

Ariane EISSEN
Université de Poitiers

L'entrelacement des points de vue dans *Les Tambours de la pluie* d'Ismail Kadaré

ARTICLE

Aux alentours de 1968, l'Albanie communiste d'Enver Hoxha célèbre le cinquantième centenaire de la mort de Skanderbeg (1403-1468) qui, pendant plus de deux décennies, tint tête à l'armée ottomane de Mourat II, puis de son fils Mehmet II. Parmi les divers ouvrages sortis pour l'occasion ^[1], il faut s'attarder sur la traduction albanaise de chroniques turques, établie par Selami Pulaha sous le titre *Lufta Shqiptaro Turke në shekullin xv. Burime osmane* ^[2] : ce recueil rassemble des récits d'époques diverses, qui s'étagent de 1330 à 1760, et dont certains sont contemporains de la conquête de l'Albanie par les troupes ottomanes. Ils nous renseignent donc sur le regard turc sur ^[3] les Albanais, à la période concernée. Or Kadaré eut recours à cette anthologie pour rédiger *Les Tambours de la pluie* (1972), paru à Tirana, en 1970, sous le titre *La Citadelle/Kështjella* ^[4]. Son roman donne même une place prépondérante à l'armée conduite par le pacha Tursun Tundjaslan, dans la mesure où, reprenant le dispositif des *Perses* d'Eschyle ^[5], les quinze chapitres suivent l'ennemi durant tout un été, celui du siège d'une place forte que seules les dernières pages permettent d'identifier comme celle de Kruja ^[6]. Mais le décentrement n'est pas total : régulièrement, un bref contrepoint se fait entendre. Aux quinze chapitres correspondent autant de passages, n'excédant jamais deux pages, où le récit est pris en charge par une voix chorale, un « nous » qui relaye la vision des assiégés ^[7].

Comment coexistent ces deux points de vue sur l'action en cours et, au-delà, sur ses enjeux stratégiques, politiques, voire culturels et religieux ? Kadaré arrive-t-il à un réel dédoublement de perspective ? En pleines célébrations mémorielles, peut-il véritablement faire passer au second plan ce que représente pour les Albanais la lutte contre l'envahisseur ottoman ? Reprendrait-il ces anciennes chroniques turques pour faire valoir l'historiographie nationale-communiste ?

Je tenterai de répondre à ces questions par une triple lecture du roman : poétique, historiographique et esthétique.

L'inscription d'une dualité dans le roman

À un premier niveau d'analyse, celui de la construction romanesque, le roman se partage donc entre deux visions du conflit : celle des Ottomans et celle des Albanais assiégés. Ces deux visions sont restituées en alternance : l'ouverture du roman est confiée à un « je » anonyme, fondu dans un « nous » dont il ne se dissocie qu'une fois, vers la toute fin du roman ^[8] et qui exprime le point de vue des assiégés ; le roman se clôt sur l'évocation du retour des femmes du harem vers l'Anatolie, après l'échec du siège et le suicide du pacha qui le conduisait. Dans l'intervalle, les deux points de vue alternent de manière systématique, avec tout un jeu de d'oppositions : on a déjà suggéré que les Albanais apparaissent à travers une voix chorale, un « nous » dont l'unité est sans cesse affirmée et, de fait, rares sont les passages où les assiégés se répartissent en sous-groupes (par sexe, classes d'âge etc.) ; à l'inverse, dans l'armée ottomane, vivent toute une série de personnages, identifiables par leur nom, et qui s'opposent à différents titres (origines ethniques, systèmes de valeur, compétences spécifiques, place dans l'armée, rivalités professionnelles...). Pour évoquer le monde unifié de la citadelle et la bigarrure des troupes ottomanes, le système énonciatif n'est pas non plus le même : les pages relatives aux envahisseurs sont prises en charge par un narrateur anonyme à la troisième personne, qui emploie les temps du récit, tandis que la voix chorale, à quelques exceptions près, recourt aux temps du discours. Si bien que la rupture est grande entre le contre-point choral et le récit principal qui suit les assauts successifs des forces turques ^[9].

Kadaré tire une force poétique de ce dédoublement du récit. Après *Le Général de l'armée morte*, traduit en français en 1970 et qui fut immédiatement salué comme renouvelant le genre du roman de guerre, il donne avec *Les Tambours de la pluie* un roman de l'état de guerre, pour reprendre la distinction posée par David Lescot à propos du théâtre ^[10]. Et il l'intellectualise, en quelque sorte, car le face à face des belligérants, de part et d'autre des murailles, s'accompagne d'un accès tronqué au réel, d'une information toujours incomplète sur les menées de l'adversaire, voire sur l'espace qu'il occupe. Dès lors, les deux camps se livrent à la lecture de signes et tentent de déchiffrer une réalité opaque. Ces deux mondes sont comme la limite l'un de l'autre et ils se dressent réciproquement comme un « inconnu » à interpréter. Les Ottomans tentent de comprendre les ressources et les faiblesses de la citadelle à partir d'un plan imprécis, et ils s'en remettent à la compétence de leur architecte pour déterminer différents secrets de construction ^[11]. Du reste, ils sont eux-mêmes en quelque sorte assiégés ^[12], car Skanderbeg, replié dans les montagnes, mène des opérations de guérilla et attaque le camp turc nuitamment, quand il ne coupe pas les convois d'approvisionnement. Surgissant par surprise, à partir de positions arrière non identifiées, il est en lui-même une énigme, et l'objet de plus d'un récit effrayé dans la bouche des Ottomans. Ceux-ci essaient donc tant bien que mal d'organiser une zone de contrôle entre deux espaces hostiles et mystérieux, l'arrière-pays et la citadelle. Du côté des Albanais, la principale source d'information vient de l'observation de l'armée turque, du haut des murailles, ce qui transforme - là encore - le dispositif de la teichoscopie : il ne s'agit plus de faire l'inventaire des différents corps de l'armée adverse, d'en admirer ou d'en craindre la puissance, mais de chercher à cerner les ruses employées par l'ennemi. Tantôt les assiégés se montrent perspicaces et comprennent que ce que l'on voudrait leur faire prendre pour un four à pain ne peut pas en être un (il s'agit d'une fonderie de canons). Tantôt ils ne saisissent pas à quoi tend l'ennemi, par exemple lors de l'édification de la palissade, qui doit emprisonner un cheval jusqu'à ce que celui-ci, n'ayant pas bu durant plusieurs jours, se rue instinctivement sur la source alimentant la citadelle, ce qui permettra d'assoiffer les Albanais.

Ainsi le lecteur peut avoir l'impression d'une symétrie inverse entre les deux camps, de l'envers et de l'endroit d'une réalité commune malgré tout (ce que manifestent les sons qui, eux, passent la limite des murailles et s'offrent en partage plus qu'ils ne divisent). Mais Kadaré caractérise également les Ottomans et les Albanais par toute une série d'antithèses. Le

procédé est fréquent : pour reprendre l'exemple des *Perses*, Eschyle comparait la lance athénienne et l'arc perse. Ici aussi, les armes ne sont pas les mêmes : les Turcs disposent de canons (46) et de bombardes, tandis que les Albanais lancent sur les Ottomans des « boules de chiffons trempées de résine, mêlée de soufre, de cire et d'huile » (91). Au-delà de la disparité de leurs équipements, tout semble opposer les belligérants. Les uns sont blonds (43, 152), frugaux (152) ; ils reconnaissent la liberté des femmes (42) ; ce sont les enfants d'une terre (103) et d'une langue, des montagnards (20). Les autres sont bruns, issus d'un empire riche (27), qui asservit les femmes (74) et se constitue à partir d'une multitude de nations (51), lesquelles s'étagent à perte de vue sur des plateaux et des plaines (20). Par ailleurs, la guerre en cours est aussi celle de l'Islam contre la chrétienté, ce qui n'est pas sans poser un problème de représentation puisque l'Albanie est un pays officiellement athée depuis 1967 et que Kadaré doit nécessairement en tenir compte. Bornons-nous, pour l'instant, à souligner que, appartenant à deux mondes opposés sur le plan religieux, les belligérants, et le récit qui récrée leurs visions du monde, ne désignent pas Skanderbeg par le même nom : pour les Albanais, il est « Georges Kastriote » (15), ou « notre Kastriote » (31), alors que, pour les Ottomans, son nom est « Skanderbeg » (158), la syllabe finale, altération de « bey », rappelant les années passées auprès du sultan.

Le dédoublement narratif permet donc de représenter deux points de vue sur le monde et sur l'ennemi. Parfois le lecteur peut résoudre la distance qui les sépare et considérer qu'il a affaire à l'avant et à l'arrière d'une même réalité, celle du siège de la citadelle. Ailleurs force lui est de constater l'hétérogénéité des univers de référence des deux parties belligérantes. C'est quand l'on passe de la poétique du récit à l'analyse de son idéologie implicite, en particulier de son historiographie, que le texte d'Ismail Kadaré manifeste une forme d'univocité. Comme dans *Les Perses*, la guerre oppose deux civilisations autant que de deux armées. Malgré le dédoublement narratif et la dualité des perspectives sur l'action guerrière, le roman élabore un propos historiographique univoque. Le fait est très apparent dans les quelques passages qui replacent l'épisode du siège de Kruja dans l'histoire longue de la domination ottomane car ils insistent sur le tournant et les ruptures ainsi introduits, au plan des mœurs, notamment. Dans l'image du projet ottoman, le roman développe un propos unique et ne tombe pas dans le relativisme.

Une historiographie à sens unique

La part de conformité du roman à l'idéologie nationale-communiste a déjà été soulignée par Elio Miracco dans *Analisi di temi del romanzo « Kështjella » di Ismail Kadare* ^[13]. Je me bornerai donc à résumer cette étude, et à la compléter, en poursuivant ma réflexion sur l'inscription (ou non) d'une dualité de points de vue dans *Les Tambours de la pluie*.

Le paradoxe est en effet le suivant : Kadaré recourt à des sources ottomanes dans une perspective qui leur est étrangère, celle de la célébration d'une Albanie indomptable, d'une citadelle ^[14] imprenable, forte de son autarcie. Plusieurs passages de l'œuvre sont directement empruntés à des chroniques turques, et l'un des personnages principaux est même un historiographe officiel, Mevla Tchélébi, rival du poète Sadedin, ce qui justifie toute une série d'emprunts. Par exemple, l'évocation de l'hostilité des montagnes albanaises, au chapitre I ^[15] est un décalque des propos du turc Oruç ^[16], qui vécut sous le règne de Mehmet II. Ailleurs, la mention du mode de vie rudimentaire des Albanais, attesté par Kemal Pashazade (1468-1534) ^[17], s'insère dans un portrait moral des habitants, comme si l'esprit d'indépendance des Albanais s'expliquait par la dureté de leur existence. C'est ce qui ressort d'un échange entre Tchélébi et l'intendant en chef :

—ils sont très violents, farouches par nature. On ne croirait pas que ces chevelures délavées couvrent de si fortes têtes, et l'on s'étonne de voir que, dans leurs cabanes, ils se servent de bûches pour oreillers. —Courageux? —Je voulais écrire justement, dans ma chronique, qu'ils supportent si mal la domination que, tels des tigres, ils s'en prennent aux nuages qui passent au-dessus de leurs têtes [...] (152-153).

Il y a là évidemment – et Elio Miracco le montre parfaitement – non seulement une actualité de l'hommage rendu à Skanderbeg, en ce cinquième centenaire de sa mort, mais aussi une actualisation du passé, pour l'Albanie du tout début des années 70. Car celle-ci se targue d'avoir su échapper aux visées dominatrices de l'URSS, en 1961, et d'être restée fidèle au véritable marxisme-léninisme, au prix d'un isolement coûteux. A partir d'une triple approche, qui cerne les réactions critiques à la parution du livre, ainsi que la phraséologie de certains passages-clés, en consonance avec les discours d'Enver Hoxha, et le système analogique mis en place par l'auteur entre le XV^e et le XX^e siècles, Elio Miracco conclut que, dans son adresse au lecteur implicite, le roman propose une épopée du monde contemporain ^[18] ; on peut ainsi établir une relation étroite entre *Les Tambours de la pluie* et *Le Grand Hiver*, également repérable dans la proximité de certaines formulations ^[19].

La magnification de la résistance albanaise contre l'impérialisme ottoman est conforme à l'historiographie du régime, notamment parce qu'elle minimise le rôle joué par la noblesse et qu'elle occulte le fait religieux. Environ un quart de siècle plus tard, en 1994, pour le tome deux des *Œuvres* chez Fayard, Kadaré retouchera son texte et y introduira plusieurs références au christianisme, revenant donc vers l'imagerie traditionnelle d'un Skanderbeg « athlète du Christ » (la formule est du Pape Pie II ^[20]). En 1970, en revanche, on note une dissymétrie dans la présentation des enjeux du conflit par la voix chorale, lors de sa deuxième intervention :

Leur [les Ottomans] unique exigence était que nous leur remettions les clés de la place, pour qu'ils abaissent de la tour sur laquelle il flotte, le drapeau à l'oiseau noir (comme ils appellent notre aigle) qui, d'après eux, outrage le Ciel, et hissent à sa place, selon les ordres d'Allah, le drapeau au croissant de l'Islam. (32)

Ce ne sont pas deux religions qui s'affrontent ici, mais un peuple, identifiable par son emblème national, qui résiste à un envahisseur se réclamant de l'Islam.

Du reste, – c'est un point sur lequel je m'écarte des analyses d'Elio Miracco – la vision nationale-communiste de l'histoire ne s'exprime pas uniquement directement, à travers le point de vue des Albanais, mais aussi indirectement, lorsque l'on repasse du côté des Ottomans. Au chapitre III, par exemple, un cheik révèle les transformations culturelles que subira l'Albanie, une fois soumise : « Nous enseignerons le saint Coran à ces rebelles maudits [...]. La voix de nos muezzins tombera sur leurs têtes mal dégrossies, tel un haschisch qui s'empare de l'esprit. [...] Nous envelopperons leurs têtes

malades et agitées dans l'apaisant turban de l'Islam. » (68-69) Derrière l'euphémisme (la « paix » de la religion), se dissimule un projet obscurantiste et, même si la drogue est cette fois le haschisch, on n'est pas loin de « l'opium du peuple ». Les autorités religieuses parlent donc comme des caricatures, ce qui se vérifie lorsqu'il est question des femmes. Alors que le pacha songe à la « candeur » légendaire des femmes albanaises (22), le cheik, lui, entend couvrir « d'un voile leurs visages et leurs yeux pleins de malice qui regardent licencieusement les hommes et s'offrent tout aussi librement à leurs regards. » (74) Impossible pour le premier lectorat de Kadaré de se reconnaître dans cette obsession de la faute, que stigmatise également la nouvelle intitulée « La caravane des férédjés ^[21] ». Kadaré ne donne donc ici la parole au personnage turc que pour la disqualifier au nom de l'idéologie qu'il partage implicitement avec son lecteur. Cette adresse au lecteur est très nette lorsque le poète Sadedin prolonge les propos du cheik en se projetant, par delà les siècles, vers le présent historique de la publication du roman : « [...] si jamais, un jour, Dieu ne fasse, nous devons quitter ces lieux, [les Albanais] auront beaucoup de peine à rompre avec nos coutumes. » (74-75) On sait que la lutte contre les coutumes rétrogrades fait partie des mots d'ordre du régime.

La construction même du texte se fait ironique à l'occasion : Sadedin, enivré par les propos du cheik, et enthousiasmé par la confiance exubérante des soldats à la veille d'un assaut, s'exclame : « Quelle nuit merveilleuse ! » Le lendemain, il revient aveugle (114) de la bataille, perdue par les Ottomans. Malgré la dualité des points de vue, nul relativisme ici. C'est clairement la voix chorale qui a raison lorsqu'elle commente cette même « nuit merveilleuse » en ces termes :

À nos pieds, nous avons l'Asie avec tout son esprit mystique et sa barbarie. Nous contemplons cette mer sombre en nous disant que c'était là leur monde, leur conception de l'existence, qu'ils voulaient nous imposer en même temps que les chaînes de l'esclavage. (78)

Alors l'univocité et la partialité des jugements idéologiques tirent-elles le roman vers la propagande ? S'agit-il pour Kadaré de se plier à un culte mémoriel, de redire les slogans du régime sur l'obscurantisme ottoman et le caractère indomptable de la citadelle albanaise ? Les choses sont évidemment plus complexes. En dehors de ces passages, Kadaré revient à un tressage des discours et des points de vue ; et il évite plus d'un piège esthétique.

Vision tragique d'une victoire

Il en évite deux en tout cas.

Il contourne les risques du roman historique et ceux de la représentation idéalisée ou kitsch d'une figure légendaire en ne faisant pas apparaître Skanderbeg dans son roman. Certes le nom du héros (ou ses noms...) est mentionné fréquemment mais Skanderbeg ne devient jamais personnage représenté. Les Albanais comme les Ottomans rappellent ses exploits : ses victoires passées (« l'expédition punitive » « que Georges Kastriote avait mise en déroute à Torvioll », 15), sa quasi invincibilité (« si l'on voit une fois Skanderbeg, on risque fort de ne plus voir ce monde », 194). Il reste ainsi image mentale pour les personnages eux-mêmes ^[22]. Les récits qu'il alimente sont d'ailleurs souvent relayés sur le mode du « on-dit », par exemple lorsque l'intendant en chef rapporte à Tchélébi les propos d'un de ses amis qui a connu Skanderbeg à l'occasion de

négociations menées par une délégation ottomane en Albanie (158). Certes, il attaque le camp de nuit, mais Kadaré nous fait vivre la scène aux côtés du chroniqueur qui, pris de panique, s'est réfugié avec d'autres dans un souterrain ! De la descente, on ne connaîtra que le galop des chevaux, à en faire trembler la terre, puis la dévastation du camp, au petit matin. Une aura de mystère entoure donc le héros, même pour certains de ceux qui l'ont - « peut-être » - croisé, comme cet *akindji* interrogé par un janissaire.

« Vous vous êtes battus avec Skanderbeg ? demanda le janissaire. —Peut-être. —Comment peut-être ? —On a été harcelé, la nuit surtout. —Skanderbeg ? —Qui sait ? Peut-être. » (148)

Ce procédé d'évitement, qui maintient Skanderbeg aux limites de la représentation, s'insère parfaitement dans une œuvre qui, comme nous l'avons vu, adopte une double restriction de champ et fait du réel un objet constant de déductions, de supputations et d'interrogations.

C'est dire combien *Les Tambours de la pluie* ne sauraient être un roman épique de la guerre. Au-delà de l'éloge de soi par l'ennemi que l'on rencontre çà et là, nul triomphalisme, nul optimisme éclatant. Alexandre Zotos est fondé à parler de « roman tragédie », car l'expression de l'inquiétude et de la souffrance y domine de plus en plus, et ce dans chacun des camps ou, si l'on préfère, dans chacune des deux voix narratives. Plusieurs Ottomans éprouvent de la compassion pour des captives albanaises, vouées à une mort prochaine (81), ou pour un prisonnier sur lequel on pratique une vivisection (254) ; et ils ne réservent pas leur émotion aux hommes de troupe massacrés (265) ni à l'ingénieur déchiqueté par les janissaires à la suite d'une erreur de tir (265). Les Albanais aussi ne sont pas tout entiers à leur haine de l'envahisseur, mais capables d'éprouver de la tristesse devant le calvaire des blessés turcs (104) ou à l'idée d'avoir enseveli vivants les sapeurs qui creusaient un souterrain sous la citadelle (174). Plus fondamentalement, la victoire des Albanais n'est pas vécue comme une libération heureuse. Bien sûr, il ne saurait en être autrement puisque la majeure partie du roman adopte le point de vue des Ottomans et qu'il leur donne le mot (ou le chapitre) de la fin. Mieux, avant l'assaut ultime, le chroniqueur est hanté par les deuils à venir ; et les chroniques passées, qu'il tente d'imiter, lui semblent moins le rappel d'expéditions glorieuses que le tombeau insignifiant des morts au combat : l'anaphore de « voilà tout ce qui resterait » (290) témoigne de la profonde pulsion mélancolique qui anime ces pages. La genèse de la littérature y est même envisagée comme éternel « chant tragique ^[23] » (160). Quant aux Albanais, ils remportent une victoire qui atteste leur courage exceptionnel, mais elle sera de courte durée. Le lectorat premier le sait bien ; et la voix chorale conclut avec appréhension :

Il semble que la première saison de guerre touche à sa fin. D'autres nous attendent. Les nuages se pressent dans notre ciel. Notre grand ciel. (314)

En somme, force est de répondre de manière nuancée aux questions posées en préambule. On pourrait tout d'abord conclure qu'il n'y a pas de véritable altérité dans *Les Tambours de la pluie*, pas de mise en valeur du point de vue des Ottomans : Kadaré y utilise les chroniques turques pour mieux faire l'éloge indirect de la résistance du peuple albanais ; il campe des Turcs caricaturaux, par endroits, afin de ruiner les valeurs de l'ennemi et de révéler son projet de domination

obscurantiste, conformément à l'historiographie communiste.

Mais, bien sûr, le lecteur réel peut ne pas saisir ce que le lecteur implicite était supposé repérer. Le simple abandon du titre original (*Kështjella / La Citadelle*), pour la traduction française, puis pour les rééditions récentes en albanais, efface l'horizon des slogans identitaires au profit d'un imaginaire exotique^[24]. Il faut compter avec l'oblitération des références politiques et idéologiques, que le phénomène soit immédiat et dû à un nouveau lectorat (« bourgeois » et non plus communiste), ou le produit d'une évolution historique, avec la disparition de toute forme de sympathie (patriote, idéologique...) pour l'Albanie d'Enver Hoxha. Tout cela nous éloigne d'une réception militante ou principalement attentive aux propos identitaires présents dans le roman.

Surtout, peut-on même supposer qu'il n'y aurait aucun effet de cette construction romanesque qui privilégie le camp ottoman ? Ni aucun effet de la tonalité tragique qui devient prépondérante au fil des pages, où s'élabore même une théorisation de la création littéraire comme relevant éternellement du « chant tragique » ? Si l'on répond par l'affirmative, on cesse de croire aux émotions esthétiques. En l'occurrence, on ferait fi d'une présentation qui évite tout triomphalisme et insiste sur la souffrance, où qu'elle soit, et qui réunit les belligérants dans une même tentative pour déchiffrer un réel, obscur, dangereux et *in fine* douloureux.

Sur un tout autre plan, et par un ultime tour d'écrou, le lecteur assidu d'Ismail Kadaré mesure, une fois encore, son habileté à atteindre des publics différents : si, par la vision de l'Histoire et par la célébration identitaire, l'auteur satisfait certaines des attentes du régime communiste, il ne s'y limite pas mais évite plus d'un piège, grâce au choix d'une forme esthétique complexe et originale, faisant écho aux *Perses* d'Eschyle. Mieux, avec son insistance sur la noirceur des temps, il attribue même aux assiégés un propos final interprétable à double entente : s'il y a analogie entre le XV^e et le XX^e siècles, quels sont exactement ces nuages qui « se pressent dans [le] ciel » et quel est ce péril que fait courir l'état de siège ?

NOTES

[1]

Stefan I. Prifti propose alors une traduction albanaise (*Historia e jetes dhe e veprave të Skënderbeut*, Tiranë, Nëntori, 1967) de l'ouvrage de Marin Barleti sur Scanderbeg, publié en latin en 1508 ; paraît aussi une étude collective sur la guerre albano-turque au xv^e siècle (*George Kastriot Scanderbeg and the Albania-Turkish war of the XVth century*, Tirana, 8 Nëntori, 1967).

[2]

Ouvrage publié à Tirana en 1968 aux presses de l'Universiteti Shtetëror i Tiranës, Instituti i Historisë dhe i Gjuhësisë [Université d'Etat de Tirana, Institut d'Histoire et de la Langue].

[3]

La traduction française paraît en mai 1972 dans la collection Hachette Littérature, sans mention du nom du traducteur (Jusuf Vrioni) et avec une postface de l'historien Aleks Buda. Par commodité, je renvoie désormais à l'édition Folio, en indiquant simplement les numéros de page. La version du tome 2 des *Œuvres* (Paris, Fayard, 1994) a été réécrite, nous aurons l'occasion d'y revenir.

[4]

Le titre de la traduction française diffère donc de l'original qui, en revanche, est conservé dans une traduction italienne de 1975 (*La Fortezza*, Tirana, 8 Nëntori, 1975), accompagnée elle aussi de la postface d'Aleks Buda. Je remercie vivement Giovanna Nanci de m'avoir procuré un scan de cette édition.

[5]

Pierre-Yves Boissau choisit pour sa part d'analyser la référence à *l'Illiade* : « Les enjeux de la présence homérique dans *Les Tambours de la pluie* d'Ismail Kadaré », *Gaïa*, 2003, 7, p. 533-546.

[6]

Qui fut assiégée en 1474, 1478 et 1479.

[7]

Pour le point de vue des assiégés, Ismail Kadaré dit s'être servi de l'ouvrage de Marin Barleti (*Dialogue avec Alain Bosquet*, Paris, Fayard, 1995, p. 91).

[8]

« La pluie commença à tomber le 13 septembre à l'aube. Je m'apprêtais à faire relever les sentinelles. » (Je souligne.) Au sein de la fiction, ce « je » semble donc un chef, voire LE chef. Faut-il y voir une allusion au Guide, dans l'univers réel de l'Albanie communiste ? En tout cas, la propagande établissait volontiers un rapprochement entre Skanderbeg et Hoxha, entre les deux périodes par conséquent. Sur cette question, voir le témoignage de Gilbert Mury dans *Albanie terre de l'homme nouveau* (Paris, François Maspero, 1970, p. 150-151). La scène finale d'un film intitulé *Deux vieilles plaies* lui paraît typique : le héros vient y méditer « gauchement devant la statue du héros national de jadis, Skanderberg », puis il « retrouve Skanderberg dans le monde moderne : c'est un buste d'Enver Hoxha ». Et Gilbert Mury de conclure : « Il est normal, naturel, banal, pour un Albanais, d'inclure dans ses rêves et ses actes les plus personnels le souvenir de Skanderberg [sic] et la pensée d'Enver. »

[9]

Cette rupture existe aussi au plan typographique. Dans l'édition Naim Frashëri (Tirana, 1980), les pages « chorales » sont imprimées en italiques, avec une marge à gauche inhabituellement importante.

[10]

David Lescot : *Dramaturgies de la guerre*, Belfort, Circé, 2001.

[11]

Au-delà de son aspect humoristique, l'étonnement de la favorite Edjère, qui fait « osciller son regard du visage du pacha aux signes qu'il traçait sur le plan » et s'exclame « C'est la guerre, ça ? » (28), souligne une des originalités du roman.

[12]

Selon Alain Bosquet, le roman « aurait pu avoir pour titre *État de siège* ou même *Éloge de l'état de siège* » (Ismail Kadaré : *Dialogue avec Alain Bosquet*, *op. cit.*, p. 84).

[13]

Elio Miracco, *Analisi di temi del romanzo « Kështjella » di Ismail Kadare*, Rome, Don Guanella, 2007.

[14]

C'est là une des images identitaires proposées par le régime d'Enver Hoxha. Sur cette question, voir non seulement Elio Miracco (*op. cit.*, p. 34-35 note 88) mais aussi Alexandre Zotos (« *Les Tambours de la pluie* : du roman épopée au roman tragédie », in *Ismail Kadaré, gardien de mémoire*, sous la direction de Jacques Augarde, Simone Dreyfus et Edmond Jouve, Paris, Sepege international, 1993, p. 217-230, note 32 en particulier).

[15]

« C'étaient, [disait Tchélébi], de hautes montagnes que les corbeaux mêmes ne pouvaient survoler ; seul le diable réussissait à les gravir à grand-peine, le démon y déchirait ses *opingas* et les poules elles-mêmes devaient faire ferrer leurs pattes pour y courir. » (21)

[16]

Elio Miracco, *op. cit.*, p. 57-58.

[17]

Ibid., p. 59.

[18]

Ibid., p. 30 (« construire l'épica della contemporaneità »).

[19]

Voir, *ibidem*, p. 47 et 48, le montage alterné de citations des deux romans.

[20]

Sur ce point, lire Luan Rama, *Pont entre deux rives. Albanie-France*, Paris, Editions SDE, 2005, p. 26-27.

[21]

Ismail Kadaré : « La caravane des férédjés », in *Invitation à un concert officiel et autres récits*, traduit de l'albanais par Jusuf Vrioni et Alexandre Zotos, Paris, Fayard, 1985.

[22]

Sur la distance qui sépare les acteurs de l'Histoire et ceux qui la racontent, lire Katuscia Darici (« Due romanzi d'assedio. Proposta per un confronto tra Ismail Kadare e José Saramago », in *La scrittura obliqua di Ismail Kadare / L'écriture oblique d'Ismail Kadaré*, sous la direction d'Alessandro Scarsella et de Giuseppina Turano, Venise, Granviale editore, 2012, p. 143-163 (et plus particulièrement la page 153)).

[23]

Ou « këngë tragjike » (*Kështjella*, *op. cit.*, p. 121).

[24]

Sur la question, lire Elio Miracco (*Analisi...*, *op. cit.*, p. 7-8). En albanais, cette nouvelle désignation, sous deux variantes (*Kasnecet e shiut* et *Daullet e shiut*), figure respectivement soit comme titre principal (Paris, Fayard, 1994), soit comme sous-titre (Tirana, 2003).

POUR CITER CET ARTICLE

Ariane EISSEN, "L'entrelacement des points de vue dans *Les Tambours de la pluie* d'Ismail Kadaré", 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/ariane-eissen-lentrelacement-des-points-de-vue-dans-les-tambours-de-la-pluie-dismail-kadare/>, page consultée le 28 Novembre 2022.



Télécharger l'article