres. Mais à chaque fois, nous sortions vivants des ruines. Je n'arrive pas à croire que je vis encore ! » (p. 314).

La hantise des corps en morceaux poursuit celles qui ont été envoyées très jeunes à l'hôpital après une brève formation de secouriste. « Zayn » raconte les effets des pilonnages sur la vie dans l'hôpital, l'inhumation en série des corps qu'il fallait recoudre, à la demande du médecin, pour « leur redonner une apparence digne avant de les rendre à leurs proches » :

> « Nous recousions les membres sectionnés pour redonner forme humaine aux corps. La première fois que j'ai recousu de la chair humaine, c'était un homme de quatre-vingt ans. Ses intestins étaient à l'extérieur de son abdomen. […] Aucun mot ne peut exprimer ce qui s'est passé. Des images de la scène me reviennent sans cesse. À ce moment-là, je n'avais qu'une idée en tête : aider les gens et leur porter secours. Lorsqu'on nous apportait des corps d'enfants décapités, j'étais prise de tremblements. J'arrivais à tenir la journée, mais le soir je me mettais à pleurer, cela durait toute la nuit. Je ne dormais plus » (p. 101).

L'effort pathétique de « redonner forme humaine aux corps » devient une boucherie où explose la fonction symbolique, choc quotidien qui se perpétue à travers des « images » entêtantes. Ce qu'on croit être *la* limite ne l'est pas : Zayn dit avoir continué de travailler des mois dans cet hôpital devenu « une nouvelle maison ». Mais cette famille nouvelle ne protège pas du traumatisme au long cours ni n'empêche la prise de conscience :

> « Vraiment, on ne faisait que ramasser des cadavres déchiquetés, enterrer des morts, soigner des blessés. "Liberté" et "dignité", les mots d'ordre que nous avions scandés lors des manifestations pacifiques, sont devenus bien faibles face aux bombardements » (p. 102).

L'état des corps et la charge surhumaine de leurs soins font mesurer la fragilité des mots et des vies, face à la puissance de la force déchaînée pour néantiser la vie. La même équation s'éprouve au quotidien pour les femmes jetées en prison et soumises à la torture, dont Zayn fait partie – mais je n'ai pas le cœur de citer ce qu'elle rapporte des sévices subis, ni elle ni d'autres. Cette phrase d'un geôlier à propos d'une malade suffira : « Quand elle meurt, dites-le-nous pour qu'on la jette à la poubelle » (p. 108).

Le « presque rien » apparaît négativement sous la forme de la *honte* : honte d'avoir photographié les morts pour rien ; honte d'avoir perdu la dignité et la liberté en ne faisant plus que ramasser des cadavres ; honte du peuple livré à l'entre-destruction ; honte enfin du monde qui a laissé tout cela arriver des années durant (à propos des experts de l'ONU venus enquêter sur l'attaque chimique : « Ils sont venus nous examiner comme si nous étions des souris de laboratoire. J'étais furieuse contre tous ces gens qui nous regardaient mourir, comme si nous n'étions rien. […] Leur intervention avait quelque chose d'encore plus immoral que le massacre lui-même », p 38-39). La honte de son propre corps affamé ou souffrant, en revanche, tend à disparaître au sein de collectifs de fortune où de nouveaux types de liens se forment. « Rim » évoque les moments inoubliables vécus avec ses voisins de Barzé, quand les habitants se sont enfermés pour fuir les tirs de snipers entre le régime et Front Al-Nusra :

> « Avec la révolution, le siège et la guerre, les gens se sont vraiment révélés. Nous nous sommes acceptés et avons appris des choses les uns des autres. Ils m'ont inculqué le sens du partage. […] Face à la mort, nous étions unis comme une famille. Je pleurais sur l'épaule de ma voisine et celle-ci pleurait sur la mienne. […] Le concept de honte a disparu de notre vie, la question des traditions et des coutumes a perdu de sa prépondérance. Nous étions des êtres humains face à la mort, il n'y avait plus aucune trace de haine entre nous » (p. 311-312).

Ce que raconte « Rim » s'apparente à un îlot d'exception dans un long naufrage avec spectateur. Mais le livre donne à ce spectateur de quoi travailler contre « regarder mourir » et contre sa propre impuissance et son propre nihilisme : « Je considère ces témoignages, dit Samar Yazbek en préface, comme des documents précieux pour comprendre la situation syrienne, et initier pour l'avenir une critique des fondements de l'autorité et des valeurs dominantes dans notre société, concernant les femmes en particulier ». L'angoisse du « pour rien » et du corps devenu rien qui torture chacune, est contrebalancée par une force contraire, venue de l'auteure, que son propre travail fou a muée en *témoin discret*. Cette force s'affirme dans l'acte de *collecte créant un collectif* souterrain, dans le rassemblement des récits en un *document pour l'avenir* effectuant une *critique des fondements*. Elle se prolonge dans le travail d'édition et de traduction, ouvrant un *collectif* ouvert où le lecteur bousculé est mis au travail. Cet autre effort immense qu'est la transmission du sens d'une telle défaite – celle d'une révolution, mais aussi d'un monde – souscrit sourdement à un Principe Espérance : « espoir » est son tout dernier mot (p. 20). L'un des tout premiers mots du livre, dans sa dédicace « à nos petits-enfants », est le mot « porte », une porte ouverte à la faveur d'un rêve, mais qui ne donne pas cette fois sur le néant :

> « Nous rêvions à l'impossible : la justice.
> Nous avons ouvert une porte.
> Nous ne la laisserons pas battre à tous les vents ».

Bibliographie

Aïssaoui, Nadia Leïla, « Samar Yazbek, la marcheuse syrienne », *L'Orient littéraire*, octobre 2018. [En ligne] : lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=14&nid=7359

Bouchereau, Philippe, *La grande coupure. Essais de philosophie testimoniale*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

Chehayed, Nibras (dir.), *Images de chair et de sang. Penser le corps en Syrie (2011-2011)*, Beyrouth, Presses de l'Ifpo, 2021.

Chehayed, Nibras, de Vaulx d'Arcy, Guillaume, *La destructivité en œuvres*. *Essai sur l'art syrien contemporain*, Beyrouth, Presses de l'Ifpo, 2021.

Coquio, Catherine (dir.), *L'histoire trouée. Négation et témoignage*, Paris, L'Atalante, 2004.

Coquio, Catherine, *La littérature en suspens. Écritures de la Shoah. Le témoignage et les œuvres,* Paris, L'Arachnéen, 2015.

Coquio, Catherine, *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Paris, Colin, 2015.

Coquio, Catherine, « La politique de Samira », *En attendant Nadeau*, 7 avril 2021. [En ligne] : en-attendant-nadeau.fr/2021/04/07/politique-samira-saleh/

Coquio, Catherine, Kalisky, Aurélia, *L'enfant et le génocide. Témoignages sur l'enfance pendant la Shoah*, Paris, Bouquins-Laffont, 2007.

Darwich, Mahmoud, *Plus rares sont les roses*, trad. Abdellatif Laâbi, Paris, Minuit, 1989.

Al-Dik, Majd, *À l'est de Damas, au bout du monde. Témoignage d'un révolutionnaire syrien*, Paris, Don Quichotte, 2016.

Eisen, George, *Les enfants pendant l'Holocauste. Jouer parmi les ombres,* Paris, Hachette, 1995.

Gairin, Victoria, « La fable merveilleuse de Samar Yazbek », *Le Point*, 5 novembre 2018. [En ligne] : lepoint.fr/livres/la-fable-merveilleuse-de-samar-yazbek-05-11-2018-2268677_37.php

Al-Haj Saleh, Yassin, *Lettres à Samira*, trad. Souad Labbize, Nyons, Lisieres, 2021.

Al-Haj Saleh, Yassin, *Récits d'une Syrie oubliée. Sortir la mémoire des prisons*, trad. Marianne Babut et Nathalie Bontemps, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2015.

Hayek, Caroline, *L'Orient-Le Jour*, 24 novembre 2018. [En ligne] : lorientlejour.com/article/1144998/-il-etait-la-revolution-syrienne-dans-tous-les-sens-du-terme-.html

Hatzfeld, Jean, « Samar Yazbek, porte-parole de l'enfer syrien », *Le Monde*, 13 avril 2016. [En ligne] : lemonde.fr/livres/article/2016/04/13/samar-yazbek-contre-le-chaos_4901318_3260.html

Kraus, Otto B., *Le mur de Lisa Pomnenka*, suivi de Catherine Coquio *Le leurre et l'espoir*, Paris, L'Arachnéen, 2013.

Lévinas, Emmanuel, *De l'évasion*, Paris, Livre de Poche, 1998.

Mermier, Franck (dir.), *Écrits libres de Syrie*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

Stevanovic, Vidosav, *La neige et les chiens*, trad. Angélique Riftic, Paris, Belfond, 1993.

Yazbek, Samar, « Le corps syrien, nourriture du néant », in Farouk Mardam-Bey (dir.), *Tous témoins*, Arles, Actes Sud, 2021, p. 71-74.

Yazbek, Samar, *Dix-neuf femmes. Les Syriennes racontent*, trad. Emma Boltanski et Nibras Chehayed, postface de Catherine Coquio, Paris, Stock, 2017.

Yazbek, Samar, *Feux croisés. Journal de la révolution syrienne*, trad. Rania Samara, Paris, Buchet-Chastel, 2012.

Yazbek, Samar, *La marcheuse*, trad. Khaled Osman, Paris, Stock, 2018.

Yazbek, Samar, *Les portes du néant*, trad. Rania Samara, préface de Christophe Boltanski, Paris, Stock, 2016.

Vers un nihilisme olfactif

La mort est une corvée

Nibras Chehayed

J'engage dans cet article une réflexion immanente sur un roman original, mais dont la lecture peut se révéler pénible, *La Mort est une corvée* du romancier syrien Khaled Khalifa[148]. C'est d'abord un roman pénible parce qu'il aborde une question embarrassante : « Que signifie la dépouille d'un père ? C'est une question difficile, mais qui, cette nuit, prenait sa réelle dimension. Tous les trois [frères et sœur] se la posaient, sans pouvoir y répondre[149] ». Il est aussi pénible dans la mesure où il traite cette question dans une perspective nihiliste qu'on peut qualifier de « nihilisme olfactif ». Ma lecture, quant à elle, se veut « immanente », au sens où elle se limite à l'examen de la question du nihilisme présent dans et à travers ce roman. Immanente donc au sens où elle ne se réfère pas aux facteurs politiques, économiques ou sociologiques généraux qui règnent en Syrie pour déployer cette analyse. Immanente aussi parce qu'elle n'aborde pas les questions de la mort et du deuil, ou de l'impossibilité croissante d'enterrer dignement les défunts dans le contexte général de ce pays, notamment en 2015 lorsque le roman a été publié. Il faudrait ici solliciter d'autres analyses, qui dépasseraient le cadre de ce texte[150].

Voyage vers un cimetière du nord

Le roman de Khaled Khalifa place le lecteur face à la dépouille mortelle d'un père. Sur son lit de mort à Damas, Abdellatif Al-Sâlim confie à son fils Nabil, surnommé Boulboul (rossignol en arabe), son ultime souhait : être enterré dans le cimetière d'Anâbiyya, son village natal au nord de la Syrie, près des cendres de sa sœur Leila. Au premier abord, ce testament semble anodin : un agonisant se prépare à la mort en souhaitant confier son corps à sa terre natale, et/ou entreprendre un voyage vers son passé et sa sœur, qui s'est suicidée quarante ans auparavant pour échapper à un mariage forcé. En réalité, cette demande n'est pas anodine du

[148] *La mort est une corvée*, tr. Samia Naïm, Arles, Actes Sud, 2018. Le texte arabe a été publié en 2015 chez Nofal à Beyrouth :

خالد خليفة، **"الموت عمل شاق"**، بيروت، نوفل، 2015.

[149] *Ibid*., p. 61.

[150] La première version de ce texte a été publiée dans la revue *Chimères*, n° 96, 2020, sous la direction d'Annie Benveniste, Marie Garnier-Giamarchi et Monique Selim, p. 223-234. Je remercie la direction de la revue d'avoir accepté de le reproduire dans le cadre de cet ouvrage.

tout, car elle surgit dans le cadre de la guerre qui ravage la Syrie. Ce vœu en forme de testament a aussi quelque chose d'absurde, car il exige des enfants d'Abdellatif Al-Sâlim qu'ils traversent le pays où les combats font rage, du sud au nord, pour enterrer le corps, ce « lourd fardeau[151] ».

Mais « sous le coup de l'émotion[152] », Boulboul promet à son père de réaliser sa dernière volonté, et commence alors le voyage vers le cimetière du nord du pays. Sa sœur Fatima et son frère Hussein, conducteur d'un microbus, l'accompagnent. Ensemble, ils traversent des zones de guerre, des villes détruites et franchissent des barrages occupés par différentes milices et armées, où se déroulent des scènes grotesques qui permettent de prendre conscience de l'état du pays. Par exemple, les soldats du barrage de l'armée syrienne à Damas réclament de l'argent pour laisser passer la dépouille, « comme [c'est le cas pour faire passer] le charbon des narguilés, les caisses de tomates et les sacs d'oignons[153] ». Les trois frères doivent en outre verser un pot-de-vin pour traverser le barrage de Qutayfa, à 40 km de la capitale. Les agents de ce barrage, qui relève des services de renseignement, décident d'arrêter le corps du père, qui s'était engagé dans la révolution contre Assad. « Sur le plan administratif, les hommes consistaient en un ensemble de documents et de papiers, […] ils n'étaient pas perçus comme des êtres de corps et d'âme[154] ». Afin de libérer la dépouille, Boulboul n'a pas d'autre solution que celle d'insulter son révolutionnaire de père et de se présenter comme partisan du régime et de payer une somme importante qu'il appelle pudiquement « droit de péage pour marchandises[155] ». Une fois le barrage franchi, son frère Hussein se plaint : « Trente mille livres c'était une grosse somme qu'on paye généralement pour faire passer une importante cargaison de produits frauduleux. Boulboul craignait que Hussein ne terminât sa phrase en disant que leur père ne valait pas une telle somme de son vivant, que serait-ce alors une fois transformé en cadavre ?[156] ». Or Hussein termine sa phrase de manière encore plus surprenante : il propose de jeter la dépouille sur le bord de la route ; elle « ne serait pas la première à être livrée en pâture aux chiens des campagnes, et […] l'autre possibilité serait de l'enterrer n'importe où, et de rentrer à Damas[157] ». L'idée de se débarrasser du corps devient de plus en plus obsédante au fil du voyage. Elle tente également Boulboul et Fatima, sans que ces derniers passent pour autant à l'acte : il faut bien que le voyage vers Anâbiyya continue... D'autres barrages les attendent, comme ceux des milices pro-Assad, composées de volontaires et d'agents des services secrets, des milices chiites, de l'Armée libre, des brigades islamiques et de Daech : à chacun de ces barrages se déroulent des scènes insensées, dignes autant de la Syrie d'Assad que des pratiques de l'État islamique.

Le voyage absurde se poursuit durant plusieurs jours et plusieurs nuits, durant lesquels le corps d'Abdellatif Al-Sâlim se décompose peu à peu. Celui-ci « avait [d'abord] le teint rosâtre[158] », il avait encore la couleur de la vie quand on l'a sorti du congélateur de l'hôpital.

[151] *Ibid.*, p. 9.
[152] *Ibid.*, p. 9.
[153] *Ibid.*, p. 23.
[154] *Ibid.*, p. 39.
[155] *Ibid.*, p. 40.
[156] *Ibid.*, p. 45.
[157] *Ibid.*, p. 45-46.
[158] *Ibid.*, p. 11.

Mais petit à petit il prend des couleurs verdâtres, et la dépouille « putréfiée[159] », qualifiée désormais de « cadavre » et de « charogne[160] » dégage une horrible puanteur. Elle gonfle et semble au bord de l'explosion, tandis que croît l'odeur insupportable. Les vers finissent par sortir du corps pour envahir la voiture…

Les deux frères et leur sœur finissent par arriver à Anâbiyya, psychologiquement et corporellement détruits. Mais l'ironie du sort fait que le testament du père ne sera pas exécuté : en effet, le cousin qui accepte d'emmener la dépouille en sa dernière demeure ne l'enterre pas à côté de Leila. Abdellatif est inhumé rapidement dans une tombe perdue et isolée. Toutefois, rappelle le roman, il a eu droit à une tombe, et c'est encore un luxe de nos jours en Syrie !

Décompositions

Il est possible d'abord de lire ce roman à travers le miroir que se renvoient la dépouille et le pays. En accompagnant les stades successifs de la décomposition du cadavre, le roman met bien sûr en scène la décomposition de la Syrie : un pays qui se dévoile, au fur et à mesure de la narration, comme un cadavre répugnant. Plus son corps se décompose, plus les trois enfants d'Abdellatif sont tentés de le livrer en pâture aux chiens. Le corps du père rappelle ainsi la situation de la Syrie, et sa décomposition met en évidence la destruction progressive de ce pays. Mais cette lecture suppose que le cadavre du père puisse encore se transformer en symbole, et qu'il soit en mesure, à ce titre, de nous renvoyer à une autre chose. Une certaine analogie entre le pays et la dépouille permet alors de développer une lecture politique du roman.

Je préfère ici penser le cadavre en lui-même, en laissant les renvois possibles à une autre réalité. Ce faisant, j'accentue la déstabilisation de l'ordre symbolique qu'on peut aussi lire dans ce roman. « Que signifie la dépouille d'un père ? » se demandent les trois enfants d'Abdellatif, et la réponse que donne le roman pétrifie : c'est une merde ! En effet, le cadavre du père ressemble bien aux excréments : « Les plaies par lesquelles s'écoulaient les sécrétions corporelles sous la forme de pus, semblable aux excréments [خراء] d'un homme atteint de diarrhée ne faisaient que se multiplier[161] ». Pire encore, « les morts se transforment en merde. Mais ils ne pouvaient pas se laver les mains de la dépouille de leur père, quand bien même elle n'était plus que de la merde [خراء]. Ils ne pouvaient pas l'effacer de leur vie, comme une chose classée[162] ». C'est donc une chose inclassable, non-symbolisable, une diarrhée ineffaçable de la mémoire, le devenir-merde de la personne morte !

Là où on attendait un minimum de respect vis-à-vis des défunts, un travail de symbolisation de la mort à travers le deuil, le roman dévoile un autre rapport aux morts. D'abord le mépris. Sauf exception, les corps morts dans ce roman, par exemple ceux des soldats

[159] *Ibid.*, p. 179.
[160] *Ibid.*, p. 192.
[161] *Ibid.*, p. 169.
[162] *Ibid.*, p. 152-153.

tués, sont entassés dans le petit congélateur de la morgue « comme des caisses de citron[163] ». Le corps du père, lui, est réduit à l'état de marchandise, et son statut se dégrade progressivement jusqu'à atteindre le stade de « charogne ». Toutefois, ce mépris se mêle à une « jalousie » étrange. Dans le passé, le convoi d'un enterrement suscitait respect et compassion chez tout le monde, mais maintenant il ne *signifie rien* pour les passants, c'est un « non-événement[164] ». Il éveille même « la jalousie des survivants dont la vie s'était transformée en une douloureuse attente de la mort[165] ». Cette jalousie traduit le sentiment de défaite que les vivants éprouvent devant le cadavre : « Tous les trois étaient maintenant comme étrangers à cette dépouille qui, quel que soit son état, *finirait par gagner*. Voilà pourquoi, elle pouvait rester allongée, indifférente à ce qui l'entourait[166] ».

Ce roman met ainsi en lumière la destruction des valeurs : l'amour pour la vie se transforme en désir de la mort ; le respect des morts devient un mélange de mépris, de jalousie et de sentiment profond de défaite ; et ce qui était un événement majeur, le décès d'un père, se perd dans la banalité d'un quotidien dominé par la mort. En outre, le roman fait assister à une dés-idéalisation bouleversante des héros. Abdellatif, qui était révolutionnaire et s'était engagé au risque de sa vie, est détrôné de ce beau rôle. La narration permet de dévoiler sa lâcheté vis-à-vis de sa sœur Leila, et montre que sa vie était fondée sur des illusions qui dissimulaient ses échecs, qu'il était irréaliste dans ses engagements politiques en refusant de reconnaître les signes de la défaite de ses rêves. Le roman détruit également l'image de l'homme idéal lorsqu'il donne à son cadavre le pouvoir de réduire la vie entière du disparu. C'est uniquement la dernière mémoire qu'on garde de lui, et laquelle se concentre ici dans un cadavre répugnant, qui « représente l'essence de la personne[167] ».

Boulboul aussi – lui qui prend en charge la réalisation courageuse du testament de son père – est présenté tant par lui-même que par son frère et le narrateur, comme un homme d'une grande lâcheté. Il n'est qu'un soulier qui marche avec la foule, et il « n'avait pas le courage d'admettre que la vie n'était qu'une collection d'actions futiles, qui prendraient forcément fin[168] ». Il s'est souvent imaginé debout devant son père, lui avouant « qu'il était un homme châtré, que le peu de rêves qui lui restait était insuffisant pour accomplir quoi que ce soit de marquant » : « Toi tu es comme moi [dit-il aussi au fantôme de son père], mais tu caches tes illusions derrière de grands discours sur la libération de la Palestine […]. Comme tous les hommes pauvres, tu souhaites que tes enfants deviennent médecins ou de grands ingénieurs. Tu te crois unique, mais ce n'est qu'illusion. Nous en avons payé le prix, nous tes fils[169] ». Plus généralement, la vie des trois enfants se dévoile comme une série d'échecs familiaux, personnels et professionnels. Leur présent comme celui de Hussein « n'est qu'une attente nihiliste du rien[170] ». En somme, excepté la mort, aucun acte accompli n'est possible dans ce

[163] *Ibid.*, p. 72.
[164] *Ibid.*, p. 15-16.
[165] *Ibid.*, p. 16.
[166] *Ibid.*, p. 154. Italique ajouté.
[167] *Ibid.*, p. 22.
[168] *Ibid.*, p. 52.
[169] *Ibid.*, p. 140.
[170] *Ibid.*, p. 133. Traduction modifiée.

roman, et c'est désormais grâce au cadavre que les vivants se reconnaissent encore comme vivants ! Pour Boulboul, « la dépouille […] était la seule réalité qui lui restait. Elle lui donnait le sentiment d'exister[171] ».

Un nihilisme olfactif

La Mort est une corvée met en réalité au centre la question du nihilisme, lequel apparaît d'abord ici comme une destruction inéluctable des valeurs : le plus aimé devient une « merde », rien ne vaut désormais. Il se dévoile aussi comme la perte de tout sens. Même si au départ un certain sens subsiste (par exemple l'idée de la révolution pour le père), on assiste à l'incapacité des personnages d'assurer les conditions de sa réalisation. Il est condamné à rester impossible : révolution impossible, justice impossible, etc. En troisième lieu, le nihilisme est un retournement de la vie contre elle-même : les vivants deviennent jaloux de leurs morts. Le roman instaure le règne de la charogne, celle qui domine tout le paysage par son indifférence, mais aussi par son odeur. Et en reconsidérant sérieusement la place qu'occupent les odeurs dans ce texte, j'y vois l'instauration d'un *nihilisme olfactif*. En effet, il me semble possible de lire ce roman comme une quête d'odeurs.

Ce qui déclenche le voyage des trois frères est en effet la recherche d'une odeur particulière, celle de Leila. Abdellatif Al-Sâlim souhaite être enterré à côté de sa sœur. À la première page du livre, on lit que « ses os iraient reposer près des cendres de sa sœur Leila, dit-il. Il faillit ajouter : près de son odeur, mais il n'était pas sûr que les morts conservent leur odeur propre, quarante ans après[172] ». Il n'en « était pas sûr », mais c'était son fantasme, car le corps de Leila fait beaucoup travailler l'imagination, dans la mesure où c'est, au bout du compte, un corps légendaire. Rappelons que Leila s'est donné la mort pour ne pas donner son corps en mariage, et celui-ci demeure ainsi insaisissable et suscite à ce titre les fantasmes des vivants. Pour masquer la vérité de sa mort, les membres de sa famille « avaient opté pour le principe selon lequel, pour être effacée, une histoire devait être déformée, qu'il fallait en donner plusieurs versions, avec pour chaque version des détails différents et une fin propre[173] ». Mais, par un contre-effet, la multiplication des récits a fait de Leila une légende : « Le récit légendaire de sa mort ne faisait que s'étoffer jour après jour, il avivait l'imagination et creusait la distance entre elle et les vivants[174] ». Elle est même devenue une « sainte » aux yeux des amoureux déçus, qui lui chantent des chansons et évoquent sa « beauté sauvage[175] ». Le retour vers l'odeur de Leila, c'était donc avant tout le retour vers un corps mythique qui propage le parfum sacré. Mais c'est aussi le retour vers un corps imaginaire, un retour qui échoue.

Ce n'est pas l'ordre imaginaire qui règne dans ce roman, car la dépouille décomposée d'Abdellatif n'atteint ni l'état légendaire du corps de Leïla ni la proximité de sa tombe. Ce n'est

[171] *Ibid.*, p. 110.
[172] *Ibid.*, p. 7.
[173] *Ibid.*, p. 84-85.
[174] *Ibid.*, p. 208.
[175] *Ibid.*, p. 89-90.

pas non plus l'ordre symbolique qui s'instaure, car la mort d'Abdellatif n'engage pas une économie du deuil, un travail de symbolisation de la mort. Au contraire, son cadavre se réduit à quelque chose qui tombe de l'existence des vivants comme des excréments déchus, quelque chose qui résiste à la symbolisation. Selon Jacques Lacan, le symbolique est lié au « Nom du père » qui permet au langage, à travers la loi, de jouer son rôle symbolique. Or dans le roman de Khaled Khalifa, ce nom est lui aussi réduit à l'état de « merde » : lors d'une querelle avec son père, Hussein n'a-t-il pas découpé le nom de ce dernier sur sa carte d'identité en souhaitant le remplacer par le mot « merde[176] » ? Un flux d'excrément envahit tout dans ce texte, le père vivant et le père décomposé, autant la vie que la mort.

Ce n'est pas le symbolique ou l'imaginaire qui dominent ici, mais la résistance à ces deux ordres : quelque chose qui ne peut être capté ou du moins épuisé dans une image ou un symbole ; quelque chose devant quoi le langage et les images sont banalisés ; quelque chose que Lacan appellerait peut-être le « Réel ». Si le registre symbolique règne par la parole, et l'imaginaire par l'image, cette autre chose, selon le roman, règne par l'odeur de la mort qui finit par occuper tout l'espace.

Alors qu'Abdellatif Al-Sâlim cherchait l'odeur de sa sœur, ses enfants cherchaient plutôt à se débarrasser de la sienne. Durant le voyage, les trois frères tentent de maîtriser l'odeur du défunt. Ils ont apporté un désodorisant et des blocs de glace, parfumé la dépouille, aéré la voiture, mais en fin de compte toutes leurs tentatives échouent. Devant l'odeur du cadavre, il n'y a rien à faire, et les trois enfants d'Abdellatif demeurent au bout du compte « sur le point de s'évanouir[177] ». Abdellatif Al-Sâlim qui gardait les tombes des martyrs et les parfumait n'est désormais qu'une charogne dont tout le monde veut se débarrasser. Son odeur devient sa réalité ultime.

Fuir certaines odeurs, en chercher d'autres, c'est cette dynamique que je lis dans *La Mort est une corvée*. En effet, le rapport à l'odeur gagne d'autres types de relations que celles de la paternité et de la filiation. Par exemple, Abdellatif s'est libéré des souvenirs de sa femme morte en distribuant des vêtements qui portaient encore son odeur : « Il faut se débarrasser de l'odeur de la personne que tu veux chasser de ta mémoire[178] ». C'est ainsi qu'il est arrivé à construire une relation avec une autre femme, Nevin[179]. Boulboul cherche lui aussi à se débarrasser de l'« odeur repoussante » de sa femme et de son ancienne maison[180]. En faisant l'amour avec elle, il avait l'habitude de faire appel à l'odeur de Lamia, la femme qu'il aimait toujours. Son amour pour celle-ci a aussi une dimension olfactive très présente : « Au fond de lui, il pensait que Lamia était une déesse digne d'être adorée […] Il ne pouvait l'imaginer en épouse, qui couperait des rondelles d'oignon, dont les vêtements exhaleraient des effluves de

[176] *Ibid.*, p. 119.
[177] *Ibid.*, p. 139.
[178] *Ibid.*, p. 101.
[179] Son amour pour Nevin était sincère et profond. Mais au fond d'elle, celle-ci souhaitait se débarrasser des hommes qu'elle considérait comme « une surcharge qu'il fallait déposer […] Elle n'avait jamais aimé passionnément » (p. 91)
[180] *Ibid.*, p. 77.

cuisine[181] ». Pour sa part, Lamia « ne lui disait pas […] que ses vêtements d'intérieur étaient imprégnés d'une odeur d'oignon[182] ».

Parmi les multiples odeurs qui structurent les mouvements du roman, celle du cadavre l'emporte sur toutes les autres : une odeur qui règne souverainement même lorsqu'elle n'est pas présente. En retrouvant son appartement après le voyage absurde, Boulboul constate en effet que « l'odeur de son père émanait de tous les coins et les recoins de l'appartement, il en avait les narines bouchées[183] ». Dans *La Mort est une corvée*, l'odeur du mort transforme même le corps du vivant : « Ils respiraient la mort du père, comme personne n'avait jamais respiré la mort d'un être cher. L'odeur s'était infiltrée par leur peau et se propageait dans leur sang[184] ». En effet, on assiste dans le roman aux changements des trois enfants qui accompagnent, et qui résultent aussi de la décomposition du corps du père. Hussein devient bizarre, il chante les chansons vulgaires de Sarya Al-Sawwas alors que le corps de son père se décompose derrière lui. Plus tard, il devient fou de colère, il décide de jeter le corps de son père et frappe sa sœur et son frère. De son côté, Boulboul manifeste aussi des signes de folie. Les gens d'Anâbiyya « se demandaient sérieusement s'il était devenu fou. Il avait les yeux hagards, ses mains tremblaient et son corps frémissait[185] ». Fatima devient muette, elle perd la capacité d'émettre des symboles linguistiques. Lorsque Boulboul retrouve sa sœur après son arrestation par Daech, celle-ci « essay[e] une dernière fois de retrouver sa voix, mais n'y arrivant pas, elle redoubl[e] de pleurs. La mutité s'était solidement implantée en elle[186] ».

On assiste non seulement aux transformations des trois enfants d'Abdellatif Al-Sâlim, mais aussi à leur devenir-cadavre. Fatima ne se livre pas seulement à son nouveau monde sans mots, mais elle s'offre aussi, sans défense, aux vers qui sortent de la charogne de son père[187]. Elle se transforme en cadavre vivant, une transformation à laquelle ses deux frères n'échappent pas non plus. La nuit, dans un endroit désert, leur voiture « ressemblait à un grand cercueil qu'ils se partageaient à quatre. Le plus tranquille des quatre était le cadavre[188] ». Plus l'odeur du cadavre s'empare d'eux, plus ils deviennent sujets d'un devenir-cadavre.

Le nez philosophique

Nous lisons un roman qui cadavérise olfactivement tout, les valeurs et les personnages. Parler d'un nihilisme olfactif, c'est dire que les sens deviennent le lieu de la destruction du sens, des valeurs et des personnages. En particulier, le nez devient extrêmement sensible à l'odeur de la mort, celle-ci domine toutes les autres. Toutefois, bien que le roman mette en son

[181] *Ibid.*, p. 76.
[182] *Ibid.*, p. 79.
[183] *Ibid.*, p. 209-210.
[184] *Ibid.*, p. 159.
[185] *Ibid.*, p. 206.
[186] *Ibid.*, p. 206.
[187] *Ibid.*, p. 198.
[188] *Ibid.*, p. 146.

centre, à un premier niveau, ce nihilisme à travers la résistance au symbolique et à l'imaginaire, on peut penser qu'à un second niveau, l'acte même d'écrire marque le passage d'un nihilisme passif (réduit à la question : « À quoi bon le monde, à quoi bon la vie ? ») au nihilisme tragique. Autrement dit, la destruction des valeurs n'empêche pas, malgré tout, la création, elle peut même la susciter.

En qualifiant ce nihilisme d'olfactif, on met le nez au centre du dispositif, or le nez est un organe souvent négligé dans l'histoire de la philosophie. On ne parle pas ici de l'œil, qui est traditionnellement le sens le plus « noble », un sens qui se confond même avec la pensée. Ce n'est pas non plus l'oreille qui entend les paroles et les sons, la langue qui parle et distingue les goûts, ou la peau qui touche, caresse et rend le rapport sexuel possible. On parle bien ici du nez.

Sa marginalisation dans l'histoire de la philosophie est probablement liée à un désir de rejeter la condition charnelle de l'humain – une hypothèse que je ne peux développer dans ce texte. Les mauvaises odeurs nous rappellent, plus encore que nos autres perceptions, la condition de l'existence corporelle de l'humain. Quand on étudie le corps en philosophie, on évoque souvent la perception, la connaissance, l'union entre l'âme et le corps, l'altérité, la sexualité, alors que l'odorat met en exergue dans *La Mort est une corvée* les excréments, la décomposition, toutes ces matières repoussantes peu présentes dans les textes philosophiques. Il y a en elles quelque chose qui semble difficile à penser philosophiquement, et qui est lié dans le contexte de ce roman au nihilisme. Le nez rappelle aussi ce qui est primitif, c'est pourquoi on a peut-être l'habitude de le considérer comme le sens le plus « bas » : alors qu'il est fort chez les animaux et les soi-disant « sauvages », il est supposé faible chez les « civilisés ». L'une des hypothèses de Freud sur ce point consiste à penser que l'odorat régresse chez l'humain au profit de la civilisation grâce à un « refoulement organique[189] ».

Lire ce roman à travers la question de l'olfaction, c'est donc envisager une sortie de la chose humaine, civilisée, telle qu'elle est conçue communément. Plusieurs éléments nourrissent cette idée. D'abord, l'usage du mot « charogne » est étonnant. Dans la langue française, ce mot désigne le corps mort des animaux ; en arabe, il en va de même (الجيفة). Privilégier ce mot, c'est donc évoquer indirectement la sortie du mort de la sphère humaine, une sortie qui concerne aussi le vivant. La scène finale du roman, alors que Boulboul rentre chez lui, le confirme : « Lui aussi n'était plus que charogne maintenant », un corps animal en décomposition. Il met sa tête sous le robinet pour essayer d'effacer son visage, ses traits d'homme, et ce faisant, il ressemble à la charogne de son père sans visage. Il se met finalement au lit, « comme un gros rat qui retrouvait son trou froid, un être inutile dont on pouvait tout simplement se passer[190] ». Le texte arabe emploie une expression radicale : « Il se sent un gros rat[191] », un rat et non pas un humain, un animal connu pour avoir un sens olfactif très développé.

[189] Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, trad. Ch. et J. Odier, Paris, PUF, 1986, p. 58.
[190] *Ibid.*, p. 210.
[191] خليفة، **"الموت عمل شاق"**، ص 151: "شعر بأنه جرذ كبير يعود إلى جحره البارد".

En fin de compte, nous sommes peut-être face à un roman qui présente un nez philosophique reniflant la mort en nihiliste. Il est important de se rappeler, à cet égard, que Boulboul a fait des études en philosophie, mais qu'il a aussi perdu son enthousiasme à cause du système corrompu régnant dans son université. Il est donc devenu employé dans une société de stockage et de réfrigération. Et c'est une autre philosophie qui se développe désormais, non pas celle des universités, mais celle de l'olfaction, d'un nez sensible au sort du corps mort. Le nez devient potentiellement un lieu qui permet de développer une réflexion philosophique sur le corps en décomposition.

La démarche originale de *La Mort est une corvée* consiste aussi à libérer le nihilisme de l'intellect. Il ne s'agit pas de le soustraire à un processus de pensée, mais de montrer que le nihilisme ne se borne pas à une démarche intellectuelle, qu'il relève aussi de la corporalité. Il s'agit de l'enraciner dans le corps. C'est dans son corps qu'on éprouve la perte de la valeur et du sens, le désir de mort. Devant cette sensation, tout est dés-idéalisé : l'amour, la paternité, la filiation, la fraternité et même la réalité humaine. Voilà, me semble-t-il, ce dont témoigne le nez *ici*.

« Ici », car cette philosophie nihiliste ne saurait être universalisée : les mêmes conditions du *mourir* peuvent aboutir à d'autres conclusions. Évidemment, le monde de l'Hadès a envahi l'espace des survivants en Syrie, où l'on a perdu la possibilité même d'enterrer dignement ses morts, où la frontière entre morts et vivants est profondément bouleversée. Cette confrontation permanente avec les cadavres et leur univers olfactif détruisent les survivants. Elle devient même une forme de torture, pratiquée dans les geôles d'Assad. Nombreux sont les rescapés des prisons qui racontent avoir été enfermés avec des cadavres qu'on laissait se décomposer dans les cellules pour abîmer les autres détenus. Certains d'entre eux ne s'en remettent jamais, d'autres essayent de poursuivre la lutte tragique pour la justice, contre le nihilisme ou malgré lui.

Bibliographie

En français

Freud, Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, trad. Ch. et J. Odier, Paris, PUF, 1986.

Khalifa, Khaled, *La Mort est une corvée*, tr. Samia Naïm, Arles, Actes Sud, 2018.

بالعربية

خليفة، خالد، "**الموت عمل شاق**"، بيروت، نوفل، ٢٠١٥.

Le mot refusé

Golan Haji

Le sourire d'un crâne

Fondé en 1980, le cercle littéraire de l'Université d'Alep a continué d'animer des rencontres durant les sept années qui ont suivi, malgré les tueries d'une ampleur inouïe que l'armée d'Assad a perpétrées dans la ville, en réplique aux attaques de l'Avant-garde combattante des Frères musulmans. Ce cercle comptait parmi ses poètes Fouad M. Fouad. En 2011, il publiera sous le même titre qu'Aristote *Les parties des animaux*, ces derniers ayant déjà inspiré un de ses précédents recueils paru en 2004 et intitulé *Ainsi parlait Baydaba.*

Dans *Les parties des animaux* de Fouad, l'anatomie animale n'emprunte ni à l'univers des abattoirs ni à celui des boucheries. L'auteur ne reprend pas non plus la trame didactique et accessible à tous que suit Avicenne dans son *Poème de médecine*. C'est à la fois en tant que poète, chirurgien et arpenteur des vastes horizons que Fouad traite des organes à travers les poèmes en prose, lyriques et courts, qui forment ce petit recueil. Celui-ci ouvre avec l'animal et se referme sur lui. Alors, sans raison apparente, cette sourate coranique me revient à l'esprit : « La demeure de l'au-delà est assurément la vraie vie[192] », elle qui ne connaît pas la mort.

Fouad donne à lire ce qui du corps est invisible, « ce qui de derrière les voiles a été révélé », pour citer Ibn Faridh. Les mots pénètrent sous la peau, par-delà « l'image qu'il plaît aux gens de voir ». Le poète inspecte ce qui, à ce franchissement, s'embranche comme images autres, masques, folies. Il s'adresse au cartilage, fait parler le cervelet, la moelle épinière, le pancréas, la rate, le jéjunum et le mont de Vénus. Chaque organe porte sa propre fin inscrite en lui. L'animal ne parle pas, ne nomme pas, n'explique rien. Il n'est pas conscient de sa finitude. Son éternité est l'instant. Son passé ne requiert aucune mémoire qui le ressuscite. Le nom, dans sa présence, est un trou noir qui engloutit le corps. Qui, devant son nom, ne songe pas à sa mort ?

La dure-mère dit : « Je ne suis pas aussi dure que j'en ai l'air/ c'est l'idée de nommer/ une faute de langage qui m'a prise au piège ». Le duodénum dit : « Les années passant/ je suis usé par l'atavisme/ et rêve de me reposer/ tout en restant là en images ». L'endocarde dit : « Je suis né de l'idée de l'amour/ dans le détroit entre le vrai et l'illusoire/ je me suis fait membrane/ pour adhérer au cœur ». Le sang dit : « On me déverse sur les mouchoirs et les drapeaux/ on se moque de moi/ et me voilà pris dans les révolutions ».

[192] Le terme arabe *al-Hayawan* qui, dans cette occurrence coranique signifie « la vie » ou « l'ensemble du vivant », désigne plus communément « l'animal ».

Le corps se démonte, chaque organe livre son témoignage comme au Jour Dernier. Nos corps sont plus anciens que nous et connaissent mieux nos destinées. Les organes ne manquent jamais d'humour lorsqu'ils se présentent sur l'estrade de la mort, qu'il s'agisse d'une table d'autopsie ou de bloc opératoire. Protagonistes dissimulés dans l'obscurité des corps, tapis sous l'épiderme, ils ne nous rappellent à leur bon souvenir que lorsqu'ils nous font mal. Le chirurgien les touche du doigt, le poète résume leur vie avec le minimum d'emphase et une touche d'ironie si possible, après que l'homme docte a conclu à la sagesse : L'appendice est « la nécessité de ce qui n'est pas nécessaire ». « Il n'étourdit personne/ par trop d'amour. / La bactérie, elle/peut faire cela /parfois » dans l'oreille interne. Le goût du bonheur dépend de la physiologie de la langue : « Peut-être est-il sage que le goût de l'amertume soit à la base de la langue ».

Le bâtonnet et le cône

Les néologismes en « isme », « ité » ou « ation » sont récurrents dans le langage moderne et postmoderne comme déjà dans l'œuvre d'Ibn Arabi qui, par son « éblouissante lumière », a forgé quantité de substantifs. Après le « capitalisme », la « crédibilité » ou la « limitabilité », il est dernièrement devenu commun de parler d'« invisibilisation ». Aussi, tel un animal épuisé par les expérimentations menées par les sciences humaines, sociales et religieuses, la littérature a peu à peu migré vers les laboratoires des sciences exactes. Les scientifiques, eux, cherchent des éclairages nouveaux qui permettent d'examiner l'animal prisonnier sous d'autres angles, donnant ainsi une nouvelle chance aux hommes de lettres, et notamment aux poètes, de sortir de leur marginalité.

Pour emboîter le pas à l'américanisation du monde et s'adapter à la généralisation des manuels vulgarisateurs qui l'accompagne, il n'est pas inutile de rappeler quelques vérités scientifiques, quand bien même elles se verront demain invalidées – les hommes n'ayant cessé de démontrer à travers les époques que les vérités d'hier devenaient les erreurs d'aujourd'hui.

La lumière se déplace dans le vide intergalactique, contrairement au son qui est tributaire de la présence de l'air. L'œil humain est un globe composé de tuniques molles qui captent uniquement les ondes dont la longueur se situe entre l'infrarouge et l'ultraviolet. Ce que l'on perçoit est donc une partie infime du spectre des lumières dans le cosmos.

À peine les paupières se soulèvent-elles, que les yeux se mettent à déchiffrer ce qui les surfaces réfléchissent devant eux. La vue est un exemple classique du principe de la négation de la négation cher au matérialisme dialectique. Le cristallin, sis derrière la pupille, est une lentille à double face convexe qui renverse les signaux lumineux et les dirige sur la rétine. C'est le cerveau qui, ensuite, rétablit ces informations dans le bon sens comme Marx remet sur pied les idéalistes qui marchent sur la tête afin qu'ils cessent de voir la réalité à l'envers – à l'encontre de Kant pour qui « les sens permettent à la raison de créer le réel ».

Toute chose se présentant devant nous est imprimée à l'intérieur de l'œil comme une image infiniment petite et bidimensionnelle, à la façon d'un tableau ou d'une bobine de film. Sans cette miniaturisation et cet aplanissement, notre cerveau n'assimilerait rien de ce que l'on voit. Cette assimilation commence dès la rétine, qui est tapissée de cellules photosensibles de deux types : les bâtonnets et les cônes. Le centre de la rétine est formé de cônes qui permettent la vision diurne en contexte d'importante luminosité, et servent à voir les contours et nuances des formes et des couleurs avec netteté et précision. Quant à sa périphérie, elle est composée de bâtonnets qui fonctionnent avec très peu de lumière et permettent de voir dans la pénombre, mais également de distinguer clairement les étoiles du coin de l'œil. Derrière les cônes et les bâtonnets, se trouvent des cellules ganglionnaires qui ne dorment jamais et émettent jour et nuit des signaux dont on ne connaît pas la nature, y compris en l'absence de lumière ou de tout autre stimulus. Les signaux lumineux sont convertis en impulsions électrochimiques transmises au cortex visuel avant de rayonner vers d'autres régions du cerveau. Lorsque l'on mesure l'intensité de ces impulsions à l'aide d'amplificateurs spécifiques, on peut entendre de petites déflagrations. Les messages transmis par les deux yeux séparés l'un de l'autre par la selle qu'est le nez convergent dans les neurones, où ils sont traités à différents niveaux du cerveau afin de créer à nouveau une seule et unique image, en trois dimensions.

La moitié des informations qui occupent notre cerveau est d'ordre visuel. Mais les yeux des mammifères ne sont pas des caméras. Les images qu'ils construisent ne sont jamais conformes à l'original, quel qu'il soit. Ils sont incapables d'une telle précision documentaire. Une personne ne voit jamais exactement ce que voit la personne d'à côté. L'image précède la conscience, et son cheminement à travers la matière de nos cerveaux précède l'expérience et la connaissance. Le cerveau reconstruit l'image qui a été déconstruite sur le chemin menant à lui. Ce faisant, il la réinvente : il en lisse les aspérités, distingue l'objet perçu de son arrière-plan et néglige les nuances infinies des couleurs et des ombres. Ainsi le pourpre, le bordeaux, le cramoisi et le rouge-feu seront indifféremment rangés dans la case « rouge ». Toutes ces opérations extrêmement sophistiquées ne durent qu'une fraction de seconde.

Donc, la vue est un processus complexe à l'enchaînement fulgurant et le voyant crée ce qu'il voit. Le regard est une seconde imagination dont l'interprétation des significations est truffée d'erreurs, car nous sommes la plupart du temps distraits et nous ne percevons que ce qui retient notre attention. L'inconscient nous suggère ce que l'on voit en conscience. Si une chose en cache une autre (or la plupart des choses qui nous entourent sont entièrement ou partiellement cachées par d'autres), le cerveau se charge de compléter les lignes invisibles. La mémoire dessine ce que l'œil ne perçoit pas. La vue est régie par le manque et l'adaptation. La réactivité de l'œil étant très limitée et nécessairement sélective, il nous est impossible de saisir quoi que ce soit.

Si deux choses côte à côte sont identiques dans la forme, à même distance de l'œil, mais de couleurs différentes, c'est la couleur la plus chaude qui nous paraîtra la plus proche. Lorsque quelqu'un approche, son image s'agrandit. On dira pourtant de la personne qu'elle approche, et non qu'elle grandit. Les questions et les exemples sont innombrables. Cohabitant patiemment depuis la naissance avec les illusions, le cerveau a une longue expérience de la ruse et de son usage. Le temps du regard est un temps complexe, dont

le passé fait partie intégrante. Toute image qui se présente à nos yeux est d'emblée comparée aux semblables qui lui précèdent. Car chaque expérience s'imprime dans la matière de la raison. La trace de cette expérience ne s'efface jamais, aussi futile fût-elle. L'homme pense depuis la nuit des temps que la lumière vient d'en haut, parce que l'œil évolue sur une planète où l'unique source de lumière est le soleil. Cette conviction ne repose pas sur une mesure empirique de la position du soleil par rapport au monde qui nous entoure, mais sur l'illusion primordiale que notre tête serait le centre de l'univers.

Les deux sorties

Une seule peur, un seul étonnement

face à ce qui précède les mots et ce qui leur succède –

Le nouveau-né chute hors de l'eau de sa première nuit noire, pupilles écarquillées et embuées, terrifié. Dans sa poitrine, un commencement. La lumière le fait pleurer. La faim et le manque lui ouvrent la bouche pour que les mamelles l'emplissent de colostrum et que ses premiers cris bouchent son nombril –

Sa prime bouche, muette après le premier sevrage.

Le canal d'Arantius devient ligamenteux dès la venue au monde, condamnant son accès au foie que l'avenir enflammera

de bougies de noces et de cierges d'obsèques –

Les peines et les joies se noueront dans une même poigne qui tord les tripes

Pour ballotter l'âme comme une esse la bête à viande

Entre les mains d'un boucher qui enduit ses moustaches de graisses

Et ses péchés d'aumônes

Devant une longue file de nécessiteux.

La mort dilate les pupilles : le mort est au summum de la passion, ou drapé dans une autre obscurité imperceptible pour ceux qui accompagnent le cercueil en plein jour, bouche bée devant le silence, yeux grands ouverts avides de lumière et de rien d'autre que de lumière.

– –

De quel poète, dans quelle Andalousie, l'entrelacs des cils a-t-il rabroué l'oiseau du sommeil ?

Le sommeil est deux oiseaux dont les langues ont été sectionnées par les mâchoires d'un piège. Ils se donnent des coups de bec, se font la cour, se tournent autour, s'éloignent, se rapprochent, se posent et s'éloignent à nouveau. Maintenant qu'un déluge d'images submerge tout, il est difficile d'attirer ces deux oiseaux – une colombe avec un rameau d'olivier pour couronner la mariée et un corbeau avec une couronne d'épines pour coiffer le martyr.

L'insomniaque a les yeux grands ouverts – l'un est l'œuf de la colombe, l'autre l'œuf du corbeau. Chaque cil est une brindille du nid dont le fond est humide, moite de larmes. L'œil est l'un des dômes de l'âme, un palais sans porte autour duquel Sindbad tourne, seul sur l'île déserte.

– –

Un œil froid sombre comme la source

Que pétrifie de ses lèvres l'assoiffé qui y boit

Le moi est une momie

En présence de la nuit

Un appel au secours de l'amant à qui aime –

Son sauveur et son tueur

Un mot qui imprègne son corps de parfum

La nuit est l'une des violettes de la mort

Dont les racines résident dans son œil

Et les pétales recouvrent les cieux

– –

Prudence. Un bec comme le sceptre de Satan qui énuclée les yeux.

La tristesse débute avec le sang du soleil. La nuit découd le ciel de la terre :

Une pistache rose en son noyau

Mûrie à la flamme calme des désirs

Salée par la suée de l'amour et les larmes de l'extase

Est mangée par le perroquet de la mort.

– –

Le calme règne. Les ténèbres effacent les embuscades. L'œil installe un piège. L'iris se tend au maximum. Une lampe torche dans la broussaille rétracte subitement la pupille, qui saisit une patte de la proie : deux yeux terrifiés brillent, une fourrure froide et mouillée.

La pensée est un lièvre blanc-neige et la raison un lévrier au croc cassé, traîné de force à la chasse. Les yeux du lièvre sont rougis comme les pupilles de ceux qui attendent d'être photographiés sous une lumière insuffisante. L'éclair avive un point rouge au fond de l'œil. Ce fond, c'est le seuil du cerveau, son début – un tamis à eau, un filet qui pêche des ombres, revient des tréfonds de l'esprit avec des bouts de détritus, des haillons et des bouteilles vides. Pas d'anneau magique, pas de génie enfermé ni de lettres d'adieu. C'est aussi le contenu du défilé d'images dont on prête la vision au noyé en train de rendre ses derniers souffles.

– –

Une goutte de feu au fond du regard. Le bout du tunnel que parcourt la lumière à travers le corps vitré. Le rayon s'écrase sur le fond et le fait saigner. Ce qui paraît de ce saignement, c'est un point cramoisi comme les lettres sur les portes des filles de joie, comme le laser dans la promenade du soir que l'harceleur fait passer d'une fesse à l'autre, comme le point dont l'adolescent solitaire attend l'apparition après minuit une fois les adultes endormis – pastille sombre qui clignote dans un coin de l'écran, guérit les malades et les souille :

Une lune de sang au-dessus des champs de bataille d'un film pornographique ; le signal d'un enregistrement en cours sur la caméra de la mort, lancé dès la première scène de vie ; une tornade sur la planète Jupiter ; un indice de chaleur sur un détecteur d'électricité ; une perle que le poseur de ventouses fait saigner pour extraire la puanteur des illusions hors de la chair du fou ; un rubis serti dans la bague d'un proxénète ; l'œil d'une mouche lustré par ses deux pattes avant, le ciseau de ses ailes décollant d'une flaque de sang vers un mouchoir où sont roulés en boule des résidus de plaisir, des résidus de faute...

Nulle loi à l'obscurité lorsqu'elle jaillit des têtes. Les foudres fendent à la hache l'arbre des corps. Le criard est toxique. Le terne, putride. Le lieu est une forêt noire – dans l'humus de son sol, l'œil fugitif va battre des cils, s'enraciner et se cacher, tremblant de ce qui s'est passé, tremblant de ce qui va se passer, de l'assaut des apeurés sur l'objet de leur peur. Les veines du blanc de l'œil vont pulser du sang des fleurs, les fourmis affluer depuis la lueur de la pupille. Et un jour, un jour déjà advenu, les vengeurs viendront victorieux l'arracher avec leurs ongles et le mastiqueront comme une truffe nourrie par les orages printaniers sous un champ de cyclamens.

Ainsi le déshonneur des ruinés solde-t-il la dette en sang des aïeux. L'œil qui lorgne avec sévérité sera brisé.

Œil pour œil – peur d'un instant, peur d'une vie.

– –

Le rouge à l'arrière de la pupille émane du brasier du cœur. Un fantôme qui allume une bougie derrière les yeux ou brandit une rose.

Le phénix est le fétiche des romantiques, leur oiseau de proie, car il est la pureté du cœur, le feu est son berceau et sa tombe, sa maison et sa nourriture –

Chaque fois qu'un éclair les illumine, leurs âmes se précipitent à la fenêtre des yeux

Et ils reviennent de l'attente patiente les mains vides,

Leurs pièges refermés sur les miettes de l'appât qu'ils y ont déposé :

Un ver de vanité ondulant dans la pomme du cœur,

Une larme bleue...

Si le froid cessait et que la terre se couvrait d'un duvet,

On dessinerait les morts avec les grains dispersés

Là où les pièges ont été installés

Tels des yeux verts gorgés de terre.

– –

Celui qui se baigne dans la rosée hume un incendie, nu au sortir du nuage vaporeux d'un bain plus chaud qu'un four à pain. De la buée sur les miroirs. Quelque chose brûle. Une catastrophe ! Des forêts parfois flambent parce qu'un enfant embrase à la loupe une feuille sèche, persuadé comme les poètes que les chaussures et les vestes en peau de salamandre ne se lavent qu'au feu.

Un enfant sonde la noirceur de la terre calcinée – il referme la bouche sur le sommet de la torche et presse le bouton pour voir sur un tesson de miroir comment la lumière ressort par son anus. Il est un tireur au laser qui s'amuse à résoudre l'énigme fatale au sphinx, en attendant que le feu prenne le jour même :

De l'aube rampant sur la lumière du sang

à la flamme blanche du midi bleu,

jusqu'à ce que la nuit expire le soupir du salut pour clore la mascarade.

– –

Horizontaux, les yeux des fils d'Adam.

Leurs corps sont verticaux comme les yeux du djinn.

L'œil de l'enfant crucifie le monde.

– –

À bras ouverts, on appelle l'enfant :

« Viens à moi en courant, ô mon foyer ! »

Le fils est une demeure où tous les ancêtres dorment,

drapés sous un même édredon.

Sa peau est leur premier ciel–

Sous lui passent les charrettes chargées de bétail, de paniers de miel

et de fromages comme des seins ronds dans les chants des troubadours

Il est construit d'une goutte éjectée dans l'obscurité. Pas d'avarie dans l'édifice –

Le manque de paille est voulu depuis le début,

afin que la terre craquelle et que naissent les bouches, les vulves, les yeux...

Pour que l'âme aille et vienne à son gré,

comme va et vient entre deux fenêtres ouvertes un chant ancien

Dont les passants ne comprennent pas les paroles.

La bouche se voile de silence et l'œil de paupière

Le voile de la vierge est une membrane,

une feuille de mûrier que trouent les pucerons

Lorsqu'elle tombera, il y aura quelques gouttes de sang

L'enfant est la maison de sa mère

Son non précède son oui

Le vent ensemence sa surface de fleurs sauvages

La lune de son œil froid répand du sel pour tuer les racines

Sans quoi le plafond fuit sous la pluie, les gouttières sanglotent

Et bientôt la mort est appelée pour colmater les brèches

Avant que les chambres ne s'écroulent sur les têtes des dormeurs.

– –

L'œil est une goutte de mercure, quiconque la touche l'éloigne –

Un regard enflammé la propulse jusqu'au cratère de la colère

Le souci, c'est que l'œil grimpe de bas en haut du thermomètre

Le long d'un canal étroit et court comme la vie

En grillant toutes les étapes, tous les degrés.

L'enfant prodige gratte une allumette sous la petite bille au socle du thermomètre. Il s'esclaffe devant la rapidité avec laquelle le mercure gagne le sommet, jouant avec la chaleur de la Terre comme un dieu ou un criminel.

_ _

La nuit du monde est plus proche de l'autre nuit, à l'intérieur du corps, née avec lui et demeurée en lui.

Qu'est-ce qu'espère celui enfermé dans sa propre tête, harassé d'obsessions ?

L'errant dans les jours, prisonnier aveugle, ne voit pas celui qui se présente à lui,

la cellule serait-elle sa tête ?

L'âme dans ses yeux appelle l'air au secours, comme un enfant puni agiterait une bougie depuis une lucarne en hauteur.

_ _

Les images emprisonnent le temps. L'œil emprisonne les images – dressé entre les voix dans le corps et les sons du monde comme la grille entre les détenus et leurs visiteurs : un geôlier qui frappe avec ses clés sur le métal de la grille et hèle ; la visite est brève sous la caméra de surveillance et les yeux des gardiens, la cloche sonne deux fois au début et à la fin comme une récréation d'école qui ne commence que pour finir aussitôt, si tant est que la visite ne soit pas annulée.

Pour rien, la raison frappe du pied dans le caillou du nom vers le gouffre de la bouche. Le prisonnier s'est cousu les lèvres à la main.

_ _

Fermer l'œil oriente le regard vers un autre centre à l'intérieur de l'obscurité du corps. Un regard qui se cogne dans le mur, déchiré entre l'impossible et l'oubli, dans une autre errance qui nécessite un autre combat

dont la cible est la source : le cœur.

Tout ce qui se trouve sur son chemin est surplombé d'une perle de sang.

Les barbares sont partout.

Le sang est entendu en train de donner des petits coups sur le rocher de l'oreille, monotones comme une psalmodie, une berceuse.

Ce rocher, c'est la chambre des murmures et des confessions. Sur son socle, la raison construit son temple que la mémoire bonde d'ombres et d'échos, de beau et de triste, d'arrogant et d'effrayant, de rassurant et de répugnant.

Le corps comme la terre est un placard à morts. Quel chœur, dans ces ténèbres, chante-t-il les psaumes pour la paix de leurs âmes ?

La monotonie de la mélodie propage le froid.

Le sommeil glisse comme le crissement du sable.

Satan crache entre les cuisses ouvertes, il crache dans l'œil ouvert,

ses postillons sont des lampions qui illuminent les veines des rêveurs.

Les rêveurs ne se posent pas de question. Personne ici ne demande :

« qui suis-je ? » « qui est cet étranger ? »

« de qui ce corps est-il le rêve ? »

Le fer rouge, pour toute langue qui à travers une blessure encourage la récrimination ou exige une explication !

Les couleurs dans cette intériorité sont des nuances de blanc, de noir, de rouge et de vert –

des galeries sombres que les bougies de l'ossature n'éclairent pas et dont les domestiques ne lustrent pas le sol avec les détergents de la lymphe ou du chyle.

La chaleur de la nuit est molletonnée par le velours du sang, par les draps roses des poumons que froissent les soupirs de l'amour, les halètements de la fuite, les suffocations de la peur, les râles de la mort... et les mots ?

Les mots sont des chiots qui s'entretuent pour les os d'un poète.

– –

Au fil des ans, le cœur se couvre d'une membrane d'ombres blanches comme de petites épines sur la pruine d'une mûre.

Les tripes ont leur théâtre d'ombres. Plus c'est sobre, mieux c'est. Derrière les barreaux des côtes, un seul performeur, caché, pioche dans la caisse du cœur les marionnettes de

Karakoz et ‘Iwaz, modifiant tour à tour sa voix. Des milliers d’échos veillent sur elle, et chaque écho qui se perd rêve de revenir déchirer la bouche qui l’a exprimé.

De quelles langues vivent toutes ces bouches dans les poitrines des gens ?

Combien de milliers de milliers de bouches sur cette Terre,

qui prononcent « moi » comme une plainte étouffée,

comme l’odeur du savon dans le linceul,

la fumée qui s’échappe de l’âtre,

le souvenir après le déluge... ?

– –

Le corps est un théâtre plus ancien que ses propriétaires, où vagabondent des nuées de mots et de visages.

Les étoiles percent son rideau. La sueur est la lumière, et le regard son poinçon.

Le rêveur est l’un des comédiens, l’un des spectateurs, et tous à la fois. Les rôles l’épuisent, alors il ferme les yeux sur la confusion de ce qu’il voit –

Les comédiens revêtent son corps et se masquent avec son visage

Fuyant le faisceau de lumière avec lequel les poursuit l’ingénieur, chasseur d’oiseaux endormis sur les arbres de la nuit – le cœur du chanteur est égorgé sur scène, le héros est mort d’un baiser. Nus, les remplaçants ne peuvent sortir de leurs loges. Les répétitions assommantes prendront fin, le malaise des secrets et les surprises des coulisses avec, le jour où le rideau sera levé – une fois, une seule hélas, car le premier spectacle est aussi le dernier.

Bientôt, les spectateurs replient leurs fauteuils et quittent les lieux, car il pleut.

– –

L’homme dénudé a les yeux bandés et tient dans la main le miroir, justice ou vérité ?

On a tiré les rideaux sur un vieillard tout nu. D'habitude, ses mains dessinent un ballon dans les airs lorsqu'il dit « la perfection ». Dans l'appartement avec lui, vivent des yeux dont la chaleur des regards dore sa peau pâle.

Un regard sans œil remplit l'espace,

Propagé tel un siège de lumière à travers l'univers sans limites –

Son corps flotte sur l'eau de l'océan du regard

Comme le couvercle d'un cercueil

Auquel plusieurs naufragés s'agrippent,

Il part accompagné de l'ignorance et de l'oubli.

Vers où ? À quand le retour ?

Vers l'apogée des départs

L'absolu de tous les nords

Là où la plus pure des lumières est enfouie sous la plus profonde des nuits

Comme le sou blanc dans une tirelire en argile

Qu'un enfant pauvre vient briser

Devant la mariée

Pour que les youyous enclenchent les noces

Et que la beauté par l'épée de sa clémence

Achève toutes les aventures

Le front renvoie le vent du nord. Le pas ralentit et les routes se vident. Le bruissement du vent est plus franc que l'albâtre qui provoque les larmes. La vigilance est de mise. Seule amulette ici, l'œil du ciel. Plus besoin désormais de divinités surgelées aux noms étranges que Dieu range sur les étagères de son frigo comme des conserves de courte durée.

Dans un autre avenir, les racines seront arrachées à la glace

Comme les mots les plus doux l'ont été à la chair et au sang.

– –

Qui a de multiples vies a de multiples morts

Son esprit est une étoile d'encre qu'il dédie, mains tremblantes,
à la blancheur de la nuit
Son corps est sa ville qui flotte sur les eaux du déluge –
L'horizon est une arche jetée dans l'air du crépuscule
qui ne retourne pas à l'expéditeur –
Les aventuriers sont arrivés légers et solitaires, pieds nus sur l'eau du regard,
Ils ont marché jusqu'à ce que les îles s'achèvent et que la nuit se lève
Les miroirs les ont alors enlacés, se les échangeant comme des captifs –
Combien d'années passées à rejoindre ceux qui ne les attendaient pas ?
Saufs sur la terre ferme,
Ils ont ouvert toutes les fenêtres pour écouter quiconque les bercerait
comme une vague d'un : « Restez...revenez...
Restez...revenez...ajustez vos masques »
Jusqu'à ce que leurs yeux recouvrent tout autour d'isolement
Leurs blessures leur ont parlé
Et ils ont virevolté entre leurs lèvres comme la plume

Son âme est une offrande qui s'accommode de passer de banlieue en banlieue –
Des tours délaissées aux lampes éteintes
pour économiser plutôt que raconter des histoires
Les yeux s'échangent leurs sombres rations de silence
La lune étincelle comme une hache
Et plonge par son éclat la face des fenêtres dans le noir
On entend des cris troubles qui donnent le frisson
Ou bien jaillissent dans la tendresse de l'obscurité
À travers les brèches d'asphalte dans le mur d'une ruelle
Les fleurs « Ne m'oubliez pas » que les exilés cueillent
Et offrent aux obsèques d'autres exilés
Pour qu'apprennent ceux qui l'ignorent comment fleurit la peur
Comment scintillent quelques étoiles au-dessus d'une banlieue désaffectée,
Peuplée des seuls humiliés.

Son corps est une ville vide vers laquelle il a accouru pour s'asseoir à sa porte comme un gardien solitaire, libre et captif comme la mer

Quelqu'un a dérobé les mots des bouches de ses habitants dans leur sommeil

Il a soulevé la robe du ciel et s'est faufilé sous l'horizon, s'échappant avec deux valises pleines d'objets de valeur.

Le lendemain au réveil,

ils n'ont plus trouvé un seul mot qui ne méritait pas l'oubli.

Le voisin n'a trouvé aucune salutation à adresser au voisin.

Une ville dont les habitants remettent à plus tard la visite des monuments restaurés avec les gains du loto. Personne ne prend plaisir à flâner dans des rues comme celles-ci – sur les portes, des photos d'enfants morts – des immigrés balaient les trottoirs – des indigents ramassent leur subsistance dans la poubelle des idées – des rebouteux appauvris par un désastre oublié distribuent leurs cartes de visite à la sortie des marchés – les heures sur les croix des pharmacies sont erronées – les horloges dans les gares sont en panne – tout le monde est égaré : les mendiants avec leurs gros cabas de détritus, les refourgueurs de cigarettes de contrebande, les petits dealers de haschich, les vendeurs à la sauvette, les pickpockets qui jettent sous les roues du tram les téléphones et cartes bleues volés...

Tous demandent : « Où va-t-on ? »

Ô ciel ! Où va-t-on !

– –

Le témoin est un vieillard qui s'accommode de ce qui se voit et ne se touche pas.

Son nom n'aura pas cette portée.

Pour qui est cette présence clair-obscur qui demeure dans l'air

sans cesser de partir ?

Qui est le guetteur, l'espion du dictionnaire dans son cœur ?

Qui l'entrave cette fois-ci, lui qui voit avec son dos, connaît les choses avant qu'elles n'apparaissent, les entend, les prévoit, les accueille avant même qu'elles n'adviennent ?

Serein dans l'hospitalité. Il est de peu de mots.

Son œil accueille les étrangers

Les paupières sont la porte de la taverne.

Quel étranger y est entré, l'a habité

Tel un ivrogne qui ignorera à son réveil

Qui l'a amené ici ?

Les épaules sont chargées de morts ressuscités par les livres, dont les exhalations coulent sur le froid de sa nuque.

Le minimum vital est un rabais.

Ça l'attriste, lui fait honte aussi, de sentir son âme si seule, la nuit protège les bonnes gens du mal assoupi des dormeurs.

Est-ce possible, tant de détresse et d'humiliation

pour extraire quelques rares mots sincères ?

Sous la bâche de la nuit, la maison est bondée avec personne dedans – de ceux partis, disparus, oubliés par les années, les siècles. Des regards parcourent le moindre interstice**,** font ployer le rideau de pluie et la froideur des nuages et aspergent son visage d'herbe et de neige.

Mais tourner en rond dans des pièces closes porte malheur et stérilité.

Le pas suivant trébuchera très certainement.

Dans l'encombrement de sa solitude soudain, il est cloué par un regard qui vise l'arrière de sa tête, là où se logent les balles d'exécution, en bas au centre de la cible. Le front collé au mur. Les mains en l'air.

Combien de fois sera-t-il tué et se relèvera-t-il ? Quel œil, derrière quel rideau, tire sur lui précisément, entre les épaules ou juste au-dessus ?

Le regard descend entre les omoplates, là où les assassinés sont poignardés –

une dague perfore le fruit du visage et la nuit du monde coule sur les doigts.

Le regard est un couteau qui fend la bouche verrouillée,

alors un mot mort naît.

L’œil est un rire au cœur noir – son corps transmutera en une colonne de sel. La transpiration se concentre dans les pores, les aisselles exsudent : une goutte suinte et court jusqu’au poignet, une autre plus grosse dévale jusqu’aux côtes.

Maintenant que la terre des solitudes l’a étourdi et qu’il a trouvé ce coin éloigné de tout ce qu’il a vu, tout vacille. Son cœur gronde. Ses mains tremblent. Ses lèvres frémissent. Comme si l’existence tout entière pleurait. Sur quoi ? Sur qui ?

Pleurer enlaidit le visage. Le diable pleure à grande eau sur son passé.

Le vieillard en veut à cet enfant gêné dans ses yeux, celui qui implore, qui s’empresse de s’excuser.

Qui d’autre que lui-même l’a trahi et conspiré contre lui ? Celui qui trame des complots contre lui-même les arbore comme une toge impériale en attendant qu’on le perce à jour.

Comment se cacher, lorsque le témoin est la nuit ?

L’animal qui rit chatouille avec la fourrure de sa queue

le nez de l’animal qui pleure.

Le faux témoin a une dette de lumière envers la nuit qui est vraie

La nuit est un mot qui explore son corps et le franchit. L’enfance est un autre mot encore, qui le devance et l’attend. Les mots sont les dettes laissées par les morts, qu’il reste à honorer. On parle d’eux et leurs lèvres rouspètent dans la poussière.

Si le solde l’a grisé, il lui épargne de nouveaux prêts**.** Il n’aura pas à dire :

la vie, la mort, le destin, l’amour, la vérité, Dieu, la beauté, la révolution...non.

Il a écouté et ça l’a endormi, puis il a écouté et ça l’a privé de sommeil.

Il ne fera plus confiance qu’aux choses : table, chaise, chaussure, chapeau...

Elles, ne projettent pas le soupçon comme leur ombre, ni ne lui rappellent ce qu’il leur doit.

– –

Certains mots ont humilié des détenus, jeté des populations sur les routes, détruit des foyers, ils ont séduit, modifié, falsifié, blessé, piqué, assujetti, inspiré, guidé, soutenu

dans l'épreuve, ils ont été bannis, tatoués sur les épaules, les poignets, ils ont battu des chemins et comme un troupeau de bisons ont soulevé beaucoup de poussière....

Qui ralentira ce torrent, celui qui aplatit sous sa gomme

les titres et les noms des auteurs ?

Une existence qui broie une existence. Aucune pluralité dans ce trop-plein. Ce qui a paru a disparu. Ce qui a apparu a implosé.

Les énoncés enfument le monde que la raison expédie, colis piégé, vers le néant.

– –

Des mots puissants, lestés de tout leur poids chutent à toute vitesse, plus durs que la grêle qui bombarde les trônes de vin au printemps, déchire les feuilles tendres et disperse les grappes vertes. Le vieillard braille, empoigne les grêlons à main nue jusqu'à ce que sa peau rougisse – il les fait passer d'une main à l'autre pour consoler par leur crissement les pleurs de l'enfant qu'il était ; point de plaisir dans la punition, il va amasser toute cette pureté et la châtier par le soleil, mais voilà qu'il sanglote, car le passé tout entier a fondu sous si peu de lumière et de chaleur. Son destin se tient devant lui, os flottant sur un filet d'eau, qui le dissuade tel un index brandi de terminer la partie. Accroupi au-dessus de ce ruisseau peu profond, son ombre éclipsant son reflet, il verse sur la boue quelques larmes pour libérer sa poitrine, sait-on jamais.

Son grand regret est ce qu'il a raté comme plaisirs.

– –

La journée est passée en un clin d'œil.

Par deux soleils de porcelaine et de cristal, lavés par le silence, étincelants de silence, la lumière se lève au-dessus des sourcils et se propage jusqu'à l'ultime demeure des images dans le crépuscule de la tête. Une autre journée passe en un clin d'œil. Le cycle des saisons se détraque. Ici, les mots fabriquent les nuits et les jours, les maisons de villégiature et les lieux de repos –

l’été est un incinérateur, l’hiver un séjour en tombeau.

Des chemins s’allongent et se raccourcissent

sans relier aucun lieu à un autre

Traversés par les égarés

Qui rient de ceux partis et de ceux revenus

Leur vent n’apporte aucune nouvelle

Il écoute

– –

Pas de repos dans cette éternité.

Où qu’il voie au loin une montagne, une voix lui susurre :

« Que fais-tu ici ? Chez toi, c’est là-bas »

Là d’où il vient, ce sont les montagnes bleues

Qui l’ont fait assoir à l’aube sur leurs épaules,

Petit aux regards ensorcelés,

Il embrasse la plus haute pierre que frappe le point du jour

Épris des nuages dont il disperse les taureaux blancs loin de l’autel sacrificiel

Maintenant, il est à genoux devant une montagne aux tête et épaules grisonnantes

Sa prière a échoué, il ne veut pas entendre ce que lui dit le silence :

Tiens-toi prêt. L’annonce du verbe arrive comme la lumière du soleil couchant.

Le supplice est terminé.

La foudre a détruit la planche de salut sur les planches de théâtre

Les prêcheurs et l’assistance se sont tus –

Dans la paume renfermant le pubis d’herbe

Le mot s’éteint

Telles des lucioles échappées de la main d’un aveugle.

– –

Le regard se tient comme à un croisement :

Les yeux se séparent du passé, le monde arrive de l’avenir pour ébranler le corps en un seul et même éclair qui se dédouble dans les pupilles, illumine et aveugle.

Perplexité du vieillard – comment y voir quoi que ce soit ? Il est debout sur la bascule, entre « tu étais là-bas et tu as tout vu », « tu n’as encore rien vu » et « tu ne verras jamais rien », nu comme le mot dans la tête d’un jeune qui tente de lui écrire sa vie :

« Regardez ce que les mots ont fait de vos visages

On pense à vous, donc vous croyez penser

Regardez, sans chanter ni pleurer vos blessures.

Regardez et riez.

Elle est pour vous, cher lecteur, cette petite histoire –

Et s’il vous plaît, ne dites pas “c’est vieux” ni “je connais, je connais”…

Ce qui l’a décliquée, c’est le terme “ellipse”

Le centre voile l’origine

Toute étoile est centre, et les étoiles sont ancrées depuis l’enfance –

Les guides sont inébranlables

L’étoile polaire est le pôle de l’âme

Il est devenu transparent, transcendant, celui qui a écouté

Une parole de feu et de glace

Qui possède sans être possédée »

Qui écrit possède uniquement ce qu’il n’a pas écrit. Le lot de l’apprenti est de s’exercer tout au long de la vie.

_ _

L'œil est la clé qui demeure une fois la maison démolie. Les regards, plus impertinents qu'un papillon, plus éphémères que le bas de ses ailes, courent vers ce qui les détruit.

La rétine est affligée d'une grande fragilité. Un seul regard vers le soleil suffit à la brûler.

Le rayon a huit minutes de retard – ces mêmes huit minutes que prend un missile SCUD tiré de la banlieue de Damas pour atteindre la banlieue d'Alep.

Suspens sur les écrans. Les combines sont connues de tous. Les spectateurs supposent l'identité des lieux à partir du reflet sur les lunettes de soleil de la star dans la pub. Dans la pénombre qu'un téléphone éclaire, le réalisateur emploie tout son art pour filmer le nuage de la gigantesque explosion qui se réfléchit sur la coupole d'une cornée. Transparence la plus achevée.

L'incurvation de la cornée rend le nuage plus lointain encore. La pupille est un anneau d'ombre que le regard traverse comme le mouchoir d'un magicien. De l'autre côté du miroir, dans le cirque intérieur de l'œil, l'explosion prend d'autres dimensions sur la tache jaune et la tache aveugle. Le monde ici est sens dessus dessous, toute sa grandeur a disparu et il cherche l'équilibre comme l'éléphant au sommet d'une aiguille.

_ _

Les os des morts sont leurs armes blanches

Leurs sourires sur les photos sont obscènes

Une canine en trop chevauche la canine

Et derrière, une troisième encore

Que révèlent les rires gras

Stalagmites et stalactites dans une grotte

Les êtres nés des regards des morts

Sont repoussés sur les quais, sous les ponts

Et tombent, éméchés par les infâmes souffrances bues gorgée après gorgée

Affamés devant une icône dont l'œil pleure de l'huile et du sang

Sur la joue, une larme comme un spermatozoïde, comme une météorite

Qui sera lapidée et qui sera engrossée cette nuit ?

_ _

Le saut dans le vide reprend. Le doigt de l'ange reste appuyé sur la touche « replay ». Le suicidé dégringole du sommet de l'enfer jusqu'à ses tréfonds avant de remonter vers le haut de ce puits pour, tel un aboiement écourté, retomber à nouveau et ainsi de suite, chutant pour l'éternité dans cet enfer sans fin.

Ceux qui ont peur ne se suicident pas

Devant l'œil vide comme du papier à lettre

Ils jaugent le dénivelé avec des images

Lancées sans que leur chute n'aie de retentissement

Pas d'impact sur la pierre

Pas de glouglou dans l'eau

Rien que du silence.

Jamais abîme n'a été comblé par ce qu'on y jetait. Voilà ce à quoi s'exercent les étrangers, à la perte et la résignation.

_ _

Le croissant de lune est une barque taillée par l'ivresse

Que deux étoiles éloignent de la taverne du lendemain

Tels deux poissons ramenant le soleil de la veille

Vers le jour des non-voyants.

L'aube est la demeure des ivrognes et des orants

Ses fenêtres sont arrachées.

Ses cloisons fines n'étouffent aucun bruit.

Ni arbre ni cri pour ces débris

Pas de claquement aux talons dans la rue.

Cette fois-ci, le silence n'a pas dénoncé les coups bas.

Les seuils ont été aspergés de fiente

Et les sentiers de bris de verre.

Les sbires du Bien ont bouché les cheminées,

Vidé des cuves d'alcool et allumé la mèche.

La détresse, pas d'issue.

Aube incendiaire.

Les dévergondés en fuite ont été attaqués à l'épée, au marteau

Roués de coups de cannes, de bâtons ;

Le rescapé a vécu la rupture, menacé, il ne cesse de chanter,

Pour payer à échéances l'amende d'être toujours en vie.

Des choses incroyables, de fait.

– –

Le jour est dépouillé de la nuit –

La nuit est un habit sur lequel sont faits les paris

Le jour, un coffre de guenilles des miséreux

Les vaincus sont les généreux

« Et la guerre ? Vous l'avez oubliée ? » crie le messager de malheur

La guerre est une vipère, la paix, sa peau desquamée

La guerre est stérile, fructifiée par l'ange d'une jumelle

Qui espère un lendemain

Un lendemain comme une femme enceinte

Sortie du oui et du non par le silence

Dans le quartier, on ignore ce qu'elle enfantera

La chorale de la messe à l'heure de la naissance

Le souffleur dans la trompette

Les porteurs de rameaux d'olivier

Ceux qui parés avec splendeur félicitent les étrangers

Ceux qui implorent et jeûnent

Les redresseurs de tort, diseurs de vérité, les visages fourbes,

la sacralité des sacrements

Et d'autres délégations encore en costume noir

Corbeaux de cinq heures du matin –

Un vol boiteux

Et au sol des pas

Qui portent les plus lourds des derrières

Et des cous engraissés par la chair des morts

Qui se tournent vers le sud ou le nord

L'ouest est la fin de toute journée

L'ouest est un corbeau

Et le regret, le matin, l'autre moitié de la tristesse

Pas d'éternité pour un nuage

Pas de durabilité pour un espoir –

L'infirmière volontaire pour secourir les blessés de la foi.

Est advenu ce qui adviendra

Les obéissants ont gagné

Alléluia Alléluia

– –

Le jour fait sortir ce qu'ils fuient, l'aube en est la sage-femme

> Une nuit chauve dont tous les cheveux ont été coupés, en châtiment, avec les ciseaux de l'accouchement.

Le regard lancine douloureusement comme les plaies du convalescent qui se remet en marche après un long repos. Ce qui éblouit fait mal. Nystagmus de l'œil pris de court par une lumière soudaine. Noirceur qui se contracte jusqu'à devenir aussi ténue qu'un chas. Le monde entier est éjecté d'un trou, accouché par un autre et enterré dans un troisième si le destin est magnanime. La raison est un passeur qui distribue des promesses et ajourne le rendez-vous nuit après nuit, rapportant chaque fois dans la barque du regard quelques mots qui fuient d'une ombre à une autre, passant de la cellule de la peur à la prison de l'espérance.

L'accouchement du regard est éprouvant – de ses poings il écarte les paupières, accompagné de larmes qui le devancent comme la tête de l'enfant progressant lentement dans le tunnel du vagin jusqu'à la froideur de l'air qui surprend son crâne mouillé.

> Le regard interpelle, désespéré dans la douleur de la clarté.

– –

Les vents sculptent la table de Satan, ils ne momifient pas le cerveau des génies – ils ont déjà été offerts en festin aux loups des poètes qui ont déchiqueté les poètes.

Doucement comme le sable, le cerveau s'écoule du détroit de la pomme d'Adam jusqu'aux poumons –

> Aucune tempête ne se lève lorsque deux démons s'unissent.

Soudain, celui qui pense suffoque –

> dans la nuit, une toux résonne comme le mal des tuberculeux.

Le mot est un sifflement entre les dunes,

Et la raison, un agrandisseur de déserts –

elle ajoute une pensée au désert des têtes et un âge au désert du temps...

Elle quémande aux jours avares et pressés

Un nom parmi les noms flétris

N'importe quoi de banal, de futile.

L'œil a trébuché sur un os sous le sable, intact ici, vermoulu là,

Il se cherche une trace dans cet effacement,

une seule trace pour se rappeler, pour rêver,

Un autre mot – qui sait comment on le prononcera

Pour déchirer toutes les images qu'il déchire d'ailleurs

Et les gratifier de silence

Un seul mot concis sans début ni fin

Qui laisse tomber sur le passage des jours

Un dernier regard auquel seule succèdera la clémence.

– –

Un désir rougeoie devant les profondeurs violettes de l'eau de l'œil. Qui voit ce voyeur sera condamné à une soif éternelle. Sa peau est sèche, elle bruisse comme une feuille de quinquina racornie. Ce sont deux yeux endurants qui ont beaucoup souffert, ses deux observatoires astronomiques, voyageurs immobiles dans tous les sens. Deux yeux qui désertifient tout corps qui les rencontre. Qui épuisent tout ce sur quoi ils tombent.

L'œil aspire à grandir jusqu'à devenir la nuit même – peut-être la verra-t-il s'il devient elle, que cette matière informe se distille en lui, se clarifie, s'assainit comme l'air des hauteurs. Il va s'évanouir sur l'homme qui fait des ablutions sèches avec la poussière de cette immensité. Devant la beauté gigantesque, incommensurable, le regard chancelle : il part errer au loin pour que les muscles colorés qui commandent l'iris se détendent. La pupille est constamment noire – un noir franc et noble, paré d'un collier comme un arc-en-ciel qui ceint le trône du Seigneur. Les pupilles se dilatent, le regard se déplace à la vitesse de la lumière, balayant d'un souffle les particules d'étoiles entassées sur la première page des cieux, afin de lire le néant. Une unique page, qui ne se termine pas et ne se tourne pas.

Les étoiles sont la dépouille de Dieu que des philosophes ont fait mourir avant d'en verser les cendres dans les yeux et sur les têtes.

> La langue est une mère morte. Les philanthropes de tout temps ont cherché à secourir les orphelins avec la poussière de son lait.

Le regard se tapit, vorace. De ses cils, l'œil disperse le foin éparpillé sur le tapis du ciel ; il va tout dévorer jusqu'à ce que son blanc soit bombé comme la panse des négriers. La bête va avaler la nuit épaisse qui l'engloutit, comme tout ce qu'elle voit. La nuit n'aura pas de fin. On ne peut réchapper à l'infini qu'en se désintégrant en lui.

Seule la paupière supérieure bouge telle une mâchoire de crocodile. Deux pupilles assoiffées s'abreuvent d'air, affamées qui fondent sur l'univers, deux trous noirs s'apprêtant à aspirer tous les astres : Ain (l'œil), Azha (le lieu d'élevage) Pherkad, la Syrie, le Grand chariot (les filles de la civière), l'étoile des rois mages, Alrakis (le danseur enflammé), Canopus, Sadalsuud (la chance des chances), Vénus (la splendeur), les Pléiades (le lustre), Sirius, Rigel Kantaurus (le pied du centaure), Kaffaljidma (la main mutilée), le miel des deux ourses, la grande et la petite, les météores avec lesquelles on lapide les djinns s'ils prêtent l'oreille aux manquements des anges, les comètes paisibles avec leurs queues ébouriffées comme les chats au début d'une rixe, les lunes de Saturne...

Jusqu'où ira l'appétit de cette fleur carnivore, cette bête qui rumine ? Jusqu'à ce que le dehors tout entier se retrouve dedans elle ? Et pour finir ? Un coup de lassitude fatal ? Les mangeurs d'étoiles dévorent les feux blancs et froids, les explosions lointaines insonores, ils en sirotent les fumées. Le féru de chiffres et de noms est un enfant qui dénombre l'indénombrable, inattentif aux verrues qui apparaissent sur le bout de ses doigts. Un vagabond comme lui devrait a fortiori connaître les cartes de l'univers et le nom des étoiles dans les éphémérides. À nouveau : quand ? Il ne fait pas ce qu'il dit. Comme les rois, il croit à la procrastination. Bavard, impatient de raconter plein de choses, l'œil s'empresse d'inventer ce qu'il voit. Seul le fermer peut le réfréner.

En quelques instants, l'avidité se lève des ténèbres et couvre la Terre de particules de lumière, comme le cerveau cherche à cacher le corps derrière les mots. L'embrasement s'intensifie encore, et une autre nuit rosit au creux des paupières. Comment deviner ici derrière quelle colline se lèvera le soleil ? Quelle montagne a vu, puis disparu ?

Un pouce masse le globe oculaire pour calmer l'incontrôlable, l'incurable pulsation. Celui qui attend pourchasse les étincelles de ses yeux. Ce mal est la seule lumière disponible lorsque les paupières sont closes – l'éclair qui signale un décollement de la rétine n'éclaire rien. De même que l'étincelle produite par l'interrupteur électrique au contact d'un doigt mouillé envoie son bref propriétaire dans l'éternité. L'éternité elle aussi est éphémère, comme les traînées d'étoiles filantes. L'œil hésite. Immobile, il guette la naissance d'une clarté au loin – certain de son apparition imminente ; impossible que cette pénombre s'éternise. Il ne verra pas, aussi fort écarquille-t-il les paupières et même

s'il se déchire le regard. L'obscurité ondule autour de lui comme le fond marin autour d'un bouton. Il est éteint, comme si ses muscles s'étaient paralysés. Il restera ouvert jusqu'à ce que la glande lacrymale s'assèche et que le sel cautérise ses plaies.

Le regard est plus large et plus rapide que la conscience. La lumière est infinie.

Le désir est un ballon dans un cirque, les amants sont des clowns. L'œil ne voit ni le visage qu'il habite, ni lui-même, ni son pareil –

Deux bombes à retardement que le désir fait exploser

Comme l'écume se fracasse sur les rochers

lorsque les amants disparaissent dans le film ;

Au revoir les coussins et les tables où l'on cale les bras,

au revoir le mal-être du sommeil solitaire.

Le coup d'œil est limité. Il donne l'illusion que la voiture aux vitres teintées dans la scène suivante est projetée droit devant comme une balle, tandis que ses roues tournent lentement vers l'arrière. Ralentis, ils suffoquent d'angoisse, les orbites envahies par des regards provenant des yeux des autres.

Tous deux sont en manque après avoir vanté la plus belle nuit de leur vie.

Une rencontre furtive avec Dieu, puis la solitude à nouveau.

Les lampes versent leurs cônes comme de la bruine sur le blanc du sable,

et les yeux se baignent dans la chaleur de la lumière.

Endormis, ils rêvent que le sommeil les quitte.

Par leurs langues, une boîte à musique tourne au fond de l'eau,

une mélodie ancienne caresse les hanches.

Ils ne dansent pas. Ils sont hagards,

les pieds glissent sur la moisissure des souvenirs.

L'amour comme la lenteur ont tous deux besoin de quiétude :

la froideur de la pierre, son immobilité une fois polie par la vague,

la netteté de son reflet dans le miroir.

Si l'arène devient trop petite, certains recoins offrent un refuge plus tendre

que le pli entre l'aile de la colombe et sa poitrine.

Les deux amants qui courent sur les charbons ardents sont épuisés.

Le plaisir est avilissement.

Son visage à lui est déformé par les mots,

son visage à elle, frappé comme la plus dure des monnaies par le silence.

Dans son giron, un tigre a longuement été caressé par un avaleur de feu.

Elle a les yeux fermés. Ses cils à lui gravissent son ventre

comme les pattes d'un papillon agonisant.

L'exténuement est ce qu'il est : après une ascension éprouvante, après les pleurs, l'hémorragie, l'amour, les cauchemars et le bavardage des amants...

La langue s'engourdit devant le dictionnaire *Taj Al Arouss* qui qualifie d'un même adjectif celui qui saigne, celui qui sue, celui qui pleure ou qui papote, avant de tourner la page.

_ _

Le lever de la nuit est aussi pénible que l'extraction de l'âme hors de la gorge.

Les yeux saluent leurs orbites et partent tournoyer dans le ciel de la ville :

Deux lunes qui épient les plaisirs,

Deux têtes coupées qui échappent aux mains des tueurs et s'envolent

Comme la tête d'Al-Hussein et la tête de Jean-Baptiste

dans le long cortège des planètes.

_ _

À l'intérieur de la tête, il attrape toutes les images au vol.

La connaissance s'interrompt, frémissante comme l'étoile, le regret, un feu à la langue fendue dont se méfient les enfants et les fous.

> Le martèlement de ses gouttes ne fissure pas la pierre ni ne creuse sous les fortifications, pour qu'elles s'écoulent doucement et que le monde s'écroule après elles.

La connaissance laisse parfois un vide effrayant derrière elle. Ce vacuum qui s'épaissit, enfermé derrière les yeux, pousse ces derniers comme un pet par lequel le coq fertilise la poule ; ce qui reste de ce souffle fécond est une bulle coincée sous la coquille de l'œuf.

– –

Un cercle dont les lumières ne s'éteignent jamais. L'œil crée ce qu'il voit puis l'engouffre. Dans quel cycle de l'enfer l'œil séjourne-t-il ? Les paupières serrent les dents sur la douleur, une larme se dédouble, qui humidifie à peine le canal lacrymal. Patience. Patience.

La patience est le harnais que mastique la chamelle de la mort. Fermer les yeux est une douce liquidation de la violence. Ce qui se volatilise après la tempête d'images sédimente comme le marc au fond d'une tasse blanche abandonnée sous la pluie, son eau sera bientôt épurée –

Un petit miroir pour qu'une amante s'assoie et chante :

Parle-moi avec ta bouche avec tes yeux

Parle-moi sinon je deviens folle – regarde avec moi :

Les collines transhumantes ont été endormies par l'attente dans les plaines

Leurs valises légères palpitent des cœurs des morts

Jusqu'à ce que l'œil les emporte sur le chariot du regard

L'une après l'autre vers les demeures des cœurs.

– –

L'œil de l'apeuré

A fui un pays gouverné par les yeux

Pour naître dans la capitale de la souffrance

De la République des lumières

Où l'on raconte que le regard

Se range aux côtés du regardé

Lorsqu'il tire la langue comme l'enfant turbulent

Aux caméras de la loi.

_ _

Il est seul à attendre à l'arrêt de bus dans la rue ombreuse et désertée. En face de lui, un écriteau « Défense d'entrer. Propriété privée ». L'œil pénètre ce que le pied ne peut fouler. Il n'a pas besoin de ce qu'il voit. Une lumière resplendissante badigeonne les feuilles d'arbres. Le soleil est radieux. Il ne s'est levé pour personne. Les fleurs parent le cou des maisons. Des étendards arc-en-ciel sont sur plus d'un balcon.

Ses mains jointes couvrent son sexe tel un roi pudique éduqué par la mort, dont la statue a été sculptée sur le couvercle de son cercueil depuis des centaines d'années.

Il est tout seul. Pourquoi donc regarder l'horloge de son téléphone ? Pourquoi prétendre attendre quelqu'un qui serait retardé par les embouteillages ? Qui les anxieux pensent-ils duper lorsqu'une fois le verre de leur attente vidé, ils regardent fixement dedans pour esquiver leur visage dans les miroirs du bar, puis le portent à leurs lèvres, trinquent à eux-mêmes et avalent une gorgée d'air ?

Il devine les mots dans la moitié repliée du cerf-volant coincé entre les branches : « C'est soit nous, soit le... »

Pourquoi effrayer avec l'évidence de la force celui qui a déjà peur, tant que la peur comme Dieu est partout ? Aussi bien ici que là-bas. Les idées sont abandonnées sur le bord du chemin comme des crottes de chien. Un rire calcifié dans ses entrailles, trop lent pour atteindre sa bouche.

Si le regard s'oublie et qu'il s'absorbe dans ces grandes fenêtres obscurcies par le jour, les volets se dérouleront sur le trésor des ombres. Des fantômes qui se protègent contre le vol, retraités à la porte desquels personne ne sonne sans rendez-vous sauf les facteurs, depuis la pénombre de leur fenêtre ils épient l'homme qui attend seul dans leur rue déserte et sur lequel ont aboyé, de derrière les épaisses barrières neuves, des chiens méchants qu'il ne voit pas. Les aboiements s'intensifient pour que les maîtres se félicitent dans leur misère. Des Caucasiens bien droits à l'âge avancé que le temps n'a pas pliés. Ils sont

sévères dans leur maintien, dressés comme les cheminées de l'Holocauste, et tous les morts sont son corps à lui.

Le regard est tombé sur lui comme sur une souillure. Il a baissé la tête comme l'enfant en tort, crachant son regard sur le trottoir. Combien de dédain ses yeux ont-ils avalé ? Il ne voit pas ce dont il a besoin. Ses yeux sont deux tortues. Pas une fois il n'a été prêt pour quoi que ce soit dans la vie. Il n'a jamais rien choisi. Il a été conduit par les yeux des autres, marionnette mue et figée par les fils des regards.

Les âmes charitables lui ont toujours facilité le départ hors du monde. Son soupir leur offre un souffle. Les cloisons de la gorge s'épaississent, le conduit se resserre et s'allonge, se dessèche comme l'époque. La salive descend à grand-peine. Depuis une éponge brandie au bout d'une lance, du vinaigre goutte sur la bouche d'un assoiffé tandis qu'une autre lance ouvre dans son flanc une deuxième bouche.

Des frissons remontent le long de son dos comme des fourmis brodent l'écorce et se propagent dans les épaules. Les doigts se lignifient. L'arbre osseux est blanc à l'intérieur du corps, obscurci et éclairé, on peut le tapoter du bout du doigt comme un néon, la langue strangulée pend, des feuilles brunes tremblent dans les yeux.

Un regard lointain endurci par l'ennui, aiguisé par l'affiloir de la vieillesse jette par étincelles un autre regard vidé par l'humiliation et affûté par la patience. La foudre fuse dans les veines bleues de l'ombre. L'éclat sur l'extrémité des brins d'herbe piétinés entre les pavés du trottoir est plus doux – il brille comme les reflets lumineux sur les lèvres des personnages de mangas, comme le scintillement qui crépite sur l'acier des voies ferrées lorsque les trains grondent à l'entrée des villes.

La vérité est-elle là, parmi les décombres de visages dans la tête d'un fou ? Son rêve, dans la surprise de la chaleur, est de fondre comme le sel que répandent les ouvriers de la voirie sur la neige, et dans son cœur une idée fleurie qui s'enterre des jours et des semaines durant, et ressuscite par moments :

> La beauté est un don cruel, l'amour donne à qui il veut et prend ce qu'il veut.

– –

Les nuages époussettent leurs tonnes de cendre

posées sur l’insignifiance du regard.

Les toits des maisons sont en acier océanique –

Les vagues se sont pétrifiées au bord du ravin, coiffant de granit les abris solides.

La pierre s’est dissoute et le gouffre rempli de plomb liquide.

Deux voisines face à face, la pierre et la vague –

Entre elles maintenant le soleil se lève sur un pigeon voyageur mort

Dépouillé par les becs jaunes des mouettes

Mégot de cigarette, la lettre apparaît dans la pince d’un crabe

Et disparaît dans le creux des coquillages.

Blancheur du commencement

– –

Avec des pincettes, on ouvre la bouche – sur le silence.

Ceux qui embaument et crient vengeance

retournent la question dans tous les sens :

Les peaux sont devenues trop étriquées, l’air s’est vicié –

Le temps avec un caillot transparent a obstrué toutes les gorges.

Qui donc soutient d’une main qui chasse du ciel de la tête

Le nuage des visages et des noms

Vide un cœur

Dans lequel s’écharpent le chiot de l’ego et les chiens de la police

Pour qu’une autre lumière étende ses doigts parmi les feuilles

Et fasse tomber du sac de peau le tartre de la mort

Afin d’oindre de blanc immaculé les troncs d’arbre ?

– –

Le visage est une énigme dont l'énigme est l'œil.

De quel mot la vérité sera-t-elle extirpée

Pour être jetée ensuite tel un cerneau de noix

Au chien de la mort qui la reniflera puis l'abandonnera ?

Avec quelle pupille cet écu rouillé sera-t-il soudoyé ?

Effrayée, l'âme est arrivée, blessée par le fouet qu'elle a à la main,

Elle qui a goûté l'amertume des regards,

Cherché l'ombre dans le secret,

Rêvé des plus beaux des corps,

Qui, démunie, a souhaité pour son voyage

Un compagnon plus fidèle que la poussière

Des provisions plus légères que la mémoire

Une main plus indulgente que le soleil –

Sa peur est plus forte que n'importe quelle nostalgie

– –

Le pont a été levé. L'âme, ici, ses deux yeux sont des pies –

Une pie silencieuse. Elle a oublié comment chanter ou ne l'a peut-être jamais su. Elle n'a pas migré. Elle n'a été prise dans aucune chanson ni dans aucun piège. Elle se contente de petits battements d'ailes, de quelques envolées, prêtant l'oreille au lever du soleil et à son coucher,

À ses côtés se pose une autre pie qu'elle ne voit pas, elles gardent l'une l'autre le silence :

Deux aveugles jouent aux échecs dans un jardin public,

un hôpital pour les infortunés et leur bibliothèque,

Autour, les oranges flambent sur les branches –

L'échiquier est orné de faïence

L'aveugle entre de tout son corps dans la partie, déplaçant à chaque coup un pion plus grand que lui.

Certains pions sont aussi lourds que du plomb de sorte que la vie sur Terre ne soit pas oubliée.

_ _

Une montagne dans le cœur

Les terrasses sur ses flancs sont pavées de regret

Un mot d'amour lui mord l'oreille

Elle se sépare alors d'une fleur

Dont les racines sont l'éloignement et la proximité.

Un rocher dans le cœur

En dessous, un serpent est mort

En veillant sur ce qu'il ignore

Une pierre dans le cœur

Un mot touche son point faible

Et le visage s'effondre

Le visage est une vacuité qu'efface la clarté

_ _

Le cri de la lumière

Un seul « i » palpite et gémit dans la poitrine du moi et celle du toi

Le point-pupille scrute toute chose

Le point-téton

Verse le lait des galaxies dans le chaudron de la Terre

Un poisson qui habite son propre miroir

Nage d'une plaie qui cicatrise à une plaie qui cicatrise

Happant les mouches de mots qui se noient dans le sang.

_ _

Vive les noms !

Un nom sur le bout de la langue

Un poison informulé

Pour que le cœur retourne sur sa branche,

Comme une poignée de graines,

Les pommes sur les pins d'Alep

_ _

De quel œil lit-on

Ce qui prend fin sur Terre

Et jamais dans le cœur ?

La chaleur du sang ne réchauffe pas les gens le mercredi. Sa circulation s'est interrompue, la vie ne s'est pas arrêtée.

Dans cette marmite,

le froid se niche au creux de la main, pénétrant jusqu'à la moelle.

Deux yeux qui interrogent. Deux yeux révolus qui recherchent deux yeux absents.

L'absence ne se mesure ni en temps ni en années lumières. Rien n'est partout visible.

Pour qui donc la brutalité des mots l'a-t-il rendu sourd, muet et aveugle, pour qui lui a-t-elle fêlé la raison à force de secousses, rendant son âme sèche comme l'écorce :

L'un, défiguré, a défié en duel l'autre, indemne

Mais qui est indemne ?

Le passé est l'épée. Le présent est crucifié.

Le corps est une herbe qui danse –

Un brin que piétinent les sabots et les roues

Qu'implorent les opprimés

Que mâchouillent les chats

Que contemplent les nonnes,

Scintille d'une goutte de pisse du diable

Le regard est la musique

Les mots sont stupides et sales

L'œil voit que le monde est fini et l'âme n'a pas commencé

Se valent désormais l'intérieur et l'extérieur, l'explicite et l'implicite, le bas et l'élevé, le tu et l'annoncé, la raison et la folie, la puissance et l'impuissance, l'ombre et la lumière, la mémoire et l'oubli, l'esseulé et l'entouré, le début et la fin, le blanc et le noir, le premier et le suivant, l'homme et la femme, la peur et le désir, qui a vu et qui n'a pas vu, l'angoisse de la question et l'angoisse de la réponse, toute cette lueur qui a éteint les yeux...

Jusqu'à ce que la nuit s'installe et que l'air s'immobilise.

Que le silence se taise.

La lune point tel le dieu d'Abraham. La raison est une ruine lumineuse

comme la ville d'Alep.

Plus personne n'a besoin de fuir ni de changer de nom.

L'œil qui jaillit de la nuit est source de la nuit, et il n'y a pas de source à cette lumière. Pas de souvenir. Pas d'histoire. Pas de dictionnaires. Pas de destination à ce visage.

Pas d'histoire dans cette histoire.

Pas de sens à quelque explication que ce soit.

« Le bâtonnet et le cône » : pour ceux qui désirent davantage de précisions scientifiques, il est possible de consulter les recherches en physiologie de la vision menées par Ernst Gombrich, Ernst Kris, Donald Hoffman et Samir Zaki.

À Chidiaq : l'espion du dictionnaire ; au prophète Mohammed : le hadith sur l'éternité du suicidé en enfer ; au calife abbasside Al-Mamoun : la procrastination est la religion des rois ; à Bashar Ibn Burd : elle est sortie du oui et du non par le silence// elle espère un lendemain, un lendemain comme une femme enceinte/ dans le quartier, ils ignorent ce qu'elle enfantera ; à Zuhayr Ibn Abi Sulma : la guerre est enceinte de jumeaux ; à John Berryman : la blessure te parle et les mots virevoltent comme la plume ; à Paul Éluard : la capitale de la souffrance ; à Al-Jahiz : les idées abandonnées sur le bord du chemin ; à Al- Niffari : une existence qui broie une existence ; à Oscar Wilde : qui a de multiples vies a de multiples morts, *he who lives more lives than one/ more deaths than one must die* ; à Badr Shakir al-Sayyab : le sanglot des gouttières ; à Delmore Schwartz : la raison est une ruine lumineuse.

Au nom du corps, le secret

Postface en hommage à Hassan Abbas

Nibras Chehayed

> « Si grand était son amour pour elle qu'il aurait suffi à faire sauter le couvercle de son cercueil – si la fleur qu'elle y avait déposée n'avait pas été si lourde ».
>
> Paul Celan, *Contre-jour*.

Entre deux secrets

Le corps dans le roman syrien de la guerre. C'était le titre du manuscrit. Les Presses de l'Ifpo m'ont contacté pour l'expertiser en vue de son éventuelle publication. Lorsque j'ai découvert la signature de Hassan Abbas, ne me sentant pas à la hauteur, j'ai hésité, tout d'abord refusé, puis finalement accepté[193]. Après m'être plongé dans le texte, j'ai rédigé un commentaire anonyme qui lui a été envoyé. « Est-ce toi l'auteur du rapport ? » me demanda Hassan quand je le croisai deux semaines plus tard. Je hochai la tête sans dissimuler mon étonnement : « Comment le sais-tu ? » « C'est parce qu'il est écrit avec beaucoup d'amour », me répondit-il. Le petit secret du nom fut ainsi découvert sans être dévoilé.

Aujourd'hui, je feuillette avec tourment l'objet achevé, je retourne vers ce texte publié quelques jours avant la mort de Hassan : ce dernier né, désormais orphelin, serait-il un testament ? Porte-t-il les traces d'un second secret, non plus celui, anecdotique, du nom d'un lecteur anonyme finalement démasqué, mais celui du corps dont il est question dans le texte ? Et qu'est-ce qu'un secret, sinon ce qui se tait avec la mort de celui qui le porte ? Le secret traverse déjà d'ombres et de silences l'épaisseur même de son dire, laissant derrière lui un résidu, un excès d'abîme. Quelque chose que celui qui part n'a pas voulu, ou n'a pas pu dire lorsqu'il l'a révélé, un reste de silence qui demeure à l'écart et déstabilise l'ordre des choses. *Secerno*, le verbe latin d'où dérive le mot « secret », signifie « mettre à part » : *se*, un préfixe de séparation, est greffé sur un verbe de nature agricole, *cerno*, renvoyant au criblage des

[193] Hassan Abbas était un professeur, un chercheur et un infatigable acteur de la société civile syrienne. Il a enseigné à l'Institut français du Proche-Orient à Damas, puis à Beyrouth, ainsi qu'à l'Institut des études théâtrales de Damas. Depuis 2016, il dirigeait un programme de recherche sur la culture comme forme de résistance à l'Université américaine de Beyrouth. Ses recherches et enseignements portaient notamment sur la citoyenneté et les rapports entre culture et politique en Syrie. Il a participé à la création de plusieurs associations, notamment l'Association des droits de l'homme en Syrie et la Ligue syrienne de la citoyenneté. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages, dont *La musique traditionnelle syrienne*, *Ne ferme pas les yeux*, et *Le corps dans la littérature de guerre syrienne*, son dernier, ainsi que de nombreuses traductions. Il est décédé le 7 mars 2021.

grains[194]. Cette étymologie nous permettrait de voir dans le secret un résidu qui se refuse à toute intégration dans un système. Il serait l'expulsé d'une entité, l'exclu de la connaissance, l'échappé qui relève ici du corps et par-dessus tout du corps meurtri, l'ineffable de la chair et du sang.

C'est de ce secret qu'il s'agit dans cette postface, qui n'est pas une relecture fidèle du présent ouvrage, moins encore de celui de Hassan Abbas. Elle se tisse plutôt dans un entre-deux n'ouvrant sur rien, ou presque, cherchant – précisément et sans y parvenir – à accueillir le rien.

Le nihilisme, un dernier mot

Comme il l'explique ailleurs dans un texte intitulé « Du corps épique au corps tragique »[195], Hassan Abbas identifie deux dynamiques qui marquent la phénoménalisation du corps en Syrie. La première, épique, est couronnée par les images des manifestations qui ont lieu dans plusieurs villes syriennes en 2011, où les corps rebelles s'unifient dans un ensemble, un récit commun. La seconde correspond à un processus d'individualisation par lequel le corps singulier ébauche son propre récit, seul, séparé du groupe.

Le corps dans le roman syrien de la guerre dépeint le retrait historique de la première dynamique et en corollaire, l'intensification de l'autre. Celle-ci regorge désormais d'images de corps tragiquement individualisés jusqu'à leur massacre, la figure du « martyr » se substituant à celle de la « communauté ». C'est l'émergence de ce corps-cadavre dans la scène romanesque syrienne depuis 2011 qu'analyse Hassan par l'examen préalable de certaines de ses caractéristiques vivantes. De ce point de vue, son texte se focalise notamment sur les significations que prennent les attributs physiques du corps, par la lecture de quinze romans publiés entre 2012 et 2017. En guise de conclusion, il explique la manière dont le corps singulier s'inscrit désormais au cœur de la narration romanesque. Il observe également la centralité qu'acquièrent certains traits physiques au détriment d'autres, devenant les signes d'une réalité culturelle et politique complexe. Le corps depuis 2011, et dans ses différents états, exalté, déchiré et violenté, résume désormais à lui seul, en tant que métaphore, la Syrie, les forces révolutionnaires et les forces contre-révolutionnaires qui y sont à l'œuvre.

« Ces conclusions semblent "naturelles" dans une littérature de guerre, mais elles indiquent à notre avis les traits d'une nouvelle culture du corps » explique Hassan[196]. Rien ne paraît d'emblée surprenant dans son étude, à la fois riche et pertinente. Néanmoins, une phrase finale perturbe. Elle inaugure l'idée d'un nihilisme, devenu le fondement philosophique de l'écriture du corps. De ce « nihilisme », Hassan ne dit rien ou presque, se contentant de le nommer. D'ailleurs, le mot n'apparaît qu'une seule fois dans son ouvrage, en guise de clôture. Tout semble conduire à cette « philosophie », mais à peine celle-ci a-t-elle surgi qu'elle se tait.

[194] Voir Arnauld Lévy, « Évaluation étymologique et sémantique du mot secret », *Nouvelle revue française de psychanalyse*, n° 14, 1976, p. 117-129.
[195] In Nibras Chehayed (dir.), *Images de chair et de sang*.
[196] Hassan Abbas, *Le corps dans le roman syrien de la guerre*, Presses de l'Ifpo, ouvrage en arabe, 2021, p. 136.

Ces dernières lignes ont été ajoutées *a posteriori* au premier manuscrit, comme si l'auteur lorsqu'il pensait la créativité littéraire avait éprouvé la nécessité de murmurer quelque chose sans vouloir en dire davantage, laissant derrière lui un secret ouvert au néant qui marque la chair et le sang.

« Pardon de ne pas vouloir dire »

On ignore le véritable auteur de cet énoncé. Dans « La littérature au secret », Jacques Derrida l'entoure de guillemets et en fait une citation anonyme. Il s'aventure à mettre ces mots, ensuite, dans la bouche d'Abraham lors du sacrifice d'Isaac, afin de penser le secret *de* et *en* la littérature. En invoquant « tous ceux qui, en nombre infini dans l'histoire, ont gardé un secret absolu, un secret terrible, un secret infini », Derrida choisit de retourner vers la figure d'origine des religions abrahamiques, qui serait aussi « à l'origine […] de ce fond sans lequel ce que nous appelons la littérature n'aurait sans doute jamais pu surgir comme telle et sous ce nom[197] ».

Pour Abraham, le secret est double. D'une part, il ne souffle mot quant à l'ordre divin de sacrifier son fils, de sacrifier l'alliance et la « promesse » de l'avenir. Entre Dieu et lui, il ne doit pas y avoir un tiers, un témoin. D'autre part, ce corps-à-corps avec l'absolu ouvre à « l'archi-secret », le pourquoi de la demande sacrificielle. À défaut d'une réponse et d'un sens envers ce geste, Abraham demeure face à un vide abyssal. Nous décelons chez cet assassin en devenir le gardien de la destruction du sens, à laquelle il reste fidèle jusqu'au bout, jusqu'à élever la lame de son couteau pour égorger son enfant. Nous ne serions pas trop infidèles à Derrida si nous considérions Abraham comme une figure du nihilisme, du non-sens qui vient affecter jusque dans son corps l'être le plus cher, devenu désormais le lieu ultime de la manifestation d'un secret sans contenu.

« Pardon de ne pas vouloir dire », cela pourrait être alors la traduction des paroles d'Abraham au regard interrogatif d'Isaac : « C'est Dieu qui pourvoira l'agneau pour l'holocauste, mon fils » (Gn 22,8). Un dire sans dire, un silence qui habite une parole blessée, qui la contamine au plus profond de son être. Pardon de ne pas vouloir dire, ou de ne pas pouvoir dire le secret, l'archi-secret de ta mort imminente, de mon crime prêt à se réaliser, de ton corps tragique bientôt cadavre. Dans cette fiction littéraire, le silence qui émane des mots se mêle à une impossibilité fondamentale de dire.

L'archi-secret abrahamique abrite un néant, c'est pourquoi Derrida voit dans ce récit biblique un travail de désacralisation de l'Écriture : « Il n'y a dès lors plus rien de sacré au monde pour Abraham, puisqu'il est prêt à tout sacrifier. Cette épreuve serait ainsi une sorte de désacralisation absolue du monde. Comme il n'y a pas non plus de contenu au secret même, on ne peut même pas dire que le secret à garder soit sacré[198] ». Au cœur du texte sacré éclot une

[197] Jacques Derrida, *Donner la mort*, Paris, Galilée, 1992, p. 163.
[198] *Ibid*., p. 203.

littérature profane, qui conduirait jusqu'à son annihilation même, avec la destruction de la promesse d'avenir par le meurtre d'Isaac.

Secret hyperbolique, non parce qu'il cache quelque chose, mais plutôt parce qu'il n'y a rien à cacher dans ce silence par lequel nous habitons un monde désacralisé. Un monde sans au-delà, où l'ordre d'un Dieu transcendantal appelle finalement à son auto-déconstruction. En d'autres termes, la demande de pardon s'ouvre sur l'impardonnable. Elle pourrait être adressée par Abraham à Dieu, non parce qu'il aurait refusé d'obéir, mais pour s'être soumis à un ordre « doublement impossible ». Impossible parce qu'il relève du pire, mais aussi parce que Dieu interrompt son exécution. Ainsi, la demande de pardon devrait-elle presque sortir de la bouche de Dieu lui-même, comme si le pardon était au bout du compte une alliance de Dieu avec lui-même, réalisée dans la chair mortelle d'Abraham que le regret ravage : « Le pardon se passe comme une alliance entre Dieu et Dieu à travers l'homme. Il se passe à travers le corps de l'homme, à travers le travers de l'homme, à travers le mal ou le défaut de l'homme – qui n'est que son désir, et le lieu du pardon de Dieu, selon la généalogie, l'héritage, la filiation de ce double génitif[199] ». La chair d'Abraham est le lieu de cette auto-conversion de l'Absolu, il est même le lieu de ce nihilisme divin sur lequel porte un secret sans sacré dans un monde sans avenir, le lieu du rien auquel est condamné tout projet de sens. Un nihilisme se scelle alors entre un au-delà déchu, le corps assassin d'Abraham et celui innocent d'Isaac.

De ce point de vue, la naissance de la littérature doit être accompagnée par une demande de pardon qui avoue l'effritement de l'absolu, la désacralisation de l'Écriture, et donne même à penser, plus généralement, notre condition d'êtres-pour-la-mort. Elle est « le vrai lieu de l'être-pour-la-mort, comme si c'était à partir de la mort, cette fois, qu'il fallait comprendre la possibilité de la littérature, comme lieu d'un certain secret […], l'être de la littérature comme être pour la mort ou inversement[200] ». Si, comme le pensait Freud, notre inconscient nous plonge dans le déni insurmontable de notre propre mort, le détour littéraire opéré par la fiction devient dès lors le lieu d'une certaine réappropriation de notre condition de mortels, de notre être fait de chair et de sang, de son secret qui porte sur le rien.

Au nom du corps, le secret

Dans le premier volume de ce travail collectif, *Images de chair et de sang*, il était question de se saisir dans l'image de son corps. Avant de se découvrir comme corps tragique, cette image donnait au sujet une certaine impression d'unité de son « moi ». Or, le spectre des cadavres déchiquetés est venu briser cette harmonie, faisant finalement de l'image du corps le reflet ultime de la dislocation du sujet. Dans ce second livre nous avons voulu explorer les mots

[199] *Ibid.*, p. 196.
[200] Derrida, *Répondre du secret*, séminaire à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales en 1991-1992, conservé à l'IMEC, 12 14. Cité par Richard Pedot, « Attendu que la littérature : de Job à Abraham via Bartleby », Le Tour critique, 1, 2013. [En ligne] consulté le 30 avril 2021 : letourcritique.u-paris10.fr/index.php/letourcritique/rt/printerFriendly/4/html

qui tout en disant quelque chose sur le corps éprouvé par la guerre, révèlent l'indicible, l'impossibilité d'en cerner tout à fait les contours.

En parallèle de l'image, le sujet se saisit comme sujet dans le langage qui est toujours le langage de l'Autre : un langage qui précède la formulation d'un « je » et le détermine par ses concepts et structures grammaticales. Le « corps » naît également dans ce langage de l'Autre lorsqu'il est nommé. Le nom « corps » tente alors de substantialiser un réel complexe, mais ce réel lui échappe. Nous savons, notamment avec Nietzsche, que tenter de dire le corps, c'est le falsifier. En le faisant entrer dans des structures langagières, nous l'assimilons à des concepts venant généraliser un ensemble de forces conflictuelles, toujours singulières. Le philosophe aborde le corps comme le « miracle des miracles », se félicitant que « cette collectivité inouïe d'êtres vivants [qui le constituent] […] puisse vivre et croître à la façon d'un tout, et subsister quelque temps[201] ». Cette « coopération ne peut être mieux symbolisée que par ce que nous appelons notre "corps"[202] ». Mais en baptisant « corps » cette diversité irréductible, qui est fondamentalement inconsciente et insaisissable selon le philosophe, nous risquons de le condamner à n'être qu'un signifiant abstrait.

Le réel insaisissable du corps creuse, quant à lui, son chemin dans le langage comme un résidu de silence. Et cette impossibilité de dire le corps est redoublée dans notre présent fatal. L'expérience de destruction de la guerre syrienne provoque un bouleversement radical dans notre existence. Elle scelle un quasi-divorce entre le langage et le monde qu'il cherche à saisir. Les mots des corps déchiquetés, des corps torturés, reflètent ici l'échec à appréhender par le langage l'abîme qui marque la vie et la mort du corps.

Le secret serait, semble-t-il finalement, le surgissement du réel impossible à intégrer dans l'ordre symbolique, ce qui éclaire, en creux, la déchirure qui fonde le langage. Dire et plus particulièrement dire le corps, de ce point de vue, revient à demander intrinsèquement pardon : pardon de ne pas pouvoir dire. C'est peut-être ce pardon que murmurent en silence les dernières lignes de l'ouvrage de Hassan Abbas.

Aveux

Il serait finalement possible de repenser le présent ouvrage comme une tentative de formuler cette demande de pardon. Celle-ci ne se rattache pas à une faute, puisqu'elle ne se réfère pas d'abord à un *faire* ou à un *dire*, mais avant tout au rien qui traverse le *faire* et le *dire*, notamment lorsqu'il est question du corps tragique.

Le texte d'Emma Aubin-Boltanski pourrait être entendu comme une demande de pardon, *pardon de ne pas pouvoir écouter*, émise par un monde sourd aux mots d'Ahlam, au texte qu'elle articule et met en scène avec son corps. L'article de Nisrine Al-Zahre peut aussi être lu comme une demande de pardon pour la tendance aporétique – consciente, préconsciente

[201] Nietzsche, *Fragments posthumes : automne 1884 – automne 1885*, *Œuvres philosophiques complètes*, tome XI, traduit par Michel Haar et Marc de Launay, Paris, Gallimard, 1982, 37[4], p. 310.
[202] *Ibid.*, p. 311.

ou inconsciente – qui hante les témoignages des Syriens, consistant à nier le corps abject sur lequel, pourtant, portent leurs récits : *Pardon de ne pas vouloir dire malgré tout ce que je dis*. Quant au texte d'Abdullah Alkafri, il est possible de l'entendre comme une prise de conscience de l'ampleur du nihilisme qui traverse la scène théâtrale syrienne, *pardon alors de faire du néant le tout de mon dire*. Mesurant l'étroitesse de la marge quand la quête du sens se joue entre le « rien » et le « presque rien », Catherine Coquio pourrait également dire : *Pardon de faire du néant le tout de mon dire, ou presque*. Ma contribution, portant aussi sur le corps aux prismes du nihilisme, peut être reformulée comme une autre demande de pardon : *Pardon de faire du néant une odeur qui fuit le dire, qui le menace même*. Pour finir, les strophes de Golan Haji se heurtent à l'indigence du langage vis-à-vis de l'expérience de la destruction que subit le corps, notamment l'œil : « La langue est une mère morte. Les philanthropes de tout temps ont cherché à secourir les orphelins avec la poussière de son lait », *pardon de ne pouvoir dire que des mots-poussières*.

Du témoignage à la poésie, en passant par le roman, le théâtre, ainsi que la grammaire de l'abjection, cet ouvrage pense le corps en hommage à Hassan Abbas qui aurait, peut-être, ajouté : *Pardon de ne pas pouvoir terminer ce que je voulais dire*. Les demandes de pardon sont infinies pour un deuil inachevable…

Auteur.e.s

Abdullah Alkafri travaille dans la conception et l'organisation d'évènements culturels, en collaboration avec de nombreuses institutions dont « Al-Mawred Al-Thaqafi » (ou « Culture Resource ») et la « Fondation Friedrich Ebert ». Membre fondateur de l'organisation « Ettijahat-Culture Indépendante », il y occupe le poste de directeur exécutif depuis 2014. De 2016 à 2019, il a été membre du comité de sélection de l'Institut Sundance pour le monde arabe. Abdullah Alkafri est par ailleurs dramaturge. Ses œuvres ont été jouées à Londres, Édimbourg, New-York, Beyrouth, Damas et le Caire. Plusieurs de ses travaux ont été publiés en langue arabe. En 2012, il a mis en scène *Le seuil de tolérance à la douleur de Madame Ghada* et en 2017, *L'aveu* de Wael Qaddour. Sa pièce *Damas-Alep* est arrivée en première place du Prix Mohammed Timour pour la création théâtrale en 2009. La même année, il a compté parmi les finalistes du concours BBC pour le meilleur texte de théâtre traduit. Il a travaillé pour de nombreux spectacles en Syrie et au Liban, et continue de collaborer régulièrement avec les artistes de ces deux pays. Il écrit à présent une thèse sur le théâtre, à l'Université Saint-Joseph de Beyrouth où il enseigne l'histoire de la mise en scène.

Emma Aubin-Boltanski, anthropologue, directrice de recherches au CNRS, est membre du Centre d'études en Sciences sociales du religieux. Ses recherches portent sur les dispositifs cultuels, l'eschatologie et l'engagement des femmes en religion et en politique. Elle est l'auteure de nombreux ouvrages comme *Pèlerinage et nationalisme en Palestine. Prophètes, héros et ancêtres* (2008). Elle a dirigé des collectifs comme *Penser la fin du monde* (2014, avec Claudine Gauthier) et *Croire en actes* (2014, avec Anne-Sophie Lamine et Nathalie Luca). Ses enquêtes sur une mystique maronite de Beyrouth ont donné lieu à la réalisation d'un film ethnographique et d'un livre intitulé *Le corps de la Passion. Expériences politiques et religieuses d'une mystique au Liban* (2018). Elle a réalisé d'autres films ethnographiques comme *Frère des autres* (2012, avec Luciana Soares Santoprete). Actuellement elle travaille sur les différentes formes d'engagement politique, religieux et social des femmes syriennes depuis la révolution de 2011. Sur ce thème elle a co-traduit avec Nibras Chehayed *19 femmes*, aux éditions Stock (2019), un recueil de témoignages recueillis par la romancière Samar Yazbek. Elle a également co-traduit avec Leila Tahir *Ramallah, mon amour* de Mahmoud Abou Hashhash (2007).

Nibras Chehayed, docteur en philosophie, est chercheur à l'Institut français du Proche-Orient au Liban. Il développe actuellement une recherche sur le corps tragique dans le cadre d'un projet Marie Skłodowska-Curie au CERILAC à l'Université de Paris et à l'Institut français du Proche-Orient. Il a publié différentes études esthétiques, politiques et philosophiques comme *La destructivité en œuvres* (2021, avec Guillaume de Vaulx) et *Le corps aux fils de l'écriture. Nietzsche après Derrida* (2020), et des traductions, et a dirigé des collectifs comme *Images de chair et de sang. Penser le corps en Syrie* (2021).

Catherine Coquio est professeure de littérature comparée à l'Université de Paris. Elle a cofondé l'Association internationale de recherches sur les crimes contre l'humanité et les génocides (1997-2008) et a créé le centre Littérature et savoirs à l'épreuve de la violence politique (2000-2008). Elle a également cofondé le Comité Syrie-Europe en 2016. Elle a notamment publié *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire* (2015), *La littérature en suspens* (2015), *L'enfant et le génocide* (2007, avec Aurélia Kalisky) et *Rwanda. Le réel et les récits* (2004). Elle a dirigé des collectifs comme *Apocalypse. Une imagination politique* (2018), *Rwanda, 1994-2014* (2017), *Roms, Tsiganes, Nomades. Un malentendu européen* (2014), *Littérature et histoire en débats* (2012), *L'histoire trouée. Négation et témoignage* (2003) et *Parler des camps, penser les génocides* (1999). Elle a également édité, entre autres, *Mécislas Golberg. Disgrâce couronnée d'épines et Lettres* (2018) et *Otto B. Kraus, Le mur de Lisa Pomnenka* (2013). Elle a coorganisé avec Nisrine Al-Zahre le cycle « Syrie : à la recherche d'un monde » (2017-2018), et avec Joël Hubrecht, elle prépare actuellement le collectif *Le pays brûlé. Livre noir de la Syrie des Assad* (à paraître aux éditions du Seuil). Elle a créé en 2011 la collection « Littérature, Histoire, Politique » chez Garnier où ont paru *Écrits libres de Syrie* sous la direction de Franck Mermier (2018).

Golan Haji est un poète, traducteur et essayiste kurde-syrien. Il a notamment publié en arabe *Jusqu'à la guerre* (2016), *Le pèse-douleur* (2016), *Ce que raconte la solitude* (2014), *Adultères* (2011), *Il y a quelqu'un qui voit en toi un monstre* (2008), *Il appela dans les ténèbres* (2004) ; en français *Les Tireurs sportifs* (2018) ; en anglais *A Tree whose Name I don't Know* (2017) ; et en italien *L'autunno, qui, è magico e immenso* (2013). Il a traduit, entre autres, *The Scarlet Gang of Asakusa* et *Dandelions* de Yasunari Kawabata (2019), *Packing My Library* (2018) et *News from A Foreign Country Came* (2018) et *A Reader on Reading* (2015) d'Alberto Manguel, *Le café lui sert de départ* de Benoît Guillaume et Nathalie Bontemps (2017), *Elephant* de Dan Wylie (2013), *Notebooks* of Anton Chekhov (2011), *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson (2008), The Rear Window d'Alfred Hitchcock (2005) et *Dark Harbor* de Mark Strand (2002).

Nisrine Al-Zahre est docteure en sciences du langage. En Syrie, elle a enseigné la linguistique, la sociolinguistique, le FLE et la traduction à l'Université de Homs et l'Université de Damas. En 2014, elle s'est installée en France où elle a été maîtresse de conférences invitée à l'université de Paris VIII. Depuis 2016, elle est maîtresse de langue à l'EHESS. Elle est membre fondateur de l'ANR Shakk, et co-organisatrice des séminaires de l'ANR au Centre d'études en Sciences sociales du religieux. Elle coordonne un atelier de réflexion sur la traduction et la traductologie de sciences sociales entre l'arabe et le français. Elle a coorganisé avec Catherine Coquio le cycle « Syrie : à la recherche d'un monde » de décembre 2017 à janvier 2018. Ses recherches actuelles portent sur le lexique de la révolte et la guerre en Syrie. Elle est membre fondateur et membre du comité éditorial du site *Al-Jumhuriya*. Elle est par ailleurs traductrice, une de ses traductions est *La mémoire collective* de Maurice Halbwachs (2017). Elle publie aussi sous pseudonyme.

Table des matières

_Toc85274312

Emma Aubin-Boltanski et Nibras Chehayed

En guise d'introduction 1

Emma Aubin-Boltanski

Croire encore à l'idée du monde 9

Envoyer un message « à tous ceux qui l'entendraient » 10

Témoigner pour le monde 12

Distinguée par le monde 14

Un corps genré face au monde 15

Articuler les mondes 17

Conclusion 20

Nisrine Al-Zahre

De la dignité et de la reconnaissance qui ne vient pas 25

Raconter l'horreur sous les projecteurs 27

Un corps qui se purifie sans cesse des souillures de l'abject 32

Ce qu'on dit, ce qu'on ne dit pas 34

La dignité, entre l'universel et le particulier 36

La dignité en tant que conscience particulière et non pas universelle 39

La dignité est la force du désespoir 40

Abdullah Alkafri

L'image du corps dans le théâtre syrien contemporain 45

1- La structure des pièces choisies 45

2- Le corps, un thème rassembleur et récurrent 49

Catherine Coquio

Le corps syrien, témoin du « rien » et du « presque rien » 65

Le presque rien et le rien 67

Le sens disparu, le tatouage et la « perte de mémoire » 69

« Le corps syrien, nourriture du néant » : d'une découverte et d'un rêve 71

Feux croisés. Le « jeu trouble » et la « mue vers la mort » 76

Dire autre chose que la folie, séparer la vie et la mort : *Les portes du néant* 79

La marcheuse : fiction, étrangéisation, disparition 83
19 femmes : « Nous avons ouvert une porte » 88

Nibras Chehayed

Vers un nihilisme olfactif 95
Voyage vers un cimetière du nord 95
Décompositions 97
Un nihilisme olfactif 99
Le nez philosophique 101

Golan Haji

Le mot refusé 105
Le sourire d'un crâne 105
Le bâtonnet et le cône 106
Les deux sorties 109

Nibras Chehayed

Au nom du corps, le secret 145
Entre deux secrets 145
Le nihilisme, un dernier mot 146
« Pardon de ne pas vouloir dire » 147
Au nom du corps, le secret 148
Aveux 149

Auteur.e.s 151