



HAL
open science

**Le terroriste et la culture : roman d'espionnage et
intertextualité savante chez Wajdi Mouawad,
Abdourahman A. Waberi et Dominique Eddé**

Florian Alix

► **To cite this version:**

Florian Alix. Le terroriste et la culture : roman d'espionnage et intertextualité savante chez Wajdi Mouawad, Abdourahman A. Waberi et Dominique Eddé. Élara Bertho; Catherine Brun; Xavier Garnier. *Figurer le terroriste. La littérature au défi*, Karthala, pp.231-242, 2021, 978-2-8111-2783-1. hal-03298841

HAL Id: hal-03298841

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03298841>

Submitted on 27 Jul 2021

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.

Le terroriste et la culture : roman d'espionnage et intertextualité savante chez Wajdi Mouawad, Abdourahman A. Waberi et Dominique Eddé

Le titre de cet article articule deux termes que l'on va communément opposer : le terroriste et la culture. En effet, l'action terroriste est d'abord de destruction et semble donc s'opposer dans sa dénotation même à la construction intellectuelle qu'implique le concept de « culture ». De la destruction des statues de Bouddha de Bamiyan par les talibans afghans en 2001 jusqu'aux autodafés de manuscrits anciens à Tombouctou en 2013, ou même jusqu'à l'attentat parisien de novembre 2015 au Bataclan – une salle de concert –, nombreuses furent les actions qui nous font apparaître la culture et le terrorisme comme deux antagonistes, tandis qu'à l'inverse de nombreux artistes et intellectuels en appellent à la culture pour prévenir le terrorisme et éviter sa violence.

Il existe donc une relation ou une interaction entre ces deux phénomènes qu'à première vue on oppose et qui sont, à l'analyse, de natures complètement différentes. Giovanna Borradori éclaire ce lien : selon elle,

la terreur que le terrorisme génère est d'ordre symbolique : la dimension dans laquelle une culture communique et, de cette manière, lui donne un sens.¹

D'une certaine manière, le terrorisme plutôt que de nier une culture s'appuie sur elle en s'attaquant à des symboles forts : c'est à travers ces symboles (les statues de Bouddha, les manuscrits de Tombouctou, les cafés parisiens) que le terrorisme cherche à atteindre une société et la culture qui la fonde – ou à travers laquelle elle se représente. Ainsi, plutôt que le terme d'un antagonisme, la culture semble bien être un des champs de bataille sur lesquels les terroristes se battent, un espace où leur action s'inscrit.

La manière dont nous avons jusqu'ici considéré le terme « culture » est ambiguë : il s'agit à la fois d'une culture patrimoniale, « légitime » et d'une culture anthropologique, une culture au sens large impliquant des modes de pensée et de perception du monde². Une fois encore, les deux aspects sont complémentaires plutôt qu'opposés : le terrorisme en retour est l'enjeu de productions médiatiques de masse – depuis les films hollywoodiens à grand spectacle jusqu'aux divers dessins et graphismes véhiculés sur les réseaux sociaux à la mémoire des

¹ Giovanna Borradori, « Témoignage et pardon : au-delà de la culture du terrorisme », in Bruno Chaouat (dir.), *Penser la terreur*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2009, p. 172.

² Sur cette distinction, voir Armand Mattelart et Erik Neveu, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2008, p. 3-4.

victimes. Mais il suscite aussi des productions culturelles fortement légitimes. Apparemment, toutes ces productions vont dans la même direction, celle d'une opposition au terrorisme. Cependant, ces productions « légitimes » peuvent aussi l'être dans une opposition à la culture de masse : elles jouent alors d'une individualité critique qui interroge non seulement le terrorisme, mais en même temps la structure sociale qui a été frappée³.

On pourrait donc mettre à jour deux lignes d'opposition qui sont en même temps – et paradoxalement – des espaces de relation. D'une part, le terrorisme s'oppose à la culture, mais en même temps il joue, même de manière destructrice et meurtrière, des codes de la culture. D'autre part, la culture à laquelle on se réfère doit se comprendre à la fois comme légitime – le terrorisme s'en prend aux symboles patrimoniaux d'une société (les statues de Bouddha, les manuscrits anciens) – et comme mode de vie et de penser – le terrorisme s'attaque à toute une structure sociale, dans toute sa symbolique (les cafés parisiens) ; et en retour le terrorisme devient l'objet d'une réflexion dans la culture de masse – qui se construit en réaction aux attaques subies – et dans la culture légitime – dans des productions qui peuvent être plus individualisées et plus critiques sur la structure sociale elle-même.

On traitera ces questions d'ordre général dans trois œuvres littéraires, très diverses, qui ont comme dénominateur commun d'interroger toutes ces dimensions. *Ciels* de Wajdi Mouawad, *Passage des larmes* d'Abdourahman A. Waberi et *Kamal Jann* de Dominique Eddé mettent en scène des personnages de terroristes dans des textes qui empruntent au roman ou au cinéma d'espionnage. Le terrorisme tendrait donc à la culture de masse : l'espionnage est en effet communément, du moins dans l'espace francophone, un genre de la paralittérature qui, contrairement au policier ou au fantastique, n'a que très peu gagné en légitimité au sein du champ littéraire. On s'intéressera dans un premier temps à la manière dont les écrivains s'insèrent dans cette réaction culturelle au terrorisme en situant en partie leur roman dans ce domaine de la culture de masse qu'est l'espionnage. Dans un second temps, on insistera sur la dimension réflexive des œuvres, dans la manière dont elle orchestre leur intertextualité en référence à la culture patrimoniale. Enfin on soulignera la complexité qui résulte de cette confrontation.

Des romans d'espionnage : l'agent secret contre le terroriste ?

³ On peut citer ici, entre autres nombreux exemples, de l'essai polémique de Jean Baudrillard, *L'Esprit du terrorisme*, Paris, Galilée, 2002.

Les trois écrivains occupent au sein de ce champ une position consacrée : ils appartiennent donc à la culture légitime et se positionnent au sein de celle-ci comme des intellectuels portant un regard critique sur le monde. Wajdi Mouawad est un dramaturge célèbre au moment de la création de la pièce *Ciels*, qui constitue le quatrième volet de la tétralogie *Le Sang des promesses*, qui l'a promu aux premiers rangs des hommes de théâtre francophones, à travers une série de pièces qui auscultent les blessures du monde, de la guerre du Liban au conflit franco-prussien de 1870. Abdourahman A. Waberi est un acteur important des évolutions du champ littéraire francophone dans la première décennie des années 2000, notamment en promouvant les expressions d'« enfants de la postcolonie » ou de « Littérature-Monde en français »⁴. Dominique Eddé s'est illustrée à travers des romans qui explorent les possibles narratifs de l'énonciation et la difficile mémoire de la guerre du Liban⁵, mais aussi à travers un essai sur l'œuvre de Jean Genet⁶ : elle apparaît comme écrivain légitime et en même temps fortement critique.

Les livres ne s'affichent pas comme des romans d'espionnage. Les sobres couvertures des romans d'Abdourahman A. Waberi et Dominique Eddé, parus respectivement chez Jean-Claude Lattès et Albin Michel, ne marquent pas les romans des couleurs d'une collection spécialisée aisément reconnaissable par les amateurs du genre. L'illustration de Lino qui faisait l'affiche de *Ciels* est reproduite sur les couvertures des éditions Actes Sud de la pièce : elle n'a rien à voir avec l'imagerie caractéristique de l'espionnage, mais renvoie bien plutôt au tragique mouawadien que l'artiste québécois avait déjà illustré pour les précédentes pièces de la tétralogie *Le Sang des promesses*. Aucune de ces œuvres n'offrent donc le « méta-énoncé protocolaire »⁷, les indices de son appartenance au genre de l'espionnage ; bien au contraire, les textes semblent tout à fait s'articuler à la trajectoire légitime de leurs auteurs.

Pourtant, cet aspect des textes est sensible dans leur réception. Dans le papier qu'il consacre à *Kamal Jann* dans *Le Monde des Livres*, Florent Georgesco y voit « toutes les séductions du roman d'espionnage », même s'il y découvre en plus un « appétit

⁴ Voir Jaume Peris-Blanes, « Waberi dans le débat sur la "Littérature-Monde" : entre la professionnalisation de l'écrivain et l'écriture du décentrement », in Mar Garcia et Jean-Christophe Delmeule (dir.), *Abdourahman A. Waberi ou l'écriture révoltée*, Lille, Editions du Conseil Scientifique de l'Université Lille 3, coll. « UL3 Travaux et recherches », 2014, p. 45-53.

⁵ Voir par exemple Dominique Eddé, *Pourquoi il fait si sombre ?*, Paris, Seuil, coll. « Fictions & Cie », 1999.

⁶ Dominique Eddé, *Le Crime de Jean Genet*, Paris, Seuil, coll. « Réflexion », 2007.

⁷ Paul Bleton, *Les Anges de Machiavel*, Québec, Nuit Blanche, 1994, p. 132.

métaphysique »⁸. De même, partant de propos de l'auteur de *Passage des larmes*, Silvia Riva part de son apparence de « thriller politique » ou de « roman d'espionnage »⁹ pour mener son analyse sur le thème de la hantise dans la revue italienne *Ponti*. Par ailleurs, même si c'est pour fonder des réticences face à la pièce, les critiques dramatiques de *Ciels* ont eux aussi souligné ce parallèle dans leurs articles¹⁰. Dans tous les cas cependant, les lecteurs considèrent qu'il s'agit là d'une étape de lecture. Les jugements négatifs considèrent que cette référence à l'espionnage est un défaut des œuvres, les jugements positifs y voient le premier temps d'un jeu avec le lecteur, qui doit le conduire bien au-delà du pur divertissement.

La composition et l'écriture des œuvres font en effet référence à l'univers de l'espionnage. Selon Brett F. Woods, la caractérisation du personnage de l'espion se fait à partir de personnages connexes, et notamment à partir de ses antagonistes¹¹. Or, dans le roman ou le film d'espionnage contemporain s'opposent bien souvent deux figures – celle de l'espion et celle du terroriste – opposition que l'on retrouve dans les trois textes du corpus. *Ciels* raconte la traque d'un groupe criminel non identifié par une équipe internationale d'agents secrets qui cherchent à décrypter les messages que s'envoient les terroristes à travers le ciel. *Passage des larmes* fait suivre au lecteur le parcours de Djibril, revenu dans son pays natal, Djibouti, pour y mener une enquête pour le compte d'une agence de renseignements privée en vue d'évaluer la sécurité de projets de mise en valeur de minerai radioactif ; les chapitres où il relate son enquête alternent avec d'autres où prend la parole son frère jumeau Djamal, membre d'un groupe terroriste islamiste qui suit son parcours depuis la prison secrète où il est enfermé. Dans *Kamal Jann*, le personnage éponyme est manipulé par la CIA pour faire arrêter son frère Mourad, militant islamiste, qui menace de perpétrer un attentat terroriste contre la tête de l'Etat syrien, pour toucher notamment Sayf Eddine Jann, leur oncle, redoutable directeur des services de renseignements.

Dans les trois textes, les ingrédients du roman d'espionnage sont donc présents. Selon Paul Bleton, le roman d'espionnage se définit ainsi dans les attentes de son lectorat : « une

⁸ Florent Georgesco, « Dominique Eddé au cœur de l'hiver arabe », *Le Monde des Livres*, http://www.lemonde.fr/livres/article/2012/01/19/dominique-edde-au-coeur-de-l-hiver-arabe_1631745_3260.html, mis en ligne le 19/01/2012, consulté le 10/03/2017.

⁹ Silvia Riva, « Interroger la lettre, ou la hantise logogriphe dans *Passage des larmes* de Abdourahman A. Waberi », *Ponti/Ponti*, n°10, 2010, p. 40.

¹⁰ Par exemple : Estelle Gapp, « Déception amoureuse », *Les Trois Coups*, <https://lestroiscoups.fr/ciels-quatrieme-et-derniere-partie-du-quatuor-le-sang-des-promesses-de-wajdi-mouawad-festival-davign/>, mis en ligne le 28/07/2009, consulté le 10/03/2017 ; Armelle Héliot, « Wajdi Mouawad en fait-il trop ? », *Le Figaro*, <http://www.lefigaro.fr/theatre/2011/07/19/03003-20110719ARTFIG00303-wajdi-mouawad-en-fait-il-trop.php>, mis en ligne le 19/07/2011, consulté le 10/03/2017.

¹¹ Brett F. Woods, *Neutral Ground. A political History of Espionage Fiction*, New York, Algora, 2008, p. 10-12.

littérature où des événements exceptionnels arrivent à un personnage hors du commun, par nature ou par accident »¹². On retrouve ce canevas dans les trois livres : les personnages, brillants avocats, membres d'agences de sécurité ou terroristes, vivent des aventures, des événements qui mettent en péril à la fois leur vie et le destin de nations entières.

Surtout le ressort narratif des intrigues repose sur l'idée de secret. Dans *Ciels*, les personnages doivent tenter de découvrir à la fois la signification de messages émanant d'un groupe non identifié en vue de déjouer un attentat, et en même temps élucider les raisons du mystérieux suicide d'un membre de l'équipe quelques jours avant son départ de la base¹³. Bien sûr, le secret qui pèse sur les actes terroristes est lié au mystère du suicide de Valéry Masson : celui-ci s'est tué parce qu'il avait découvert la voix de son fils, s'adressant directement à lui, lui révélant qu'il était le chef de l'organisation terroriste¹⁴. Dans *Passage des larmes*, la mission de Djibril à Djibouti est un secret : il aura à la fois recours aux fiches signalétiques qui lui permettront de connaître les secrets de ses interlocuteurs¹⁵, ou bien encore à des déguisements pour mener ses observations¹⁶. Mais ce secret n'en est pas un : chaque chapitre où Djibril raconte l'avancée de son enquête est suivi d'un autre où son frère Djamal, faisant mine de s'adresser à lui qui ne peut pas l'entendre, révèle qu'il sait tout de ses activités et de sa vie, et qu'il attend l'ordre de le faire exécuter. Comme dans *Ciels*, il existe un renversement : les espions sont en fait ceux qui sont espionnés. En d'autres termes, chez Wajdi Mouawad et Abdourahman Waberi, les espions, dotés d'une importante technologie – représentée sur scène dans le décor de la pièce ou par allusions à des outils informatiques dans le roman – sont finalement moins au fait que ceux pour qui l'information passe par la voix. C'est la voix d'Anatole, le fils de Valéry Masson, qui nous révèle la vérité de l'enquête terroriste. La surveillance de Djamal se fait par le biais d'une chaîne de transmission orale qui lui parvient jusque dans la prison secrète :

Chaque mot que tu prononces nous est rapporté jusqu'ici, dans la plus étanche des cellules.¹⁷

L'espion est donc mis en défaut : il est moins bien informé que ses adversaires.

¹² Paul Bleton, *Ça se lit comme un roman policier... Comprendre la lecture sérielle*, Québec, Nota Bene, 1999, p. 130.

¹³ Cet enjeu est très clairement exposé au début de la pièce par celui qui dirige l'équipe, Blaise Centier : « La haute direction est convaincue qu'il existe un lien entre les messages captés cette nuit liés au trafic de produits chimiques sur la mer Baltique, l'éventuel attentat que nous tentons de déjouer et le suicide de Valéry. Il y aura donc une enquête. » (Wajdi Mouawad, *Ciels*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2009, p. 30).

¹⁴ *Ibid.*, p. 85.

¹⁵ Abdourahman A. Waberi, *Passage des larmes*, Paris, J.C. Lattès, 2009, p. 181

¹⁶ *Ibid.*, p. 29.

¹⁷ *Ibid.*, p. 100.

Dans *Kamal Jann*, cette impuissance de l'espion ne s'opère pas sur le mode d'un renversement des rôles où le terroriste en sait plus que lui, par de tout autres moyens. Dans le face à face entre Kamal Jann et Mourad Jann, les deux personnages sont aussi manipulés l'un que l'autre. L'opposition entre l'espion et le terroriste s'explique au lecteur, au fil de nombreux rebondissements et péripéties, par l'opposition entre les services de renseignements des différentes puissances régionales du Moyen Orient. En ceci, le roman est sans doute plus proche du roman d'espionnage traditionnel, du moins dans ses évolutions à partir de la Guerre Froide, au moment où une forme de manichéisme cède le pas au *topos* de la désillusion, de la perte de confiance en toutes les agences de renseignements, et *in fine* en tous les gouvernements¹⁸.

On retrouve ici la fonction du roman d'espionnage auprès de son lecteur. Selon Brett F. Woods, en permettant au lecteur de jeter « un bref aperçu dans les sombres dessous du discours politique »¹⁹, il cristallise les « peurs sociales »²⁰ qui lui sont contemporaines. En ce sens, le roman d'espionnage en participant de la culture de masse permet de donner un sens à ce qui n'est pas accessible au sens commun. Selon Timothy Melley, le secret qui entoure bon nombre d'actions gouvernementales – ce qu'il appelle le « secteur caché » – conduit à façonner dans l'imaginaire social une « sphère cachée » – c'est-à-dire le reflet de ces activités dans l'imaginaire que les citoyens peuvent en avoir dans la mesure où les informations les concernant ne peuvent pas entièrement leur être transmises²¹. Or dans ce processus, selon Timothy Melley, c'est finalement le statut de la fiction lui-même qui est transformée puisqu'elle devient, au même titre que le document, une manière de mettre en forme le réel et de le comprendre : l'essor de la « sphère cachée » a lieu durant la Guerre Froide et se prolonge sous d'autres modalités avec la Guerre contre la Terreur, elle accompagne selon Timothy Melley la postmodernité et son scepticisme fondamental, elle s'enracine dans la même épistémè²².

Et les trois romans, à l'instar de toute une production du roman d'espionnage contemporain, participent de cette culture où l'on ne peut se fier aux gouvernements et où la vérité sur le terrorisme n'est pas accessible ; elle n'est pas livrée par les gouvernements eux-mêmes qui perpétuent une culture du secret. Ainsi, la manipulation dont l'espion protagoniste

¹⁸ Brett F. Woods, *Neutral ground, op. cit.*, p. 79-80.

¹⁹ *Ibid.*, p. 6.

²⁰ *Ibid.*, p. 80. Paul Bleton va dans le même sens : « Supposons comme fonction à la fiction d'espionnage dans le discours social de rendre compréhensibles la politique et les relations internationales » (En collaboration avec Melikah Abdelmoumen et Désiré Nyela, *La Cristallisation de l'ombre. Les origines oubliées du roman d'espionnage sous la III^e République*, Limoges, Pulim, 2011, p. 107).

²¹ Timothy Melley, *The Covert Sphere. Secrecy, Fiction, and the National Security State*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2012, p. 5.

²² *Ibid.*, p. viii et p. 9.

principal de *Kamal Jann* est la victime est le fait d'un agent de la CIA, lui-même manipulé par quelqu'un de plus haut placé : l'enchaînement est poussé au vertige, et révélé par la connaissance que le personnage a des hautes sphères de la société²³. Dans *Ciels*, la découverte de l'identité du dirigeant terroriste, le fils de Valéry Masson n'empêche pas l'équipe d'espions de poursuivre son enquête sur « la piste islamiste », selon un ordre qui leur vient des hautes sphères du pouvoir²⁴ : l'enjeu semble alors moins de déjouer l'action terroriste que de consolider un imaginaire social qui justifie un certain ordre géopolitique international. Dans *Passages des larmes*, Djibril constate, en réfléchissant à une « insurrection » à Dubaï :

Des liens souterrains et très anciens courent d'un coin à l'autre de la planète. C'est à nous, petit soldats du renseignement, de relier les fils épars et d'en donner à voir la grande trame. L'incrédule ne perçoit, lui, que la surface des choses. Indigné ou apeuré, il va de surprise en surprise.²⁵

Ce passage est intéressant parce qu'il institue l'espion comme un homme du secret, plus encore, un homme qui dévoile le secret, qui le révèle. Mais son action est paradoxale à un triple titre. Tout d'abord, le renseignement n'est pas destiné à une communication publique : il ne s'agit pas de « donner à voir » à tout le monde, mais seulement aux commanditaires. Ensuite, Djibril se livre à cette réflexion juste avant de noter sa « stupeur » face aux événements qui ont frappé Dubaï : il semble alors plus proche de celui qui est « indigné ou apeuré » que de l'enquêteur au fait des secrets. Enfin le tour gnomique de l'ensemble de ces phrases, les hyperboles qu'on y relève, ainsi que le terme « incrédule » rapproche ce passage de la phraséologie religieuse qu'utilise dans le roman Djamal : le personnage du terroriste.

Les trois romans mettent donc en miroir ce que Giovanna Borradori appelle la « culture du terrorisme », soit « l'étroite *connivence* entre la culture exprimée par le discours politique actuel et les menaces terroristes »²⁶. Ils rejoignent en ceci tout un pan de la production du roman d'espionnage contemporain, telle que l'analyse Timothy Melley, mais les rôles sont sans doute encore plus brouillés dans ces trois romans ; et surtout la dimension réflexive est encore plus affichée.

Réflexivité et intertextualité savante : l'interrelation du terrorisme et de la culture

²³ Dominique Eddé, *Kamal Jann*, Paris, A. Michel, 2012, p. 288.

²⁴ Wajdi Mouawad, *Ciels*, *op. cit.*, p. 88-93.

²⁵ Abdourahman A. Waberi, *Passage des larmes*, *op. cit.*, p. 193-194.

²⁶ Giovanna Borradori, « Témoignage et pardon : au-delà de la culture du terrorisme », *art. cit.*, p. 173.

Si les trois œuvres ne se donnent pas à lire comme relevant du genre de l'espionnage mais affichent leur appartenance à la culture légitime, c'est très certainement du fait de l'investissement de formes patrimoniales de culture en leur sein : c'est l'un des biais par lequel s'affirme la dimension réflexive des textes.

Dans *Ciels*, l'intrigue se noue autour d'une toile de Tintoret, l'*Annonciation*, dont Valéry Masson, l'espion qui s'est suicidé au début de la pièce, propose « une lecture terroriste » :

Marie est Occident en sa maison, un Occident vierge qu'il faut violer pour le forcer à réaliser l'incommodité de sa position bien commode. Elle est chez elle, ébranlée dans ses certitudes par l'apparition de l'ange, car si Marie est l'Occident violé, et l'ange, le terroriste-violeur, le Saint-Esprit est le viol qui les ordonne, c'est-à-dire l'attentat.²⁷

L'acte terroriste apparaît alors, de manière troublante, comme une mise en scène, un spectacle terrible. D'une part, on le voit, l'acte terroriste est inscrit dans une œuvre d'art dont il constitue une paradoxale interprétation. Il se donne comme une lecture de l'œuvre, une interprétation libre qui procède d'une inversion : l'idée de naissance est inversée en une destruction. Ce paradoxe se duplique dans l'attentat lui-même qui détruit des musées à travers le monde entier. D'autre part, la désignation des cibles de l'attentat se fait en surimposant la toile du Tintoret sur une vue satellite de plusieurs grandes villes : la cible apparaît alors là où l'œil du Saint-Esprit se surimpose²⁸. Cette technique de projection d'images correspond à une pratique théâtrale que la dramaturgie de *Ciels* implique d'ailleurs puisque des images sont projetées durant toute la pièce sur les trois murs de la scène²⁹. Ainsi tout l'enjeu de la pièce réside dans la protection de la culture par une recherche et un décryptage de signes ; à l'inverse l'acte terroriste vise à la destruction de cette culture, destruction symbolique, mais pour cela il implique cette culture et il l'implique en tant que système de signes. La pièce repose donc sur un cercle vicieux : les signes sont produits par ceux qui veulent les détruire tandis qu'ils sont décryptés par ceux qui demeurent cachés, secrets. Cette ambiguïté fondamentale fait le tragique funeste de la pièce. Le terrorisme est représenté à travers la culture patrimoniale parce qu'il en manipule les signes en vue d'un acte de destruction. La réflexivité sert ici une inquiétante mise en miroir qui fait s'effondrer la foi en la culture comme échappatoire et protection face au terrorisme.

Dans *Passage des larmes*, le face-à-face énonciatif de l'espion Djibril et du terroriste Djamal, les deux frères ennemis est rompu par un narrateur tiers : Djamal retrouve dans sa

²⁷ Wajdi Mouawad, *Ciels*, *op. cit.*, p. 77-78.

²⁸ *Ibid.*, p. 107.

²⁹ Voir Charlotte Farcet, « Postface », *in ibid.*, p. 132.

prison le manuscrit d'un narrateur anonyme qui relate sa rencontre avec Walter Benjamin durant la Seconde Guerre Mondiale dans le camp d'internement de Nevers, où le philosophe allemand a effectivement été emprisonné. Cette voix tierce creuse une perspective historique au roman : il ne s'agit plus uniquement des violences contemporaines mais d'une histoire de ces violences. L'histoire est une histoire de violence, telle que Walter Benjamin la conçoit à travers la métaphore de l'*Angelus novus* de Paul Klee, ange terrifié par le spectacle du passé tandis qu'il est projeté vers l'avenir par la tempête du progrès – ce fragment tiré de *Sur le concept d'histoire* est d'ailleurs cité intégralement dans le roman d'Abdourahman A. Waberi³⁰.

Or les deux personnages centraux du roman sont l'un et l'autre hantés par le passé. Djamal rapporte l'histoire de douze villes mythiques à plusieurs reprises dans le récit : ces récits sont présentés comme « les sermons, les paraboles, les commentaires » du « Maître » de son groupe³¹. D'une part, l'histoire tend ici non pas à dire la vérité des faits – même si Djamal atteste à plusieurs reprises de cette vérité³² – mais à y trouver un enseignement : le passé fournit un ensemble de signes qu'il s'agit de déchiffrer. D'autre part, ce savoir relève d'une tradition orale puisqu'il est dit qu'il « sera transmis aux générations futures par une lignée de récitants aussi fiables que scrupuleux »³³. Djibril se tourne lui aussi vers le passé, égrenant ses souvenirs du pays natal au fil de son voyage, en les liant à la culture orale de son grand-père Assod³⁴. Pour Djibril comme pour Djamal, le paradoxe est le même : il s'agit de se référer à une culture orale, mais surtout d'en livrer une transcription : Djamal est le scribe de son « Maître », Djibril doit livrer un rapport écrit à l'agence qui l'emploie.

Or cette transcription n'est pas neutre, elle a deux versants. Certes l'écrit permet le passage, il conserve un passé qu'il permet de transmettre au-delà du temps et de l'espace – c'est là notamment le rôle du « Livre de Ben », ce manuscrit trouvé par Djamal³⁵. Mais l'écrit est aussi du côté de la domination : il constitue la volatilité de l'oralité en un « patrimoine culturel », c'est-à-dire qu'il institue une histoire comme celle des vainqueurs. C'est bien le sens de l'histoire des douze cités consignée par Djamal ; mais c'est aussi le sens des rencontres mises en fiche par Djibril : il s'agit de s'approprier d'un territoire. En ce second versant, plus sombre,

³⁰ Abdourahman Waberi, *Passage des larmes*, *op. cit.*, p. 75-76. Voir Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire* (1942), Traduction d'Olivier Mannoni, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2013.

³¹ Abdourahman A. Waberi, *Passage des larmes*, *op. cit.*, p. 77.

³² « Croyez-moi, mes chers et pieux élèves, les choses se sont passées ainsi. Ma qualité de conteur n'a rien à voir avec la noirceur de mon récit. » – *Ibid.*, p. 122.

³³ *Ibid.*, p. 77.

³⁴ *Ibid.*, p. 63.

³⁵ Silvia Riva, « Interroger la lettre, ou la hantise logogriphe dans *Passage des larmes* de Abdourahman A. Waberi », *art. cit.*, p. 58.

le roman d'Adbourahman A. Waberi illustre un autre fragment de *Sur le concept d'histoire* où Walter Benjamin constate :

Il n'est jamais une illustration de la culture sans être aussi une illustration de la barbarie. Et comme il n'est pas lui-même exempt de barbarie, le processus de transmission au cours duquel il est passé de l'un à l'autre n'en est pas dépourvu non plus.³⁶

L'enjeu du roman est bien là : dans l'« intense activité herméneutique et scripturale »³⁷ déployée par les personnages, il s'agit d'interroger le processus de la transmission de l'histoire dans ses significations. Or c'est là un processus exclusif de toute autre mémoire – exclusion qui s'incarne dans les deux figures de l'espion et du terroriste qui toutes deux cherche à imposer le sens d'un écrit, le poids de la lettre aux signes du passé. Le terrorisme est dans le roman la figuration d'un travail sur les signes, d'une élaboration culturelle conflictuelle parce qu'elle se veut univoque.

Dans *Kamal Jann*, les personnages, conformément à une des règles du genre de l'espionnage évoluent dans les hautes sphères du pouvoir. De ce fait, le roman d'espionnage se mêle au roman de la mondanité : des milieux journalistiques parisiens aux salons des cercles politiques de Syrie ou du Liban en passant par la coterie d'une intellectuelle progressiste new-yorkaise, l'action se joue dans le sillage des conventions sociales de ce milieu. Ainsi la rencontre entre Kamal Jann et l'agent de la CIA qui le chargera d'une mission d'espionnage concernant son frère terroriste se fait dans le salon de Kate Man, riche bourgeoise intellectuelle de New York. Le récit de la rencontre, et les pans de la conversation impliquant des questions vitales est donc entrecoupée par des propos de l'hôtesse sur le saumon ou la salade de fruits. Ainsi, le roman joue sur le signe mondain tel qu'on peut le trouver dans *A la recherche du temps perdu*. Selon Gilles Deleuze, chez Proust,

Le signe mondain ne renvoie pas à quelque chose, il en « tient lieu », il prétend valoir pour son sens. Il anticipe l'action comme la pensée, annule la pensée comme l'action et se déclare suffisant. D'où son aspect stéréotypé, et sa vacuité.³⁸

Dans les scènes mondaines de *Kamal Jann*, on retrouve ce type de sémiologie – et le personnage de Kate Man n'est pas sans rappeler Mme Verdurin. Mais il entre en tension avec les enjeux politiques et les risques mortels qui pèsent sur les personnages. Kate Man s'attache à décoder les signes de la conversation entre Kamal Jann et l'agent de la CIA, qu'elle ne peut pas entendre : il s'agit pour le personnage bien sûr de comprendre ces enjeux importants mais aussi

³⁶ Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, op. cit., p. 62-63.

³⁷ Mar Garcia, « Postface – Waberi, Benjamin et leurs anges : du temps de la nécessité au temps des possibles », in Mar Garcia et Jean-Christophe Delmeule (dir.), *Abdourahman A. Waberi ou l'écriture révoltée*, op. cit., p. 187.

³⁸ Gilles Deleuze, *Proust et les signes* (1968), Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1984, p. 13.

d'évaluer le succès de cette rencontre de deux personnages de son salon qu'elle trouve « *brilliant* »³⁹. De même, à deux reprises, le terme « charme » est utilisé dans le passage, une première fois par l'agent de la CIA pour saluer la capacité de Kamal Jann à masquer ses réactions, une seconde fois par l'un des invités de Kate Man pour désigner son « faible pour l'ambivalence », sa capacité à jouer des tensions dans sa mise en scène mondaine⁴⁰. Dans le premier cas, le terme est un signe politique – il désigne l'art de l'espion – dans le second un signe mondain. Les deux significations se superposent et se confondent : le jeu de l'espionnage est d'abord un système de signes, une forme d'art qui vaut pour elle-même, une mise en scène. Les signes mondains, dans leur vacuité, se confondent avec les signes politiques : ils sont une forme de sociabilité, une forme de culture, d'autant qu'ils renvoient implicitement à l'intertexte proustien, mais ils sont de même nature que les signes politiques de destruction. La vie et la mort sont ainsi également codifiées.

Dans les trois livres, la culture est aussi bien une forme de création, une source de sociabilité et de vie qu'une forme de destruction : les mêmes codes sont employés pour signifier la dissolution du lien social et la mort. Les romans mettent donc en scène une tension dont la culture est sans doute moins l'enjeu que le langage.

Conclusion

Pour rendre compte du terrorisme, les écrivains font de leurs œuvres des espaces de confrontations. C'est sans doute la raison pour laquelle ils passent par le roman d'espionnage. Il s'agit en effet d'interroger la relation du terrorisme à la culture, peut-être moins pour considérer la « culture du terrorisme » dont parle Giovanna Borradori, mais une contre-culture terroriste. On pensera ici l'idée de contre-culture tout comme Bernard Mouralis pensait l'idée de contre-littérature, non pas en insistant sur ce qui sépare la culture de masse de la culture légitime, mais en pensant la relation qui les unit⁴¹. En effet, les trois textes se situent dans le champ de la contre-culture, en usant de certaines stratégies du genre de l'espionnage : ils reprennent le motif de l'antagonisme de l'espion et du terroriste, mais soulèvent les ambiguïtés de cette opposition qui se justifie d'une interaction des deux figures. Dès lors s'instaure dans les romans un jeu de réflexivité et de réflexion : celui-ci prend toute son ampleur du fait d'une

³⁹ Dominique Eddé, *Kamal Jann*, *op. cit.*, p. 97 et p. 93.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 92-93.

⁴¹ Bernard Mouralis, *Les Contre-littératures* (1975), Paris, Hermann, coll. « Fictions pensantes », 2011, p. 11-12.

intertextualité savante qui joue de la culture légitime, patrimoniale. Elle apparaît alors, non pas tant comme l'antagoniste du terrorisme, ni même simplement comme sa cible, mais comme son langage. Le terrorisme use des signes de la culture pour en pervertir et en inverser la signification. Il active paradoxalement le lien social de la culture pour détruire toute forme de sociabilité. Dans son acte de destruction, le terrorisme ne peut se passer du langage : il rappelle sans cesse le lien qu'il cherche à détruire.

Florian ALIX

CIEF / CELLF – UMR8599

Maître de Conférences à l'Université Paris-Sorbonne (CIEF / CELLF), Florian Alix est spécialiste de littératures francophones. Il est l'auteur d'une thèse portant sur l'essai postcolonial et s'intéresse plus largement aux relations entre littérature et savoir. Il a publié plusieurs articles sur différents écrivains (Edouard Glissant, Aimé Césaire, V.Y. Mudimbe, Abdelkebir Khatibi, Dany Laferrière). Membre du collectif « Write Back », il a co-dirigé l'ouvrage *Postcolonial Studies : modes d'emploi* (Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2013).