Lambert BARTHÉLÉMY
Université de Poitiers, Formes et Représentations en Linguistique et Littérature (FORELL)

« Beaucoup d'histoires ont été racontées sur la bataille de la colline… » Guerre civile, récits pluriels et expérience de dépolarisation

ARTICLE

> Voilà le front hideux de nos calamités…
>
> Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques* (I, 679)

> – Quelle différence y a-t-il entre la guerre et la guerre civile ?
>
> Durant les fugitives trouées de silence, Salem trouvait le temps de poser des questions. Il posait la question sans attendre de réponse. Il disait que la réponse n'avait pas d'importance. Toutes les réponses se valent. L'important, c'est de poser la question.
>
> Elias Khoury, *La Petite Montagne*

De nombreuses fictions parues depuis une trentaine d'années évoquent une situation de guerre civile et articulent, la plupart du temps, de façon complexe, figuration de déchirements privées (communautaire, familial, amoureux, etc.) et questionnement de la légitimité nationale, tout en faisant de la pluralité des visions et des discours exacerbés sur l'altérité une sorte d'artifice servant à souligner l'arbitraire insensé de la situation *partagée*. Au cœur du récit de guerre civile, il y a toujours une expérience de *no man's land*, dont la nature est moins géographique qu'ontologique : l'autre n'est jamais entièrement Autre dans ces récits, parce qu'il conserve toujours quelque chose de sa proximité antérieure. De sa « fraternité ». C'est la difficulté, le nœud essentiel du conflit civil, l'inexcusable systématique qui le structure.

En mobilisant en arrière-plan un large corpus de textes évoquant quelques-uns des conflits civils des dernières décennies

(Yougoslavie, Liban, Timor, Tchad, Rwanda, Libéria [1]), mais en centrant plus particulièrement mon propos sur *La Petite Montagne* d'Elias Khoury (1977), *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa (1985), *Passage au crépuscule* de Rachid El Daïf (1986) ainsi que sur la trilogie écrite par Vidosav Stevanović durant la guerre de Yougoslavie et parue sous le titre *La Neige et les chiens (1993)* [2] , je propose de réfléchir à ce qui arrive lorsque les catégories oppositionnelles qui définissent *a priori* la situation de conflit perdent leur pertinence ; lorsque, comme l'avançait Simone Weil à propos de l'*Iliade* [3] , on est autant chez les vainqueurs que chez les vaincus ; lorsque les regards alternent, mais ne sont plus hiérarchisés ; lorsque les partitions opérables entre « eux » et « nous » cessent de dessiner l'horizon militaire, politique et territorial de la guerre, parce que tous les acteurs endossent au bout du compte les rôles instables de coupable et de victime – ce que thématise par exemple la mise en scène du changement indistinct de camp, ou le personnage de l'enfant-soldat [4] . C'est cette situation paradoxale de « dépolarisation » et d'anomie générale, particulièrement saisissante dans les récits consacrés aux guerres civiles, que je me propose d'évoquer.

Sans vouloir entrer dans d'interminables arguties militaires, il me semble toutefois nécessaire de rappeler que si conflit civil et guerre interétatique constituent les deux formes essentielles de l'activité belliqueuse dans les sociétés politiquement organisées en États [5] et s'il est possible de corréler le déclin relatif des guerres interétatiques au cours de la seconde moitié du XX^{e} siècle à l'intensité accrue des conflits civils durant la même période, il n'en demeure pas moins qu'un conflit civil présente au moins trois particularités [6] . La première d'entre elles, c'est la nature du conflit lui-même – le retournement déraisonnable, voire irrationnel, de la Cité contre elle-même, contre ses fins mêmes (ordre, concorde, prospérité) –, ainsi que celle des troupes engagées – des combattants *a priori* non professionnels, organisés en groupes relativement informels (milices, bandes, meutes), et dont l'hostilité déclarée, voire l'extrême sauvagerie ne peuvent dissimuler qu'ils sont d'abord *concitoyens* – ce qui, outre leur très haut degré létal [7] , fait bien de ces conflits le « plus grand des maux », pour reprendre le mot de Pascal, c'est-à-dire celui où le meurtre du frère, absurde, indigne, injustifiable, prend subitement le statut de norme, celui qui perd, par là même, toute forme de contenu historique, éthique ou politique positif, et celui, par conséquent, dont les blessures s'avèrent les plus longues et les plus complexes à cicatriser [8] . Le deuxième élément à prendre en compte, c'est la nature *asymétrique* des engagements, lesquels sont, fréquemment, structurés par une dialectique insurrection (sécession) / répression, susceptible toutefois, selon l'ampleur des combats et des mobilisations institutionnelles, de gagner progressivement un niveau de symétrie comparable à celui que connaissent les guerres interétatiques. Quoi qu'il en soit, et à l'inverse de ce qui se passe dans un conflit extérieur, la mobilisation part de la société et va vers l'institution militaire. Le troisième point de distinction, enfin, tient aux *motivations* du conflit, lesquelles renvoient moins spontanément à une poussée de prédation, territoriale ou économique, à une affirmation brutale de la cohésion d'une communauté nationale donnée, qu'à une crise majeure du consensus idéologique, social, confessionnel ou identitaire qui « tenait » jusque-là ladite entité nationale. Des groupes de pairs s'affrontent et la nature des liens prévalant à l'intérieur de ces groupes (partisans, socio-économiques, identitaires) conditionnent largement les buts, les moyens et les méthodes mis en œuvre. Nommer ces quelques critères ne signifie pas que la distinction opère indiscutablement dans le réel : car bien des conflits, la plupart, d'ailleurs, de ceux qui se sont déroulés au cours du second XX^{e} siècle, relèvent en réalité d'une forme mixte, intermédiaire et complexe – ce qui n'était pas le cas de la « Grande Guerre ».

À la suite de ce préambule, je formulerai une hypothèse générale et trois propositions synthétiques sur ce qui se joue dans les récits prenant en charge l'évocation d'un tel conflit, sur ce que *peut*, outre la délivrance d'un témoignage et l'interpellation éthique, la fiction *face* à une guerre civile, à défaut de pouvoir véritablement faire quelque chose *contre*. Ce qu'elle peut, fondamentalement, c'est du moins mon hypothèse : s'en prendre à l'idée d'essentialisation, en débusquer et en récuser toutes les formes, de toutes les façons et sur tous les plans d'action qui lui sont offerts. Le premier de ces plans, c'est évidemment celui des représentations. Les récits montrent en effet communément que le conflit civil, loin d'accroître la capacité des communautés à produire du sens et de l'énonciation positive en se crispant sur de supposées « identités » (ethnique, confessionnelle, historique, économique, *etc*.), débouche tout au contraire sur l'expérience de sa dissipation achevée. La guerre, dans les fictions de guerre civile, n'est plus portée par *rien*. Aucun message, aucune mission, aucune idéologie. Aucun ordre, aucun enjeu – hormis la destruction, et, en réalité, l'*automutilation* [9] . Ramenée à une forme de banditisme ultra-violent et généralisé, elle apparaît comme un événement hors le sens, une chose fantastique, si l'on veut, qui *a lieu*, dans laquelle on est *pris*, par laquelle on est *possédé*, sans pouvoir fournir de raison *supportable* à son déclenchement. Une haine inorchestrable, et sans véritable motif. Ce n'est pas qu'il soit impossible de recontextualiser le conflit d'un point de vue extérieur, de trouver des causes, plus ou moins directes, et de suivre, même, une chronologie exacte de l'(auto)agression ; mais c'est tout simplement qu'à l'intérieur de la diégèse aucune perspective de légitimation, de justification ou même de compréhension ne se dessine.

Un deuxième niveau de réponse possible au fantasme d'« épuration » qui traverse tout conflit civil est celui de la forme – de l'*impureté* de la forme, précisément, de l'impureté native de *toute* forme, en réalité. Il est en effet remarquable que les textes que je considère font tous, à un niveau ou à un autre, narratif, stylistique ou linguistique, le choix d'un principe d'impureté visant à contrer le déploiement des discours monologiques et clivants. En déstabilisant les régimes narratifs, les catégories, les styles, mais aussi bien les langues et leurs usages, les récits jettent le discrédit sur les ordres linguistique, symbolique et imaginaire qui sous-tendent l'agression et les discours de l'élimination. Dans une manière de contre-pied, ils mettent en œuvre des courts-circuits, installent des dispositifs de percolation (ou de décloisonnement), qui font de l'intrication une figure esthétique, autant que sociale.

La troisième proposition, quant à elle, postule un aval à la fiction de guerre. Qui serait de l'ordre de la guérison, du soin. De la possible réparation. Qui n'est pas l'oubli, mais l'éventualité du *pardon* et du *recommencement*. La fiction, aussi noire soit-elle, prend en charge cette dynamique en fournissant des modalités de « déconflictualisation ». Pour le dire autrement : il me semble qu'il y a toujours, même dans les textes les plus désespérés (la trilogie de Stevanović, par exemple), l'amorce d'une possibilité de repenser la communauté. Cela n'a rien d'évident, car il semble difficile d'entreprendre quelque chose de sensé avec les paramètres qui définissaient la communauté avant le conflit. Pour reconstruire de l'*ethos*, il faut alors miser sur des formes d'utopie interstitielle, inventer d'autres formules, ou d'autres combinaisons, s'appuyer sur d'autres concepts – des concepts comme ceux de comparution, de partage narratif ou de recodification linguistique.

Une double logique préside aux configurations offertes par les récits de guerre civile, indépendamment de leurs provenances, de leurs diversités, ou de leur degré d'immédiateté [10] : celle de la dépossession et de l'inintelligible. La première supporte un discours général sur l'identité, la seconde sur la téléologie – soit deux moyens traditionnels de

légitimation de la violence guerrière –, privant les protagonistes des drames de territoire, de mémoire, de substance et de la possibilité même de donner sens à leur expérience. Dans ces textes, la cristallisation identitaire comme carburant essentiel du conflit (le « eux » contre « nous ») est omniprésente, mais elle ne débouche en aucune façon, ni à aucun moment, sur l'ordre qu'elle prétend instaurer par la force (le « (rien que) chez nous »). Que la guerre ne soit cause d'aucune gloire, que le prestige militaire soit défunt, c'est ce que le récit de guerre moderne, pathétique et subjectif, décrit par Jean Kaempfer [11] , avait déjà su établir. Mais qu'elle paraisse absurde dans ses fins, et contre-productive dans ses effets, aggrave encore le tableau. Or la guerre civile ne vectorise en rien l'histoire, même, et surtout, soutenue par un discours primaire d'essentialisation ; obéissant à un principe de « coups », plus ou moins aléatoires, elle désoriente les êtres, dérègle les ordres, disperse toute intégrité, celle des groupes, ou des communautés, bien entendu, mais également celle du corps physique des individus. *Passage du crépuscule* illustre pertinemment cette confusion des genres, des ordres, des plans et des niveaux – l'ontologie chaotique du conflit civil :

J'ai été tué immédiatement. Ils ont dû avoir peur de moi, alors ils m'ont tué. Certainement, ils ont eu peur. Et ils m'ont tué. Le concierge de l'immeuble était parmi eux. C'était le seul à ne pas porter de barbe. Les autres portaient tous des barbes. Des barbes noires et courtes, drues et bien taillées. Ils étaient tous de forte stature, sauf le concierge. Ils ont tiré sur moi, et le concierge aussi. Comment est-ce possible, alors que le concierge ne portait pas d'arme ? Cela constitue une grave faille dans mon témoignage. Je le reconnais. / Pourtant je l'ai vu, de mes yeux vu. / Je l'ai vu ne portant pas d'arme ; pourtant ses balles m'ont atteint, comme m'atteignirent les balles des autres. / Sa kalachnikov crache le feu. Je le vois de mes yeux. Pourquoi irais-je mentir alors que je suis mort ? / Quant à lui, il a nié que quiconque l'ait accompagné [12] .

Ordre, contrordre, situations incompatibles et pourtant compossibles, monde où tout peut aussi bien être son propre contraire, sans qu'il soit réellement possible de *savoir* pourquoi il devrait en être ainsi plutôt qu'autrement, monde privé de toute assise logique – tel est l'univers au sein duquel nous plonge le roman de Rachid El Daïf, qui se construit tout entier sur une double fantasmatique de l'amputation et de l'intrusion, de l'investissement catastrophique des espaces intimes et de leur (con)fusion brouillonne avec la sphère publique. Le corps privé, devenant scène, ou enjeu commun, croît rapidement en déréliction : le narrateur s'avère incapable de formuler ce que l'on pourrait qualifier d'énoncés d'évidence, incapable de se *nommer*, par exemple, ou de s'assurer de son statut de mort ou de vivant. Incapable de valider la prépondérance des marqueurs d'identité, s'énonçant au masculin *et* au féminin, effaçant les partitions confessionnelles en passant de l'une à l'autre comme pour manifester leur continuité plus que leur antagonisme prétexté, il s'imagine être l'Autre de toutes les façons possibles. Et le récit qu'il donne de sa réclusion hallucinée semble porté par l'espoir de rendre caduques, à force d'absurdité, les lignes qui clivent la société libanaise en guerre.

Cette perception de la guerre comme un jeu absurde de « perdant-perdant », où chacun tire sans trop savoir sur qui, et sans même plus poser la question du pourquoi, se retrouve d'un bout à l'autre de la trilogie de Vidosav Stevanović : « Et l'ennemi est partout. Il porte les mêmes uniformes, les mêmes armes, parle la même langue. Comment faire la différence ? Deux ou trois fois nous nous sommes entre-tués. Les survivants l'ont compris après [13] . » Non seulement ce « jeu » dépossède les hommes de leur identité et nie leur puissance d'action sur la réalité, mais il anéantit également les grands systèmes de cadrage des récits qu'ils pourraient (se) donner de leur expérience : nation, cause juste ou supérieure, idéal, mode de vie et dramatisation culturelle ne sont plus tellement efficaces, ni même *repérables*. Et quand elles le sont, comme lors des bribes

de discussions menées entre miliciens et prêtres dans *La Petite Montagne* [14] , leur nature parcellaire et leur accumulation confuse les rend inopérantes. La littérature de guerre civile se fait ainsi en marge de tout grand récit, alors que la littérature de guerre « traditionnelle » n'en fait jamais l'économie – ne serait-ce que pour en contester la valeur. C'est comme si la perspective, ou l'horizon, restait inexorablement ceux de la « civilité », de la quotidienneté endurée, des vies minuscules qui constituent un « peuple » et subissent, où qu'il se trouve, d'insensés outrages – déplacement, enfermement dans des camps, réclusion, régime de terreur, *etc*. Les récits de guerre civile sont, si j'ose dire, des récits d'ambiance, plus que d'événements, des structures émotionnelles, plus que des chaînes d'action. Ils insistent sur le *dérangement*, physique et psychique, des populations, focalisant sur des destins singuliers (c'est l'enjeu des monologues qui constituent le mode d'énonciation privilégié de ces romans), aux prises avec l'irruption de la guerre dans leur existence – et sur leurs efforts, plus ou moins vains, plus ou moins efficaces, pour s'y soustraire ou s'en protéger. Autant dire que l'angle de vue est principalement victimaire. Et que l'évocation d'une violence autiste et privée de toute justification idéologique ne peut que conduire à la récusation de l'*ensemble* des factions.

Cette accentuation de l'incompréhensibilité de la guerre, que marque également la prolifération des questions (qui ne trouvent pas forcément de réponses) dans *La Petite Montagne*, s'accompagne d'une élaboration problématique de le notion clef de toute littérature de guerre : « l'ennemi ». Car si un récit de guerre extérieure construit en général une figure d'ennemi comme différence hideuse, s'il la dote d'attributs horrifiques et l'agonit dans un lexique répétitif – le rat et/ou le barbare, l'animal et/ou l'archaïque [15] –, ce n'est pas tout à fait le cas des fictions de guerre civile. Car si l'ennemi peut bien s'y voir dégradé lexicalement, il y fait surtout *problème*, alors qu'il sécurise, fonctionne comme caution implicite de tout l'arsenal imaginaire et descriptif que peut mobiliser une narration de guerre étrangère. Contrairement à cette façon de réifier l'autre dans la souillure et la régression, trois qualités dessinent la silhouette de l'ennemi dans un récit de guerre civile, signalant une proximité (même douloureuse), davantage qu'une altérité. L'ennemi est tout d'abord *indistinguable*, ce que le narrateur ne cesse de rappeler dans les trois volumes de *La Neige et les chiens* :

Depuis plusieurs jours déjà, on est dans un autre détachement qui erre sans but et sans plan. On est chez les autres, comme diraient les autres… Ils ont les mêmes uniformes, les mêmes armes, les mêmes visages, ils parlent exactement la même langue. Seuls les insignes sur leurs calots sont différents, mais j'ai du mal à m'y retrouver [16] .

Impossible à différencier de soi-même, frère d'évidence, ni autre ni monstre, ou alors dans la même mesure que « soi », l'ennemi apparaît en outre fréquemment difficile à localiser. Il est ainsi *instable* ou *insituable*, non seulement au plan géographique (et c'est le problème de l'extrême labilité des fronts, ou de leur aspect labyrinthique), mais également d'un point de vue plus ontologique, les différentes factions se confondant souvent dans une commune « ennemicité », un même statut hostile pour les communautés civiles brutalisées. Il n'y a donc plus les « autres » et les « nôtres », mais bien « nous », populations civiles, agressées par « eux », les bandes armées, quelque parti qu'elles prétendent représenter et défendre. L'instabilité et l'énigmaticité de l'ennemi se révèlent particulièrement bien dans les multiples changements de camp que *Sozaboy* met en scène. Ce qui prévaut dans ce roman, c'est un véritable principe de réversibilité, et non plus d'opposition, entre l'ami et l'ennemi, l'ami pouvant d'ailleurs s'avérer « pire » que l'ennemi – ainsi en est-il de l'officier qui n'hésite pas à voler les rations des soldats placés sous ses ordres… alors que leur ennemi supposé sort de sa tranchée et leur offre alcool et cigarettes :

Alors maintenant après que L'homme-doit-viver a parti et on a tous fumé cigarette que il nous donne, j'ai commencé embrouiller complet encore. Parce que je peux pas comprendre pourquoi L'homme-doit-viver qui est ennemi est là venir pour nous donner boisson avec cigarette et puis nous parler comme notre frère. C'est ça la façon on fait combat dans la guerre [17] ?

Indistinguable, insituable, l'ennemi est enfin souvent *insaisissable* dans ses motivations – ce qu'illustre d'ailleurs précisément le roman de Saro-Wiwa. La situation générale de ces récits est bien celle d'une disparition totale de la justification derrière la mécanique mortifère. Méné ne comprend pas ce qui anime L'homme-doit-viver, pas plus que le narrateur de *Passage au crépuscule* ne saisit les intentions réelles du concierge de son immeuble, ou des autres personnages qui envahissent son appartement. Quant aux multiples voix qui se font entendre pêle-mêle dans la trilogie de Stevanović – Maria, Duc, Agelos, le Capitaine, Dona Clara, Christos et les autres –, et qui s'avèrent toutes captives des ténèbres tombées sur les Balkans, elles ne voient guère au-delà du programme énoncé par Agelos : « Je considèrerais que je tire sur son peuple, lui qu'il tire sur le mien, et ainsi, croyant tuer des peuples, nous nous tuerions l'un l'autre [18] ». Cette insaisissabilité, ce sont sans doute les figures de sniper qui lui donnent la forme la plus précise, avec leur façon, quasiment, de ne pas « faire la guerre », mais de tuer aléatoirement, presque par jeu, de tuer, sans distinction, « tout ce qui vit, tout ce qui bouge et tout ce qui est mort ; tout ce qui existe ou ce qui pourrait exister [19] », de tirer, ou pas, selon des raisons dont la contingence (goût, jeu, moment, lumière, *etc*.) déconcerte profondément. Comment comprendre des ennemis, qui tirent « sur n'importe quoi (et dont) on ne sait pas s'il se défendent ou s'ils attaquent [20] » ? Comment « comprendre » un tel ennemi, qui, dans *Histoire de Zahra,* par exemple, vous tue, d'une balle dans le dos, après vous avoir aimé :

Il m'a tuée, il me tue avec cette balle qu'il portait sur lui lorsqu'il me faisait l'amour. Il m'a tuée. Le drap blanc sur lequel je venais de m'allonger était encore étalé. M'a-t-il tuée parce que j'étais enceinte ou parce que je l'avais questionné sur le franc-tireur ? (…) Il m'a tuée. C'est pour cela qu'il m'a fait attendre jusqu'à la nuit. Peut-être ne pouvait-il pas presser la détente de son arme et me faire rouler à terre en plein jour [21] …

Globalement, les textes insistent ainsi sur la difficulté à discriminer entre ami et ennemi et à motiver l'action militaire. Aux partitions nettes et éclairantes, ils tendent à substituer des associations multiples, à scénariser des revirements de bords, des proximités, des identités de nature ou de substance [22] , un statut indistinct d'acteur et de victime – ce que dit la récurrence glaciale de la formule « ils nettoient on nettoie » chez Stevanović [23] , ou ce qu'incarne la cohorte d'enfants soldats qui parcourt les récits africains et donne une forme hyperbolique à cette dualité constitutive. Cette dernière ne fonctionne ni comme un argument de dédouanement, ou de banalisation, ni comme un accélérateur émotif, un bonus de pathos. Elle inscrit en quelque sorte directement dans le corps acteur l'ontologie propre au conflit civil. Et se distingue en cela du manichéisme conventionnel des récits de guerre, celui du juste et de l'injuste, du bon et du méchant, du bien et du mal. Cette difficulté à distinguer, à nommer, à identifier l'ennemi – autant dire à le constituer en tant que tel, renvoie directement à sa nature de proche, subitement aliéné [24] . Voire de jumeau : « (…) c'est pourquoi nous nous battons à la vie à la mort. Ils sont cette moitié qui nous manque ; nous sommes la moitié qui leur manque [25] »

S'il n'est guère possible de décrire une forme qui serait absolument spécifique au récit de guerre civile, il n'en demeure pas moins que de remarquables convergences esthétiques peuvent être observées dans les textes que j'évoque. Chacun fait, à sa manière, de l'affirmation d'un principe d'impureté un outil efficace (un antidote ?) contre le monologisme rigide et le fantasme de pureté identitaire qui déterminent ou infectent la majorité des conflits civils. Ce principe d'impureté générale, qui repose fondamentalement sur des mécanismes de *confusion*, je le saisirai rapidement sous trois de ses aspects possibles. Celui de la fragmentation, tout d'abord, particulièrement sensible chez Khoury et Stevanović, et qui par une composition mosaïque et une extrême dispersion des voix, pluralise le point de vue, rend l'énonciation mobile et l'expérience impossible à totaliser ou à hiérarchiser idéologiquement. Confuse, donc. Considérons rapidement *La Petite Montagne*. Le roman se compose de cinq chapitres [26] qui peuvent, certes, fonctionner ensemble, constituant alors une sorte de fresque du conflit, ancrée dans l'évocation initiale de la vie « d'avant » dans le quartier chrétien de Beyrouth et obéissant, *grosso modo*, à un schéma de catabase. Mais ils peuvent aussi, quasiment, valoir séparément, comme des tableaux disparates, autonomes, dans la mesure où les liens logiques entre les différentes parties sont faibles, voire inexistants. Et où la signification symbolique de chacune d'entre elles ne peut, en outre, être établie de façon unilatérale. Le principe de composition est ainsi proche du collage, dont les images juxtaposées dessinent des trajectoires distinctes et complémentaires, liées à l'éclatement du conflit, les possibles de la nostalgie, de l'exil, du combat. La lecture des événements ne peut être unifiée, les anecdotes se démultiplient, les parcours de civils ordinaires (celui de Kamil Abou Madhi dans la 4e partie) interfèrent avec ceux de miliciens (2e partie) et finissent par composer un agencement irrécupérable, dans lequel aucune lecture partisane n'est plus légitime et où il n'y a rapidement plus que des victimes potentielles. *La Neige et les chiens* porte ce principe de fragmentation et de pollinisation du point de vue à un degré encore plus élevé. Tant de voix parlent, occupant d'ailleurs des positions souvent indéterminées, et se succédant à un rythme rapide qui complique encore identification et positionnement, tant de bribes d'histoires superposables dans leur négativité, mais distinctes dans leur événementialité, tant de récits de « passions » singulières et pourtant semblables [27] se font entendre, que ce carrousel lancinant finit par devenir quasiment abstrait et par produire l'effet d'un chœur tragique pleurant indistinctement le martyr du monde en général et de chacun de ses éléments en particuliers, sans jamais justifier (là encore au sens théologique du terme) ou privilégier aucun des partis (ou des individus) impliqués dans les ravages.

Le deuxième mécanisme d'impureté possible, je le trouve dans l'usage volontariste d'un langage de l'ambiguïté ou de l'indéterminé, incapable de supporter un quelconque binarisme (bien / mal) ou une identification claire à l'un des camps en présence, et tendant à indistinguer les actes et les acteurs dans une même et unique communauté de l'horreur. Tout l'événementiel militaire se dit ainsi dans *Sozaboy* par des termes vagues et généraux [28] : « ancien *vs* nouveau gouvernement », « malheur », « minitaire », « ennemi », *etc. [« Old, bad government » ; « new government » ; « trouble » ; « soza » ; « enemy »* …] Des mots sans spécificités, qui s'appliquent indistinctement, et tendent non à hiérarchiser, à discriminer, à distribuer, à identifier, mais au contraire à rapprocher, confondre et égaliser ou dissoudre l'ensemble des partis dans une même entité, capable de causer les mêmes dégâts, d'avoir recours aux mêmes pratiques de « corription », d'exercer les mêmes formes de brutalité et d'exploitation économique sur les civils. Face à ces termes qui mettent tout le monde dans le même sac, c'est la population civile de Dukana, qui se distingue par son statut de victime absolue de ce qui s'apparente à des entités abstraites, mais agissantes. C'est la seule partition éthique qui opère en fait sérieusement au sein du roman. Et à l'indéterminé des termes liés à l'horizon de la violence, le texte oppose d'ailleurs, lorsqu'il évoque la situation civile et les conséquences de la violence sur la population, une précision remarquable. Comme s'il s'agissait bien de

« documenter » le plan de la vie concrète de la communauté villageoise et des souffrances qu'elle a à endurer, avant sa destruction irrémédiable. Si rien ne différencie ainsi l'ancien du nouveau gouvernement, s'ils s'avèrent d'emblée co-responsables, si ce n'est co-gestionnaires du « malheur » qui s'abat sur le village, tout les différencie par contre, et en bloc, de la vie usuelle de la communauté, de ses codes, de ses rythmes, des son imaginaire, de ses modes relationnels, *etc*. Il est d'ailleurs remarquable que le terme même de « guerre » n'apparaisse que tardivement dans le roman, au cours du dernier tiers, *grosso modo*, comme si, justement, la guerre (et sa partition supposée) ne constituait pas l'horizon réel de la narration, mais le prétexte à la mise en scène de l'oppression radicale des populations civiles par les troupes militaires – de ce que le texte appelle, dès la première page, le « malheur ». Ce qui renforce enfin cette impression générale, c'est que la « guerre » évoquée dans le roman ne se trouve jamais spécifiée : le nom « Biafra » n'apparaît pas. Ni même celui de « Nigéria ». Pas plus que celui de « Yougoslavie » chez Stevanović, d'ailleurs. Or cette absence de désignation tient probablement moins à une volonté de désancrer pour mieux universaliser le conflit, qu'au simple fait que les habitants de Doukana n'ont pas véritablement d'ennemis dans le conflit… tout en en étant les véritables victimes : attaqués par les deux camps belligérants, ils sont réduits à l'état de fantômes – et c'est explicitement cet état de spectralisation avancée que donne à lire le troisième mouvement du roman.

Outre la dépolarisation narrative et l'évidement sémantique, il me semble qu'un autre moyen efficace de déjouer les assignations identitaires caractéristiques des rhétoriques de conflit civil se trouve dans l'oscillation entre différents régimes fictionnels, en l'occurrence entre réalisme et fantastique, mouvement de *divagation* qui caractérise non seulement les romans de Stevanović et El Daïf, mais aussi, en partie du moins, celui de Khoury. Cette esthétique de l'ambiguïté qui combine volontiers la dynamique du fantasme et la logique du témoignage, traduit pertinemment la nature hallucinatoire, ou cauchemardesque de l'expérience et la difficulté qu'il peut y avoir à en donner une évaluation rationnelle. Elle répond ainsi par l'inextricabilité des plans factuel, visuel et onirique, à l'inextricable absurdité du réel : « Tout paraît ambigu, incompréhensible. (…) Les événements sont équivoques, frelatés et n'admettent pas de commencement », lit-on dans le dernier chapitre de *La Petite Montagne* [29] . Les événements, chez Khoury, comme chez El Daïf ou Stevanović, ont effectivement un statut à peu près *inassignable*. Loin de chavirer entièrement la figuration du conflit sur un plan d'extrapolation purement imaginaire, loin de chercher à rendre « magique » ou « merveilleux » le naturel, ils s'efforcent d'exploiter les appropriations imaginaires dont il peut faire l'objet par les sujets qui le subissent, et à laisser se développer les constructions analogiques ou métaphoriques susceptibles d'en découler. C'est, en réalité, une affaire d'espaces intermédiaires, de décloisonnement de la conscience, de percolation entre expérience et conscience, ou entre différents degrés, ou strates, de conscience. Ainsi des fantasmes d'animalisation chez Stevanović, ou des surprenantes conversions physiologiques chez El Daïf, qui jouent tous deux sur le devenir *autre* du soi, sur la conjonction entre soi et l'autre, plutôt que sur leur opposition frontale. Qui renégocient, en fait, la question des identités. Cette esthétique de l'ambiguïté, *sans* résolution de l'ambiguïté, présente ainsi l'avantage d'entraver toute réification, ou réduction violente de l'altérité. De ne se rabattre sur rien. C'est, si l'on veut, son enjeu politique, que de permettre de réfuter le clivage et la partition en substituant des pratiques et des images de circulation aux obsessions séparatives et aux identités réifiées.

Cette dernière remarque me conduit à la troisième perspective que je voudrais adopter sur ces textes : les considérer comme des propositions de résolution. C'est alors moins une fonction de témoignage que de modalisation qui entre en jeu.

C'est la question de l'après qui s'avère ici déterminante : « Qu'est-ce qu'on fera quand la guerre s'arrêtera ? » demande un combattant dans le troisième volet de *La Neige et les chiens*. Quand je ne tue pas, je meurs. On fera ça aussi en temps de paix. Qu'est-ce qu'on pourrait bien faire d'autre ? » lui répond son commandant. Après la guerre, seulement la guerre, par d'autres moyens recommencée ? Le jeu grinçant des politiques ? Ou bien la guerre, et autre chose aussi après ? La chose des victimes, alors, qui ne sont pas forcément les seuls femmes et enfants, et de ce qu'il reste. Apprivoiser les douleurs, au moins, dans un premier temps. Modaliser une forme de communauté réhabitable après le désastre, rétablir un *ethos*, passer de l'intolérable au supportable, ou du moins imaginer cette possibilité, une communauté qui ne soit plus envisagée comme substance ou généalogie, mais essentiellement comme comparution, comme « la constitution en co de cette unité : le singulier pluriel [30] », comme attestation de présence. C'est ce qui explique la dynamique interpellative si marquante chez Saro-Wiwa et Stevanović (ou bien encore Kourouma), leur mise en scène d'une parole *adressée*, qui saisit chaque lecteur individuellement, le convoque, l'implique plus qu'il ne le prend à témoin. Adressé par le texte, j'en suis en un sens l'horizon. À qui s'adresse Méné ? Pas à sa communauté native, il parlerait alors strictement en langue vernaculaire, en kana en l'occurrence. Pas non plus à une communauté nationale, voire internationale constituée. Mais bien à celui qui est *là*, à ceux qui l'écoutent, d'une façon ou d'une autre, quels qu'ils soient, d'où qu'ils viennent. À ceux qui n'ont d'autre lien avec lui que cette écoute. Qui entrent en amitié avec lui par l'écoute de son récit. « Crois-moi amicalement » : ce n'est pas pour rien que cette formule clôt le récit. Car ce qui est en jeu, dans le récit, c'est aussi la possibilité de redevenir « ami ». Sans plus aucunement prêter allégeance aux codifications communautaristes de l'amitié. Cette communauté indéfinissable par l'appartenance, l'identité, l'ethnie, pas plus d'ailleurs que par la langue (d'où la corruption native de celle-ci dans le roman), cette communauté faible et nue, typiquement portuaire (Port Harcourt est la ville où Méné a fuit après la guerre) constitue le véritable horizon éthique du roman. Et ce n'est que la *voix*, la parole, qui est susceptible de la recréer : l'adresse crée, recrée de la relation, crée une nouvelle communauté à partir d'un récit qui est d'abord celui de la *perte de l'appartenance*, à partir d'un partage, d'une intimité narrative. Cette image minimale de la communauté refondée, la trilogie de Stevanović lui donne la forme d'une reconnaissance et d'un pari (*sur* et *avec* l'autre) : dans un autre lexique, mais qui n'est pas étranger à la trilogie, à son troisième volet du moins, qui est entièrement rythmé par la notion christique de « passion », cela s'appelle une *alliance*, celle de Christos et d'une « petite fille blonde qui s'appelle Même Que Moi » :

Au lieu de me mettre à pleurer, je sens que peu à peu je deviens elle et elle peu à peu devient moi. Mes cheveux brûlent, ma peau éclate de chaleur, ma chair grésille, chacune de ses plaies devient la mienne, nous nous unissons dans la flamme qui grandit. Nous répartissons la douleur, soudain nous arrivons tous deux à la supporter, à la surmonter, à nous en imprégner. Notre plainte commune s'élève au-dessus de cette contrée où brûlent de plus en plus de feux (…). / Veux-tu m'épouser ? dis-je / Oui, dit-elle. Je sais qui tu es. Je t'ai reconnu [31] .

La reconnaissance de Même Que Moi n'a rien à voir avec l'énonciation d'une identité partagée. Mais plutôt d'un parcours, et d'un état commun, indépendamment de ce qui pouvaient singulariser l'un et l'autre avant le conflit. Ce que provoque le conflit civil et sa barbarie, c'est la formation d'indistinctes communautés de douleur. Lesquelles, parce qu'elles ont précisément la douleur en partage, peuvent envisager le redémarrage du temps.

Une autre forme possible de cette redéfinition nous est offerte par le roman de Saro-Wiwa. Elle se situe, ainsi que plusieurs critiques l'ont pointé [32] , dans l'instauration d'un usage singulier de l'anglais, l'anglais « pourri », langue imaginaire, ou

façon de réimaginer la langue, ainsi que le suggère Myriam Suchet [33] , et dont la nature hybride, syncrétique constitue une réponse puissante à toutes les formes de clivages qui déterminent le déroulement d'une guerre civile. C'est une langue qui déclive, qui dit le brassage et l'invention de tous et de chacun, une langue qui redémocratise et pacifie. Une langue *dans* et *à* laquelle chacun se trouve un peu étranger, qui n'est native pour personne, une langue de personne et pour tous – et dont, précisément, le coefficient d'étrangeté partagée constitue le commun. Une langue qui est ouvertement pensée comme un outil de réparation politique de première importance.

Ce qui frappe dans l'invention (l'utopie ?) linguistique de Saro-Wiwa, c'est que le choix de l'anglais, loin de signer l'aliénation de la langue supposée « maternelle » à la langue de domination coloniale, se fait précisément *contre* les langues de division, c'est-à-dire les langues ethniquement majoritaires et officielles du Nigéria (Hausa, Yoruba, Igbo), plus que dans une perspective d'appropriation / détournement de la langue de colonisation. Il se fait dans une perspective de dépassement du conflit linguistique. La langue du roman fonctionne sur un principe de variation continue, de tissage des différents idiomes qui la sous-tendent. Utopie linguistique, invention d'une langue potentiellement « commune », une langue « à personne », mais pour tous, au sein de laquelle puisse se réinventer une forme de communauté non substantielle, généalogique ou identitaire, mais *relationnelle*, celle des *« brothers and sisters »* auxquels s'adresse Méné, réaffirmant par là la *fraternité* détruite par la guerre. La langue figure alors un moyen de concorde et de constitution d'une communauté qui ne soit plus celle de la domination, coloniale et / ou ethnique. C'est une fabrique qui efface les relations de domination linguistique, permet d'établir d'autres formes de relation que celles qui sont codifiées dans les langues « instituées », des relations qui ne reposent plus sur une similitude, mais sur une *proximité* : et servir la proximité, c'est aussi, et encore, le rôle du glossaire qui vient clore le livre et rassemble des mots provenant du haussa, du kana, du pidgin, sans que la provenance de chacun ne soit indiquée, comme pour mieux signaler ce désir de refondation *dans* la langue, cet espoir de faire de l'hybridation par et dans les mots un contre-poison efficace [34] . Qui propose aussi une image de la Nation qui ne soit pas clivée par des lignes ethniques, linguistiques ou confessionnelles. Une *nouvelle* image de la Nation. Un nouveau modèle de (re)construction de la communauté abîmée. Pas de transparence, de la compréhension immédiate, pas d'identité à soi du langage. Mais sa construction par décalage constant. Une langue de décloisonnement tant éthique que linguistique, qui s'en prend directement aux causes traditionnelles des conflits civils. L'utopie linguistique comme efficace politique ?

NOTES

[1]
Miljenko Jergović, *Le Jardinier de Sarajevo*, Arles, Éd. Actes Sud « Babel », 2004, (édition originale 1994 ; traduction française, Nil Éditions, 1995) ; Elias Khoury, *Un parfum de paradis*, Arles, Actes Sud « Babel », 2007 (éd. or. 1981 ; trad. fr. Arléa, 1992) ; Hanan El-Cheikh, *Histoire de Zahra*, Arles, Actes Sud « Babel », 2005 (éd. or. 1980 ; trad. fr. Jean-Claude Lattès, 1985) ; Luis Cardoso, *Une île au loin*, Paris, Métailié, 2000 (éd. or. 1997) ; Nimrod, *Le Bal des princes*, Arles, Actes Sud, 2008 ; Boubacar Boris Diop, *Murembi le livre des ossements*, Paris, Stock, 2000 ; Abdourahman A. Waberi, *Moisson de crânes*, Paris, Le Serpent à plumes, 2000 ; Véronique Tadjo, *L'ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda*, Arles, Actes Sud, 2000 ; Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Éd. du Seuil, 2000.

[2]
Elias Khoury, *La Petite Montagne*, Arles, Actes Sud « Babel », 2009 (éd. or. 1977 ; trad. fr. Arléa, 1987) ; Ken Saro-

Wiwa, *Sozaboy*, Arles, Actes Sud « Babel », 2003 (éd. or. 1985 ; trad. fr. Actes Sud, 1998) ; Rachid El Daïf, *Passage au crépuscule*, Arles, Actes Sud « Babel », 2011 (éd. or. 1986 ; trad. fr. Actes Sud, 1992) ; Vidosav Stevanović, *La Neige et les chiens* et *Christos et les chiens*, Paris, Belfond, 1993 (éd. or. 1993 ; trad. fr. 1993). Le premier volume rassemble les deux premiers volets de la trilogie, respectivement intitulés *Neige à Athènes* et *L'Île Balkan*.

[3]

Simone Weil parle de « l'extraordinaire équité » qui inspire l'*Iliade*. L'idée qui inspire la lecture de Weil est celle de l'équité de la représentation, la capacité de pouvoir se représenter les deux situations, celle des vainqueurs et celle des vaincus, la capacité d'évaluer la mort de l'un comme celle de l'autre, de l'ennemi comme de soi : « Ainsi la violence écrase ceux qu'elle touche. Elle finit par apparaître extérieure à celui qui la manie comme à celui qui la souffre ; alors naît l'idée d'un destin sous lequel les bourreaux et les victimes sont pareillement innocents, les vainqueurs et les vaincus frères dans la même misère. Le vaincu est une cause de malheur pour le vainqueur comme le vainqueur pour le vaincu. »

[4]

Sur la figure de l'enfant-soldat et la fortune littéraire et critique qu'elle a pu connaître depuis une quinzaine d'années, voir Françoise Ugochukwu, « Enfants-soldats au Nigéria : les romanciers témoignent », in *Études littéraires africaines*, n° 32, 2011, p. 20-30 et Charlotte Lacoste, « L'enfant soldat dans la production culturelle contemporaine, figure totémique de l'humaine tribu », intervention au colloque « L'enfant combattant », Université de Picardie / Université de Clermont II, 2010, consultable à l'adresse : http://www.enfance-violence-exil.net/fichiers_sgc/LACOSTE.pdf.

[5]

À quoi il conviendrait d'ajouter les guerres de conquête coloniales, lesquelles ne sont ni interétatiques (absence de constitution en États dans les sociétés agressées), ni civiles.

[6]

Je renvoie, pour une analyse détaillée des particularités des conflits civils, à l'ouvrage précis et éclairant de Jean-Pierre Derriennic, *Les Guerres civiles*, Paris, Presses de Sciences Po, 2001.

[7]

Depuis 1945, les guerres civiles ont fait plus de morts que les guerres interétatiques ; en outre, les deux conflits les plus meurtriers du XIX^{e} siècle ont été des guerres civiles : la révolte Taiping en Chine (20 millions de morts, tout de même) et la Guerre de Sécession américaine (700 000 morts environ). Chacune d'entre elles a, en outre, fait plus de morts que la plus meurtrière des guerres interétatiques de la même période, la guerre de Crimée (500 000 morts environ).

[8]

Voir les pages consacrées à la question du « pardon » par Jean Hatzfeld dans *Une saison de machettes*, Paris, Seuil « Points », 2005, p. 219-231.

[9]

Voir sur ce point les remarques de Hans Magnus Enzensberger dans ses *Notes sur la guerre civile*, in *La Grande migration suivi de Notes sur la guerre civile*, Paris, Gallimard « L'infini », 1994 (1993).

[10]

Le roman de Uzodinma Iweala, *Bêtes sans patrie* [éd. or. 2005 ; tr. fr. Éd. de l'Olivier, 2008], par exemple, a été écrit par un auteur né aux USA en 1982… Situation d'extériorité temporelle et spatiale qui contraste fortement avec celle de Saro-Wiwa, ou de Khoury.

[11]

Jean Kaempfer, *Poétique du récit de guerre*, Paris, Éd. José Corti, 1998.

[12]

Rachid El Daïf, *Passage du crépuscule*, *op. cit.*, p. 8-9.

[13]

Vidosav Stevanović, *La Neige et les chiens, op. cit.*, p. 127.

[14]

Elias Khoury, *op. cit.*, p. 59 *sq*.

[15]
Voir, par exemple, les pages que Nicolas Beaupré consacre à cette question des lexiques dans la deuxième partie de son remarquable ouvrage sur la guerre de 14-18. Nicolas Beaupré, *Écrire en guerre, écrire la guerre. France, Allemagne 1914-1920*, Paris, CNRS Éditions, 2006.

[16]
Vidosav Stevanović, *La Neige et les chiens*, *op. cit.*, p. 243.

[17]
Ken Saro-Wiwa, *Sozaboy*, *op. cit.*, p. 172. Ce mécanisme se voit tout particulièrement aux chapitres 12 et 13, soit au mitan du roman.

[18]
Vidosav Stevanović, *Christos et les chiens*, *op. cit.*, p. 8.

[19]
Vidosav Stevanović, *La Neige et les chiens*, *op. cit.*, p. 280.

[20]
Vidosav Stevanović, *Ibid*, p. 307.

[21]
Hanan El-Cheikh, *Histoire de Zahra*, *op. cit.*, p. 341.

[22]
C'est ce que manifeste l'infinie variation, chez Stevanović, de l'Autre qui devient Moi, Moi qui fusionne en l'Autre qui m'est déjà, *etc*.

[23]
Vidosav Stevanović, *La Neige et les chiens*, *op. cit.*, p. 272 : « Ils tuaient les nôtres et les emmenaient dans des camps ; on appelle ça 'nettoyer'. Nous on 'nettoyait' les leurs. Finalement, 'nettoyer' devint la tâche principale à laquelle on se consacrait avec ardeur et une abnégation totale ».

[24]
C'est ce que montre le film documentaire *We are all Neighbours* réalisé par Tone Bringa durant la guerre de Bosnie (1993).

[25]
Vidosav Stevanović, *La Neige et les chiens*, *op. cit.*, p. 272.

[26]
Ces chapitres sont : 1/ La petite montagne (consacré à l'évocation de l'enfance et de l'engagement au début de la guerre) ; 2/ L'église (chapitre centré sur les combats) ; 3/ Le dernier possible (qui évoque la relation d'amour impossible, la nostalgie) ; 4/ L'escalier (traite de la vie quotidienne, des tensions familiales, des rapports homme-femme… de tout ce que la guerre balaye) 5/ La place du roi (évoque l'expérience de l'exil et le risque d'extension du conflit).

[27]
Les six chapitres impairs de *Christos et les chiens* s'intitulent ainsi : « La passion selon… », suivi du nom d'un personnage.

[28]
Voir sur ce point l'article de Jeffrey Gunn, « Inside 'Rotten English': Interpreting the Language of Ambiguity in Ken Saro-Wiwa's *Sozaboy* », in *Esharp*, n° 11, University of Glasgow, 2008. Consultable en ligne à l'adresse : http://www.gla.ac.uk/research/az/esharp/issues/11/

[29]
Elias Khoury, *op. cit.*, p. 224-225.

[30]

Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, Galilée « La Philosophie en effet, 2013, p. 59.

[31]
Vidosav Stevanović, *Christos et les chiens*, *op. cit.*, p. 202.

[32]
Voir notamment Michael North, « Ken Saro-Wiwa's Sozaboy : The Politics of 'Rotten English' », in *Public Culture* vol. 13 (1), 2001, p. 97 à 112 ; et Myriam Suchet, « La Voix de *Sozaboy (Pétit Minitaire)* ou comment passer du leurre de 'la langue' à la construction d'un ethos ? », in *Études littéraires africaines*, n° 32, 2011, p. 44-54.

[33]
Myriam Suchet, *art. cit.*, p. 44.

[34]
Ce même dispositif (le glossaire) se retrouve d'ailleurs chez Kourouma.

POUR CITER CET ARTICLE

Lambert BARTHÉLÉMY, "« Beaucoup d'histoires ont été racontées sur la bataille de la colline… » Guerre civile, récits pluriels et expérience de dépolarisation", *in* M. Finck, T. Victoroff, E. Zanin, P. Dethurens, G. Ducrey, Y.-M. Ergal, P. Werly (éd.), *Littérature et expériences croisées de la guerre, apports comparatistes. Actes du XXXIXe Congrès de la SFLGC*, URL : https://sflgc.org/acte/lambert-barthelemy-beaucoup-dhistoires-ont-ete-racontees-sur-la-bataille-de-la-colline-guerre-civile-recits-pluriels-et-experience-de-depolarisation/, page consultée le 24 Avril 2024.