



ISSN : 2588-1647  
Revue annuelle  
Numéro 1/2017

Revue plurilingue  
Études des **L**angues, **L**ittératures et **C**ultures  
*ÉLLiC*

Sous la direction de **Latifa SARI M.**

**Actes du colloque international**  
*Enfants de guerres :*  
*mémoires, témoignages et représentations*

La revue du laboratoire de recherche **LLC**  
*Diversité des Langues, expressions Littéraires,*  
*interactions Culturelles*

Faculté des Lettres et des Langues  
Université Abou Bekr Belkaid – Tlemcen

## **Présentation de la revue**

*ÉLLiC* est une revue plurilingue et interdisciplinaire, créée par le laboratoire de recherche *LLC*. Elle s'adresse aux chercheurs, enseignants-chercheurs, doctorants et post-doctorants de l'université algérienne, elle accueille aussi des contributions extérieures. La revue préconise l'étude des langues, littératures, didactique et cultures/civilisations en favorisant les nouvelles perspectives, approches et méthodes d'analyse. Outre, la publication des articles relatifs à la thématique/problématique du numéro, la revue réserve un espace aux comptes rendus, notes de lecture et aux articles varia. *ÉLLiC* publie un numéro par an avec un comité de lecture international anonyme.

## **Comité de rédaction**

Fouâd Benmaâmar, Souad Berbar, Kahina Bouanane, Zineb Chaouch Ramdane, Ghouti Kherbouche, Chemseddine Lamri, Haféda Sahari, Latifa Sari.

## **Comité scientifique**

Youcef Abouali (Univ. Marrakech), Zakaria Ali Bencherif (Univ. Tlemcen), Batoul Benabadji (Univ. Tlemcen), Nacira Bendimered (Univ. Tlemcen), Rachida Bey Omar (Univ. Oran 2), Kahina Bouanane (Univ. Oran 1), Abdelmadjid Boudjella (Univ. Tlemcen), Mohamed Boudjadja (Univ. Sétif), Sobhi Boustani (Paris/INALCO), Hanane El Bachir (Univ. Oran 2), Ghouti Hadjoui (Univ. Tlemcen), Fatima Grine Medjad (Univ. Oran 2), Abderrahim Kamal (Univ. Fès), Lamri Chemseddine (Univ. Tlemcen), Marie-Françoise Lemonnier (Univ. Amiens/Picardie), Badia Mazboudi (Univ. Libanaise/Beyrouth), Rahmouna Mehadji (Univ. Oran 2), Maria Del Carmen Molina Romero (Univ. Grenade), Abdeldjelil Mostefaoui (Univ. Tlemcen), Tramor Quemeneur (Univ. Paris 8), Latifa Sari. M (Univ. Tlemcen), Abdelkader Sayad (Univ. Mostaganem), Loredana Trovato (Univ. Enna Kore/Italie), Saliha Zerrouki (Univ. Tlemcen).

**Directrice de la publication :** Latifa SARI M. (Univ. Tlemcen)

**Éditions :** Dar El Izza wa El Karama Lil Kitab

**ISSN :** 2588-1647

**Adresse :** 92, rue Sam Bouafia-El Makari/Oran

**Téléphone :** +213 41 46 16 89

**Fax :** +213 41 54 07 93

**E Mail :** info@darlizza.com

**URL :** <http://darelizza.com/fr/>





ISSN : 2588-1647

Revue annuelle

Numéro 1/2017

**Revue plurilingue**  
**Études des Langues, Littératures et Cultures**  
*ÉLLiC*

Actes du colloque international  
*Enfants de guerres : mémoires, témoignages et*  
*représentations*

Sous la direction de Latifa SARI M.

La revue du laboratoire de recherche *LLC*  
*Diversité des langues, expressions littéraires, interactions culturelles*

Faculté des Lettres et des Langues  
Université Abou Bekr Belkaid – Tlemcen

# Tables des matières

## Avant propos

### *Enfance mobilisée dans les guerres*

- Jean-Robert HENRY* *page : 04*  
Échos et mémoires d'une guerre dans la littérature française pour la jeunesse
- Malika BOUKHELOU* *page : 19*  
Guerres fratricides, parricides et infanticides ou les enfants-soldats
- Jean-Pierre CASTELLANI* *page : 31*  
Francisco Umbral, mémoires réels et inventés dans l'Espagne Franquiste
- Nacira BENDIMERAD* *page : 40*  
Los niños de la Guerra Civil española : franquismo, evacuación y emigración forzosa
- Claudia Carolina AVILA FIGUEROA* *page : 49*  
Assia Djebar et la renaissance scripturale des enfants de la guerre
- Mounia BELGUECHI* *page : 58*  
Une enfance entre parenthèses, ou comment survivre à la guerre lorsqu'on est un enfant

### *Maux/mots de guerre : Enfants témoins*

- Catherine MILKOVITCH RIOUX* *page : 70*  
Écritures de la guerre d'indépendance algérienne : Points de vue d'enfants dans la fiction contemporaine
- Alioune DIAW* *page : 83*  
Témoignages d'enfants sans enfance dans *L'Enfant de la haute plaine* de H. Benchaar et *Johnny Chien Méchant* d'E. Dongala
- Noha NEMER* *page : 99*  
Résilience et terrain d'enfance dans les dessins et témoignages des enfants palestiniens et libanais
- Annie DEMEYERE* *page : 111*  
Jean Noël Pancrazi, *La montagne, Madame Arnoul* : Batna en 1962, l'enfance et la guerre. Expérience du réel ou paradoxe du non-lieu ?
- Mohamed Hossein DJAVARI* *119*  
Les mémoires et les témoignages littéraires de guerre : Le cas de guerre entre Iran et Iraq
- Hammou CHAIB* *page : 130*  
L'enfant témoin : *L'émeute du 15 octobre 1953* et *Le massacre du lundi 12 août 1957 à Nédroma*

## *Les enfants de guerres et les médias*

- Souâd BAHRI* *page : 144*  
L'image de l'enfant dans les photographies représentatives des frappes sur Gaza de l'été 2014
- Loredana TROVATO* *page : 156*  
Les enfants en guerre dans la presse française de 1914-1918
- Amal-Latéfa ABBACI & Rabéa BENAMAR* *page : 176*  
Le rapport à l'histoire dans le discours testimonial des enfants de la guerre d'Algérie
- Nada SATTOUF* *page : 188*  
D comme demain où le croisement des figures dans *Le Cahier* de Hana Makhmalbaf
- Natàlia MELLADO COVES* *page : 203*  
La inocencia de la infancia : Cine y Guerra Civil Española
- Mohamed BAH* *page : 205*  
Les enfants, moteur de l'action dramatique dans le contexte de la guerre civile libanaise : lecture d'*Incendies* de Wajdi Mouawad
- Sarah KOUIDER RABAH* *page : 229*  
Mise en scène de la guerre : Quand le théâtre devient résilience dans le roman *Le Quatrième mur* de Sorj Chalandon

## Avant propos

La manifestation scientifique qui s'est tenue en novembre 2015 avait pour ambition de croiser les regards sur les guerres d'hier et d'aujourd'hui et sur les mémoires et les témoignages d'enfants ayant vécu et vivent jusqu'à l'heure actuelle les horreurs de la guerre et des luttes armées.

Les crimes contre l'humanité ont de tout temps inspiré l'imaginaire littéraire ainsi que les autres formes artistiques. À cet égard, il serait intéressant de s'interroger sur le rôle de l'enfant et son engagement dans les guerres, son devenir et son expérience face aux violences, aux événements traumatiques, à la perte de ses proches, à la misère et à la faim.

Outre la représentation de l'enfant victime, la littérature présente d'autres images de l'enfant exposé aux dangers et aux risques de la guerre. Vivant cette expérience au quotidien, il devient combattant et se mesure à l'adulte comme un héros ; le cas des enfants de novembre ou les enfants de la Casbah dans la guerre d'Algérie.

Au-delà de la Grande Guerre, des guerres civiles et coloniales, ces dernières décennies, la Méditerranée orientale ou le Machrek traverse des événements bouleversants et ses peuples subissent les massacres et les deuils provoqués par ces guerres. Dans cette perspective, il importe de réfléchir sur le sort du petit « Fidâ'î » dans la lutte pour la cause palestinienne, en l'occurrence les enfants de Gaza qui assistent ces dernières années à toutes sortes d'événements tragiques. Sans oublier pour autant l'enfant syrien déchiré et perdu au milieu des bombardements.

Plusieurs questions émergent de cette thématique mettant en scène l'univers cauchemardesque des enfants en temps de guerre : que représentent les visions et les souvenirs douloureux de la fillette racontant sa ville sous les bombes ? Et qu'en est-il de l'enfance bouleversée et ponctuée par les attentats, la perte et l'exil ? Comment l'écriture pourra-t-elle rendre compte d'une tragédie interminable et d'une barbarie humaine que subit l'enfant et dont la blessure reste béante ?

L'objectif principal est d'interroger les mémoires et les témoignages des enfants en période de guerre à travers les récits, le journal intime, la peinture, le dessin, la BD, le film, le documentaire. La réflexion est centrée sur les configurations imaginaires et les procédés mis en œuvre par les écrivains, les documentalistes, les cinéastes et les artistes pour suggérer ou représenter les faits et les horreurs que ces enfants ont pu vivre.

Durant les deux jours du colloque, une question s'est posée d'emblée par quelques intervenants à savoir qu'est-ce qu'on entend par « enfance », dans ces situations tragiques provoquées par les guerres, il y a lieu de distinguer trois catégories d'enfants : « enfants résistants ou combattants », « enfants victimes » et aussi « enfants torturés ».

Bien entendu, la Guerre d'Algérie, la Grande Guerre, les guerres civiles (Espagne, Liban) et les guerres tribales en Afrique furent des théâtres d'opération les plus connus où les enfants ne furent pas épargnés, soit par une armée d'occupation et de ceux qui la combattent, soit par des milices incontrôlables en milieu urbain (le Liban), soit par des seigneurs de la guerre en Afrique (le Libéria, la Sierra Leone entre autres).

Par ailleurs, au-delà des enfants eux-mêmes, l'accent fut mis lors du colloque sur les conséquences de toutes les guerres lesquelles affectent la structuration de toute la société. Certains intervenants ont présenté un panorama sur « les enfants-soldats dans le monde ». D'autres, faisant part des inévitables effets psychologiques ou traumatiques dont les enfants seraient les victimes, cependant bien difficile à évaluer, à retenir probablement ce propos, selon lequel, les « enfants-soldats » acculés à tuer, ce sont des enfants dont on a tué l'enfance.

Enfin, la prise en charge par un récit fictif des enfants qui évoluent au milieu des affres de la guerre, il semblerait, selon quelques intervenants que, d'une part, la littérature serait en avance sur l'Histoire, et d'autre part, sans ambages, le discours littéraire est bien « supérieur » à l'Histoire. Certains intervenants ont tenté d'établir l'équilibre en affirmant que la littérature et l'Histoire sont bien complémentaires.

*Latifa SARI M.*

## *Enfance mobilisée dans les guerres*

## **Échos et mémoires d'une guerre dans la littérature française pour la jeunesse**

Jean-Robert HENRY  
Dir. de recherches émérite au CNRS,  
IREMAM, MMSH, Aix en Provence

### **Résumé**

La guerre d'Algérie a inspiré des centaines de romans pour adultes dès l'époque des "événements", mais elle n'a reçu qu'un écho discret dans la littérature de jeunesse. Jusqu'en 1962, seul "le roman de la décolonisation malheureuse", défenseur d'une sensibilité impériale, s'attachait à évoquer cette dimension du drame national. Par la suite, la guerre d'Algérie a été refoulée de la plupart des collections destinées à la jeunesse, même si certains de ses effets étaient traités dans tel ou tel roman. C'est seulement depuis quelques années que la reconstruction de la mémoire de la guerre d'Algérie est devenue un thème important de la littérature pour la jeunesse, peu avant que commencent à se ré-ouvrir des débats publics ou savants sur les violences commises en Algérie.

**Mots clés :** guerre d'Algérie, littérature de jeunesse, colonisation, mémoire, violences.

### **Abstract**

The Algerian War has inspired hundreds of adult novels since the era of "events", but it has received only a discrete echo in the literature of youth. Until 1962, only "the novel of unfortunate decolonization", defender of an imperial sensibility, endeavored to evoke this dimension of the national drama. Subsequently, the Algerian war was repressed from most of the collections intended for the young, even if some of its effects were treated in this or that novel. It is only in recent years that the reconstruction of the memory of the Algerian war has become an important theme in youth literature shortly before the beginning of public or scholarly debates about the violence committed in Algeria.

**Keywords :** Algerian War, youth literature, colonization, memory, violence.

De formation juridique, c'est à l'occasion d'un long séjour en Algérie au lendemain de l'indépendance que je me suis intéressé à l'apport de la littérature à la connaissance d'une société. Comme d'autres jeunes universitaires de cette époque étudiant ou exerçant à la Faculté de Droit d'Alger, je n'avais pas résisté à la tentation de plonger dans l'univers mental de l'époque coloniale pour mieux comprendre la nouvelle société qui émergeait sous nos yeux d'un passé qui avait durablement et

fortement configuré l'Algérie contemporaine. La curiosité pour les changements en cours nous poussait à étudier non seulement les métamorphoses (parfois peu apparentes) du droit mais aussi les dynamiques politiques et les « basculements culturels » (Naget Khadda) qui avaient caractérisé les dernières décennies de l'Algérie française. La littérature apportait à l'histoire du temps présent sa capacité à inscrire les destins individuels dans une trame collective et à suggérer ce qui ne pouvait être suggéré plus explicitement. La présence parmi les étudiants en droit de nombreux acteurs du mouvement national, ainsi que la facilité de contact avec les écrivains, cinéastes et artistes algériens favorisaient beaucoup cette démarche pluridisciplinaire qui s'est traduite par un certain nombre d'enseignements, de recherches et de publications à caractère assez peu juridique<sup>1</sup>.

Dans la continuité de ces recherches, mon propos initial pour le présent colloque était d'évoquer les œuvres littéraires françaises destinées à la jeunesse qui avaient fait écho au processus de décolonisation et à ses développements les plus dramatiques comme la guerre d'Algérie.

À l'occasion d'un article sur « Littérature de jeunesse et décolonisation », publié en 2003, un premier repérage des titres pour la jeunesse inspirés par la guerre d'Algérie s'était révélé relativement décevant, surtout pour les romans publiés durant la guerre : les romans d'éducation destinés aux enfants et adolescents français, et mettant en scène des jeunes de leur âge (français et parfois algériens) ou de jeunes adultes confrontés au conflit colonial ou à la guerre, passaient à côté de beaucoup de réalités ou les édulcoraient, surtout quand on les comparait avec d'autres œuvres plus réalistes, destinées aux adultes, mais qui savaient susciter et livrer le témoignage d'enfants ou de jeunes algériens.

Il fallait donc élargir le champ d'observation, sans s'en tenir à une littérature racontant la guerre d'Algérie aux enfants français, mais en donnant aussi leur place à des œuvres où la violence coloniale et la guerre sont racontées à des adultes et des écrivains par des enfants algériens.

---

<sup>1</sup> La *Revue Algérienne des sciences juridiques, économiques et politiques* a publié plusieurs numéros spéciaux sur l'histoire du mouvement national, ainsi qu'un volume sur le roman colonial en Algérie réalisé avec H. Gourdon et F. Lorcerie (1974). Dans le prolongement de ce volume, seront publiés par la suite plusieurs ouvrages collectifs et contributions individuelles, notamment *Le Maghreb dans l'imaginaire français* (1984) et *Littératures et temps colonial. Métamorphoses d'un regard sur la Méditerranée et l'Afrique* (1999).

## **La littérature de jeunesse française inspirée par la guerre d'Algérie présente un double paradoxe :**

Alors que l'aventure coloniale avait été une veine essentielle de la littérature de jeunesse depuis la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, avec des centaines de romans pour tous les âges de l'enfance et de l'adolescence sous forme de livres de prix, de livres populaires,<sup>2</sup> ce n'est plus le cas à l'époque de la décolonisation : les titres destinés à la jeunesse sur ce thème sont relativement rares et tardifs.

Second paradoxe : alors que la guerre d'Algérie a suscité une abondante production de récits, de témoignages et de romans pour adultes,<sup>3</sup> et que le sujet reste très sensible dans l'opinion, il est rarement traité par la littérature de jeunesse de l'époque. Celle-ci peine à décrire la réalité coloniale, ses injustices et ses discriminations, et encore plus la violence de la guerre pour la rendre accessible à des enfants ou adolescents français. En pleine guerre, peu d'éditeurs se risquent à cet exercice, à l'exception de ceux qui déplorent la fin du système colonial (principalement dans la sphère du « roman scout » : collections Signe de Piste, Rubans noirs et Jamboree) et de très rares romans anticolonialistes.

Les romans de la collection Signe de Piste ont accordé depuis la défaite de 1940, une place importante à la dramatisation de l'histoire nationale, dont la décolonisation est une nouvelle figure. Cette collection, dirigée par des milieux et des auteurs très conservateurs, va illustrer plus que d'autres ce qu'on peut appeler le *roman de la décolonisation malheureuse*, centré sur la fin du monde colonial européen.

Quelques romans de cette veine anticipent le mouvement de décolonisation avant que celui-ci prenne la forme de conflits ouverts. Signalons, pour l'Algérie, *Le prince des sables*, de G. Ferney (1948), qui met en scène dans le Sud algérien, deux jeunes Français et un jeune mozabite, Slimane, enfant de couple "mixte", partagé entre ses fidélités chrétiennes et musulmanes à propos de l'activité d'une "secte" qui veut restaurer la grandeur de l'Islam.

Lorsque la décolonisation cesse d'être une menace pour devenir un conflit ouvert, sa transcription romanesque prend une tournure plus dramatique.

Les romans destinés aux jeunes adolescents (collections Signe de Piste et Jamboree) restent optimistes, comme *José-Mohamed*, de A. G. de

---

<sup>2</sup> Cf. J. R. Henry et L. Martini, 1989.

<sup>3</sup> Jean Déjeux, 1962 et Benjamin Stora, 1996.

Chamberlhac (1956, écrit en 1954), dont le héros est un jeune algérien, baptisé à sa naissance, mais en butte aux tensions raciales, jusqu'à ce que le tremblement de terre d'Orléansville amène les protagonistes à dépasser le « problème algérien ».

Les romans destinés aux aînés (coll. Rubans noirs) sont plus explicites sur les "événements", avec par exemple *La table de Tacfarinas*, de X.B. Leprince (1957), dont l'action se situe aux confins tuniso-algériens. Le roman le plus caractéristique sur le sujet est *Au risque de tout gagner. Amour et sang sur l'Algérie*, de Robert Serza (1962), dont l'intrigue est bâtie autour des amours impossibles d'une fille de colon et d'un fils de caïd. Odile devient sœur blanche, tandis qu'Ali passe au FLN. Ils se retrouvent ensemble, dans une relation fraternelle, quand la sœur, faite prisonnière, devient l'infirmière du maquis. Puis ils sont tués d'une même rafale, tirée par un maquisard, au cours d'une embuscade. Sur leurs corps enfin réunis, les Berbères construisent une koubba.

La décolonisation malheureuse, ce sont aussi les effets négatifs de l'indépendance. *La croix d'Agadès* (X.B. Leprince, Rubans noirs, 1962), par ex, condamne la disparition des sociétés sahariennes traditionnelles face aux États modernes.

Les auteurs de ces romans sont souvent des témoins ou des acteurs engagés dans la mésaventure coloniale. Les personnages adultes sont des Européens ou des Français, et souvent des militaires, mais ils ne sont plus en position dominante sur le colonisé, et le doute les traverse. « Comprend-on les autres ? », se demande un personnage de *Alerte au Tchad* (1951, p.187).

La quête de l'autre reste plus marquée chez les personnages adolescents : la relation fusionnaire ou amicale avec le partenaire colonisé se veut une tentative de négation symbolique du conflit colonial. Chacun devient "le meilleur ennemi de l'autre"<sup>4</sup>. Ceci prend aussi la figure de la double appartenance (José-Mohamed, Slimane,..)<sup>5</sup>.

Au total, le *roman de la décolonisation malheureuse* apparaît comme relativement atypique dans la littérature de jeunesse : il réagit contre une histoire en train de se faire ou accomplie. C'est une littérature à contre-courant, ce qui n'exclut pas la perception lucide de certaines réalités:

---

<sup>4</sup> Selon une formule du roman algérien pour adultes de Jean-Pierre Millecarn, *Et je vis un cheval pâle*, 1978.

<sup>5</sup> Un héros du roman de Joëlle Danterne, *La patrouille des Saints-Innocents*, enfant de couple mixte, rêve de réaliser "l'union de ces peuples irréconciliables qui sont en moi".

lorsque l'aventure coloniale tourne au tragique, le roman ne laisse plus guère de place à la fiction et le ton devient celui du récit. Le réalisme des œuvres se traduit aussi par leur pessimisme : peu d'entre elles se terminent « bien ». Mais, dans l'ensemble, ces romans manifestent une hostilité à la décolonisation peu compatible avec la position adoptée par certains mouvements de jeunesse chrétiens qui, sous l'influence de militants progressistes comme André Mandouze et de revues comme *Esprit*, dénoncent très tôt la guerre d'Algérie et la torture (dès 1955 dans le journal *La Route* des Scouts de France)<sup>6</sup>.

Font pièce aussi au roman de la décolonisation malheureuse, à l'époque de la guerre d'Algérie, quelques très rares romans anticolonialistes pour la jeunesse. Ainsi, *Pas de cheval pour Hamida*, de Gabrielle Gildas-Andrievsky (publié en 1957 chez les éditeurs français réunis, avec une nouvelle édition en 1966) montre comment la relation qui s'esquisse entre un fils de colon et le jeune berger de son père est cruellement mise en échec par l'injustice et la violence coloniales.

Les effets directs de la guerre d'Algérie sur la société française sont rarement évoqués dans les romans pour jeunes. Signalons cependant *Le pain perdu*, de Pierre Pelot (1974). L'expérience de violence connue "là-bas", dénoncée en quelques pages très dures, nous un drame dans un village vosgien.

Bien plus nombreuses sont les œuvres centrées sur l'effet indirect de la décolonisation et de la guerre que constitue l'immigration. De nombreuses collections de romans pour la jeunesse évoquent le sujet, ainsi que les rapports individuels qui s'établissent en France et en Europe avec les travailleurs venus d'Algérie et du Maghreb. Dès les années 50, on trouve dans les collections Signe de piste et Jamboree des personnages de travailleurs immigrés et de jeunes "arabes" (par exemple dans *L'équipe des quatre nations*, 1959, qui met en scène un jeune algérien poursuivi par le FLN).

Mais il faudra attendre les années soixante-dix et quatre-vingt pour que des romans soient consacrés entièrement à la condition immigrée et centrés sur des figures de jeunes issus de ce milieu. La "Bibliothèque de l'Amitié" ou la collection "Travelling" en comptent chacune plusieurs exemples, aux titres parlants : *Anne ici*, *Selima là-bas*, de Marie Féraud, *La révolte d'Ayachi*, de Bernard Barokas (1981), ou *Révolte à la cité de*

---

<sup>6</sup> L'hostilité à la guerre d'Algérie et ses abus va se cristalliser sur l'affaire Jean Muller, du nom d'un responsable du mouvement scout qui témoignera contre cette guerre avant d'être tué au combat en Algérie en 1956 (Riou, 1987, 142 s.).

*transit*, de Adrien Martel (1983) dans « Travelling » ; *Le paradis des autres* de Michel Grimaud (1973) mérite d'être mentionné pour son pessimisme : l'amitié avec un jeune français n'empêche pas un jeune immigré algérien, en butte à de multiples difficultés économiques, psychologiques et sociales, de devoir retourner dans son pays.

Les années 70 sont aussi une époque où, après presque deux décennies de silence et de refoulement (est-ce la coopération qui aurait refoulé la mémoire de la colonisation?), la guerre d'Algérie est redécouverte par la littérature de jeunesse, à un moment où elle cesse d'être un sujet tabou dans l'opinion française.

Un point de départ de cette redécouverte est la publication du roman autobiographique de Virginie Buisson *L'Algérie ou la mort des autres* (1978). Ce témoignage d'une fillette française sur la guerre d'Algérie, destiné d'abord aux adultes, passe au statut de roman pour la jeunesse chez Folio Junior à partir de 1981, sans transformation du texte, mais avec allègement de la typographie et ajout d'illustrations. Ce sera un gros succès de librairie (plus de 300.000 exemplaires diffusés).

Dans la littérature de jeunesse, la redécouverte de la guerre d'Algérie se fait dans deux principales directions : l'exode des Français d'Algérie et l'expérience de la guerre par les enfants.

L'exil des Français d'Algérie, qui avait suscité de nombreux témoignages dans des éditions communautaires du milieu « pied-noir », prend place désormais dans les collections pour la jeunesse, où elle devient une expérience collective communicable à des lecteurs autres que les rapatriés.

Parmi les premiers ouvrages sur ce thème : *Le voyage de mémé*, par Gil Ben Aych (1982), ou *Et puis je suis parti d'Oran*, de Lucien Guy Touati (1985), qui évoque les souvenirs d'un lycéen de troisième en 1962. Cette veine est restée active avec, par exemple, *Le Ville de Marseille*, de Jean-Pierre Nozière (1996), « un roman simple et bouleversant sur la question des Français d'Algérie »

Sur la guerre vue par les enfants, la parution du livre de Virginie Buisson libère la publication d'autres témoignages. Le plus connu est sans doute le récit de Saïd Ferdi, *Un enfant dans la guerre* (Seuil, 1981), Cette dénonciation réaliste de la guerre en milieu rural est cependant alourdie par un message qui renvoie systématiquement dos à dos les violences des deux camps, sans rechercher leur enchaînement. En 1982 une bande dessinée intitulée *Une éducation algérienne* (texte de Guy Vidal, dessin d'Alain Bignon, chez Dargaud) et destinée aussi bien aux adultes qu'aux

adolescents, entend redonner la parole aux jeunes hommes tout juste sortis de l'adolescence que furent les appelés du contingent. Les derniers moments de l'Algérie française y sont évoqués par un militaire du contingent qui dénonce la torture, la bêtise du milieu militaire, les violences aveugles de l'OAS et la fuite en avant vers une politique du pire qui manipule les individus et ne leur donne pour horizon que l'exil.

D'autres titres de littérature pour la jeunesse ont été consacrés depuis aux derniers moments de la guerre d'Algérie, comme le petit livre de Pierre Davy *Oran 62, La rupture* (2002). Se voulant réaliste et pondéré, sa particularité est de figurer dans la collection les Romans de la mémoire, soutenue par le Ministère français de la Défense<sup>7</sup>. Écrit par un ancien sous-lieutenant du contingent, il évoque l'année 1961-62 à Oran. Il est relativement indulgent vis-à-vis de l'armée (pas un mot sur la torture), et tend à minorer le nombre des victimes du 5 juillet 62, tout en insistant sur le sort des harkis.

Mais le roman le plus diffusé aujourd'hui en milieu scolaire sur la guerre d'Algérie et le plus primé (notamment au salon du livre de jeunesse) reste *Un été algérien*, publié en 1993 par Jean-Pierre Nozière. L'auteur, documentaliste à l'Education nationale, a écrit plusieurs romans pour adultes (dont une série de polars sur les aventures policières et sentimentales d'un détective privé fils de harki) ou pour adolescents. *Un été algérien* décrit la montée en puissance de la guerre dans la région de Sétif, à travers la relation entre deux adolescents qui vont devoir choisir chacun leur camp : la communication entre eux ne se rétablira pas après la guerre, alors même que le fils du colon revient en Algérie au titre de la coopération. Le roman a clairement une visée didactique et documentaire : il est accompagné d'un « dossier » consistant sur la guerre, avec des données parfois contestables.

Plus difficiles sont les tentatives de reconstruire une histoire commune des "événements" lisible et acceptable par les jeunes Français et les jeunes Algériens d'aujourd'hui. Signalons dans cette perspective *Le train d'El-Kantara*, de Jacques Delval (1987), qui évoque la naissance d'une amitié et d'une complicité entre des individus opposés par une logique de guerre. C'est aussi le thème du roman *Saïd et Pilule* de Daniel Zimmermann (1998) : comment une amitié née en France résiste à la guerre d'Algérie et aux pires pratiques militaires (torture, « corvée de bois »).

---

<sup>7</sup> « Notre histoire avec l'Algérie a commencé dans la guerre et finit par la guerre » p. 66.

Cette thématique de l'amitié « avec les copains d'en face » qui se noue, se dénoue ou survit malgré le contexte colonial se retrouve dans des romans pour adultes, plus ou moins autobiographiques, qui mobilisent les souvenirs d'enfance sur l'expérience de la guerre d'Algérie et surtout de ses derniers moments. Citons par exemple : Hubert Huertas, *Nous jouerons quand même ensemble... Une enfance en Algérie* (2000)<sup>8</sup>, et surtout *L'ami algérien* (2003), « journal à deux voix d'une amitié survivante », écrit par deux amis d'enfance de Guelma, Salah Guemriche et Gérard Tobelem, qui finissent par se retrouver en France après avoir été éloignés par le « tourbillon de la guerre ». Une histoire gentille qui n'est peut-être pas à la hauteur du modèle allemand de « l'ami retrouvé ».

On peut rattacher à la préoccupation d'inscrire l'histoire des individus dans la trame d'une histoire globale qui les bouscule les BD de Jacques Ferrandez. Les albums de la série Carnets d'Orient sur l'histoire de la colonisation de l'Algérie conduisent progressivement le lecteur vers la guerre et le « crescendo de l'horreur » où se trouvent plongés les individus. Le même auteur a aussi publié en BD une version remaniée de la nouvelle « L'Hôte » de Camus. Mais s'agit-il vraiment d'une littérature de jeunesse puisque ces œuvres s'adressent d'abord à la mémoire des adultes ? Le genre continue en tout cas à prospérer, avec par exemple l'album *Leçons coloniales*, publié en 2012 chez Delcourt par Azouz Begag et Djilali Defali, qui évoque le contexte pré-insurrectionnel de 1945 à travers le regard d'une institutrice française venue prendre son poste à Sétif<sup>9</sup>.

L'auteur qui s'emploie le plus à inscrire ses romans et nouvelles pour la jeunesse dans une histoire commune mais plurielle de la France et de l'Algérie reste Leïla Sebbar. Dans ses œuvres, elle cherche à faire connaître à de jeunes Français la réalité vécue par les Algériens et réciproquement<sup>10</sup>. *J'étais enfant en Algérie. Juin 1962* (publié en 1997) raconte à des enfants de dix ans le drame et les violences de la guerre à travers le journal d'une fillette européenne d'Alger qui dit « Je reviendrai ». L'univers des harkis y est vu aussi à travers le regard d'un jeune enfant. Dans *La Seine était rouge* (1999), l'auteure s'appuie sur des

---

<sup>8</sup> « Chacun s'est replié sur lui-même et derrière sa terreur ou sa rancœur » ; p. 363 : « Nous avons remonté le fil d'une amitié furtive et peut-être imaginaire ». Le thème des amitiés perdues et retrouvées permet au roman de faire le lien entre les deux guerres d'Algérie. p. 77.

<sup>9</sup> Eléonore Hamaide-Jager (2012) souligne la difficulté persistante d'écrire mais surtout d'illustrer la guerre d'Algérie pour les enfants.

<sup>10</sup> Par exemple dans *Une jeune fille au balcon* (1996).

itinéraires individuels pour faire revivre les événements d'octobre 1961 et leur lien avec des réalités et des personnages d'aujourd'hui. C'est aussi le thème d'un roman de Michel le Bourhis, *Les yeux de Moktar* (2003).

Fille d'un instituteur kabyle, Leïla Sebbar a su mobiliser, comme Maïssa Bey, ses propres souvenirs d'enfance. Mais elle s'adresse surtout aux jeunes Français, en cherchant à leur délivrer un discours pacifié et relativement consensuel. Il est difficile de savoir comment son discours est reçu par de jeunes lecteurs en Algérie où ses livres sont diffusés.

A côté de ces romans pour la jeunesse où l'amitié vient tempérer le rapport colonial, d'autres auteurs ont choisi très tôt de faire voir à leurs lecteurs adultes le « malaise algérien » - qui conduira à la guerre - à travers les yeux et le témoignage des enfants. Dans ces œuvres très réalistes, écrites surtout par des instituteurs, on n'est plus à la recherche des amitiés perdues. Ce sont les élèves algériens qui initient leurs maîtres à la vérité à peine romancée de la violence coloniale et de la guerre.

Les « instituteurs du bled » (selon une expression de Mouloud Feraoun) ont été souvent des observateurs privilégiés de leurs élèves « musulmans », notamment dans l'espace rural. Habités par leur formation à observer le milieu dans lequel ils travaillent, leur position d'écriture dans l'univers mental colonial est particulière, car les valeurs qu'ils ont acquises à l'École normale sont sensiblement en porte-à-faux par rapport à celles de la société dans laquelle ils évoluent. Refusant l'altérité du colonisé prônée par le discours dominant, beaucoup d'entre eux se considèrent comme des serviteurs de la politique d'assimilation<sup>11</sup>. Et quelques-uns vont plus loin dans l'engagement ou l'empathie en faveur des colonisés.

Mais cet objectif se heurte à la réalité coloniale. L'échec et les limites de la politique d'assimilation en milieu scolaire inspirent entre les deux guerres à Albert Truphémus, inspecteur de l'enseignement indigène, son célèbre roman *Ferhat, instituteur indigène*, auquel s'identifieront les instituteurs naturalisés de la revue *La Voix des Humbles*.

Les romans des instituteurs décrivent aussi la misère des enfants qui fréquentent l'école : à peine habillés et à peine nourris, leur situation devient dramatique dans les périodes de famine ou d'épidémie, avec des discriminations révoltantes au détriment des élèves « indigènes »<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Colonna (1975).

<sup>12</sup> Cf. notamment *L'hôtel du Sersou* de Albert Truphémus (1930).

Après la seconde guerre mondiale, le malaise colonial prend la figure d'une révolte qui mûrit et qui bouscule les « hommes de bonne volonté ». Pour les premiers écrivains maghrébins de langue française qui s'imposent alors sur la scène littéraire, l'assimilation a cessé d'être un objectif crédible. Mouloud Feraoun, Mouloud Mammeri, Mohamed Dib valorisent désormais l'identité du colonisé, même si le colonisateur n'est pas exclu de la scène algérienne. C'est aussi l'époque où des romans et récits d'enseignants témoignent avec force, à travers des figures ou paroles d'élèves, de la dramatisation du conflit colonial.

Cette mutation du problème algérien sur une décennie est particulièrement sensible dans deux livres où l'auteur-instituteur se veut l'observateur attentif d'un enfant qui grandit et se politise en occupant progressivement toute la scène du livre.

Le premier de ces ouvrages est celui de René Cathala, instituteur des Hauts Plateaux sétifiens originaire du Tarn, qui remanie par trois fois le texte de son roman autobiographique entre 1944 et 1955. Il le publie une première fois à Alger en 1946 chez Charlot sous le titre *Le jardin des hautes plaines* et une seconde fois chez Gallimard en 1955 sous le titre *Rouge le soir*. Cette dernière version qui ajoute un chapitre à l'édition précédente a été publiée aussi sous l'intitulé « Témoignage » par la Nouvelle revue française en trois livraisons (juin, juillet et août 1955). Mais, au total, c'est bien l'unique ouvrage de l'auteur, centré sur les relations personnelles et sur l'amitié qui se nouent, se dénouent et se renouent entre l'instituteur et un de ses élèves, Mahmoud, au fil de rencontres successives qui scandent les étapes du drame algérien. Le drame personnel qui les touche, à contre-courant des valeurs d'une société coloniale qui récuse la possibilité de cette amitié, est « écrit tout seul par les évènements ». C'est ce qui justifie la réécriture du texte : alors que la relation amicale peut encore rebondir après le 8 mai 45, elle est définitivement broyée après l'embrassement du Maghreb et la mort de Mahmoud, même si l'auteur se refuse à totalement désespérer de l'avenir. Le livre sonne juste, parce qu'il articule avec précision et réalisme le devenir des personnages avec l'histoire d'une société rurale et citadine algérienne très pauvre, un « peuple de haillons » victime de la colonisation et sur le point de se révolter contre elle. Peu d'ouvrages de cette époque délivrent un tel sentiment d'authenticité sur le processus qui conduit à la guerre d'Algérie<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Si la réécriture d'une histoire personnelle bousculée par les évènements s'explique dans la démarche de Cathala, elle est plus difficile à justifier chez Roblès. Cet auteur

Quoique publié à compte d'auteur seulement en 1980, bien après la guerre, le livre d'Yvonne Chanac, *Le souk de la colère* dégage aussi ce sentiment d'authenticité. L'auteure, qui ne se met pas en scène elle-même, mais qui a vécu douze ans près de ses jeunes élèves, décrit elle aussi la misère noire qui touche une partie de la population algérienne dans les années cinquante<sup>14</sup>. C'est un roman étonnant de précision et d'empathie sur la vie et les espoirs d'un jeune algérien, Saïd, qui survit avec sa mère dans des grottes aux environs de Tlemcen (à Boudghène). Tout en luttant pour sortir de sa misère par l'école, il se politise progressivement au contact d'enseignants progressistes. Puis son combat solitaire rejoint celui d'un peuple humilié et travaillé par la colère.

Faire remonter à la surface et dans les enjeux du temps présent la mémoire de jeunes Algériens sur la guerre est aussi le propos de Kaddour M'Hamsadji (poète et ancien instituteur) dans *Le rêve derrière soi* (Éd. Casbah, 2000). C'est un roman surprenant centré sur le personnage de Nadir qui raconte en 1988, alors qu'il est âgé de 45 ans, ses souvenirs d'adolescent algérien vivant dans un domaine colonial de la région de Sétif durant la guerre d'Algérie. Tout en suivant l'engagement nationaliste de son père, qui y laissera la vie, ce jeune lycéen, qui poursuit ses études grâce à l'appui du colon, est aussi acteur et observateur de la complexité des relations humaines et sociales qui se nouent entre les habitants de la ferme malgré le rapport colonial, et le témoin de l'ambiguïté des parcours individuels (ainsi, l'oncle du personnage principal, qui ne s'est pas vraiment engagé dans la lutte pour

---

occulte les importantes corrections qu'il a apportées à son plus célèbre roman *Les Hauteurs de la ville* (prix Femina) pour l'ajuster à la décolonisation. Le texte a en effet fait l'objet d'une réécriture inavouée mais substantielle pour sa deuxième édition de 1960 : le héros, un jeune algérien, est désormais nanti d'une conscience anticoloniale alors qu'il n'était politiquement qu'un résistant au nazisme dans la première version (cf. F. Lorcerie, fiche sur *Les hauteurs de la ville*, in *Roman colonial et idéologie coloniale en Algérie*, 1974.). La correction cachée répondrait-elle à un souci de pédagogie politique ?

<sup>14</sup> Sur la misère des élèves dans la région de Tlemcen, et sur son expérience d'institutrice, cf. aussi le témoignage de Jacqueline Guerroudj dans son autobiographie *Des douars et des prisons*, Alger, Bouchene, sd (1991 ?). On renverra aussi au récit de Belaribi Kadri, *De l'école indigène à l'an 2000... et des poussières* (Alger, Bibliothèque nationale, 2003), qui dénonce les discriminations dont sont victimes les élèves algériens, tout en insistant sur le dévouement et la qualité de ses maîtres (dont son père faisait partie) et sur son propre attachement à l'école « Décieux », qui, malgré un statut d'« école indigène », a formé des générations d'élites algériennes à Tlemcen.

l'indépendance, est celui qui en tirera le plus profit, comme il avait su tirer avantage de la situation coloniale).

Chacun à sa manière et en son temps, ces trois romans, qui font témoigner des enfants ou jeunes algériens sans être prisonniers d'une histoire officielle ou d'un « roman national », montrent, plus que les romans pour la jeunesse évoqués en première partie, l'apport de la littérature à une lecture plus fine de la confrontation coloniale.

D'une part, cette littérature aide à redécouvrir la complexité des relations personnelles à l'œuvre dans le rapport colonial et la part des dimensions subjectives de l'histoire collective, même si on ne peut suivre complètement Ferrandez quand il affirme : « il n'y a pas de vérité, il n'y a que des histoires ».

D'autre part, elle montre que temps littéraire et temps historique ne se confondent pas. Tantôt la littérature est en avance sur l'histoire, en aidant à saisir une réalité sociale qui émerge. Tantôt, sa fonction est mémorielle : contribuer à la reconstruction des mémoires individuelles et collectives qui donnent chair au passé et sens au présent, comme dans *Le rêve derrière soi*. C'est une caractéristique qui peut rendre le discours romanesque plus facilement audible des deux côtés de la Méditerranée que le discours historique quand celui-ci se réduit à une confrontation de « romans nationaux ».

Le recueil du témoignage des élèves sur la violence coloniale ou sur la guerre ne prend pas nécessairement une forme romanesque. Il sera systématisé dans une enquête réalisée anonymement en 1961 et 1962 par Jacques Charby, comédien engagé dans le soutien au FLN, auprès des enfants scolarisés dans les camps de réfugiés algériens au Maroc et en Tunisie<sup>15</sup>. Cette enquête menée pour les services éducatifs du GPRA débouchera sur la publication du livre *Les enfants d'Algérie* (1962), qui connaîtra un large retentissement.

### **Œuvres citées**

Azouz Begag et Djillali Defali, *Leçons coloniales*, Delcourt, 2012.

Bernard Barokas, *La révolte d'Ayachi*, Gembloux, Duculot (coll. Travelling), 1981

Gil Ben Aych, *Le voyage de mémé*, Paris, Bordas, 1982.

---

<sup>15</sup> Sur le rôle de Jacques Charby dans cette enquête, cf. le témoignage de François Gèze, publié dans un communiqué des Editions de La Découverte le 9 janvier 2006 à l'occasion de la mort de Jacques Charby.

Virginie Buisson, *L'Algérie ou la mort des autres*, Gallimard, 1978 et Gallimard jeunesse, 1981.

René Cathala, *Le jardin des hautes plaines*, Alger, Charlot, 1946.

René Cathala, *Rouge le soir*, Paris, Gallimard, 1955.

A.G. de Chamberlhac, *José-Mohamed*, Paris, Alsatia (coll. Signe de piste), 1956.

Yvonne Chanac, *Le souk de la colère*, Paris, La pensée universelle, 1980.

Joëlle Danterne, *La patrouille des Saints-Innocents*, Alsatia, Signe de Piste, 1947. L'intrigue de ce roman pour adolescents, écrit par une auteure qui deviendra célèbre sous le pseudonyme de Anne Golon, se situe en Palestine.

Joëlle Danterne, *Alerte au Tchad*, Alsatia (coll. Signe de piste), 1951.

Pierre Davy, *Oran 1962, la rupture*, Paris, Nathan, 2002.

Jacques Delval, *Le train d'El Kantara*, Paris, Flammarion, Castor Poche, 1987.

Jean D'Izieu, *L'équipe des quatre nations*, Paris, Alsatia (coll. Signe de piste), 1959.

*Les enfants d'Algérie, récits et dessins*, Paris, François Maspéro, 1962.

Marie Féraud, *Anne ici, Sélima là-bas*, Gembloux, Duculot (coll. Travelling), 1978.

Saïd Ferdi, *Un enfant dans la guerre*, Paris, Seuil, 1981.

Georges Ferney, *Le prince des sables*, Paris, Alsatia (coll. Signe de piste), 1948.

Gabrielle Gildas-Andrievsky, *Pas de cheval pour Hamida*, Paris, Editeurs français réunis, 1957 et 1966.

Michel Grimaud, *Le paradis des autres*, Paris, Amitié-Rageot, 1973.

Salah Guemriche et Gérard Tobelem, *L'ami algérien*, Paris, Lattès, 2003.

Jacqueline Guerroudj, *Des douars et des prisons*, Alger, Bouchene, sd (1991 ?)

Hubert Huertas, *Nous jouerons quand même ensemble... Une enfance en Algérie*, Paris, presses de la Cité, 2000.

Belaribi Kadri, *De l'école indigène à l'an 2000... et des poussières*, Alger, Bibliothèque nationale, 2003.

Michel Le Bourhis, *Les yeux de Moktar*, Paris, Syros, 2003.

X. B. Leprince, *La table de Tacfarinas*, Alsatia (coll. Rubans noirs), 1957.

X. B. Leprince, *La croix d'Agadès*, Alsatia (coll. Rubans noirs), 1962.

Adrien Martel, *Révolte à la cité de transit*, Gembloux, Duculot (coll. Travelling), 1983.

Kaddour M'Hamsadji, *Le rêve derrière soi*, Alger, kasbah éditions, 2000.

Jean-Pierre Millecarn, *Et je vis un cheval pâle*, Paris, Gallimard, 1978.  
 Jean-Pierre Nozière, *Un été algérien*, Paris, Gallimard jeunesse, 1990  
 Jean-Pierre Nozière, *Le Ville de Marseille*, Paris, Seuil, Point-Virgule, 1996.  
 Pierre Pelot, *Le pain perdu*, Paris, Ed G. P., (coll. Grand angle), 1974.  
 Emmanuel Roblès, *Les hauteurs de la ville*, Alger, Charlot, 1948 et Paris, Seuil, 1960.  
 Leïla Sebbar, *Une jeune fille au balcon*, Seuil jeunesse, 1996.  
 Leïla Sebbar, *J'étais enfant en Algérie. Juin 1962*, Ed. du Sorbier, 1997.  
 Leïla Sebbar, *La Seine était rouge*, Ed. Thierry Magnier, 1999 et Actes Sud, 2009.  
 Robert Serza, *Au risque de tout gagner. Amour et sang sur l'Algérie*, Paris, Alsatia, (coll. Rubans noirs), 1962.  
 Lucien Guy Touati, *Et puis je suis parti d'Oran*, Flammarion, Castor poche, 1985.  
 Albert Truphémus, *L'hôtel du Sersou*, Alger, Soubiron, 1930.  
 Albert Truphémus, *Ferhat, instituteur indigène*, Alger, Ed. France-Afrique, 1935.  
 Guy Vidal (texte) et Alain Bignon (dessin), *Une éducation algérienne*, Paris, Dargaud, 1982.  
 Daniel Zimmermann, *Saïd et Pilule*, Paris, Livre de Poche jeunesse, 1998.

#### **Autres références :**

Fanny Colonna, *Instituteurs algériens 1883-1939*, Paris, Presse de la FNSP, 1975.  
 Jean Déjeux, *Essai de Bibliographie algérienne : 1<sup>er</sup> janvier 1954 – 30 juin 1962 (lectures d'une guerre)*, N° spécial de *Cahiers nord-africains*, N° 92 (octobre-novembre 1962).  
 Hubert Gourdon, Jean-Robert Henry, Françoise Henry-Lorcerie, « Roman colonial et idéologie coloniale en Algérie », N° spécial de la *Revue algérienne des sciences juridiques, économiques et politiques*, 1974-1, 252 p.  
 Eléonore Hamaide-Jager, « Cachez ce sang que je ne saurais voir. Les images de la guerre d'Algérie dans les albums et les documentaires pour la jeunesse », *Strenae. Recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance*, Dossier Enfance et colonies : fictions et représentations, 3/2012.  
 J. R. Henry (dir.), « Le Maghreb dans l'imaginaire français. La colonie, le désert, l'exil », N° spécial de la *ROMM*, 1<sup>o</sup> semestre 1984 ; réédité par Edisud (Aix en Provence), sous forme d'un volume à part.

J. R. Henry et Lucienne Martini (dir.), *Littératures et temps colonial. Métamorphoses d'un regard sur la Méditerranée et l'Afrique*, Aix en Provence, Edisud et Mémoires méditerranéennes, 1999.

J. R. Henry, « littérature de jeunesse et décolonisation », in *De l'Indochine à l'Algérie. La jeunesse en mouvement des deux côtés du miroir colonial* (dir. Nicolas Bancel, Daniel Denis et Youcef Fates), Paris, La Découverte, 2003, pp. 311, 324.

J. R. Henry, « L'irruption du fait colonial dans la mise en scène littéraire de l'école coloniale algérienne », in *L'école et la nation*, sous la dir. de Benoit Falaize, Charles Heimberg, Olivier Loubes, ENS Editions, 2013.

Jean-Yves Riou, *Scoutisme en crise. 1945-1957*, Chambray-les-Tours, CLD, 1987.

Benjamin Stora, *Le dictionnaire des livres de la guerre d'Algérie*, Paris, L'Harmattan, 1996.

**Guerres fratricides, parricides et infanticides  
ou les enfants-soldats  
dans *Allah n'est pas obligé* de Ahmadou Kourouma**

Malika Fatima BOUKHELOU  
Université de Tizi Ouzou

**Résumé**

La présente communication se propose d'étudier, à travers *Allah n'est pas obligé* de Ahmadou Kourouma, la situation tragique du Libéria et de la Sierra Léone, où sévissent des guerres tribales acculant des enfants à s'enrôler comme enfants-soldats. Armé de son kalach et animé de sa rage de dire l'indicible, Birahima raconte à la fois comme témoin et acteur, l'horreur de ces conflits organisés par des adultes, où les enfants-soldats, avant de devenir meurtriers, ont d'abord été meurtris dans leur âme et leur chair. Ils n'ont d'autre choix que celui de devenir complices de ces génocides.

**Mots-clés** : témoignage, guerres civiles, guerres fratricides, guerres infanticides, enfants-soldats

**Abstract**

The purpose of this paper is to study, through Ahmadou Kourouma's novel *Allah n'est pas obligé*, the tragic situation in Liberia and Sierra Leone, where tribal wars are waging war on children to enlist as child soldiers. Armed with his kalach and animated with his rage to say the unspeakable, Birahima tells both as witness and actor, the horror of these conflicts organized by adults, where the child soldiers, before becoming murderers, first was bruised in their soul and their flesh. They have no choice but to become accomplices of these genocides.

**Keywords** : testimony, civil war, wars fratricides, wars infanticides, child soldiers

**Introduction**

Longtemps aux livré aux pillages et à la colonisation, le sous-continent africain fut victime d'exactions, de déstructuration et de déstabilisation. L'Afrique noire fut d'abord « *une réserve d'exotisme pour les écrivains occidentaux venus y puiser de nouveaux thèmes pour leur inspiration* » (Chevrier, 1999, p. 22). Durant la période coloniale, les écrivains négro-africains s'engagèrent aux côtés des leurs, usant de mots français appris à l'école coloniale pour dire les maux qui rongeaient leurs peuples, se

faisant ainsi les témoins, les historiens et les porte parole des leurs. Dans *Cahier d'un retour au pays natal*, Aimé Césaire, l'un des chantres de la Négritude, ne manqua pas de mettre en exergue ce rôle si précieux que les intellectuels allaient être amenés à jouer :

Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir [...] Et surtout mon corps aussi bien que mon âme, gardez-vous de vous croiser les bras en l'attitude stérile du spectateur, car la vie n'est pas un spectacle, car une mer de douleur n'est pas un proscenium, car un homme qui crie n'est pas un ours qui danse. (Césaire, 1938-1939)

Les postindépendances africaines ne furent guère à la hauteur des espoirs que tant les peuples que leurs élites en attendaient, les coups d'états accompagnés d'abus de pouvoir apportèrent leurs cortèges de désillusions, de désenchantements et d'exactions. Et derechef, les intellectuels et les écrivains se firent un devoir de dénoncer, de témoigner, de décrire/écrire les horreurs qui se commettaient par les Africains sur les Africains.

C'est ainsi que l'Ivoirien Ahmadou Kourouma, qui s'était déjà engagé à dénoncer les lendemains qui déchantent dans *Les Soleils des Indépendances* (Kourouma, 1970), publiée en 2000, aux éditions Seuil, *Allah n'est pas obligé*, roman qui témoigne de la situation chaotique et tragique du Libéria et de la Sierra Léone, où sévissent des guerres tribales qui acculent des enfants-tout autant garçons que filles à s'enrôler comme enfants-soldats, aux côtés d'hommes soldats, pour commettre des carnages.

Dans la présente communication, nous tenterons, dans un premier temps, de mettre en exergue la dimension testimoniale de cette œuvre romanesque, dans un deuxième temps, nous recourons à une approche mythanalytique couplée à une lecture postcoloniale pour mettre en évidence l'isomorphisme de la figure maternelle (la mère de Birahima) et celle de la Patrie/Afrique gangrenée par les maux générateurs de guerres civiles. Dans un troisième temps, nous nous interrogerons sur les motivations de Kourouma de recourir au personnage de l'enfant pour raconter son récit en en faisant l'archétype de l'enfant-soldat. Nous escomptons, au terme de ce triple questionnement, pouvoir démontrer qu'en affectant l'enfant au cœur même de sa structuration humaine, la guerre affecte la structure humaine de la société tout entière et porte les germes de la destruction de la psyché humaine.

## 1. Allah n'est pas obligé, œuvre de témoignage

C'est à travers le regard évaluateur de Birahima, lui-même *small soldier*, qui cumule toutes les compétences évaluatives, que Kourouma nous convie à entrer dans l'univers de cette guerre fratricide que les valeurs humaines ont déserté pour ne laisser place qu'à la rapacité, la monstruosité et l'animalité. *Allah n'est pas obligé* est un roman qui se présente comme un témoignage sur la guerre tribale, il est raconté par un enfant et acquiert une valeur testimoniale de grande portée. En effet, faire raconter la guerre par une instance narrative adulte n'aurait fait qu'ajouter de la banalité à de la banalité, tant l'écriture romanesque sur la guerre par des adultes est pléthorique. En revanche, déléguer la narration à un personnage enfant, embarqué bon gré mal gré dans le conflit, met en exergue l'atrocité de la guerre, dévoile ses aberrations, ses monstruosité, en un mot dénonce la violence inouïe telle qu'elle est imposée à l'enfant, violence et inhumanité qui feront désormais partie de son apprentissage de sa vie.

Un enfant raconte sans artifice, sans fard, sans travestissement. Et bien que l'exercice soit indicible et sans doute à cause de cela, il troue l'opacité du silence, met à nu l'hypocrisie des adultes, leur lâcheté, leur odieuse complaisance, celle des décideurs, des chefs sans foi ni loi, des bandits sans honneur. Et Birahima, l'enfant-soldat, de nous expliquer :

Quand on dit qu'il y a une guerre tribale dans un pays, ça signifie que des bandits de grand chemin se sont partagé le pays. Ils se sont partagé le pays. Ils se sont partagé la richesse ; ils se sont partagé le territoire, ils se sont partagé les hommes. Ils se sont partagés tout et tout et le monde entier les laisse faire. Tout le monde les laisse tuer librement les innocents, les femmes et les enfants. [...]..Il y avait au Libéria quatre bandits de grand chemin ; Doe, Taylor, Johnson, El Hadj Koroma et d'autres petits bandits. Les fretins bandits cherchaient à devenir grands. Et ça s'était tout partagé. C'est pourquoi on dit qu'il y avait une guerre tribale au Libéria. Et c'était là où j'allais, là où était ma tante. (Kourouma, 2000, p. 49)

Pris en charge par un enfant, le récit prend une amplitude tragique, dense et acquiert des résonances inédites. L'œuvre romanesque met donc en représentation des guerres décidée par les grands bandits (guerres fratricides, entre autres Samuel Doe et Prince Johnson l'illuminé,<sup>1</sup> aidées par les puissances militaires connues et occultes- et ces guerres sont

---

<sup>1</sup> « Pour dire vrai, le Prince Johnson était un illuminé. (D'après Larousse, illuminé signifie visionnaire.) Et on ne discute pas avec un visionnaire. On ne prend pas pour argent comptant les paroles d'un visionnaire. » *Op.cit.*, p. 133.

faites par des enfants, subie par une population désarmée et impuissante et racontée par un enfant, qui nous en montre tous les points de vue.

Birahima, âgé de dix ou douze ans selon sa mère ou sa grand mère, raconte, avec beaucoup de dérision, et pour ne pas se « mélanger les pédales dans les gros mots, il recourt aux mots des quatre dictionnaires qu'il possède : « Primo le dictionnaire Larousse et le Petit Robert, l'Inventaire des particularités lexicales du Français en Afrique noire et tertio le dictionnaire Harrap's. » (Kourouma, 2000, p. 9)

Pour faire raconter l'histoire au jeune Birahima, le romancier recourt à un langage d'enfant, qui s'aide d'outils linguistiques et ce faisant, tourne en dérision la norme de la langue d'écriture. Kourouma reprend ainsi le rôle de témoin qu'il a revendiqué tout au long de son parcours de romancier : non seulement en dénonçant, au travers de l'histoire racontée, les malheurs de l'Afrique, mais surtout en dotant son écriture d'une forme reflétant les incompréhensions, les malentendus et l'atmosphère chaotique liés à l'évolution de ses personnages au sein d'un univers cauchemardesque.

Faire raconter la guerre par un enfant est une gageure que Kourouma parvient à réaliser en faisant en sorte que toutes les compétences évaluatives soient réunies chez l'enfant, l'enfant-soldat, ou small soldier, children soldier. Pareille stratégie est utilisée par l'auteur dans le but de mettre en évidence le rôle de l'enfant acculé à tuer, après avoir tué toute humanité en lui et autour de lui, lui, l'enfant qu'on a déjà tué, dont on a tué l'enfance, l'esprit d'enfance et les rêves d'enfant, lui dont on a détruit l'innocence et anéanti l'existence.

Kourouma décrit/écrit la rage, l'horreur, l'inouï, l'innommable, qu'il dénonce à travers l'évaluation de son personnage témoin. Birahima se fait alors fort de raconter et de témoigner de tout, sur tout, avec ses mots d'enfant à peine alphabétisé « dont l'école n'est pas arrivée très loin, ayant coupé cours élémentaire... » (Kourouma, 2000, p. 7). Il recourt à une langue métissée, créolisée, entremêlée de définitions extraites de ces fameux dictionnaires français/ anglais/américains pour dire, décrire, écrire et crier à la face du monde, la guerre immonde, l'inhumanité, la violence et le chaos qui prévalent dans cet univers. Cette langue créolisée et le recours récurrent à ces dictionnaires français/anglais/américains sont des indices probants de l'acculturation et de violation/viol de la psyché, de l'aliénation de la personnalité africaine, livrée pieds et poings liés à tous les envahisseurs, qui ont œuvré en coulisses à la désintégration et à

l'éclatement de ce continent, jadis constitué, pour reprendre Aimé Césaire :

[...] de sociétés communautaires, jamais de tous pour quelques-uns. C'étaient des sociétés pas seulement antécapitalistes, comme on l'a dit, mais aussi anticapitalistes. C'étaient des sociétés démocratiques, toujours... des sociétés coopératives toujours, sociétés fraternelles. [...] Elles étaient le fait, n'avaient aucune prétention à être l'idée [...]. Elles se contentaient d'être. Devant elles n'avaient de sens, ni le mot échec, ni le mot avatar. Elles réservaient, intact, l'espoir. (Césaire, 1955, p. 13)

## **2. Isomorphisme Mère/Patrie/ Afrique**

Mais avant de devenir cet enfant parricide, Birahima évoque sa mère et sa grand-mère, il conte l'Afrique d'avant, celle des cases, des champs où il chassait les souris et les oiseaux dans la brousse, un « vrai enfant nègre noir africain broussard », il conte l'époque bénie où il était « entre la case de maman et celle de grand-mère », il évoque le temps où il marchait « à quatre pattes dans la case à maman » et le temps si lointain et si proche « où il était dans le ventre de maman », et puis celui d'avant, « où il était serpent, arbre, bétail, homme ou femme », il conte « la vie vécue d'avant la vie, d'avant l'horreur et le carnage, d'avant les tueries de la vie ». Il conte le temps des contes et des légendes, celui où hommes, bêtes et nature vibraient à l'unisson, dans le respect mutuel et l'harmonie. Il conte l'époque bénie des accordailles de l'homme africain avec le Cosmos.

Et c'est ainsi que la maman et la mère patrie se jumellent, que la maladie de la maman devient celle de l'Afrique, et que « la première marchant sur les fesses, avec une jambe droite mangée par l'ulcère », essaie d'attraper son petit, qui, fonçant sur la braise ardente se fait griller le bras : « Elle a grillé le bras d'un pauvre enfant comme moi parce que Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes les choses qu'il fait. » (Kourouma, 2000, p. 13). C'est ainsi que la gangrène de la mère devient analogue à celle de la Patrie/Afrique, que les deux figures acquièrent le même isomorphisme, isomorphisme que l'anthropologie et la mythanalyse confirment.

L'isomorphisme entre les deux icônes de la patrie et de la femme aimée est indéniable : la patrie comme la femme aimée (amante ou mère) se fondent et se confondent, leurs traits et leurs caractéristiques fusionnent pour donner cet archétype de la terre/mère/ femme : La terre comme l'onde, est prise au sens de contenant général. Le sentiment patriotique (matriotique) ne serait que l'intuition subjective de cet isomorphisme matriarcal et tellurique. La patrie est presque toujours représentée sous les traits féminisés : Athéna, Rome, Germania, Marianne ou Albion. (Durand, 1969, p. 263)

Ainsi, le geste de la mère de Birahima, grillant accidentellement le bras de son enfant se donne à lire comme un geste infecté de « germes

infanticides », porteur d'intentions « infanticides » inavouées, dont la cicatrice sur le bras, dans le cœur et dans tout son être est indélébile, de même que l'imprègnent toutes les odeurs putrides et nauséabondes de cette mère/patrie atteinte d'infirmité. Et l'isomorphisme de la mère et celui du pays prend plus d'ampleur, culmine vers l'apogée : l'Afrique, mère putride, mère clopinant sur un pied, aimante et puante, rampante et belle, répugnante et désirée, l'Afrique que se disputent maints conquérants, arrachée aux siens, pillée, violentée, violée par moult prétendants, l'Afrique de tout temps exploitée, soumise à toutes les exactions, excisée, dominée, croupissant sous les bottes des maîtres décideurs, l'Afrique dont les richesses ont, de tous temps, profité aux autres, jamais aux siens. L'Afrique, est d'un point de vue symbolique, ce corps/continent gigantesque et inerte, infectée par la longue nuit coloniale, qui a du mal à sortir des ténèbres pour enfanter d'un monde nouveau, d'un ordre nouveau. Ayant été livrée aux mains des colonisateurs, l'Afrique peine à s'affranchir et à s'extraire « de la violence sociale, du conflit larvé ou des guerres ouvertes » (Mbembe, 2010, p. 20). Elle peine à sortir de la grande nuit où l'avait plongée les affres de la colonisation et de la déstructuration. Loin de se relever de ses blessures, de combler ses défaillances et de se ressaisir pour aller de l'avant, l'Afrique, demeure, un demi-siècle plus tard : « un bloc apparemment sans vie qui témoigne de tout sauf de la forme d'un corps vivant et joyeux, disparaissant sous une double nappe de colère et de fétiches. » (Mbembe, 2010, p. 20-21)

La mère putride et purulente semble bien être cette Afrique que des siècles de domination et d'exactions ont transformée en un « grand corps mou et fantasque [...] engagé dans un processus d'autodestruction ravageant. L'action humaine, stupide et folle, y suivrait presque toujours autre chose qu'un calcul rationnel. Cannibalisme, pandémie et pestilence partout imposeraient leur loi. » (Mbembe, 2000, p. 19)

C'est alors que l'image du colonel Papa le bon, image des plus incongrues s'il en est, vient se dresser, avec toute sa puissance militaire, sacerdotale et phallique, pour parachever ce tableau et en surdéterminer les effets. La mère/femme/Afrique ainsi affaissée aux pieds du mâle détenteur des symboles sacerdotaux et militaires, est livrée sans défense, sans recours, sans limites, aux pouvoirs des prédateurs. Les séances de désenvoûtements que fait subir le colonel Papa le bon aux femmes sont d'une éloquence rare: « les séances de désenvoûtement se faisaient en tête à tête avec le colonel Papa le bon pendant de longues heures. On disait

que pendant ces séances le colonel Papa le bon se mettait nu et les femmes aussi. Walahé. » (Kourouma, 2000, p. 70)

L'Afrique est ainsi devenue cet univers chaotique imprégné de violence où les enfants sont réduits à désapprendre l'amour, la vie, où ils sont acculés à tuer pour vivre, à s'entretuer et à piller pour survivre :

Dans toutes les guerres tribales au Libéria, les enfants-soldats ne sont pas payés, les smalls soldats ou children soldiers ne sont pas payés. Ils tuent les habitants et emportent tout ce qui est bon à prendre. [...] Ils massacrent les habitants et gardent tout ce qui est bon à garder. Les soldats enfants et les soldats, pour se nourrir, et satisfaire leurs besoins naturels, vendent au prix cadeaux tout ce qu'ils ont pris et gardé. (Kourouma, 2000, p. 70)

### **3. Birahima, archétype de l'enfant soldat**

Birahima est l'archétype de l'enfant-soldat, et tous les enfants sont des Birahima, « enfant de la rue, qui est récupéré par sa tante après la mort de sa mère ». Il est cet enfant « rongé par ce sentiment de culpabilité envers la mère malade, repoussante de puanteur, raison qui le pousse à désertier la case pour errer dans les rues. » (Kourouma, 2000, p. 30)

Birahima, à l'instar de tous les enfants-soldats enrôlés de gré ou de force dans ce conflit sanglant, est convaincu qu'il est responsable de la mort de sa mère, que celle-ci ne lui a pas pardonné et qu'il n'a par conséquent d'autre choix que de se laisse enrôler :

Car quand on mange ton âme, tu ne peux plus vivre, tu meurs, par n'importe quelle mort, par maladie, par accident, par malmort [...], beaucoup de mal. Du mal à une handicapée. Ma maman ne m'a rien dit mais elle est morte avec la mauvaiseté dans le cœur. J'avais ses malédictions, la damnation. Je ne ferai rien de bon sur terre. Je ne vaudrais jamais quelque chose sur cette terre. (Kourouma, 2000, p. 26)

Les croyances inculquées à l'enfant conjuguées au sentiment de culpabilité à l'égard de sa mère rongée par le mal sont des facteurs déterminants dans sa fuite en avant, vers sa tante, mais surtout vers ce « rôle » infernal qui va lui échoir et qui lui procurera le sentiment de prendre sa revanche sur le sort. L'enfant a déjà ce sentiment ambivalent et ambigu, complexe d'être un parricide, qui le prédispose à devenir un tueur, en vue d'extirper tout sentiment de culpabilité en lui. N'ayant pas été protégé par sa mère et s'étant trouvé dans l'incapacité de la protéger, il est dans une quête effrénée d'une quelconque protection ; et qui, mieux que la milice et les armes, peuvent lui procurer une telle protection ? Selon les rapports établis en 2004 par l'UNICEF, un enfant s'enrôle comme soldat pour pouvoir « acquérir une nouvelle famille plus forte et à même de le défendre »

Plusieurs cas servent à Kourouma, par l'entremise de Birahima, à illustrer l'enrôlement des enfants en tant que soldats, le cas de Birahima, celui de Sarah, de Sosso, de Johnny la foudre, de tous les enfants qui se retrouvent embarqués bien malgré eux dans ce naufrage d'eux-mêmes ; et le narrateur de dire alors une oraison funèbre à la mémoire de ces enfants victimes, de ces enfants martyrs, en vue de dresser monument à leur mémoire :

Johnny la foudre était est un enfant-soldat, dont le vrai nom est Johnny Bazon, poursuivi par un camarade de classe que la maitresse d'école avait lancé à sa poursuite, Johnny lance un caillou sur le visage de Touré qui tomba raide mort. Et c'est ainsi, que fuyant la police, et se rendant en Guinée, Johnny s'est enrôlé comme enfant soldat et est devenu Johnny la foudre. (Kourouma, 2000, p. 180)

Toute guerre est destructrice et porteuse de violence, mais cela est particulièrement vrai pour une guerre tribale et fratricide, guerre qui déshumanise tous les individus et notamment l'enfant qu'elle désocialise, déstructure et dont elle encourage les instincts les plus ataviques.

La guerre fait de l'enfant un chasseur de proie que le goût du sang et de la rapine attirent et attisent. Plus rien désormais n'est susceptible de l'arrêter, et ce d'autant que tous les moyens, telles les drogues fortes,<sup>2</sup> sont utilisés afin de porter à leur comble les instincts les plus meurtriers. Un adulte peut s'arrêter, re-trouver ses limites, parce qu'il les a déjà connues et intériorisées, mais un enfant que l'on a d'abord poussé à tuer les siens, a déjà tout tué en lui, il devient un tueur, dressé pour tuer. Birahima, au cours de son parcours d'enfant soldat « sans peur et sans reproche », va vouloir devenir un « lycan, un petit loup, dévoreur de chair humaine. Il existe en effet des enfants soldats, appelés les lycans, anthropophages, mangeurs de chair humaine et buveurs de sang » (Kourouma, 2000, p. 177)

Dans ce récit narré par Birahima, Kourouma entreprend alors de nous donner un aperçu très éloquent sur ces « mangeurs de chair humaine, buveurs de sang, anthropophages » que les conflits sanglants ont poussé à commettre l'irrémissible :

Eh bè, les lycans, c'est les chiens sauvages qui chassent en bandes. Ca bouffe tout : père, mère, tout et tout. Quand ça a fini de partager une victime, chaque lycan se retire pour se nettoyer. Celui qui revient avec du sang sur le pelage, seulement une goutte de sang, est considéré comme blessé et aussitôt bouffé sur

---

<sup>2</sup> « Nous étions impatients de combattre. Nous étions tous forts par le hasch comme des taureaux et nous avions tous confiance en nos fétiches. » (Kourouma, 2000, p. 113)

place par les autres. Voilà ce que c'est. C'est pigé ? Ca n'a pas pitié. T'as ta mère sur place ?

- non / T'as ton père sur place ? [...] Pour devenir un bon petit lycéen de la révolution, il faut d'abord tuer de tes propres mains, (tu entends, de tes propres mains) tuer un de tes propres parents (père ou mère) et ensuite être initié (Kourouma, 2000, p. 177).

Kourouma démontre ainsi, à travers le personnage de son narrateur témoin, combien le processus de destruction de l'identité de l'enfant commence avec la destruction des structures d'origine. « Ayant éliminé sa famille, coupable d'exactions dans son milieu social, l'enfant ne pourra plus retourner à sa vie d'avant. Cet acte est une épreuve fatale à l'équilibre d'un enfant. » (UNICEF, 2004). Pareille épreuve est génératrice d'une dépendance encore plus forte envers le groupe en tant que structure de substitution. « En outre, ajoute le rapport de l'UNICEF, les méthodes de formation et d'aliénation cherchent à discipliner les soldats mais en même temps, à construire une nouvelle identité. Ils deviennent alors des « bourreaux sans morale ». L'enfant, en pleine crise de valeurs et de sens, rencontre l'univers chaotique et implacable de la guerre qui l'imprègne moralement, intellectuellement et affecte toute sa psyché.

#### **4. Une psyché atteinte au plus profond d'elle-même**

Ce qui est encore plus grave, c'est qu'une telle violence ne se limite pas uniquement aux garçons, elle « infecte » aussi les filles, qui, rivalisant avec leurs camarades garçons, deviennent capables d'effectuer « des tâches aussi dures que de mettre une abeille dans les yeux d'un patient ». Force est alors de constater que l'acmé de la violence est atteinte, de même qu'est atteinte, au plus profond d'elle-même la psyché, puisque l'élément féminin est particulièrement affecté. « Les femmes- épouses, mères, filles- par leur présence secrète, à la limite de l'évanescence, dessinent la dimension de l'intériorité et rendent "habitables le monde" » (Levinas, 1995, p. 13) Les filles/femmes, censées constituer un refuge et reconstituer la vie, puisqu'elles la donnent au prix de leur vie et la préservent coûte que coûte, sont, dans ce cas précis, celles-là qui se déchaînent et donnent libre cours à la violence la plus inouïe. Ayant été elles-mêmes victimes d'abus, et ce au tout début de leur vie et au tréfonds d'elles-mêmes, elles réagissent avec une contre-violence démesurée. Ces filles que l'on a violées bien volontiers et qui constituent la proie des chasseurs, sont analogues à cette terre-mère- patrie que l'on violente et piétine sans trêve ni répit. La contre-violence suscitée chez les filles est à l'exacte mesure de celle qu'elles ont subie. La Femme, qui

figure l'Autre de la psyché, est atteinte au plus profond d'elle-même et réagit avec une violence tout aussi égale, sinon plus décuplée que celle qu'on lui a infligée. La femme, censée être protégée pour pouvoir protéger à son tour et perpétuer la vie, est désormais celle qui se revulse sous les coups de boulot qu'on lui a assésés et dont le déchaînement culmine à son apogée. C'est la destruction de toute humanité dans l'être qui est ainsi perpétrée. La femme figure bien l'autre de la psyché, l'*animus* de l'*anima*, de sorte que lors même qu'il y a trahison et abus de la part de l'homme, survient une métamorphose de la femme en « harpie ».

Dans *Allah n'est pas obligé*, il semble bien que tant l'élément masculin que l'élément féminin ont subi des altérations profondes de la personnalité du fait des guerres tribales. Et ces altérations portent en elles les germes de la destruction. D'un point de vue psychanalytique, l'enfant est la futurisation de l'archétype. Selon Carl-Gustav Jung, en effet, « l'enfant est un avenir en puissance. La vie est un courant qui s'écoule vers l'avenir et non un barrage de reflux ». Et Jung de poursuivre :

Il n'y a donc pas lieu de s'étonner si « les sauveurs » des mythes sont souvent des enfants-dieux. Ce fait correspond précisément aux observations de la psychologie individuelle qui montrent que "l'enfant" prépare un changement futur dans la personnalité. Dans le processus de l'"individuation" il anticipe la figure qui résulte de la synthèse des éléments conscients et inconscients de la personnalité. (Jung & Kerenyi, 1953, p. 138)

Or, si nous nous référons à ce qui est narré dans ce roman sur le parcours des enfants, et à ce qu'avance le psychanalyste sur la figure résultant de la synthèse des éléments conscients et inconscients de la personnalité, l'enfant-soldat constitue la futurisation d'un archétype d'un autre enfant-soldat, et tous les enfants-soldats sont des symboles réunissant les germes de la destruction et du carnage, ils incarnent les maltraitances et les maux qu'on leur a fait subir et qu'ils auront à cœur de perpétrer, à leur tour, sans aucun état d'âme, car tous les sévices, toutes les humiliations et tous les traumatismes leur auront été infligés, et ce dès leur prime enfance. Formés à l'école du meurtre et du sang, du viol et de la violence, ils anticipent les auteurs de futurs carnages encore plus destructeurs. Cette thèse de l'enfant meurtrier est confirmée par les analyses établies en 2004 par l'UNICEF, selon lesquelles :

La guerre elle-même est un facteur déterminant car elle est la cause de l'effondrement des structures économiques, sociales communautaires et familiales et le seul fait de rejoindre les rangs des combattants est souvent le seul moyen de survivre. Un grand nombre d'enfants soldats ont affirmé que le désir de venger le meurtre des membres de leurs familles et les autres violences

générees par la guerre avaient grandement contribué à leur décision de s'engager.  
(UNICEF, 2004)

Nous aurons démontré la portée testimoniale de cette œuvre au travers du personnage enfant-soldat narrateur, victime en même temps que bourreau, acculé à tuer pour survivre, survivant pour témoigner. En recourant à une telle stratégie narrative, Kourouma opte pour la dénonciation des génocides perpétrés en bousculant les convenances bienséantes. Il est bien malaisé de respecter la morale quand les intérêts d'une poignée d'individus et de pays priment au détriment d'une majeure partie de l'humanité. L'art, dans certains pays et certaines situations, ne peut s'accommoder du silence et de la complaisance, et Sony Labou Tansi, un autre écrivain noir africain aussi engagé/enragé que Kourouma, vient à point nommé nous rappeler que si « *le roman est œuvre d'imagination, il faut que cette imagination trouve sa place quelque part dans quelque réalité.* » (Labou Tansi, 1981) Et la réalité n'est autre que cette terre d'Afrique, patrie violentée, isomorphe de la mère ogressale, accoucheuse de "bêtes à tuer".

Témoignage poignant sur les atrocités de la guerre en Afrique, ce récit raconté par l'enfant-soldat Birahima acquiert une valeur particulière, et l'on serait tentée d'en vouloir à Kourouma de l'avoir fait raconter par un enfant, qui a l'air d'assumer ce rôle avec brio et bravade. Mais en dépit de toutes les monstruosité qu'il a commises et qu'il a vu se commettre, Birahima reste enfant et humain, et devant chaque enfant soldat abattu, il se fait un devoir de prononcer une oraison funèbre pour dresser monument à cette vie arrachée à la « vie » par la rapacité des hommes et leur folie diamantaire et aurifères :

Il ne resta plus à Sosso le parricide (parricide signifie celui qui a tué son père) qu'à rejoindre les enfants-soldats. Quand on n'a pas de père, de mère, de frère, de sœur, de tante, d'oncle, quand on pas de rien du tout, le mieux est de devenir un enfant-soldat. Les enfants-soldats, c'est pour ceux qui n'ont plus rien à foutre sur terre et dans le ciel d'Allah.» (Kourouma, 2000, p. 123)

### **Références bibliographiques**

Césaire, Aimé. (1938-1939). *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris: Présence Africaine.

Césaire, A. (1955). *Discours sur le colonialisme*. Paris: Présence Africaine.

Chevrier, J. (1999). *La Littérature nègre*. Paris: Armand Colin.

Durand, G. (1969). *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Bordas.

- Jung, C.-G., & Kerenyi, C. (1953). *Introduction à l'essence de la mythologie*. Paris: Payot.
- Kourouma, A. (2000). *Allah n'est pas obligé*. Paris: Seuil.
- Kourouma, A. (1970). *Les Soleils des Indépendances*. Paris: Seuil.
- Labou Tansi, S. (1981). *Avertissement à l'Etat honteux*. Paris: Seuil.
- Levinas, E. (1995). *Difficile liberté*. Paris: Albin Michel.
- Mbembe, A. (2000 ). *De la postcolonie, Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris: Khartala.
- Mbembe, A. (2010). *Sortir de la nuit, essai sur l'Afrique décolonisée*. Paris: La Découverte.

# **Un enfant dans la Guerre d'Espagne : *Le chapelet d'amours* de Francisco Umbral Mémoires réels et mémoires inventés**

Jean Pierre CASTELLANI  
Université de Tours  
Laboratoire ICD

## **Résumé**

L'espace romanesque de Francisco Umbral est, de toute évidence, autobiographique. Cependant, on peut déceler aussi chez lui une volonté de représentation de l'Histoire contemporaine espagnole à partir de récits d'enfance d'un homme qui a connu la guerre civile et le franquisme. *Le chapelet d'amours*, Hachette (1981), peut servir de base à une réflexion sur la situation originale de l'auteur par rapport aux récits d'enfance. Umbral démonte par ce roman subversif le système idéologique espagnol et la transgression face à la Société, à la Culture et à la Patrie.

**Mots- clés :** Guerre civile, enfance, Histoire, littérature

## **Resumen**

El espacio novelesco de Francisco Umbral es evidentemente autobiográfico. Sin embargo, se puede ver también en su obra una voluntad de representar la Historia contemporánea española, a partir de relatos de infancia por un hombre que ha conocido la guerra civil y el franquismo. *Le chapelet d'amours*, Hachette (1981) puede servir de ejemplo para reflexionar de la situación singular del autor en los relatos de infancia. Umbral destruye con esa novela subversiva el sistema ideológico español y canta la transgresión frente a la Sociedad, la Cultura y la Patria.

**Palabras claves:** Guerra civil, infancia, Historia, literatura.

L'écrivain espagnol Francisco Umbral (1932-2007) est généralement considéré comme un écrivain narcissique dont le moi envahit toute la production romanesque ou journalistique. Presque toujours écrite à la première personne, son œuvre est très souvent tournée vers le passé individuel de l'auteur, son enfance en particulier, à Valladolid, pendant la guerre civile, et son adolescence à Madrid (en pleine domination du régime franquiste), ou vers un présent envahi, dans la majorité des cas, par un érotisme avoué et revendiqué de plus en plus franchement, à partir de l'instauration de la démocratie en Espagne, en 1975.

On décèle dans ses textes une rétrospection systématique et une introspection complaisante avec comme thèmes constants : le poids prépondérant de l'enfance. Si l'espace romanesque est, de toute évidence, autobiographique, on peut voir aussi chez lui une volonté de représentation de l'Histoire contemporaine espagnole à partir de récits d'enfance d'un homme qui a connu la guerre civile et surtout le franquisme qui en est issu.

*Los helechos arborescentes* (1980)<sup>1</sup>, en français, *Le chapelet d'amours*, Hachette (1981)<sup>2</sup>, peut servir de base à une réflexion sur la situation originale d'Umbral dans le courant des récits d'enfance, à tendance plus ou moins picaresque, en voyant dans quelle mesure ce roman est un témoignage sur l'amère réalité de l'Espagne de 1936, comme les romans picaresques l'étaient de la société de leur temps. Cela nous incite aussi, comme nous y invite l'auteur lui-même, à examiner en quoi il l'intègre dans une conception tout à fait singulière de l'Histoire d'Espagne et de la création romanesque. Comment, dans son cas - un écrivain dont l'enfance se passe pendant une guerre-la fiction peut servir l'Histoire.

Le héros narrateur du récit est un enfant qui vit à Valladolid, dans le temps de la guerre civile<sup>3</sup>, écartelé entre l'atmosphère asphyxiante d'une maison familiale et une maison lupanar, que l'enfant fréquente.

Le lieu unique du roman est la ville de Valladolid, et ses environs, dans un temps extérieur réduit aux années de la guerre civile espagnole (36-39), mais sans aucune indication de date précise. Tout au long du récit, une série d'indices marquent et délimitent une éducation dans une famille et dans une circonstance bien réelles : le père, parti à la guerre, est absent de cette existence, remplacé par une mère, une grand-mère, des tantes, des domestiques et toute une galerie de péripatéticiennes qui reçoivent

---

<sup>1</sup> UMBRAL, Francisco, *Los helechos arborescentes*, Argos Vergara, 1980.

<sup>2</sup> La traduction en langue française du titre *Los helechos arborescentes*, publiée sous le titre de *Le chapelet d'amours* (Hachette, 1981, traduction de Michèle Gazier) perd cette notion originelle, pourtant fondamentale pour la compréhension du roman.

<sup>3</sup> Umbral a menti, pendant longtemps, sur sa date de naissance : en effet, il est né à Madrid en 1932 et non 1934 comme il est indiqué dans toutes ses notices biographiques ou 4° de couverture de ses ouvrages. Secret qui a été découvert récemment par une recherche de la critique Anna Caballé : *Francisco Umbral, el frío de una vida*, Espasa Hoy, 2004. Il a donc connu enfant, de 4 à 7 ans, la guerre civile qui éclate en 1936. Par ailleurs, il a fallu attendre 2015 pour connaître la véritable identité de son père. ..Son enfance est peuplée de mystères et de mensonges

leurs clients dans le bordel le plus connu de Valladolid, celui de doña Formalita.

Dans la maison de cet enfant, nommé Paquito, on écoute la radio nationaliste, avec ses discours belliqueux et ses réclames de chocolat OKAL, on lit le quotidien conservateur *A.B.C* et le journal local *El Diario Pinciano*, on va à la messe et on suit les processions de la Semaine Sainte. On ouvre aussi cette maison à un précepteur antipathique don Doménico, rejeté par l'enfant. La mère est contrainte, malgré une maladie grave, de prendre un emploi à la Mairie, tandis que son petit garçon porte la chemisette de l'Auxilio Social, tout en subissant les bombardements et en goûtant les friandises de la marchande de la place du Rosarillo. On se parfume à l'eau de cologne La Giralda, on assiste au passage des participants à un meeting fasciste, on se bagarre dans la rue entre bandes rivales, et en particulier avec les phalangistes. Les billets sont bien ceux, marrons, de l'époque, les militaires sont présents partout, ils occupent même les maisons, dont celle de l'enfant. On donne une représentation du Don Juan Tenorio le 1er novembre, le général Millán Astray fait une arrivée remarquée, on parle du viol de religieuses dans les couvents. La Tour de Valladolid, la Place de l'Ochavo, les deux fleuves qui entourent la ville, l'église de San Nicolás, la gare du Nord, tous ces éléments sont réels.

Cependant, dans cette réalité, apparaissent d'autres signes qui nuancent forcément cette perception de la réalité. Ils fissurent notre adhésion et troublent notre croyance dans la représentation donnée. En effet, on peut trouver curieuse la simultanéité du passage de la foule qui se rend à un meeting fasciste et celle qui suit l'enterrement du grand-père libéral, de même que la sanglante exécution sommaire de républicains pendant l'enterrement de la mère (ou de la grand-mère) de l'enfant.

Le lecteur ne peut éviter une impression de montage, de réassemblage de souvenirs réels et d'informations qui permettent de reconstruire une réalité non seulement par l'observation directe d'où peut naître le souvenir rapporté, mais par une construction artificielle.

Plus significatif encore le fait que l'enfant-observateur ne peut pas chronologiquement avoir assisté à un certain nombre d'événements qu'il rapporte comme tels : le départ des soldats espagnols pour la guerre coloniale de Cuba, les obsèques du poète José Zorrilla. Il avoue lui-même avoir éprouvé des doutes sur la véracité de ce qu'il raconte. Ainsi sa rencontre avec un maure de la garde de Franco, donnée comme réelle

dans les premières lignes du roman est remise en question dans un chapitre ultérieur :

Et c'est alors, je pense, que se passa dans mon existence quelque chose qui s'y était déjà passé avant et dont je me souviens que je l'ai vu sur la lucarne de l'école, je ne sais pas, enfin le zouave Muza arriva, un beau soir, alors que j'étais seul et indécis, la boule à zéro, au carrefour des deux rues lumineuses, dubitatif comme toujours dans la vie [...] (Umbral, 1981 : 151)

Voici donc un récit vraisemblable qui cherche ses sources en lui-même, contaminant de la sorte tous les autres éléments du souvenir.

Un autre épisode dramatique, l'assassinat sadique d'une femme, doña Laureana, par le maure Muza, serait perçu comme authentique si la lecture d'un autre roman d'Umbral *Pío XII, la escoltadora y un general sin ojo* (1985) ne nous faisait découvrir le même événement dans des conditions identiques, avec un assassin commun certes mais avec une victime différente, dans ce cas une veuve, doña María San Manuel Martín Morena (Umbral, 1985 : 178). Peu à peu se glisse en nous un scepticisme quant à l'authenticité des faits racontés.

Cette impression est renforcée par une série de données, qui peuvent paraître inventées ou recomposées par une capacité d'imagination dont serait doté l'adulte qui écrit ses souvenirs. Il en est ainsi de l'initiation sexuelle de cet enfant par la putain Luna, ou de sa découverte de l'érotisme féminin à travers l'évocation d'une scène d'amour entre deux prostituées, dans le cloître de San Gregorio. On peut même se demander si cet enfant a bien pu se réfugier dans ce salon pour y être adopté par des putains au grand cœur, et même y être soigné. Ces femmes aux noms pittoresques et signifiants - La Formalita, doña Nati, la Gilda, Lola del Oro, la Peseta, Ofelia, Luna - ne sont-elles pas les archétypes féminins qui peuplent l'imaginaire de l'adulte ? Leur béatification n'est-elle pas une inversion onirique de leur situation réelle dans la société espagnole ?

Le narrateur en vient même à plonger dans l'imaginaire complet, voire dans le surréalisme : ainsi se voit-il tué par des barbares pour ressusciter au chapitre suivant, ou raconte-t-il comment, avec le maure Muza, il a découvert le cadavre momifié de Susana, la putain mystérieusement disparue. Ainsi, les soirs d'angoisse, il imagine comment le fantôme du comte de Ribadeo vient rôder dans les rues.

Dans cette perspective, on peut se poser la question de savoir s'il a vraiment battu férocement son camarade David le jour de l'enterrement de sa mère, ou vu le maure Muza sodomiser son jeune ami.

En définitive, le romancier lui-même avoue cette superposition de réel et d'éternel, de vécu et de symbolique, pour chacun des éléments essentiels de son récit. La maison de la Formalita devient la représentation de tous les exclus de l'histoire espagnole : les maures, les mozarabes, les juifs, les gueux. On y croise des écrivains comme Estebanillo González, Quevedo, ou des personnages comme Lazarillo de Tormes.

La maison-palais de la grand-mère avec ses trois patios réunit, en elle, les trois Espagnes, celle des intellectuels libéraux, celle du peuple et celle des marginaux obscurs. La putain Susana se métamorphose en l'amante de tous les guerriers, Gilda est comparée à une Vierge Marie des tableaux de la Renaissance, maîtresse de tous les poètes romantiques, postromantiques, néoclassiques et néo-épiques de la ville. L'enfant de chœur l'est depuis trois ou quatre siècles, il en perd même la notion d'espace et de temps :

Je pensais parfois à mon grand-père, lorsque j'étais assis sur une chaise, dans le couloir de la Formalita ou que je somnolais à même le sol dans la chambre de doña Laureana, et je ne savais déjà plus depuis combien de temps étaient morts mon grand-père ou d'autres membre de ma famille, je ne savais même pas si ce grand-père était mort ou non ; peut-être que je vivais par anticipation (je ne sais pas comment j'ai perdu la notion du temps et de l'espace ; à cause d'un quelconque breuvage que m'auraient donné les putains) [...] (Umbral, 1981 : 32)

On peut tirer de ces observations les axes suivants, essentiels pour saisir la portée très complexe de ce livre : en premier lieu, s'agit d'un texte subversif qui prétend mettre en pièces l'image idéalisée de l'Espagne, telle qu'elle a été longtemps transmise par l'éducation, dans trois domaines. D'abord le militaire par une conception de l'Histoire d'Espagne qui l'assimile à une longue guerre civile sans fin :

La lumière sur la table , bougie, lampe à huile, lampe, veilleuse, lanterne, etc..., illuminait un carliste au nez rouge, un milicien de la République, un soldat de Franco, les yeux et les dents d'un blanc féroce ou un comunero-partageux et sa face de charbonnier, un petit élégant du XVIII, un encyclopédiste ; exilé francophile, humaniste ou émule de Rousseau, un type à perruque et catogan ou à tignasse jacobine, et la guerre, la longue, lente guerre d'Espagne, trois années qui en valaient trois cents, défilait dans sa conversation sombre, entre le bâillement de la patronne, les ronflements de l'entremetteuse et le silence profond de la maison. (Umbral, 1981 : 49)

Personne n'échappe à la dérision féroce du regard incisif de cet enfant qui met en cause aussi bien l'héroïsme que son culte tout au long de l'histoire de son pays. Tous les soldats, depuis la fin des temps, sont décrits comme

des soudards, clients de ce bordel qui les réunit au-delà de tout manichéisme.

C'est ensuite le domaine de l'intelligence, ou plus exactement de l'intellectuel, par la satire des poètes romantiques représentés essentiellement par le poète Zorrilla qui apparaît sous un jour grotesque et vaniteux.

C'est enfin celui de la religion par un jeu de massacre du catholicisme intransigeant qui glorifie le culte de la Virginité transgressé ici par la béatification des deux putains Laureana et Susana. Un pastiche de sermon exprime cette dérision :

Et au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit, nous allons aujourd'hui vous mettre sous les yeux, mes très chers frères, un prodige que le ciel a accompli dans notre ville, dans cette ville, noble forteresse d'une guerre contre l'Espagne et contre le Christ, fleuron éternel de toutes les guerres de la perversion et de la perte qui menacent notre intégrité. Au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit, je vous dis qu'un infidèle en fuite a assassiné la nuit dernière une dévote dame, une sainte femme, une veuve qui veillait sur la couronne de lauriers en or d'un grand poète national, le plus vivant et éternel représentant de notre romantisme catholiques. (Umbral, 1981 : 157)

En second lieu, ce mouvement est rendu possible, ou en tout cas plus signifiant, par le dédoublement du narrateur-protagoniste en deux enfants antithétiques qui représentent, par leur dualité contradictoire, la dialectique hispanique : d'un côté un Paquito, enfant sage de la bourgeoisie provinciale, et de l'autre un Francesillo ami des marginaux, et en particulier, des putains. L'auteur insiste, tout au long du roman, sur ce caractère double qui lui fait mener une double vie. Ainsi au chapitre VII, au moment où il évoque la maison de sa grand-mère, maison-palais où coule l'eau fraîche des patios, et où agonisent quelques femmes assises et figées dans leurs fauteuils d'osier, le jeune enfant se voit en enfant des rues, observateur et même voyeur des événements les plus sordides, en compagnie de voyous qui sont ses vrais amis. Il reconnaît alors que son véritable être est ce « fameux voyou » (Umbral, 1981 : 44). De même, au chapitre X, il assimile sa mère à Greta Garbo, alors qu'il la sait malade et condamnée à mourir jeune - et, à ce moment-là, il s'auto-définit comme « un fils enfant de chœur, un Paquito svelte et capricieux, un Francesillo intemporel, sacripant et sacristain. » (Umbral, 1981 : 58)

Face à son précepteur qu'il hait, il rêve d'un autre lui-même, le « Paquito que j'étais, le vrai ». Et c'est dans le troisième patio, le plus reculé et presque inaccessible, que naît cet autre lui-même. Il prend même conscience que notre « Moi » est une superposition de différents "moi",

deux personnages contradictoires au moment où il lit, dans son manuel scolaire, cette page sur l'origine des temps, symbolisé par ces fougères arborescentes :

D'immenses bois de conifères et de fougères arborescentes recouvraient les continents ; purifiant l'atmosphère d'anydride carbonique, et le laitier du soir passait dans son char de feu, et le clapotis de l'air jubilait dans les cruches [...]  
(Umbral, 1981 : 9)

Quand le docteur Cazalla lui rend visite sur son lit de malade, dans le lupanar, il se demande si le médecin, à le voir ainsi se réfugier dans ce lieu misérable, connaît son autre Moi, ce « Le Paquito châtelain, petit enfant malade de l'oreille » (Umbral, 1981 : 186)

Finalement, l'adulte prend conscience qu'il a connu une double vie, l'une dans la maison-palais de sa grand-mère, l'autre dans le lupanar au présent de son enfance, et même une autre vie, en des temps anciens, qui lui aurait permis ainsi d'assister à la première représentation de don Juan Tenorio.

Le dernier chapitre qui correspond à la fin de la guerre civile, et donc à la victoire franquiste, marque justement le retour aux « gens de mon autre vie », à son « vers mon autre monde » (Umbral, 1981 : 234). C'est dans le carrosse des enterrements que, de façon significative, on ramène l'enfant espiègle à son rôle d'enfant de chœur de la cathédrale, au service d'un Franco, lui-même momifié :

Franco venait me remettre à ma place, me rendre à ma classe, à mon monde, à ma chronologie disciplinaire et étroite. Francesillo se diluait dans Paquito, l'enfant libre, l'enfant lièvre de tous les temps, devenait un enfant concret, cravaté, tranquille, soumis à une biographie et finalement prisonnier de la vie et de la mort. Je sentais tout ça comme un miracle à l'envers, comme une résurrection à l'envers, comme une chute à la verticale dans le velours de l'ombre, gravement, lourdement, lorsque quelqu'un me poussa dans le dos.

Je compris que le moment était venu. Je descendis ou je montai d'interminables marches recouvertes de tapis. Trois ou quatre. Je fis quelques pas vers Franco, j'ignore si j'en fis beaucoup ou peu. Personne ne l'avait jamais regardé de près. Soudain, je me vis devant ses yeux fixes, vides, clairs, obscurs, inexpressifs, minéraux et doux en même temps. Il venait de gagner la guerre civile et c'était un vieillard de cent ou deux cents ans, il portait toutes les marqueteries de l'âge et de la maladie sur son visage minuscule, embaumé par une lumière qui n'appartenait ni au ciel ni à la terre, il avait l'air entièrement branché à des câbles de sang, à des circuits électriques, fossile et masque, mythe et momie, totem et tabou, vieux et vieillissime. (Umbral, 1981 : 239)

Cette scène est inventée, à l'évidence, arrangée, fabriquée au moyen d'un mélange de faits réels (un Te Deum en l'honneur de Franco, l'agonie du

généralissime prisonnier des tubes de la chirurgie moderne) et de fantasmes propres à l'auteur lui-même.

En dernier lieu, en effet, ce roman présente en même temps, une réflexion sur le mécanisme du souvenir. Umbral revendique, de façon obsessionnelle, le droit à imaginer son passé, à inventer des épisodes, à mentir selon la terminologie habituelle. Quelques remarques éparpillées dans ce livre le prouvent : «on a des souvenirs du futur plus fondés que ceux du passé»(UMBRAL, 1981 : 99)ou bien : «Soir à jamais figé, irréel, non vécu eût-on dit, en dépit de ce qui allait arriver et que je vais aussitôt narrer. » (Umbral, 1981 : 163)

Elles sont confirmées par des affirmations qui reviennent comme un leitmotiv dans d'autres œuvres et nous conduisent au cœur même de sa conception de l'autobiographie par sa curieuse et originale construction du souvenir. Ainsi dans *Trilogía de Madrid* : « L'imagination est la forme lyrique de la mémoire » (Umbral, 1984 : 67). On comprend mieux maintenant l'absence de personnage dans l'autobiographie permanente qu'est toute l'œuvre d'Umbral. Tout part de lui, d'un moi tout-puissant qui revendique la liberté d'inventer plutôt que le droit de tout raconter. Umbral ramène tout à lui, mais par une falsification de son propre narcissisme, il se dédouble en autre lui-même qui lui permet de s'inventer une autre enfance. Loin de chercher la reproduction de l'anecdote biographique, et moins par une observation de soi que des autres - peut-être sa plus grande qualité - il utilise le modèle comme un moyen, non comme une fin. Il ne reconstitue pas une enfance, il la constitue à partir d'éléments fragmentaires, transformés par son imaginaire.

Mythoclaste et iconoclaste, tel un Juan Goytisolo, Umbral démonte, par le biais de ce récit, tout le système idéologique espagnol, au-delà d'une simple critique du franquisme, et chante la transgression face à la Société, à la Culture et à la Patrie par l'inversion des valeurs. Le dédoublement du narrateur-protagoniste en deux enfants antithétiques, d'un côté un Paquito, enfant sage de la bourgeoisie provinciale, et de l'autre un Francesillo ami des marginaux, représente la dialectique hispanique.

Umbral revendique, de façon obsessionnelle, le droit à imaginer son passé, à s'inventer cette enfance baroque. Mythomane comme tous les grands romanciers, il a peut-être totalement inventé cette enfance baroque dans ce lupanar de Valladolid. Elle lui permet, assurément, de présenter une picaresque transfigurée et métamorphosée en un univers poétique où tous les possibles peuvent se réaliser, en-dehors des entraves, des normes

et des codes de l'ordre moral, religieux ou politique. Cette idéalisation du monde le plus sordide - celui des putains de Valladolid - traduit la supériorité, à ses yeux, du discours littéraire sur l'Histoire.

N'oublions pas cependant que la victoire de Franco, donc de l'ordre, est celle d'un mort-vivant. Ce roman s'intègre parfaitement dans une alchimie de la mémoire : enfant, on ne comprend rien aux événements politiques de son temps, encore moins aux affrontements des adultes. La mémoire n'est pas l'histoire. Ce texte subversif est la manifestation d'un règlement de comptes avec les traumatismes de son enfance par un homme mûr, qui prétend mettre en pièces l'image idéalisée de l'Espagne.

### **Références bibliographiques**

UMBRAL, Francisco (1981), *Le chapelet d'amour*, Paris, Hachette.

UMBRAL, Francisco (1984), *Trilogía de Madrid, Memorias*, Barcelona, Planeta.

UMBRAL, Francisco (1985) *Pío XII, la escolta mora y un general sin ojo*, Barcelona, Planeta.

# Los niños de la Guerra Civil Española : Franquismo, evacuación y emigración forzosa

Nacira BENDIMERAD  
Université de Tlemcen  
Laboratoire LLC

## Resumen

La Guerra civil española tuvo varios tipos de víctimas; entre éstas, niños inocentes que probaron el sabor amargo de la separación con sus padres. Evacuación y emigración fueron dos formas con que estos niños salieron de una España rota y agonizante. El viaje y la acogida de los países receptores se efectuaron según un programa preparado para ellos, a fin de hacerles olvidar el infierno del cual habían escapado.

**Palabras claves :** Guerra – exilio – republicano – sufrimiento – nacionalista.

## Résumé

La Guerre civile espagnole a fait plusieurs types de victimes, entre autres, des enfants innocents qui goûtèrent la saveur amère de la séparation avec leurs parents. Evacuation et émigration furent deux formes sous lesquelles ces enfants sortirent d'une Espagne détruite et agonisante. Le voyage de ces exilés et l'accueil des pays récepteurs s'effectuèrent selon un programme préparé pour eux, afin de leur faire oublier l'enfer duquel ils avaient échappés.

**Mots-clé :** Guerre – exil – républicain – souffrance – nationaliste.

La Guerra Civil Española ha sido, y no hay lugar a duda, el acontecimiento más dramático y traumático de la historia española del siglo XX.

Esta guerra marcó la memoria de sus protagonistas y de sus descendientes porque, además de los 3 años de sufrimiento, habrá que añadir 40 años de una represión feroz, bajo formas diferentes: persecución, detención, fusilamiento, cárcel, campos de concentración, tortura, hambre: “los vencidos y sus familias pasaron de un escenario de terror caliente a otro de terror en frío” (Moreno Gómez, 1999, p.19).

El control social, la degradación y la humillación de los vencidos añadieron más sufrimiento no sólo físico sino psicológico también: “La guerra civil no acabó el 1 de abril de 1939 sino el 20 de noviembre de 1975...”, dirá un historiador español (Reig Tapia, 1999, p.11). Se puso en práctica medidas de control social dramáticas e inhumanas tales como la segregación infantil y la reclusión de miles de vencidos en los

numerosos campos de concentración. Esta atmósfera social de miedo y opresión durante la posguerra hizo que los derrotados con sus familias fueron considerados como degenerados, apestados, fracasados morales y enemigos de España. Las medidas que aplicaron los vencedores fueron tan crueles que llegaron, en cuanto a los hijos de republicanos, a su segregación, para librarlos del mal de los ambientes democráticos como fue el caso de la prisión de Madres lactantes de Madrid donde las madres no podían ver a sus hijos más que una hora al día para lactar (Ruiz Vargas, 2010, p.166).

Por otra parte, “a las mujeres, por el simple hecho de estar emparentadas con algún izquierdista [...] se les administraban purgas de aceite de ricino (para arrojar el comunismo de su cuerpo), se les afeitaba la cabeza o se les hacía pasear en público, con un cartel al cuello, que decía “por rojas”.”(Moreno Gómez, 1987, p. 22).

Los republicanos –hombres, mujeres, niños- que escaparon de la muerte se encontraron, durante años, encarcelados en los 500 establecimientos penitenciarios entre 1939 y 1940. Sus condiciones eran las peores :

- la cárcel de Ocaña era una tumba de cientos de hombres, mujeres y niños,
- en la cárcel de Albacete había un retrete para 1.000 mujeres y se evacuaba en cubos cada 24 horas,
- en la cárcel de Las Ventas, más de 1.000 mujeres, muchas con sus niños pequeños sufrían de disentería y estaban llenas de piojos :

El olor a aquella galería era insoportable. A las ropas estaban adheridos las materias fecales y los vómitos de los niños, ya que se secaban una y otra vez sin poderlas lavar. En aquellos momentos se había declarado una epidemia de tiña, y ninguna madre, a pesar de la falta de medios para cuidarles, quería desprenderse de sus hijos y llevarles a una sala llamada enfermería de niños. Esta sala era tan trágica que los pequeños que pasaban a ella morían sin remedio, se les tiraba en jergones de crin en el suelo y se les dejaba morir sin ninguna asistencia (Dona, 1978).

En cuanto a los que no morían ejecutados, morían de hambre: “para beber nos daban cada 3 días un poco de agua, la cantidad de un bote de leche condensada” (Gómez, 1999, p. 278).

La sociedad española quedó traumatizada y enferma. Los derrotados se vieron desposeídos de sus derechos y se sintieron cautivos en su propia tierra. Se vieron obligados a tragar sus lágrimas, a renegar de sus ideas y a imponerse el silencio total. En este sentido, decía Antoine de Saint Exupéry que una guerra civil no era una guerra, sino una enfermedad donde uno luchaba casi contra sí mismo.

Así pues, para Franco, los “rojos” eran los responsables de la destrucción de España y eran merecedores de los peores castigos. De allí, un perverso programa de represión política y control social, como mencionamos antes, se puso en marcha. El terror penetró el más privado de los rincones de la vida de los perdedores en un ambiente lleno de acusaciones, denuncias, delaciones, extorsiones, vigilancia continua, espionaje y ajuste de cuentas.

Además de esta situación social imposible e inhumana, habrá que señalar que el país vivía la pobreza y el hambre, las cartillas de racionamiento, la escasez de recursos sanitarios y médicos y unos índices de mortalidad muy altos. La represión y la marginalización social fueron tan despiadadas que muchos republicanos no encontraron a su desesperación otra salida que el suicidio. En efecto, el índice de suicidios en los primeros años de posguerra fue de 30% superior al de los años anteriores:

<b>Victimas</b>	<b>Origen</b>	<b>Oficio</b>	<b>Formas de Acabar</b>	<b>Castigos</b>
Gabino Cabrera	Villanueva	Capitán	Se arrojó en el pozo del cuartel de la Guardia Civil	Palizas recibidas durante 10 días seguidos
Hermana de Gabino	Villanueva	-----	Se puso luto	Amenazas de aceite de ricino y maquinilla de afeitar la cabeza
Aniceto Villareal	Pozo blanco	Ex concejal del Frente Popular	Se arrojó en el aljibe del cementerio con dos piedras atadas a los pies	Sus buscadores contrariados, fusilan: -su hermano Eleuterio -su sobrino Pedro

**Tabla : Casos de represión franquista** (Ruiz Vargas, 2010, pp.172-173)

Éste era el contexto de terror que rodeaba a los perdedores y a sus familias, quienes no sólo no tenían derecho a expresar su dolor sino

arrebatándoles incluso el derecho moral y humano de llorar a sus víctimas. A los rojos, se les negó la palabra, el trabajo, todos sus derechos y se les siguió castigando, después de la victoria, con torturas, cárceles, fusilamientos y campos de concentración.

Traumatizados por todos aquellos sufrimientos, a los que sobrevivieron no les permitieron contar lo que les había ocurrido, amenazándoles, persiguiéndoles para imponerles el silencio más total, de lo que afirma Elie Wiesel en sus “Memorias”:

El franquismo impuso el más férreo y cruel de los silencios, convencido de que así acabaría aniquilando la memoria y el testimonio de horror infligido a miles de ciudadanos. La pretensión de borrar la memoria ha formado parte históricamente de la esencia de todos los totalitarismos, y siempre acabó fracasando [...]. No existe poder alguno que mediante la coacción, la amenaza, el castigo o la tortura pueda eliminar los recuerdos de otro ser humano si éste se opone. Los recuerdos son exactos y duraderos y virtualmente indelebles (Wiesel, 1996, p. 177).

La represión no dejó ningún contexto sin dominar. Hablando de los ambientes académico y científico, el exilio, la sumisión de la ciencia a la política y la primacía del mérito político en el acceso a las cátedras agravaron la precariedad universitaria durante la posguerra. Eran tantas las personas de valor científico que habían atravesado las fronteras de España que la situación de la Universidad de Madrid era verdaderamente desoladora.<sup>1</sup>

Desde el punto de vista social, los Republicanos eran portadores de complejos como el fanatismo político de la democracia que sólo tenía como objetivo la descomposición de la patria. Por todos eso, el Teniente Coronel Antonio Vallejo Nágera, influido por el ideal de Nietzsche y la idea de raza pura imperante en la Alemania de entreguerras, planteó la necesidad de una política racial que necesitaba la segregación total de los sujetos en cuestión desde la infancia, proponiendo fundar una Inquisición moderna para ese efecto (Beavor, 2010, p.622). Así pues, en 1943, 12.042 niños y niñas fueron separados de sus madres y entregados a hospicios y a centros religiosos (Richards, 1999). Los niños tenían que ser puros sin contaminación republicana, y se tenían que educar fuera del ambiente parental.

Había que frenar la destrucción de la raza hispánica; afirmaba diciendo : "Agradecemos al filósofo Nietzsche la resurrección de las ideas espartanas acerca del exterminio de los inferiores orgánicos y psíquicos,

---

<sup>1</sup> Testimonio del vicerrector, Julio Palacios Martínez, en AGA, sección Educación IDD1.03, caja 31/8532, expediente personal de Martínez.

a los que llama parásitos de la sociedad." Sin embargo, el exterminio no debía ser físico sino segregatorio o sea que había de "internar en penales, asilos y colonias a los tarados, con separación de sexos" (Vallejo Nágera, 1939).

A continuación, nos parece necesario dar algunas cifras generales de los exilios:

450.000 republicanos cruzarán la frontera francesa entre los meses de febrero y marzo de 1939, tras el hundimiento de Cataluña.

El exilio se efectuó en tres oleadas :

- 1936, País Vasco después de la derrota republicana,
- Junio de 1937, tras la caída de los frentes de Santander y Asturias,
- Primavera de 1938, después de la Campaña de Aragón.

En los últimos días de 1939 salen 15.000 personas de la zona levantina hacia :

- Túnez: Guettat, Gafsa y Bizerta
- Argelia: Hadjerat M'Guil, Baghar, Berrouaghia, Djelfa.

Ahora, tenemos que conocer a los países que acogieron a los exiliados y las condiciones en las cuales fueron recibidos y tratados :

### **1. Francia : 226.000 refugiados**

- Fueron tratados como animales: "así nos recibió la República Francesa con su gobierno socialista." (Shteingold, pp.6-7).

- Fueron separados:

- Los hombres enviados a campos de concentración en las playas del sudeste de Francia tales como Argelès sur Mer –guardado por soldados senegales-, Saint Cyprien –el mayor campo donde la mortalidad era de unas 100 personas por día-, Barcarès –donde había las mejores condiciones- y Vernet les Bains, el peor de los campos.

- Las mujeres, los niños, los ancianos, los enfermos: 170.000, enviados a campos de clasificación: Prats de Molló, La Tour de Carol, Le Boulu, Bourg Madame et Arles sur Tech.

El promedio de muertes en todos esos campos: 30 por semana, todos enterrados en fosas comunes (Dreyfus-Armand, 2000).

A finales de 1939, se repertorió a 300.000 refugiados en Francia. Desde ahí, muchos prefirieron y pudieron exiliarse a otros países europeos y americanos del sur. Entre estos, también hubo entre 140.000 y 180.000 que regresaron a España para caer en manos de Franco. Este les había dicho al abrir las fronteras: "Todos los españoles de conciencia limpia y pasado honrado tenéis allí vuestra patria para trabajar en la empresa de

hacerla mejor y reparar sus males” (Fontana, 2004, XIII). Lo que no decía Franco era que serían los tribunales militares los que iban a determinar si el pasado de los que volvían era “honrado” o no.

**2. México**, por otra parte, era el país que ofrecía la hospitalidad más generosa. Ya el 07/06/1937, el presidente Lázaro Cardenas, gran amigo de la República española, había acogido a 500 niños evacuados, los “*niños de Morelia*”, llamados así por el lugar donde iban a instalarlos.

De Barcelona, se fueron a Burdeos y allí embarcaron para México, un exilio que durará 34 años. Los viajes se organizaron de la manera siguiente :

- 20 de abril de 1939: primer grupo de 77 refugiados,
- 30 de mayo de 1939: segundo grupo con 320 refugiados,
- más tarde, 3 grandes expediciones en 3 barcos: el Sinaia (1.600 ref.), el Ipanema y el Mexique,
- En años posteriores, hubo más llegadas.

**3. Chile** : en tiempo de Pedro Aguirre Cerda y con Pablo Neruda, cónsul en París, que ayudó a 2.271 refugiados. Los barcos que los llevaron al país de acogida fueron el Massilia, el Winnipeg, el Formosa y el Orbita.

**4. República Dominicana** : desde el 07/11/1939 al 30/04/1940, 3.032 refugiados escapan de Franco y caen en manos de Trujillo. Este dictador les había preparado una acogida de acuerdo con su política. Los exiliados no tenían más remedio que huir de aquel infierno hacia naciones más clementes como Venezuela, Cuba y México.

**5. Colombia**, con el presidente Eduardo Santos, gran amigo de la República, unos 200 españoles llegaron.

**6. En Venezuela y Cuba**, llegaron 2.000 refugiados (Bennassar, 2004).

**7. Argentina** : el gobierno de derechas pone trabas con la llegada de 2.500 vascos y 60 intelectuales, entre ellos Claudio Sánchez Albornoz, Francisco Ayala, Pere Corominas, Lorenzo Luzuriaga. Estos intelectuales contribuyeron en animar la vida universitaria e intelectual argentina. Fundaron, en 1948 y 1952, Casas editoriales: Losada – Sudamérica – Emecé – Botella del mar – Pleamar.

Entre los demás países europeos que tuvieron un papel en la acogida de exiliados, hubo:

- Bélgica con entre 2.000 y 3.000 niños,
- Inglaterra con unos cientos.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> No tenemos más precisiones a este propósito.

Los exiliados que se quedaron en Francia (50.000 – 60.000) formaron parte de las CTE (Compagnies des Travailleurs Étrangers) y trabajaron en minas, en industrias de Guerra y en la agricultura. 6.000 formaron parte de la Legión Extranjera según Bartolomé Bennassar (2004).

Para los niños acogidos en los diferentes países, lo más negativo de su experiencia fue la separación prolongada en el tiempo, que acabó rompiendo los lazos familiares que dejaron en el país de origen. Los padres de estos niños que abandonaron España tenían en su mayoría compromiso con la causa republicana. Algunos que militaban en el Partido Comunista Español (PCE) consideraban que enviando a sus niños a la URSS, les estaban brindando la posibilidad de vivir en la patria del socialismo, el modelo de civilización por el que ellos luchaban.

**8. Los niños de la guerra en Rusia :** 3.000 niños de los 30.000 evacuados en Rusia se quedaron.

A continuación, tenemos el testimonio de un exiliado, Francisco Mausilla, Presidente del Centro Español en Moscú, que lamenta no haber podido regresar: “Perder la patria es horrible. Teníamos que haber regresado en 1939. No nos dejaron salir. En cambio, mis hermanos que estaban en Francia volvieron todos.” Cuando los soviéticos nos dieron permiso para volver, en 1956, yo ya estaba casado y me quedé.”<sup>3</sup>

Con este testimonio, entendemos que el hecho de haber escogido a la Unión Soviética para salvar a niños no tuvo el resultado previsto, porque en verdad los refugiados no estaban libres de escoger su porvenir. Los forzaron a quedarse para siempre.

Tres expediciones en barcos desde Valencia, Santurce y Gijón, con niños vascos y asturianos, fueron organizadas para salvar los niños de los combates y bombardeos. Fueron distribuidos en 14 casas de niños al llegar a la capital soviética.

No podemos hablar de los niños españoles de la URSS sin mencionar la Segunda Guerra Mundial durante la cual 256 niños mayores de edad fueron voluntarios en el frente, en el bando ruso y entre ellos, 216 murieron en bombardeos, por hambre o por enfermedades.

Todo eso para la independencia de la URSS, su país de acogida y de refugio (Devillard, 2001).

Otro testimonio fue dado a conocer en una conferencia en Maison carrée-Nay, el 15 de marzo de 2015, por Yolanda Powell, la que denunció las

---

<sup>3</sup> Entrevista cogida por internet

adopciones fraudulentas que ocurrieron entre 1940 y 1990, hasta después de la muerte de Franco. Se comprobó que 300.000 niños fueron robados a sus madres republicanas y fueron confiados a instituciones públicas o familias cercanas del régimen franquista. El objetivo era sustraer a estos niños a la perversión de los “rojos” y reeducarlos dentro del espíritu de la Dictadura. Esto ocurrió entre 1960 y 1980. Los robaron bebés para evitar la contaminación con las ideas subversivas de sus madres.

Un verdadero “tráfico” se instaló y las víctimas eran mujeres vulnerables, mujeres menores de edad y mujeres con situación social muy precaria. Todo este sistema fue facilitado por la complicidad de religiosos y religiosas en los establecimientos hospitalarios.

Llegando al final de este artículo, nos parece importante subrayar un hecho que no puede parecer anodino sino más bien maquiavélico: el Caudillo Franco tenía la costumbre de leer las sentencias de muerte después de comer, a la hora del café, acompañado por su asesor espiritual, el capellán José María Bulart (Vinyes, 2002, p.114).

En las cárceles, la relación de presos estaba leída con mucha satisfacción por los funcionarios y en la cárcel de mujeres de Amorebieta, eran las monjas oblatas las que lo hacían. El papel de la iglesia en el sufrimiento de los vencidos de la Guerra Civil española aparece muy claro y no cabe duda de que todavía no se han descubierto todas sus acciones que están opuestas a su misión religiosa considerada como sagrada.

### **Referencias bibliográficas**

- BEEVOR, Antony (2010). *La guerra civil española*, Barcelona: Crítica.
- BENNASSAR, Bartolomé (2004). *La guerre d'Espagne et ses lendemains*, Paris : Perrin.
- DEVILLARD, María José (2001). *Los niños españoles en la URSS (1937-1977)*, Barcelona: Ariel.
- DONA, Juana (1978). *Desde la noche y la niebla (mujeres en las cárceles franquistas)*, Madrid: La Torre.
- DREYFUS-ARMAND, Geneviève (2000). *El exilio de los republicanos españoles en Francia*, Barcelona: Crítica.
- FONTANA, Josep (2004). *Una inmensa prisión*, Barcelona: Crítica.
- MORENO GOMEZ, Fernando (1987). *Córdoba en la posguerra*, Córdoba: Francisco Baena Editor.
- MORENO GOMEZ, Fernando (1999), “La represión en la posguerra” in S. Juliá: *Víctimas de la guerra civil*, Madrid: Temas de Hoy.

- PLA BRUGAT, Dolores (2004). “El exilio republicano español”, in *Aula. Historia social*, n.13, Valencia.
- REIG TAPIA, A. (1999). *Memoria de Guerra civil. Los mitos de la tribu*, Madrid: Alianza.
- RICHARDS, Michael (1999). *Un tiempo de silencio. La guerra civil y la cultura de la represión en la España de Franco*, Barcelona: Crítica.
- RUIZ VARGAS, J.M. (2010). “Trauma y memoria de la Guerra civil”, in *Generaciones y memoria de la represión franquista*, Julio Arostegui y Sergio Gálvez, Valencia: PUV.
- SCHWARZSTEIN, Dora (2001). *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*, Barcelona: Crítica.
- SHTEINGOLD, “Mis últimos diez días en España”, *RGVA*, 35082/3/32.
- VALLEJO NAGERA, A. (1939). *La locura y la guerra: psicología de la guerra española*, Valladolid: Librería Santarén.
- VINYES, Ricard (2002). *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco*, Madrid: Temas de Hoy.
- WIESEL, Elie (1996). *Memorias*, Barcelona: Anaya y Mario Mushnik.

# Assia DJEBAR et la renaissance scripturale des enfants de la guerre

Claudia Carolina AVILA FIGUEROA  
Universidad Nacional Autónoma de México<sup>1</sup>

## Résumé

*L'amour, la fantasia* propose une corrélation entre la guerre et l'écriture, dont la nature est semblable, dialogique et paradoxalement contraire, car l'écriture s'engage à l'exhumation de la mémoire de la guerre et à la quête d'une renaissance de la vie après la destruction. La construction du roman, fondée sur l'intertextualité et la mise en abîme, permet la remémoration au sujet de la guerre et justifie son retour récurrent à l'intérieur du roman.

**Mots clé :** Assia Djebbar, corrélation, mémoire, guerre, écriture, dialogique, renaissance.

## Abstract

*Fantasia : An Algerian Cavalcade* proposes a correlation between war and writing as two powers of a similar nature, dialogic and yet contrary, where the write is committed to the exhumation of the memory of the war and the pursuit of a renaissance life after the destruction. The construction of the novel, based on intertextuality and the *mise en abîme* allows remembering about the war and justifies his recurring back to the inside of the novel.

**Keywords :** Assia Djebbar, correlation, memory, war, writing, dialogic, rebirth.

## Introduction

Bien que le propos de ce colloque soit celui de croiser des regards sur l'enfant comme victime de la guerre, la perspective de ce travail interprète le terme « enfant » comme tout être humain qui a subi ou a survécu au conflit. Avant d'exposer comment est-ce que nous arrivons à soutenir ce propos, il faut souligner que l'itinéraire de vie d'Assia Djebbar est un parcours parallèle à celui de l'histoire de l'Algérie et ses ans de guerre d'Indépendance, conflit dans lequel elle s'engage sans dissocier son destin individuel du collectif.

Tout d'abord, il est convenable de mentionner trois problèmes corrélatifs qui révèlent le caractère conflictuel de *L'amour, la fantasia*. En principe, nous trouvons celui d'être une autobiographie qui a des éléments

---

<sup>1</sup> Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Facultad de Filosofía y Letras. Programa de Maestría y Doctorado en Letras.

canoniques du genre, mais qui appartient aussi et de manière légitime à la catégorie du roman, étant donné sa construction et surtout, la marque paratextuelle qu'on trouve dans sa première page, indiquant le mot roman. Situation qui nous porterait vers un autre débat objet d'un travail spécifique. Deuxièmement, Assia Djébar, dans sa quête d'authenticité autobiographique, déclare se trouver face au dilemme du choix de sa langue d'écriture, ce qui semblerait être un faux problème, car son œuvre a été écrite intégralement en français.

Cependant, cet aspect est un vrai obstacle pour elle, puisque l'expression scriptural en langue française lui pose le risque de masquer, sous la fiction, un récit dans lequel elle a besoin de se parcourir et de se révéler de manière transparente, malgré son aphasie amoureuse dans la langue de l'Autre. En fin, elle souligne aussi que l'expression du moi dans la langue de l'ancien ennemi peut produire, comme effet indésirable, une écriture fictive qui la cache sous une sorte de voile ancestral. Dans ce cadre d'oppositions, la remémoration au sujet de la guerre est un processus lié à l'architecture du roman, dans laquelle on trouve tout d'abord, que l'espace du récit se déroule dans un champ cerné que le lecteur découvre juste à la fin de l'œuvre :

Dans la gerbe des rumeurs qui s'éparpillent, j'attends, je pressens l'instant immanquable où le coup de sabot à la face renversera toute femme dressée libre, toute vie surgissant au soleil pour danser! Oui, malgré le tumulte des miens alentour, j'entends déjà, avant même qu'il s'élève et transperce le ciel dur, j'entends le cri de la mort dans la fantasia.<sup>2</sup> (Djébar, 1985, p : 314)

Conformément à cette citation, ce dénouement laisse la terminaison de l'œuvre en suspension, face à la continuité du combat et de la mort qui s'annoncent dans ces dernières lignes. La description de ce moment critique semble tracer la silhouette d'un champ textuel circulaire et, par conséquent, fermé sur lui-même. C'est ainsi que l'installation du thème de la guerre fonde le roman, tellement sa terminaison s'ouvre sur une continuité belliqueuse, tandis que le combat est l'événement déclencheur du cercle romanesque. De cette façon, dans la construction du roman, il est possible de regarder la représentation d'un espace de clôture où concourent la dualité, le paradoxe et le conflit.

Dans cet espace borné, le lien entre la guerre et l'écriture se configure en vertu de deux ressources narratives qui agissent de manière concomitante. Il s'agit de l'intertextualité et de la *mise en abîme*. Par rapport à la première, dans son origine, la notion d'intertextualité a été

---

<sup>2</sup> Assia Djébar, 1985. *L'amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, p. 314

esquissée par Mikhaïl Bakhtine dans *La poétique de Dostoïevski* (1979), où son auteur parle du discours polyphonique et de son importance dans l'œuvre de Dostoïevski, dont la création littéraire ne représente pas des esclaves sans voix, mais des personnages libres qui sont capables de défier son créateur et même s'opposer à lui. Bakhtine considère que l'œuvre de son compatriote peut être saisie comme un ensemble de voix qui convergent vers une orchestration de langages, y compris celle de l'auteur. En somme, pour consolider sa théorie, il trouve dans le fonctionnement de ce modèle bivocal une ressemblance à celui de la conscience, entité de nature dialogique dont l'existence est ostensible à partir de l'échange d'autres idées.

Plus tard, l'évolution de cette notion conduira Genette à définir l'intertextualité comme une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est à dire, la présence d'un texte dans un autre. Dans *L'amour, la fantasia*, cela représente un autre paradoxe, parce qu'on est en face d'un roman d'allure clos, alors que la présence d'autres textes dans le roman l'ouvre vers une quête de sens de l'extérieur. Bien entendu, la ressource de l'intertextualité correspond à l'archétype du roman moderne et on pourrait bien considérer que cela ne produit pas des effets d'importance. Pourtant l'intention de sens s'exprime différemment dans chaque œuvre, à partir des sens véhiculés par les textes coprésentes, ainsi que conformément à la vision que chaque lecteur leur donne.

À cet égard, dans *L'amour, la fantasia* l'intertextualité se nourrit de références, d'allusions et de témoignages autour de la guerre, ce qui permet le concours de toutes les voix des victimes engagées dans le conflit. Il s'agit d'un système qui pousse au dialogue les personnages provenant de plusieurs dimensions spatio-temporels de la réalité, dont la rencontre serait impossible sinon par ce moyen. Il faut souligner que le roman comprend un espace temporel de plus de 100 ans, depuis la prise d'Alger en 1830 jusqu'à la décennie des années 70 du XX<sup>ème</sup> siècle, ainsi qu'un trajet locatif à travers la géographie de la France et l'Algérie.

De cette façon, l'intertextualité tisse dans le monde du roman l'assemblage de deux mondes isolés et privés de communication entre eux. D'une part, il s'agit des témoignages qui viennent de l'écriture de l'Autre, dont les caractéristiques sont en général, l'expression en langue française, l'appartenance au genre masculin et un discours qui veut sembler vainqueur. D'une autre part, on trouve les voix féminines, dont les attestations ont une origine orale et ont été exprimées en langues autochtones, soit l'arabe ou le berbère. Ces femmes montrent la réussite

d'une lutte qui, pour ne pas trouver une véritable reconnaissance sociale et historique, semble ne pas exister.

D'autre part, il est aussi convenable de renforcer le caractère réel des témoignages, car ceux de l'Autre sont à l'origine des rapports et chroniques que Djébar a examinés en tant qu'historienne, lesquels, sous la fiction, dessinent, par exemple, un Pélissier petit dans sa réalité humaine. D'autre part, il y a également, les témoignages oraux des femmes qu'Assia Djébar a interviewées, sous le personnage de Leïla, pour son film documentaire *La Nouba des Femmes du Mont Chenoua* (1978), et qu'elle a fait entrer dans le monde du roman. En fait, ces attestations représentent la pièce manquante du dialogue à l'intérieur de l'œuvre, la réponse au discours de l'Autre et, peut-être le plus important, ils confèrent une place à la mémoire ignorée et oubliée des femmes et révèlent la véritable dimension de la crise de l'après-guerre.

C'est ainsi que l'intertextualité donne lieu à la mise en abîme, structure qui procure le retour sur le même sujet et permet la traversée des cercles concentriques temporels du récit, configurant son trajet vers le passé. De telle manière que le roman interroge ses écritures et ses voix internes et, par cette route, suit un cycle à travers duquel, la ligne des témoignages s'ouvre sur ses nombreuses versions des faits. Dans le cercle du roman, ce processus reproduit l'intertextualité qui, à son tour, s'enlace à d'autres chaînes d'écriture de projection infinie pour révéler les parties cachées d'une histoire divisée, mais qui doit être mise au jour, à partir de la construction d'une seule vérité pour ces deux mondes.

Revenons à l'exemple de Pélissier dans la deuxième partie du récit, consacrée à la remémoration de l'enfumée organisée par ce militaire dans la montagne *Dahra*. En effet, la manière dans laquelle Assia Djébar souligne la précision extrême et hors la technique militaire du rapport, certainement pas nécessaire dans le domaine de la guerre, dévoile la subjectivité du personnage, d'après laquelle Pélissier n'est qu'un homme qui regrette son action et qui, en fait, écrit un rapport poussé par la honte de son crime.

Le roman réunit de cette façon, les remémorations de personnages procédant de la réalité, ce que produit la transgression du caractère fictionnel de l'œuvre et l'assimile au territoire de la vérité. De plus, il est nécessaire de souligner que les témoignages féminins dévoilés, ne constituent pas la création d'une société subalterne autour de la narratrice ou du personnage de Leïla du film. Tout au contraire, le film et le roman permettent la renaissance de la mémoire des victimes et, par ce moyen, la

récupération de l'intégrité personnelle des femmes interviewées et, par extension, celle de multiples voix anonymes.

De cette manière, *L'amour, la fantasia* développe un système de témoignages autour des guerres d'indépendance en Algérie, ce qui procure l'agencement d'un dialogue entre ses écritures, ses voix internes et celles qui nourrissent le roman dès l'extérieur. La perspective omnisciente de la narratrice s'installe au centre de ces voix et de leurs confrontations, dont l'origine est l'occupation coloniale française. Dans ce système, comme on a apprécié dans l'exemple de Pélissier, le concours simultané de l'histoire et de la fiction dévoile les différentes visions de la guerre et complète un tableau historique et personnel vivant, que la science de l'histoire occulte des fois.

Ce plongement dans la mémoire de la guerre place le roman dans un carrefour de temps et de lieux, toutefois, cet univers romanesque n'est pas un territoire de trêve, ni le cercueil de la guerre non plus. Il est une critique féroce sur la guerre et sur l'histoire en tant que science, dont le rôle n'est que celui de reproduire les monologues séparés et récurrents des intervenants sans jamais établir un dialogue ou écouter intégralement les deux parties. C'est pourquoi, le roman semble faire noter la manière dans laquelle la science et la fiction convergent dans leurs méthodes.

Malgré ces circonstances, Djébar a l'intention de proposer ce dialogue manqué par l'histoire et le pouvoir évitent. C'est ainsi qu'elle lutte pour réveiller les corps et les voix des enfants de la guerre dans le but de reconquérir leur territoire et témoigner leurs histoires.

### **1. La construction de la mémoire par la voie de l'écriture**

Pour activer ce double système, où convergent la mémoire et l'écriture, Assia Djébar, en tant qu'écrivaine et historienne, réfléchit sur les écritures concernant l'intertextualité et la *mise en abîme* pour configurer un dispositif précurseur de l'action romanesque et tracer les coordonnées spatiales et temporelles de la trame, car grâce à leur médiation mémorielle, il est possible la rencontre de nombreux personnages qui proviennent de plusieurs temporalités, sous la figure de l'anachronie.

En raison de ses ressources narratives, le roman expose un univers fragmenté, qui compare l'explosion de la guerre à celle de l'écriture, image que, à son tour, fait surgir un parallèle entre l'écriture des rapports de guerre, la correspondance personnelle des plumes militaires et celle des jeunes filles cloîtrées, qui écrivent intarissables, dans la clandestinité, des lettres d'amour. Assia Djébar considère que ces actes d'écriture

répondent à une fièvre hallucinatoire dont l'origine pourrait être la claustration, d'une telle manière que leur phénoménologie trouve son équivalent dans celle de la guerre.

En suivant les traces de la fiction et de la réalité et en confrontant ces explosions, Assia Djébar insinue que l'histoire pourrait être fondée sur certains pièges de la mémoire ou bien, que l'imagination envahit le souvenir. Elle estime que les hallucinations scripturales ont une origine corrélative à la réclusion ce qui fait référence à la dimension de l'œuvre, enfermée sur elle-même. D'ailleurs, il faut considérer que le terme « fantasia » du titre, n'évoque pas seulement la guerre, mais l'origine étymologique du mot latin, qui vient du grec φαντασία, c'est-à-dire, la faculté de reproduire les images de choses passées ou lointaines, de représenter les idéaux ou d'idéaliser le réel. Bref, la fantaisie que, pour Ricœur, constitue une des pathologies de la mémoire.

La guerre, comme claustration virtuelle et réelle, pousse les personnages à la remémoration et, par cet effet, à la prolifération d'écritures libératrices. La liberté est gagnée grâce à la médiation de l'acte scriptural comme une puissance capable de transgresser la réclusion, la subordination du corps ou la répression de l'amour. C'est pourquoi, à l'intérieur du champ cerné de la caserne, explose le récit d'Aimable Pélissier, un militaire qui cherche à se débarrasser de sa mauvaise conscience par la route d'un élan fiévreux qui lui impose l'exécution d'un récit, extrêmement dur et exact, sur l'enfumée d'une tribu complète dans les montagnes du *Dahra*, où on a trouvé mille cinq cents cadavres sous *El Kantara*.

Sous la lumière du roman, Assia Djébar dévoile Pélissier comme un homme envahi par le remords en train d'écrire sur le sacrifice collectif qu'il a exécuté. Cependant, la romancière ne le considère pas un meurtrier, mais le premier écrivain de la première guerre d'Algérie, en fait, une sorte d'ancêtre : « Pélissier, bourreau-greffier, porte dans les mains le flambeau de mort et en éclaire ces martyrs. Ces femmes, ces hommes, ces enfants pour lesquels les pleureuses n'ont pu officier (nulle face lacérée, nul hymne lancinant lentement dévidé), car les pleureuses se sont trouvées confondues dans le brasier... Une tribu entière ! »<sup>3</sup>

L'acceptation de la part d'Assia Djébar du rôle de légataire de l'héritage de Pélissier semble une sorte de sacrifice à elle, cependant, en libérant le militaire de sa charge historique, Djébar diminue sa trace, lui confère son

---

<sup>3</sup> Assia Djébar, *Op.Cit.*, p. 114

vrai statut et le fait entrer dans un territoire d'égalité tout comme les autres victimes : « Pélissier, l'intercesseur de cette mort longue, pour mille cinq cents cadavres sous *El Kantara*, avec leurs troupeaux bêlant indéfiniment au trépas, me tend son rapport et je reçois ce palimpseste pour y inscrire à mon tour la passion calcinée des ancêtres. »<sup>4</sup>

Cet acte de la mémoire, tissé à partir l'écriture, renouvelle la perspective de l'histoire et casse l'image du vainqueur et de l'ennemi puissant, pour le montrer tel qu'il est, comme un être écrasé sous le poids de son crime. Situation qui replace les vainqueurs et les vaincus et situe une nouvelle manière de lire l'histoire. En somme, l'évocation au sujet de Pélissier, n'est qu'un échantillon de l'écriture de l'Autre et de la projection de son sens dans le roman.

Par ailleurs, Djébar entre dans l'intimité de la vie domestique, pour être plus précis, de la vie féminine et trouve, à l'intérieur d'une maison claire d'un hameau du Sahel, l'éclosion de la graphorrhée de trois filles cloîtrées, les seules musulmanes qui avaient fréquenté l'école primaire et dont le père ne savait ni lire ni écrire le français. Il s'agit des jeunes filles qui écrivent en profusion à de nombreux hommes aux quatre coins du monde arabe. Ces filles ne sortent qu'une fois par semaine pour aller au bain maure, mais ses lettres infiltrent une révolte sourde dans leur maison. La passion commence et cette perte de l'innocence féminine par la voie de l'écriture augure un étrange combat de femmes. Les jeunes filles écrivent à la manière des militaires, la fièvre scripturaire des militaires est donc parallèle à celle des jeunes filles cloîtrées : « Une telle démangeaison de l'écriture me rappelle la graphorrhée épistolaire des jeunes filles enfermées de mon enfance : écrire vers l'inconnu devenait pour elles une manière de respirer un nouvel oxygène. Elles trouvaient là une issue provisoire à leur claustration... »<sup>5</sup>

Également, Assia Djébar déclare être entrée dans sa propre histoire d'amour par l'écriture, elle remémore un inconnu qui lui a écrit ouvertement un message que le père a trouvé et, en colère, a déchiré. Puis, elle a dû le sortir du panier pour reconstituer ce que semblait présager le rapt inéluctable. L'écriture étouffée est liée à la libération : « - Tu vois, j'écris et ce n'est pas pour le mal, pour l'indécent! Seulement pour dire que j'existe et en palpiter ! Écrire, n'est-ce pas me dire? »<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Assia Djébar, *Op.Cit.*, p. 115

<sup>5</sup> Assia Djébar, *Ibid.*, p. 67

<sup>6</sup> Assia Djébar, *Ibid.*, p. 87

Bref, dans le roman, il y a un autre exemple d'une autre révolution scripturale manifeste, quand les parents de la narratrice commencent à se parler et à s'écrire directement, face à l'atmosphère écrasante de la société et ses strictes traditions concernant le mariage, où la femme évite de faire référence directe au mari comme signe de propreté morale. Alors, ces actes de reconnaissance personnelle réciproque constituent des pas vers une nouvelle conformation de la dimension affective, publique et sociale du couple. Bref, une renaissance.

## **Conclusion**

En conclusion, l'architecture du roman nous informe de ce que signifie la guerre en tant que silence, réclusion et isolement. Le retour infini sur le passé n'est pas le retour à la blessure et ne veut pas allumer le ressentiment. Tout au contraire, l'imminent présage de la mort demande la prise de conscience vers la récupération de la trame sociale, autrement, la figure de la prison et de la guerre menacent de se reproduire à l'infini. Cette construction narrative montre le piège de la guerre, leurs conséquences et le danger qui représente la continuité du conflit. Pendant que la structure organique du roman, dispose ses ressources narratives pour ouvrir le dialogue entre les intervenants d'un combat encore vivant, légitime son caractère autobiographique, la transparence de ses témoignages et, met à nu les entrailles de la guerre pour bien comprendre le phénomène et ses conséquences. Grâce à l'écriture, le roman matérialise la dimension humaine du dommage, allume les corps, fait écouter la voix, réécrit l'histoire et attribue aux victimes leur caractère de personnes.

La force de la relation entre écriture et mémoire devient claire en vertu de la formulation des énoncés sur le passé, car la mémoire constitue un domaine exclusif de l'être humain et l'écriture est le moyen qui lui confère sa continuité historique et psychologique en face l'avenir. Puisque, si le souvenir invoqué par un sujet se place sur des coordonnées spatiales et temporelles précises et prend la forme de l'écriture, soit officielle, fictive ou son produit hybride, cela lui permet l'entrée dans le champ du droit, de la configuration de sa conscience morale et, par cette voie il accède à la dignité et au respect de ses intérêts et de ses droits.

*L'amour, la fantasia* est un roman dont les thématiques sont inépuisables, quant à son architecture liée à l'image de la guerre et, celle-ci, à son tour, étroitement rapportée au parcours personnel d'Assia Djebar. C'est pourquoi, le roman est un témoin du parcours entrepris par l'écrivaine en quête de soi-même de manière parallèle à la reconnaissance de la

grande bataille que les algériens ont entamé pour leur liberté et leur renaissance personnelle en fonction d'un destin collectif.

### **Références bibliographiques**

Djebar, Assia (1985), « *L'amour, la fantasia* », Paris, Albin Michel, « Le livre de poche », N° 15127.

Bajtín, Mijaíl, M. *Problemas de la poética de Dostoievski*, Traducción de Tatiana Bubnova, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, (Col. Breviarios núm. 417), 1988.

Chikhi, Beida (2002), « *Les romans d'Assia Djebar. Entre Histoire et Fantaisie* », Alger, OPU-Office des Publications Universitaires.

Dennett, Daniel (1989), « *Condiciones de la cualidad de persona* », Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filosóficas. Cuadernos de crítica, N° 45.

Genette, Gérard, *Palimpsestes (La littérature au second degré)*, Paris, Éditions du Seuil, (Col. Points No. 257), 1982.

Khemri, Hocine (2011), « *Le roman arabe et la modernité (Structures temporelles et forme romanesque)* », Alger, Elalmaia.

Ricœur, Paul (2002), “*La memoria, la historia, el olvido*”, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, Sección de obras de Filosofía, Trad., Agustín Neira.

Nada, Elia (2001), “The fourth language´ subaltern expression in Assia Djebar´s *Fantasia*: an algerian cavalcade and a sister to Scheherazade” in “*Trances, dances and vociferations: Agency and resistance in african women´s narratives*”, New York, Garland Publishing, Inc. New York & London.

Mostaghanemi, Ahlem (1985), “*Algérie. Femme et écritures* », Paris, Éditions L'Harmattan.

Shoemaker, Sydney (1981), “*Las personas y su pasado*”, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filosóficas. Cuadernos de crítica, N° 8.

Sohr, Raúl (1990), “*Para entender la guerra*”. Ciudad de México, Alianza Editorial Mexicana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Col. Los noventa...

## **Une enfance entre parenthèses, ou comment survivre à la guerre lorsqu'on est enfant *Éducation Européenne* de Romain Gary**

Mounia BELGUECHI-TOUATI  
Université de Constantine

### **Résumé**

*Éducation Européenne* de Romain Gary, où comment l'auteur déstructure le mythe civilisationnel européen à travers le récit d'enfants durant la guerre. Ces enfants parviennent à survivre coupés de leurs familles, de leurs racines. Souvent, leur enfance est oubliée, ils se retrouvent alors à assumer des rôles héroïques. Perçus comme innocents ou faibles, et de soit, ne pouvant constituer une menace pour les ennemis qui lâchent l'attention en leur présence, ces enfants participent autant que leurs aînés aux efforts de guerre.

**Mots-clés :** Romain Gary, mythe européen, guerre, prostitution infantile, résistance.

### **Abstract**

*European Education* Romain Gary, or how the author deconstructs the myth European civilization through the children during the war story. These children do survive cut off from their families, their roots. Often forgotten is their childhood, they find themselves to take on heroic roles. Perceived as weak or innocent, and is, unable threaten enemies unleash attention in their presence, these children participate as much as their elders to the war effort.

**Keywords :** Romain Gary, European myth, war, child prostitution, resistance.

### **Romain Gary, une vie d'exils**

Le thématique « enfants de la guerre » semble convenir à un auteur qui a tant de fois abordé les guerres. Son vécu personnel, dans l'Europe du début du XX<sup>ème</sup> siècle, l'amena à vivre plusieurs tensions et bouleversements politiques et sociaux, dès son plus jeune âge.

Romain Gary est né à Vilnius en Lituanie en mai 1914, tout juste quelques semaines avant le déclenchement de la première guerre mondiale. Faisant partie de l'ancien empire russe et étant de confession juive, il connaîtra avec toute sa famille et dès sa jeune enfance, plusieurs exils forcés. D'abord à cause de la mobilisation de son père pour la guerre, où ils durent quitter la Lituanie pour Wilno, la ville de naissance de sa mère, qui sera annexée par la suite à la Pologne. Puis une mesure

générale d'expulsion des Juifs de la zone du front les oblige à passer plusieurs années en Russie.

La fin de l'empire russe implique aussi une coupure identitaire pour Romain, enfant, qui, après avoir été russe, devient polonais, et est stigmatisé par une population qui ne considère plus les Juifs comme les bienvenus sur son sol. Cela implique, par conséquent un nouvel exil, pour la France cette fois, où il s'établira définitivement en 1928, alors qu'il est âgé de 14 ans.

Après quelques années de vie paisible en France, la Seconde Guerre mondiale impose ses règles, l'homme répond à l'appel du général de Gaulle et intègre l'aviation française libre en Angleterre et en Afrique du nord. Il connaîtra les affres de la guerre et les racontera dès son premier roman, écrit durant les conflits et publié dès 1945. Son titre, *Education Européenne* (Gary Romain, (1945), *Éducation européenne*, Paris, Calmann-Lévy.), retrace, avec beaucoup d'ironie la guerre dans ses recoins les plus froids des forêts polonaises.

En percevant le récit d'un point de vue sociocritique, nous allons suivre un auteur qui tend à déconstruire une certaine vision du monde européenne. Le terme, « vision du monde » ayant été abordé par Georg Luckàs, ou encore Lucien Goldmann. Gérard Namer, d'après les travaux de Georg Lukàs, la résume ainsi :

La "vision du monde" est une totalité historique de représentations esthétiques, philosophiques, religieuses et autres, par laquelle une classe sociale se représente sa volonté de transformer le monde en prenant conscience de l'historicité et de l'unicité de ses représentations contre le simplisme de l'idéologie et de la psychologie de l'intérêt.<sup>1</sup>

R. Heindels y voit que : « [...] seul le recours à *la vision du monde* autorise « les déchiffrements humains du réel », l'interprétation d'une histoire et d'une société conçus comme *discours* dont le chercheur tente de percer l'opacité. »<sup>2</sup>

Le titre du roman, *Éducation européenne*, se veut une rupture avec une certaine vision du monde occidental, construite sur la certitude où plutôt

---

<sup>1</sup> Namer, Gérard, (2009), « Structuralisme et vision du monde chez Lucien Goldmann », Colloque « La personnalité et l'œuvre de Lucien Goldmann », <http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/forgue/2168>.

<sup>2</sup> Heyndels, Ralph, (1977), « Étude du concept de « vision du monde » : sa portée en théorie de la littérature ». *L'Homme et la société*, N. 43-44, p. 133. [www.persee.fr/doc/homso\\_0018-4306\\_1977\\_num\\_43\\_1\\_1898](http://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1977_num_43_1_1898).

l'idéologie selon laquelle l'Europe représente "La civilisation moderne aboutie" et ce, selon son propre système de valeurs. 1945, c'est la fin de la seconde guerre mondiale, le roman sort alors que le monde se relève à peine. De plus l'Europe connaît depuis deux siècles une idéologie dominante, exprimée par des empires expansionnistes en déclin. A cette même époque, les pays occupés réclament leur liberté et des mouvements indépendantistes naissent un peu partout dans les colonies.

Romain Gary, témoin de ces chamboulements planétaires, casse le mythe idéologique européen dans *Education européenne*. À travers la description et l'analyse de quelques personnages, nous allons tenter de démontrer la démarche d'un auteur/spectateur /acteur, témoin des métamorphoses de son temps et critique des valeurs européennes.

### **Contexte et idéologie**

Gisèle Sapiro<sup>3</sup> qui cite Pierre Bourdieu rappelle que l'idéologie est l'ensemble des croyances qui fondent la vision du monde et font que ce monde va de soi. Ces croyances, ces schèmes de perception, d'action et d'évaluation du monde sont constitutifs de l'habitus, ils orientent les conduites et les jugements sans être nécessairement explicites, sous la forme d'un sens pratique. Ainsi, reprenant Bourdieu, G. Sapiro rapporte que le processus d'inculcation de ces croyances et de ces schèmes est à l'origine de ce que Bourdieu a appelé la « violence symbolique ». C'est cette violence du symbole que Romain Gary exploite avec son titre ; *Education européenne*, se voulant expressément ironique quand aux choix idéologiques européens de ce début du XX<sup>ème</sup> siècle.

Le contexte historique est tel que le monde, en cette première moitié du vingtième siècle connaît tant de bouleversements sociaux, géographiques, politiques où encore économiques que l'équilibre, jusque là solide se dégrade et les conflits fusent de toutes parts. Cette Europe, qui jusque là semblait avoir atteint l'aboutissement civilisationnel sombre dans les méandres d'une guerre destructrice.

Les personnages dans ce roman, Janek en l'occurrence, constituent ce que Georg Lukàcs, que cite Lucien Goldmann,<sup>4</sup> appelle « héros problématique ». Pour Goldmann, qui ne conteste pas Lukàcs : Le roman

---

<sup>3</sup> Sapiro Gisèle, (2007), « Pour une approche sociologique des relations entre littérature et idéologie », *Contextes*, n°2. contextes.revues.org

<sup>4</sup> Goldmann, Lucien (1964), *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, p. 23.

est l'histoire d'une recherche dégradée, recherche de valeurs authentiques dans un monde dégradé lui aussi [...].<sup>5</sup>

Ce que fustige Romain Gary dans son roman, ce sont ces valeurs, cette éducation européenne, orgueilleuse et vaniteuse ; ce sont ces valeurs qui, selon Goldmann : Sans être manifestement présentes dans le roman, organisent sur le mode implicite l'ensemble de son univers.<sup>6</sup> Nous découvrons dans ce texte une rupture, manifestée à travers le regard d'un enfant, ce que Lukàs appelle « une dégradation »,<sup>7</sup> celle du héros et celle de son monde, dévasté par une guerre fratricide.

### **Vaincre ou périr**

Le récit débute avec un père qui construit un abri pour son fils, alors âgé de 14 ans. Le père charge l'abri de sacs de pommes de terre, de couvertures et de quelques boîtes d'allumettes -dans l'avenir froid des forêts polonaises- le bien le plus précieux de l'enfant.

Janek est alors un enfant perdu, qui n'a jamais vécu loin de ses parents. Il ne comprend pas pourquoi son père le laisse seul, ici, dans ce trou creusé au milieu de la forêt. Le docteur Twardowski, donnera des conseils à son fils avant de le quitter. L'enfant était un passionné d'histoires d'Indiens d'Amérique, son livre, *Winetoo, le peau-rouge gentleman* ne le quittait pas, on l'appelait d'ailleurs Old Shatterhand, du nom de son héros préféré, un peau-rouge bien sûr. Il restera quelque temps seul, avant de se décider à aller chercher de la compagnie. L'auteur insiste sur le tragique de l'évènement, qui marque la fin d'une famille, autrefois unie.

Instant poignant, puisque l'on devine dès les pages suivantes, que le père ne survivra pas. Avec cette introduction, le père, garant de l'« éducation européenne », disparaît, laissant la guerre prendre en charge l'éducation de son enfant.

Ce père, avant de quitter son enfant, lui parlera des Partisans. Les combattants de l'ombre, cachés non loin de lui dans la forêt de Wilno. Janek les retrouvera, quelques jours après, ne pouvant résister à la solitude. Il y découvre des hommes affamés, glacés par le froid, hébétés par la faim, les rejoint, intègre leur combat, oublie l'enfance.

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>7</sup> *Op. Cit.*, p. 24.

Il n'y était pas le seul enfant, d'autres faisaient partie du camp. Ou en feront partie, quelques temps. Peu d'entre eux résisteront au froid et à la faim.

L'étude ci-dessous porte sur quelques personnages d'enfants, d'abord, Janek, fils du médecin, alors âgé de 14 ans, puis, Zosia, la quinzaine, sûrement la plus forte du groupe, et puis, quelques personnages secondaires qui viendront animer ici et là, quelques pages du récit.

Nous avons pu constater que, dans la forêt, les enfants vivraient cette guerre de deux façons, les premiers, ceux qui préfèrent oublier leur condition d'enfant, pour intégrer le groupe d'adultes. Ceux-là, seront actifs, rivalisant avec des actes héroïques, dépassant souvent leurs aînés en bravoure. Les seconds, résignés, ne pouvant oublier leur statut d'enfant, ils ne résisteront pas longtemps aux dures conditions. Ils seront exploités par les plus forts, moyennant une quelconque protection ou quelques miettes, auxquelles ils n'auront droit que très rarement.

Nous avons choisi de suivre quelques personnages d'enfants décrits dans ce récit, et ce, en fonction de leur réaction face à la guerre : Janek et Zoska, représentant les enfants qui rejoignent la lutte et l'enfant juif, Wonderking, pour ceux qui subissent, les affres de la guerre.

### **Janek, où la transition ignorée**

L'intérêt de l'enfant qui portait jusqu'à présent sur les récits des Indiens Sioux, bascula soudainement vers une réalité plus obscure. Son livre laissé aux partisans, il porta tout son intérêt sur les exploits, ô combien nombreux du mystérieux "Partisan Nadedja", auquel on attribuait tous les actes de guerre contre les allemands, mais que personne dans la forêt n'avait jamais vu ou entendu. L'enfant sera tellement fasciné par le personnage, qu'il se persuade que le héros ne peut être que son père.

Aucun répit pour l'enfant qu'il était jusque-là, sans transition, Janek était envoyé ici et là en ville par les partisans pour transmettre un message ou pour rapporter quelque objet. La réalité, dure et intransigeante s'occupera de la formation de l'enfant. En effet, très vite, ce dernier sera confronté à la mort tragique des personnes qu'il avait pris pour habitude de rencontrer au sein du groupe des combattants : Il essayait de paraître impassible, dur, viril : il essayait d'être un homme. Mais c'était très difficile. Peut-être était-il trop jeune ou peut-être était-ce parce qu'il n'avait pas encore tué. [...].<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> *Op. Cit.*, Romain Gary, 1945, p. 37.

Romain Gary, présente ainsi plusieurs personnages adultes, gravitant autour de la nouvelle vie de Janek, et souvent, s'occupant de son éducation. Ils sont aussi une d'une compagnie précieuse pour l'enfant, qui prendra certains en exemple, assistant souvent à leurs actes héroïques, autant qu'à leur fin tragique. Il y en aura d'autres, qui semblent aussi perdus que lui, et obligés par le destin à subir la maltraitance de la guerre. Ce qui est clair, c'est qu'elle ne traitera pas les enfants avec plus d'égards que les adultes.

Le fait que l'auteur choisisse d'impliquer directement des enfants dans son récit, les mettant en scène aux travers d'actions et de situations tragiques se veut une volonté de montrer l'incohérence destructrice de la guerre qui n'a pas de limites et confond protagonistes et victimes. L'absurdité est telle, que l'auteur n'hésite pas à montrer l'humanité de l'ennemi, lorsque la raison de la victime devient meurtrière. Nous sommes alors perdus quant aux sentiments à avoir avec une victime devenant bourreau à son tour.

### **Zoska, l'enfant-femme**

Dans le froid glacial des forêts polonaises, Zoska, l'enfant de quinze ans se prostitue auprès des soldats allemands afin d'obtenir quelques informations utiles à la résistance. Voici comment l'enfant répond à son ami, Janek, lorsque ce dernier lui demande comment de se confier à lui quand à sa situation avec les soldats allemands.

- Comment est-ce Zosia ?

- C'est comme avoir faim, comme avoir froid. C'est comme marcher dans la pluie et dans la boue, comme ne pas savoir où aller, quand on a faim et quand on a froid... D'abord, je pleurais, et puis je me suis habituée. (Gary, 1945, p.80.)

Elle entre dans le récit en tant qu'être réconfortant, un jeune personnage frêle et solide en même temps. Elle allait parmi les prisonnières polonaises, d'une femme à une autre (les épouses, mères, sœurs des résistants) dans leur prison, un ancien palais, où elles sont placées et choisies par les soldats S.S pour répondre à leurs besoins sexuels.

Une fillette très blonde, qui ne devait pas avoir plus de seize ans, allait constamment d'une femme à l'autre, une cigarette aux lèvres, essayant de réconforter celles qui ne parvenaient pas à se résigner à leur sort, et ne savaient pas s'adapter aux circonstances. La petite avait un visage mince et pâle, couverts de taches de rousseur, et assez joli, malgré un excès de rouge à lèvres et des joues trop poudrées. Personne ne l'avait jamais vue à Sucharki ; elle expliqua que les soldats l'avaient ramassée à Wilno<sup>9</sup> ; ses parents avaient été tués et, selon

---

<sup>9</sup> Ville natale de Romain Gary

sa propre expression, elle « allait avec les soldats » depuis un an. Elle portait un béret, un manteau militaire beaucoup trop grand pour elle ; des bas de laine noirs, tenus par des élastiques, glissaient constamment et tombaient sur ses chevilles ; elle les relevait alors en pliant une jambe, sans se baisser, avec un geste enfantin. (Gary, 1945, p.19, 20)

Zosia milite pour un réseau de résistance, celui des partisans polonais. Des hommes vaillants et solides, qui n'ont pas tellement l'habitude de côtoyer les enfants, et pourtant ! Elle les aide en obtenant des confessions de soldats allemands pendant un moment de relâche.

L'enfant allait et revenait dans la forêt auprès des partisans ; mais elle n'y restait pas, préférant retourner auprès de S.S à récupérer ici et là des informations qui serviraient aux combattants. Malgré son jeune âge, ce personnage est doté d'un caractère fort et décidé.

Les extraits montrant un volontarisme qui peut paraître excessif ne manquent pas. En exemple, ce dialogue entre les deux jeunes amants au moment où Zosia (surnom que lui donne Janek) s'apprête à rejoindre les soldats S.S :

A l'aube, elle le réveille doucement.

- Je m'en vais.

- Reste.

- Non, j'ai promis à Czerw<sup>10</sup>. Il faut que je retourne à la ville.

- C'est important ?

- Czerw croit que les Allemands vont « nettoyer » la forêt.

- Alors ?

- Il faut que j'aille voir les soldats...

- Ils ne diront rien.

- Si. Les hommes disent toujours tout, pourvu qu'on se laisse faire.

- Sa voix était résignée et triste. (Gary, 1945, p.56)

Derrière le fond glacial de guerre et de souffrances une brèche subsiste, celle de l'amour qui unira deux êtres demeurés innocents malgré la guerre qui les rattrape. Zosia trouvera réconfort auprès de Janek, jeune héros qui, comme elle, a perdu ses parents. Un couple uni et un enfant naîtront de cette rencontre.

Cette petite fille, comme d'autres personnages garyens subira le sort de la prostitution imposée, à un jeune âge, celui de l'enfance, de l'innocence. Un détail, celui de sa ville d'origine, Wilno, nous rappelle que c'est la ville où l'auteur lui-même voit le jour et qu'il dut quitter précipitamment à cause de la guerre. Et comme Romain Gary, Zosia quitte cette ville qui ne semble pas vouloir voir ses enfants grandir.

---

<sup>10</sup> Un partisan

## **L'enfance oubliée**

Il est à noter que l'évolution du caractère de Janek, personnage central du roman, est aussi impressionnante que rapide. Il abandonne rapidement l'habit de l'enfant, fan d'histoires de peaux rouges pour porter celui du combattant, sans transition.

Citons un extrait, lorsque l'enfant s'en va annoncer la mort d'un camarade partisan, au vieux cordonnier, son père. L'homme en question avait été l'un de ses premiers contacts parmi les hommes de la forêt. Sur le chemin du retour, freiné par le froid, la neige et le vent glacial qui l'empêchaient d'avancer. Janek décide de faire un arrêt, dégustant ses pommes de terre bouillies sorties de sa vareuse. Se sentant observé, il continue de manger, mais cherche discrètement l'œil observateur, qui pourrait être celui d'un policier allemand. C'était un jeune garçon, d'une douzaine d'années :

Vêtu d'un sac : le sac avait un trou pour la tête et deux pour les bras. Au lieu de souliers, il avait enveloppé ses pieds dans des torchons : ils avaient l'air uniformes et de dimensions différentes. Sur la tête, il avait une casquette en assez bon état, mais trop grande pour lui. Il portait la casquette, la visière vers l'arrière, de façon à protéger sa nuque contre la neige. Le gamin ne regardait pas Janek. Apparemment Janek n'existait même pas pour lui. Il regardait les patates. Ne les quittait pas du regard. Elles le fascinaient [...], il suivait la patate dans son ascension vers la bouche, et, chaque fois que Janek mordait, son regard exprimait une anxiété aigue ... Janek, froidement, continuait à se délecter. Le gamin, le regard accroché aux patates demeurait là. De temps en temps seulement, il soupirait et avalait sa salive. (Gary, 1945, p.161)

Janek ne prêta aucune attention à l'enfant qui voulait échanger une bâche, sûrement son toit pour la nuit, contre quelques patates. Il finit par lui en offrir une.

Le fait marquant dans cet extrait est l'absence de compassion dont fera preuve Janek pour l'enfant. Il sait que seuls les plus forts survivront. On ne gâche pas la nourriture pour les autres. Il dira à l'enfant en lui jetant une patate : - T'aurais dû prendre un couteau et me sauter dessus. C'est comme ça qu'il faut faire maintenant. T'aurais pu avoir toutes mes patates. (Gary, 1945, p.161)

## **Le début de la fin**

En poursuivant le récit, nous nous rendons compte que ce dernier enfant est à la tête d'un réseau constitué d'autres enfants, survivants comme ils peuvent aux événements et à la séparation avec leurs familles. Tous, aidés par une petite fille, que l'enfant appelle « ma femme », et qui se prostitue aux Allemands pour nourrir le groupe.

Le dit enfant, amène Janek vers son groupe. Là, nous faisons la rencontre du second cas de figure, cité plus haut, celui de l'enfant résigné, celui qui subit la guerre. Il est l'enfant-victime, car il ne peut quitter son statut d'enfant :

Un enfant d'une douzaine d'années [...]. Il était laid : des cheveux rouquins, bouclés, une bouche et un nez épais et des yeux sans cils, aux paupières rouges. Il étreignait un violon. Sa bouche trembla et il se mit à chanter, en s'accompagnant du violon : [...] je chante, je joue du violon, je danse et je fais le beau ! ne me battez pas ! (Gary, 1945, p. 169, 170)

La situation pitoyable que vit l'enfant se manifeste à travers ces quelques lignes, mais à peine une page après, l'auteur lui redonne une autre existence par le biais de la musique. L'enfant renaît, il vit à travers son violon :

Il saisit le violon [...] Debout au milieu de la cave puante, vêtu de chiffons sales, l'enfant juif aux parents massacrés dans un ghetto réhabilitait le monde et les hommes, réhabilitait Dieu. Il jouait. Son visage n'était plus laid, son corps maladroit n'était plus ridicule, et, dans sa main menue, l'archet était devenu une baguette enchantée. Il jouait [...]. Au commencement mourut la haine, et aux premiers accords, la faim, le mépris et la laideur avaient fui, pareils à des larves obscures que la lumière aveugle et tue. ! (Gary, 1945, p. 169, 170)

Une façon pour l'auteur de montrer que la beauté demeure, malgré tout. Il ouvre une brèche, celle du possible. A travers la musique, l'enfant perdu, sale et affamé redonne de la couleur à cette ville meurtrie par la guerre. Une petite parenthèse ou l' « éducation à l'européenne » reprend le dessus et rappelle une vérité pas si lointaine.

L'enfant révèle alors sa véritable identité et ses aspirations anciennes, puisque dès que la musique cesse, l'obscurité s'installe :

- Comment t'appelles-tu ?
- Moniek Stern, dit l'enfant. Mon père disait que je serais un grand musicien... comme Yacha Heifetz ou Yehudi Menuhin. Mais mon père est mort et ils me battent. ! ( Gary, 1945, p 170)

Romain Gary utilise le mode avant/après et dévoile la vie précédente de ses personnages. Cet enfant, qui avait des ambitions avant la guerre se retrouve perdu, sans parents, sans repères. Mais à travers sa musique, l'identité de la personne et de l'enfant reprend le dessus. Il n'est plus l'enfant maltraité, mais le virtuose dans la forêt.

Janek l'emmènera avec lui à la forêt des partisans, mais trop faible, peu habitué à la hardiesse de l'hiver qui maltraita ses mains. Ne pouvant plus jouer au violon, il mourra, son violon à la main. La vie ne valait plus la peine d'être vécue sans musique, sans couleurs.

## Un éternel recommencement

À travers les exemples précédents, nous avons pu suivre deux cas de figure d'enfants face à la guerre. Tous avaient en commun le fait d'être seuls, orphelins ou séparés de leurs parents. Mais chacun fera face à la guerre à sa mesure. Il y en a qui lutteront, avec leurs moyens, il y en a qui trouveront en eux une force qu'ils ne soupçonnaient pas. D'autres, au contraire, ne pourront se défaire de leur statut d'enfant, ceux- là, ne résisteront pas à la solitude, au froid, à la faim. Ceux-là ne pourront pas survivre à la guerre.

Romain Gary, qui fut soldat, diplomate, écrivain, cinéaste et aviateur, sera marqué à jamais par son enfance. L'Histoire n'a jamais accordé de grâce aux enfants, qui subiront, autant que les adultes les « renouvelés » du monde, avec ses hauts et ses bas. L'auteur transmet, à travers ce récit une vision qui semble aujourd'hui commune à d'autres lieux et à d'autres époques. Comme le stipule Amin Maalouf dans son essai, *Le Dérèglement du monde* (Maalouf, Amin (2009), p.11), En Europe, comme en Afrique, en Asie, en Amérique latine...etc. Le progrès faisant, les nouveaux moyens de communications font que le monde d'aujourd'hui se soit réduit à l'état d'une petite ville, où les informations nous parviennent quasiment instantanément. Le peu que l'on puisse dire, c'est que le progrès ne change en rien la haine, lorsque cette dernière s'installe entre les hommes.

Rien que ces dernières quinze années, nous avons assisté, quasiment en direct, à des guerres qui ont fait plus de victimes que les cinquante années précédentes. Il est à signaler que les enfants font encore et toujours partie des premières victimes. Et je mets au même diapason, l'enfant blessé, que l'enfant portant une arme, aucun n'ayant choisi son rôle, et aucun n'ayant une vie d'enfant.

Faut-il espérer un monde où les enfants seront épargnés par les guerres ? J'ose à peine y penser, tant les intérêts internationaux, financiers et géostratégiques priment face à l'impuissance des plus faibles. Chaque guerre, aujourd'hui, comme hier, aboutit au partage d'un butin. Les victimes d'hier, comme celles d'aujourd'hui n'en profiteront pas. Mais hier, comme aujourd'hui, la vie a repris son cours, et les adultes de demain, je l'espère, ne referont pas les mêmes erreurs.

Romain Gary aura à travers son premier roman démontré l'échec des nations européennes à vivre ensemble. Il a réussi à décrire la défaite humaniste qu'a connue l'Europe de cette première moitié du XXème

siècle. Force est de constater que les leçons n'ont pas été apprises et que l'homme, civilisé ou pas, reste une machine de guerre primitive.

### **Références bibliographiques**

Gary, Romain (1945), *Education européenne*, Paris, Calmann-Lévy.

Goldmann, Lucien (1964), *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard.

Maalouf, Amin (2009), *Le Dérèglement du monde, Quand nos civilisations s'épuisent*, Paris, Grasset et Fasquelle.

### **Articles**

Heyndels, Ralph (1977). Étude du concept de « vision du monde » : sa portée en théorie de la littérature. In: *L'Homme et la société*, N. 43-44, 1977. Inédits de Lukács et textes de Lukács. [www.persee.fr/doc/homso\\_0018-4306\\_1977\\_num\\_43\\_1\\_1898](http://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1977_num_43_1_1898)

Sapiro, Gisèle, (2007), « Pour une approche sociologique des relations entre littérature et idéologie », *Contextes*, n°2. <https://contextes.revues.org/165>

### **Colloques**

Namer, Gérard, (2009), « Structuralisme et vision du monde chez Lucien Goldmann », Colloque « La personnalité et l'œuvre de Lucien Goldmann ».

<http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/forge/2168>

## *Maux/mots de guerre : Enfants témoins*

# Écritures de la guerre d'Indépendance Algérienne Points de vue d'enfants dans le dessin, le témoignage et la fiction

Catherine MILKOVITCH-RIOUX  
Université Blaise Pascal  
(CELIS, IHTP/CNRS)

## Résumé

Le projet de l'ANR *Enfance Violence Exil* évoque la parole de l'enfant, sa perception et sa représentation de la guerre. À partir de dessins d'enfants – ceux du fonds Brauner parcourant les conflits du 20<sup>e</sup> siècle, et ceux d'enfants réfugiés durant la guerre d'Algérie, regroupés dans des collectifs –, de témoignages d'enfants et de transpositions fictionnelles, il s'agit de montrer la spécificité du regard juvénile sur l'événement guerrier.

**Mots clés :** Dessins, témoignage, fiction, enfant, guerre de libération, Algérie, Brauner.

## Abstract

The project of ANR *Childhood violence exile* evokes the speech of the child, its perception and its representation of the war. From children's drawings- those of funds Brauner browsing the conflicts of the 20<sup>th</sup> century, and those of children taken refuge during the Algerian War, included in collectives -, testimonies children and fictional transpositions, it is a question of showing the specificity of the young look on the warlike event.

**Keywords :** Drawings, testimonials, fiction, children, war of liberation, Algeria, Brauner.

Les nombreuses recherches interdisciplinaires réunies dans le projet *Enfance Violence Exil* ont pour objet la parole de l'enfant, dans ses modes spécifiques de perception et de représentation du conflit.<sup>1</sup> Le point

---

<sup>1</sup> Dans *Enfances en guerre*, Stéphane Audoin-Rouzeau s'interroge d'emblée sur la pertinence de cet objet et souligne la difficulté d'établir une ligne de partage enfance-adolescence, en raison de l'« étanchéité faible » qui existe entre les deux catégories. Nous comprendrons ici le champ de l'enfance dans sa définition la plus extensive, établie par la Convention relative aux droits de l'enfant adoptée par l'Assemblée générale des Nations Unies le 20 novembre 1989 qui précise dans son article 1 : « Au sein de la présente Convention, un enfant s'entend de tout être humain âgé de moins de dix-huit ans, sauf si la majorité est atteinte plus tôt en vertu de la législation qui lui est applicable ». Pour autant, il convient de prendre en

de départ est constitué de dessins d'enfants : ceux du fonds Brauner parcourant les conflits du 20<sup>e</sup> siècle, parmi lesquels la guerre d'indépendance algérienne ; ceux d'enfants réfugiés regroupés dans des collectifs, accompagnés de textes témoignages.<sup>2</sup> Les représentations graphiques ou scripturales enfantines racontent une histoire non plus écrite « au filtre des adultes »,<sup>3</sup> mais à partir de ce que les sources enfantines (dans leur contexte spécifique, soumis à des règles), disent de l'expérience de la guerre. Car les sources enfantines, quand bien même la trace qui est conservée est coupée du processus et des contraintes d'élaboration, permettent, selon les termes de Stéphane Audoin-Rouzeau, « d'entrevoir ce que fut l'expérience de la guerre sur les terres de l'enfance, de tenter de cerner la spécificité du regard juvénile sur l'événement guerrier. »<sup>4</sup>

L'analyse de dessins et de récits d'enfants permet d'établir des points de comparaison entre témoignage et fiction ; elle peut être mise en relation avec la restitution du point de vue de l'enfant dans des narrations d'adulte, et interroge la manière dont la littérature pense la question du point de vue spécifique de l'enfant – une question posée par les sciences humaines et sociales, les psychologues, et plus récemment par les historiens –.

### 1- Le travail pionnier de Françoise et Alfred Brauner

De grands précurseurs ont été identifiés, débutant leur travail au moment de la guerre d'Espagne, pour le poursuivre tout au long de leur vie : il s'agit de Françoise et Alfred Brauner, fondant leur analyse sur le contact

---

compte les différents stades du développement de l'enfant, les barrières d'âge, de sexe, de classe qui séparent également les vécus, tout comme d'autres éléments de contextes différenciateurs, sans oublier que le témoignage peut être spontané, sollicité ou imposé... catégories elles-mêmes variables, selon le temps et selon les lieux, les limites étant historiquement et culturellement construites, et ne tiennent pas forcément compte de ce à quoi renvoient des âges de la vie comme l'enfance ou la jeunesse dans d'autres systèmes culturels (In *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 89, janvier-mars 2006, p. 3-7).

<sup>2</sup> Cf. par exemple *Racconti di bambini d'Algeria: testimonianze e disegni di bambini profughi in Tunisia, Libia e Marocco*, Turin, Einaudi, 1962 [Edition française : *Les enfants d'Algérie, Récits et dessins. Témoignages et dessins d'enfants réfugiés en Tunisie, en Lybie et au Maroc*, Paris, François Maspero, 1962]. Mohamed Bencharif, *Le livre de notre vie : Textes et dessins libres d'enfants sur la révolution algérienne*, Alger, Éditions SNED, 1967. Zlata Filipović, *Paroles d'enfants dans la guerre*, Paris, Xo, 2006.

<sup>3</sup> Stéphane Audoin-Rouzeau, "Préface", in Manon Pignot, *La Guerre des crayons. Quand les petits Parisiens dessinaient la Grande Guerre*, Parigramme, 2004, p. 5.

<sup>4</sup> *Ibid.*

direct avec des enfants espagnols dessinant la guerre, dont ils témoignent en ces termes dans *J'ai dessiné la guerre* :

Mais voilà qu'à un moment de notre vie, nous nous sommes trouvés devant un très grand nombre de dessins réalisés par des enfants, dans un pays en guerre. Nous étions en Espagne républicaine, chargés plus particulièrement d'enfants réfugiés ou évacués. Dans les foyers d'accueil, et dans les écoles, les enfants qui ont vécu la guerre l'ont « racontée », parfois à travers un dessin. [...] À une date précise, le jour d'un bombardement ou de l'évacuation subite, l'enfant avait changé, et lorsqu'il a consenti, un jour, à reprendre un crayon en main, rien n'était plus comme avant.<sup>5</sup>

Nés respectivement en 1910 et 1911, Françoise et Alfred Brauner ont rejoint dès 1937 les Brigades Internationales en Espagne, Françoise, d'abord, comme médecin ; Alfred ensuite, avec la charge d'inspecter les centres pour enfants évacués. C'est dans ces foyers que les Brauner commencent à s'intéresser au dessin comme outil thérapeutique, mais aussi politique, servant à dénoncer l'horreur de la guerre et, plus encore, à aiguiller la solidarité internationale envers la République espagnole. Cette première expérience humanitaire se prolonge, à leur retour en France, avec des enfants juifs évacués d'Allemagne et d'Autriche, puis revenant des camps en 1945. L'engagement en faveur des enfants qui ont vécu la guerre ne se dément pas, que ce soit par l'action humanitaire, avec l'association *Enfants Réfugiés du Monde* ou par la recherche des dessins d'enfants en guerre à travers le siècle et les continents – guerre d'Algérie, Vietnam, Liban, Guatemala... Leur vie durant, les Brauner ont collecté les dessins d'enfants en guerre. La richesse et la continuité de leur collection en font la singularité et l'intérêt, qui intéresse en particulier les conflits de la toute fin du 20<sup>e</sup> siècle. L'originalité des Brauner est d'avoir mis au premier plan, depuis leurs engagements antifascistes, antinazis, anticolonialistes jusqu'à leurs prises de position pacifistes et antinucléaires postérieures, les enfants et leur discours spécifique sur la guerre. Le dessin, comme support d'une libre expression, s'inscrit en outre pour eux dans un ensemble d'activités (jeu,

---

<sup>5</sup> Alfred et Françoise Brauner, *J'ai dessiné la guerre. Le dessin de l'enfant dans la guerre*. Paris, Expansion Scientifique Française, 1991, "introduction", p. 13. L'ensemble des références sur la collection et les reproductions de dessins données ci-après proviennent de l'ouvrage : Rose Duroux, Catherine Milkovitch-Rioux (dir.), *J'ai dessiné la guerre. Le regard de Françoise et Alfred Brauner*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2011. L'ouvrage et l'exposition itinérante ont été réalisés dans le cadre du projet de l'Agence nationale pour la recherche française (ANR) : « Enfance Violence Exil » (EVE) : [www.enfance-violence-exil.net](http://www.enfance-violence-exil.net)

sport, chant, théâtre) qui constitue un nouveau champ d'expérience par lequel il s'agit de faire valoir les droits des enfants.

À ce titre, Françoise et Alfred Brauner ont bien été des pionniers, dans une perspective certes différente de celle des historiens : ils ont compris, dans l'Espagne des années 36-39, « le potentiel cathartique des dessins d'enfants de la guerre civile, susceptibles en particulier de guider le cheminement des soignants vers les traumatismes subis par les plus jeunes »<sup>6</sup> ; ils ont pris en compte « les questions posées par la dimension psychique de tels sujets ».<sup>7</sup> À partir de la collection ainsi constituée et commentée, les historiens de l'enfance en guerre peuvent observer les représentations enfantines graphiques ou scripturales, qui apportent un témoignage différent de l'histoire écrite sur le support des manuels scolaires.

## **2- « J'ai dessiné la guerre » : Trois dessins de la collection Brauner**

« Les dessins sont des récits » : les Brauner ont observé de nombreux enfants en train de dessiner et leur interprétation débute par une exploration attentive des signes « manifestes ». Les commentaires d'Alfred Brauner sur les dessins résultent d'un travail au plus près de l'enfant, d'une sympathie avec les modalités de son expérience et de ses représentations de la guerre. Ils engagent à repenser, à l'aune de points de vue originaux et complexes, des discours souvent formatés sur l'enfance en guerre ; ils révèlent une vision personnelle de l'enfance, émettent des jugements sur la valeur et la portée du témoignage, présentent la subjectivité d'un regard, d'une optique d'adulte qui réinterprète le récit enfantin ; un regard avec ses limites, ses erreurs parfois, qui reflète la pensée d'une époque, et permet donc aux chercheurs d'étudier la manière dont le récit adulte entre en dialogue avec le dessin de l'enfant et dont s'élabore un récit secondaire.

Parmi les dessins de la guerre d'indépendance algérienne, trois dessins sont particulièrement significatifs de ce « récit », qu'il est possible de mettre en relation avec des témoignages d'enfants et avec des fictions littéraires :

---

<sup>6</sup> Stéphane Audoin-Rouzeau, « Préface », in Manon Pignot, *La Guerre des crayons*, op. cit., p. 5.

<sup>7</sup> Stéphane Audoin-Rouzeau, *Enfances en guerre, Vingtième Siècle*, loc. cit., p. 7.



Le premier, intitulé « Cher Frère prisonnier », dessiné par Farid, 12 ans, est issu du recueil publié par Mohamed Bencharif, *Le livre de notre vie : Textes et dessins libres d'enfants sur la révolution algérienne*.<sup>8</sup> Le commentaire d'Alfred Brauner est le suivant : L'obsession des enfants, c'est les prisonniers, seuls, dans des cachots, torturés peut-être, en tout cas abandonnés. On a le sentiment que ce prisonnier se mord les doigts ; il a une chaîne aux pieds nus. Il fait noir.<sup>9</sup>

L'obsession des enfants est orientée vers la sphère intime, familiale, autour de la représentation (parfois vue, parfois imaginée) des parents, père, mère, fratrie, et ce d'autant plus qu'ils en sont séparés. Ici, la représentation très réaliste de la prison relève d'une projection vraisemblablement imaginaire : de la représentation que l'enfant se fait, dans l'absence de connaissance, de la situation d'un proche, père ou frère, médiatisé peut-être par des témoignages entendus.

Le récit(en français) de Rachida Dekmous, 13 ans, originaire de Tlemcen, recueillie à la maison d'enfants « Djamilia » au Maroc, témoigne d'une configuration comparable :

---

<sup>8</sup> Mohamed Bencharif, *Le livre de notre vie : Textes et dessins libres d'enfants sur la révolution algérienne*, Alger, Editions SNED, 1967.

<sup>9</sup> Guy Baudon, Rose Duroux, Luca Gaboardi, Dessins d'enfants en guerre : la collection de Françoise et Alfred Brauner témoins du siècle (1902-2001), in *Enfance Violence Exil [en ligne]*, Catherine Milkovitch-Rioux dir. : <http://www.enfance-violence-exil.net/index.php/ecms/it/13/718> [dernière consultation: 28 février 2016].

Je suis ici que ça fait neuf mois, mais j'ai quitté Tlemcen depuis cinq ans. Mon père qu'il travaillait pour les F.L.N. alors, ils l'ont attrapé en prison. Ce jour là j'étais allée me promener, c'est quand je suis rentrée que mon oncle il m'a dit. Quand mon oncle après il est arrivé au Maroc, je lui ai dit « pourquoi t'as pas amené mon père avec toi ? » c'est là qu'il a dit ton père est mort en prison c'est tout ce qu'il a dit. Quand mon père est mort je ne l'avais pas vu de trois ans avant ; il était cordonnier. Il a fait beaucoup de chaussures pour moi. Il s'appelait Mustapha.<sup>10</sup>

Ce témoignage remarquable est tout entier orienté vers le sort du père, emprisonné puis exécuté. L'ennemi français est ici peu identifié, comme gommé. L'échange rapporté avec l'oncle concerne uniquement le père, et le temps (cinq années, pour une petite fille qui n'avait que huit ans quand elle a quitté sa famille) n'efface pas le souvenir de l'origine, des circonstances de l'arrestation, souvenir de la sphère intime, à Tlemcen, du lien père/fille qui demeure par delà la mort du premier.



Le second dessin, « Le couteau » est réalisé d'un enfant (anonyme) algérien réfugié le long de la frontière algéro-marocaine<sup>11</sup>. Alfred Brauner commente :

Et voilà la Résistance avec un grand R ! Un couteau énorme est brandi à bout de bras, couteau deux fois plus grand que l'homme qui le tient et beaucoup plus impressionnant que le fusil tenu par l'homme à droite. Il y a aussi le drapeau algérien. C'est un dessin très symbolique. C'est de l'expressionnisme du point de

---

<sup>10</sup> *Les enfants d'Algérie. Récits et dessins. Témoignages et dessins d'enfants réfugiés en Tunisie, en Lybie et au Maroc*, Paris, François Maspero, 1962, p. 142.

<sup>11</sup> *Racconti di bambini d'Algeria: testimonianze e disegni di bambini profughi in Tunisia, Libia e Marocco*, Turin, Einaudi, 1962 [Edition française : *Les enfants d'Algérie, Récits et dessins*, Paris, Maspero, 1962, p. 125].

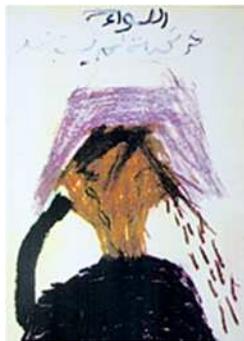
vue artistique. Il faut saluer ce besoin de Résistance et de liberté.<sup>12</sup>

Concernant le couteau, Alfred Brauner a salué la fidélité dans les témoignages dessinés de la guerre d'Algérie, et, souvent, la précision du trait qui représente l'armement léger utilisé par les combattants algériens. Mais il souligne aussi la faculté des enfants à utiliser, dans des dessins d'imagination, les emblèmes, les allégories : bref, à accéder à la fonction symbolique du dessin. Il mentionne précisément ce couteau : « énorme », « brandi à bout de bras, couteau deux fois plus gros que l'homme qui le tient »<sup>13</sup>.

Moktar Ben Sfia, 12 ans, originaire de Sebdou, réfugié le long de la frontière algéro-marocaine, témoigne avec une conscience symbolique :

J'ai été épargné du sabre de l'ennemi, je suis tombé entre les mains du F.L.N. qui est à la fois ma mère la généreuse et la bienfaitrice. La lutte durera jusqu'à ce que l'ennemi sera vaincu et retournera là d'où il est venu, grâce à la bravoure, la lutte et la volonté du peuple algérien.<sup>14</sup>

On perçoit ici aussi l'usage métaphorique de l'arme évoquée (le sabre de l'ennemi) comme la dimension idéologique du récit : le F.L.N. devient symboliquement mère, selon une appellation peu attendue, dont on imagine qu'elle est liée d'une part à la perte de la mère, donc à un processus de substitution symbolique, mais d'autre part aussi à la modification des déterminations genrées durant la guerre : la *Moudjahida* devient l'icône de la résistance, en même temps que le combat se présente sous des formes allégoriques à la fois viriles et féminines. En tout état de cause, l'idéalisation, l'héroïsation révèlent le contexte fortement idéologisé dans lequel baigne l'enfant.



<sup>12</sup> Rose Duroux, Catherine Milkovitch-Rioux (dir.), *J'ai dessiné la guerre. Le regard de Françoise et Alfred Brauner*, op. cit., p. 82.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Les enfants d'Algérie, Récits et dessins*, op. cit., p. 127.

Le dessin « L'Algérie qui pleure », selon le titre donné par Alfred Brauner, provient du foyer d'enfants réfugiés algériens « Yasmina » (en Tunisie) : « Dessin très symbolique : l'Algérie est une femme qui pleure ! »<sup>15</sup>, selon Alfred Brauner. On perçoit à quel point l'affect est au cœur des dessins recueillis. Même si l'on ne peut être certain de la dimension allégorique de l'interprétation de Brauner : est-ce réellement l'allégorie de l'Algérie suppliciée ? (représentée par un enfant séparé de sa famille, de son pays, de ses proches). Ne peut-il pas s'agir aussi d'un auto-portrait, dont Brauner remarque l'omniprésence dans les dessins d'enfants ? Ou la représentation d'une femme identifiée, une proche, une sœur, une mère. La légende traduite porte un trouble supplémentaire : on peut y lire *El-Liwa'e\* – Habakat el Harb\**, *capitaine du mouvement de guerre*. L'enfant semble donc superposer en cette image allégorique une figuration de combattant-e incarnant l'Algérie, figure de combattante maternelle qui exprime à la fois la douleur et la résistance bientôt *nationales* (comme semble l'indiquer le salut militaire).

Parmi les témoignages des enfants réfugiés, celui de Yahia Abassi, 13 ans, originaire de Hénia, région de Tlemcen (École « Ibn Badiss » (Maroc), enregistré en français) est convergent dans la perception de la sphère intime :

Je suis de Hénia dans la région de Tlemcen. C'est beau. Je suis parti en 1956 parce que la guerre... C'est les soldats français qui étaient dans mon pays. J'ai deux frères ils les ont tués. Un, il avait vingt-cinq et l'autre dix-huit. C'est trop jeune pour mourir. C'était de bons djounoud. Alors on est partis... C'est à Rha qu'ils les ont tués. C'était un jour mauvais. Ma mère elle pleurait de perdre les deux. Et puis, elle nous a pris avec elle et puis nous quittons. Mon père il est mort avant la guerre. Ma pauvre famille !... J'espère que ce sera bien quand ce sera l'indépendance.<sup>16</sup>

Le dessin et le témoignage permettent d'atteindre l'expérience enfantine dans sa complexité – dimension vécue de l'événement, rapport quotidien, familial (voire intime) avec le conflit et sa violence, ses douleurs – en même temps qu'il spécifie un mode de compréhension et de représentation qui passe par des médiations familiales.

Par la lecture de ces dessins, « l'historien de l'enfance, souligne Manon Pignot, parvient à identifier certains modes opératoires propres au

---

<sup>15</sup> Rose Duroux, Catherine Milkovitch-Rioux (dir.), *J'ai dessiné la guerre. Le regard de Françoise et Alfred Brauner*, op. cit., p. 83.

<sup>16</sup> *Les enfants d'Algérie, Récits et dessins*, op. cit., p. 171.

psychisme enfantin »<sup>17</sup>. « Nul ne peut nier le sentiment de plongée immédiate dans le quotidien de la guerre que provoque la lecture d'un dessin d'enfant. Et c'est cela qu'offre le voyage dans le fonds Brauner : l'impression de retrouver des paroles enfantines sur la guerre, d'*entendre* des voix de papier. »<sup>18</sup>

### 3- Le récit d'enfant en littérature : les sources de l'intime

Rares sont les sources réellement enfantines en littérature, cette dernière proposant plutôt une *mise en fiction* du point de vue de l'enfant, et appartenant à ce titre au domaine des représentations. Des publications d'enfants scripteurs existent bien sûr, *a fortiori* dans les situations extrêmes de confrontation à la violence et à la guerre, dans des corpus de textes entre le témoignage et la littérature : ils ressortissent au registre intime, souvent à une écriture de diariste ou d'épistolier, les modèles en sont Yves Congar, Anaïs Nin, Anne Franck, ou encore Zlata Filipović qui participa après la publication de son *Journal* en 1998, à une collecte de *Paroles d'enfants dans la guerre*, anthologie publiée en 2006 qui traverse l'histoire du 20<sup>e</sup> siècle, de l'Allemagne de 1914 à l'Irak de 2004. Zlata Filipović expose en préambule ses interrogations :

On peut se poser la question suivante : pourquoi choisir un recueil de journaux intimes plutôt que d'autres formes d'expression ? Les journaux intimes relatent l'expérience immédiate des événements, avant que la mémoire ne joue ses tours, et avant toute distorsion de la réalité sous l'influence de l'accumulation de connaissances. Ce sont les mots très personnels d'une époque, non destinés d'ordinaire à la publication ; ainsi reflètent-ils la vérité et la réalité immédiates du conflit.<sup>19</sup>

La diariste exprime les enjeux de l'immédiateté de l'écriture, l'authenticité du témoignage, et affirme en même temps une forme de défiance à l'égard de la littérature ou de la rétrospection. Or, en littérature, les sources les plus fréquentes, tenues pour des témoignages d'enfant, sont les récits mémoriels, rétrospectifs, d'adultes racontant les faits de leur enfance comme s'ils étaient détenteurs encore de ce point de vue infantile, alors que le champ de la rétrospection réinterprète le témoignage juvénile pour livrer, au regard de l'adulte qu'il est devenu, une représentation de sa propre enfance. Cette profondeur rétrospective prend sens dans la recomposition de l'histoire de l'enfant, avec toutes les

---

<sup>17</sup> Manon Pignot, « Postface », in *J'ai dessiné la guerre. Le regard de Françoise et Alfred Brauner*, op. cit., p. 149.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>19</sup> Zlata Filipović, *Paroles d'enfants dans la guerre*, op. cit., p. 10.

variations liées à la mémoire et parfois son instrumentalisation, dans des contextes de réparation par exemple. Ce sont ces récits mémoriels qui ont fait l'objet de nombreuses études d'ordre littéraire, qui les tiennent pour des mémoires d'enfants, par exemple, le témoignage tardif de Saïd Ferdi, *Un enfant dans la guerre*, qui explique son enrôlement dans l'armée française.<sup>20</sup> À une mémoire-anamnèse qui intègre donc les effets du temps et le jugement de l'adulte sur l'enfant qu'il n'est plus, s'ajoute ce que Régine Robin a appelé la « *post-mémoire* », à propos des enfants de la Shoah.<sup>21</sup> Ce concept évoque plus particulièrement la démarche créatrice des enfants des victimes de la Shoah qui, par l'entremise de l'art ou de l'écriture, parviennent de nombreuses années plus tard à exprimer, à leur manière, leur souvenir des récits que leur ont fait leurs parents... La médiation avec le passé ne s'effectue pas pour eux par l'entremise du souvenir, mais par l'entremise de l'imaginaire car la perception de la guerre s'appuie sur des récits et non pas sur une expérience vécue. Intégré dans une réflexion sur les relations entre écriture, mémoire et résilience, cette approche extensive des « enfants de la guerre » (en réalité les héritiers) jette un trouble sur la notion d'expérience, devenue dès lors expérience transmise.

La romancière algérienne Maïssa Bey, enfant victime de la guerre (du fait de l'arrestation, la torture et l'exécution de son père par l'armée française) témoigne dans *Entendez-vous dans les montagnes*, paru en 2002, d'une telle médiation : quête qui se donne consciemment pour objet de compléter imaginativement une image paternelle que la jeune femme « a souvent essayé de reconstituer [...] fragment par fragment. »<sup>22</sup> Les délégations de cette mémoire seconde sont nombreuses dans la fiction, qui semble reposer sur les documents officiels et personnels mis en annexes, comme autant de preuves *tangibles* en rapport avec le père de l'auteur : son certificat de nationalité, un certificat « de Bonne Vie et Mœurs » qui le concerne et sa nomination en tant qu'instituteur à l'école de Boghari, tous les trois au nom de Benameur Yagoub, le père de Maïssa Bey, ainsi qu'une carte postale de Nantes qu'il a envoyée à Anissa Benameur en 1954. En évoquant la mémoire de son père, « glorieux martyr de la révolution »,<sup>23</sup> la protagoniste algérienne parle de « l'instituteur, le héros aujourd'hui célébré par tant de commémorations

---

<sup>20</sup> Saïd Ferdi, *Un enfant dans la guerre*, Paris, Seuil, 1981.

<sup>21</sup> Régine Robin, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, « Un ordre d'idées », 2003.

<sup>22</sup> Maïssa Bey, *Entendez-vous dans les montagnes*, Paris, Éditions de l'Aube, 2002.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 35.

et dont l'école du village porte le nom. »<sup>24</sup> En effet, Maïssa Bey est née à K'sar el Boukhari (autre graphie de Boghari ?), un petit village au sud d'Alger dont l'école s'appelle réellement Benameur Yagoub. Une photo sous-titrée « La seule photo du père de Maïssa, été 1955 » a été ajoutée avant la première page du récit comme seuil pictural de l'histoire. Même si le roman ne révèle pas de façon explicite l'identité de l'instituteur torturé et tué, la référentialité paraît évidente. Les documents qui apportent au récit des dates, des lieux et des faits précis constituent une sorte d'encadrement authentique. On serait tenté d'interpréter le récit imaginaire construit autour de la disparition du père comme une écriture thérapeutique de l'adulte qui met en fiction une absence qui a hanté l'enfance. Maïssa Bey témoigne avoir mis deux ans pour « traduire en mots cette part muette de sa vie. »<sup>25</sup>

Certaines de ces représentations littéraires, qui apparaissent comme disjointes de l'expérience, pensent la question du point de vue, de la « hauteur » de l'enfant et renvoient à la question de la « focalisation », permettant de distinguer le point de vue « avec » (ou « par derrière »), par lequel la narration se met à hauteur d'enfant pour représenter une scène avec son regard, et littéralement, à sa hauteur. Dans les œuvres fictionnelles qui représentent le point de vue de l'enfant, on peut noter, de manière récurrente, l'importance du motif même du regard qui devient non seulement le foyer de perception, mais le sujet même de la représentation. Un exemple assez singulier en témoigne : *Regard blessé*, publié en 1987, roman à teneur autobiographique de Rabah Belamri, né en 1946 à Bougaâ, met en scène un adolescent de quinze ans qui commence à perdre la vue après sept ans de guerre.<sup>26</sup> Victime d'un décollement de la rétine, Hassan, doit se rendre à l'hôpital afin de subir une intervention chirurgicale. Accompagné de son frère, il quitte son village et se rend à Alger. La scène se passe en mars 1962 et Hassan sera opéré le 12, la veille du cessez-le-feu qui mettra un terme à la guerre d'Algérie. Hassan va subir les conséquences des troubles et des attentats qui ont suivi l'arrêt officiel des combats et ne pourra bénéficier de tous les soins post-opératoires nécessaires à sa guérison. De retour dans son village, les guérisseurs vont profiter de la crédulité de sa mère et recourir à des méthodes traditionnelles peu fiables. Leurs soins se révéleront inopérants et Hassan perdra définitivement la vue...

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>25</sup> *Ibid.*, [quatrième page de couverture].

<sup>26</sup> Rabah Belamri, *Regard blessé*, Paris, Gallimard, 1987.

Ce roman débutant le 12 mars 1962 et s'achevant en octobre de la même année, situe donc le drame d'Hassan dans une période clé de l'histoire algérienne, de la signature des Accords d'Evian aux premiers mois de l'Indépendance obtenue le 5 juillet 1962. Le double mouvement contradictoire conduit un jeune garçon à la cécité alors que son pays accède à l'indépendance. Sans être le narrateur, Hassan conduit le récit et offre son « regard » malade sur ces hommes qui, à peine les combats achevés, poursuivent la déchirure et entreprennent d'autres errements. Le roman montre de manière concomitante les progrès du mal qui atteint l'enfant et « l'histoire de son pays, faite de douleurs et d'incertitude. »<sup>27</sup> La cécité ne figure ici pas tant l'ignorance de la réalité de la guerre ou une sanction infligée par les djinns, comme le croit la mère de l'enfant, que le refus d'apparences trompeuses, comme si la guerre nécessitait une perception autre. La fiction offre des biais de contestation radicale de la vision en surplomb. La figure enfantine « récuse l'omniscience, le ciment cohésif de la narration, la vision en surplomb, tentant ici de traduire la vision limitée, lacunaire du témoin, son impuissance et parfois son aveuglement. »<sup>28</sup>

Ce rapide parcours dans les dessins de la collection Brauner, les témoignages d'enfants en guerre, les fictions qui les représentent en impliquant leur point de vue permet de déceler d'autres approches de la guerre. Dans leur confrontation, ces différents modes de représentation révèlent la complexité de l'expérience enfantine – dimension vécue de l'événement, rapport quotidien (voire intime) avec le conflit et sa violence, et, sur le temps long, mémoire transmise – en même temps qu'ils spécifient un mode d'écoute, de lecture, et de compréhension de l'enfance en guerre.

### Références bibliographiques

Audoin-Rouzeau Stéphane, *Enfances en guerre, Vingtième Siècle*. Revue d'histoire, janvier-mars 2006.

Belamri Rabah, *Regard blessé*, Paris, Gallimard, 1987.

Bencharif Mohamed, *Le livre de notre vie : Textes et dessins libres d'enfants sur la révolution algérienne*, Alger, Editions SNED, 1967.

Bey Maïssa, *Entendez-vous dans les montagnes*, Paris, Éditions de l'Aube, 2002.

---

<sup>27</sup> *Ibid.* [quatrième de couverture].

<sup>28</sup> Anny Dayan-Rosenman, *Les Alphabets de la Shoah. Survivre. Témoigner. Écrire*, CNRS Éditions, 2007, p. 180.

Brauner Alfred et Françoise, *J'ai dessiné la guerre. Le dessin de l'enfant dans la guerre*. Paris, Expansion Scientifique Française, 1991.

Dayan-Rosenman Anny, *Les Alphabets de la Shoah. Survivre. Témoigner. Écrire*, CNRS éditions, 2007.

Duroux Rose, Milkovitch-Rioux Catherine (dir.), *J'ai dessiné la guerre. Le regard de Françoise et Alfred Brauner*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2011.

Milkovitch-Rioux Catherine, *Mémoire vive d'Algérie. Littératures de la guerre d'indépendance*, Paris, Buchet-Chastel, 2012.

Pignot Manon, *La Guerre des crayons. Quand les petits Parisiens dessinaient la Grande Guerre*, Parigramme, 2004, p. 5.

Robin Régine, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, « Un ordre d'idées », 2003.

Zlata Filipović, *Paroles d'enfants dans la guerre*, Paris, Xo, 2006.

Projet de l'Agence nationale pour la recherche française (ANR) : « Enfance Violence Exil » (EVE) : [www.enfance-violence-exil.net](http://www.enfance-violence-exil.net)  
*Racconti di bambini d'Algeria: testimonianze e disegni di bambini profughi in Tunisia, Libia e Marocco*, Turin, Einaudi, 1962 [Edition française : *Les enfants d'Algérie, Récits et dessins. Témoignages et dessins d'enfants réfugiés en Tunisie, en Lybie et au Maroc*, Paris, François Maspero, 1962].

# Guerre et témoignages d'enfants sans enfance dans *L'Enfant de la haute plaine* de Hamid Benchaar et *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala

Alioune DIAW  
Université Cheikh Anta Diop-Dakar

## Résumé

*L'Enfant de la haute plaine* de Hamid Benchaar et *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala mettent en fiction la guerre avec des choix scripturaires différents. Quand Benchaar produit un récit autobiographique, Dongala recourt à la fiction. Relatant la guerre d'indépendance de l'Algérie et la guerre civile congolaise à hauteur d'enfant, les récits témoignent de la cruauté d'un monde déshumanisé qui a volé aux enfants leur enfance.

**Mots-clés :** Guerre, enfants, témoignages, roman, déshumanisation

## Abstract

Hamid Benchaar's *L'Enfant de la haute plaine* and Emmanuel Dongala's *Johnny Chien Méchant* set war in fiction with different scriptural choices. When Benchaar produces an autobiographic narration, Dongala has recourse to fiction. By stating the Algerian war of independence and the Congolese civil war to a child level, the narrative stories show the cruelty of a dehumanized world which has robbed children of their childhood.

**Keywords :** War, children, testimonies, novel, dehumanization.

## Introduction

Objet de discours, la guerre « appelle la parole, utilise la parole, passe par la parole »<sup>1</sup> et, fondamentalement, a partie liée avec la littérature. Cependant, l'écrivain qui veut figurer la guerre est confronté à la difficulté majeure de représenter ce qui dépasse l'entendement, de dire l'indicible.

*L'Enfant de la haute plaine* de Hamid Benchaar et *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala abordent la question des guerres africaines du point de vue de personnages-enfants. Même si les auteurs ont des approches différentes, ils écrivent tous pour témoigner, donner leur version de l'histoire et secouer les consciences.

---

<sup>1</sup> François-Xavier Lavenne et Olivier Odaert, « Les écrivains au cœur des discours de La guerre », *Les écrivains et Le discours de la guerre, Interférences littéraires*, n° 3 novembre 2009, p.10.

Cet article analysera d'abord la question des choix scripturaux des auteurs en opposant le recours à l'imagination de Dongala au récit autobiographique de Benchaar. Ensuite, elle s'intéressera à comment ces textes, où foisonnent les effets de réel, fonctionnent comme une écriture d'un chaos total.

## 1. Témoignages et choix scripturaux

L'écriture de la guerre a connu au cours des siècles tant de variations de perspective que Jean Kaempfer écrit qu'il n'y a « pas de récits de guerre sans guerre des récits. »<sup>2</sup> Malgré leur projet commun d'une figuration romanesque des enfants de guerre et de « faire entendre de la manière la plus juste la voix de l'innocence perdue »,<sup>3</sup> Emmanuel Dongala et Hamid Benchaar adoptent des stratégies d'écriture différentes. En effet, quand le romancier congolais recourt à la fiction pour représenter le calvaire des enfants pris dans le chaos de la guerre civile de son pays, le Congo Brazzaville,<sup>4</sup> l'écrivain algérien choisit l'écriture autobiographique pour raconter son enfance et son adolescence dans une Algérie en proie aux horreurs de la guerre d'indépendance.<sup>5</sup>

### 1.1 Dongala : la puissance de l'imagination

Dépassé par la brutalité de la guerre civile qui ravage son pays, Emmanuel Dongala transmute en objet littéraire le quotidien apocalyptique de ses concitoyens et relate le conflit du point de vue de deux enfants à la fois acteurs et narrateurs de l'histoire : Johnny (un enfant-soldat<sup>6</sup>) et Laokolé (une jeune élève).

---

<sup>2</sup> *Poétique du récit de guerre*, Paris, José Corti, Coll. « Les essais », 1998, p. 164.

<sup>3</sup> Daniel Delas, « Quelle voix pour l'enfance ? Sur les récits d'enfants-soldats africains », *Études littéraires africaines*, n° 32, 2011, p. 57.

<sup>4</sup> La guerre civile congolaise, un conflit fratricide pour le pouvoir, s'est déroulée sur une période de dix ans (1992- 2002) avec une succession de combats intenses et de périodes d'accalmie. Certains la décomposent en trois étapes : 1992-1994, 1997 et 1998-2002. Lire, par exemple, Patrice Yengo, *La Guerre civile du Congo-Brazzaville- 1993-2002- Chacun aura sa part*, Paris, Karthala, 2006.

<sup>5</sup> La Guerre d'Algérie a opposé l'armée de l'État français aux nationalistes algériens. Elle a débuté le 1<sup>er</sup> /11/1954, la « Toussaint rouge », avec l'attaque simultanée d'objectifs militaires et policiers de la puissance coloniale, et a pris fin avec les accords d'Evian signé le 16 mars 1962 qui comprennent un accord de cessez-le-feu.

<sup>6</sup> En choisissant le personnage d'un enfant-soldat, Dongala s'inscrit dans une tradition déjà établie dans l'écriture des guerres africaines à travers des textes comme *Sozaboy (Pétit minitaire)* de Ken Saro-Wiwa, traduit de l'anglais par Samuel Millongo et Amadou Bissiri, Paris, Actes sud, 1998 (Version originale *Sozaboy, a novel in rotten english*, Port Harcourt, Saros International Publishers, 1985), *Allah*

Sujets et objets du récit, les deux personnages, qui se situent de part et d'autre de la kalachnikov, racontent alternativement les événements. La focalisation qui varie et change en permanence permet de démultiplier « les points de vue sur la guerre, rendant compte d'une perception de la réalité plus complexe et plus nuancée<sup>7</sup> ». Les voix des deux narrateurs homodiégétiques se juxtaposent, s'opposent et se neutralisent pour offrir une vision large de l'histoire. L'impression de répétition, voire de décousu, qui découle du croisement de deux regards subjectifs semble traduire l'impossibilité de dire de manière cohérente l'expérience immédiate de la guerre.

En outre, Dongala allie la narration romanesque au récit testimonial avec des narrateurs-témoins qui racontent la guerre de l'intérieur en relatant spontanément des épisodes de leur vie. L'incipit *in media res* projette le lecteur en pleine tension. Il découvre Laokolé dans l'urgence, occupée à sauver ce qui peut l'être avant l'arrivée des pilliers : « Le général Giap a proclamé un pillage général de quarante-huit heures. J'ai aussitôt arrêté la radio, j'ai pris la lampe-tempête et j'ai couru vers la petite cabane qui nous servait de débarras pour vérifier si la brouette était bien là, et en état de marche.»<sup>8</sup> Cette notation spontanée des faits, abolissant toute distance entre les événements et leur relation, découle logiquement du choix dongalien d'écrire une fiction sur la guerre congolaise au moment même où elle sévit. Cela traduit l'impérieuse urgence de la prise de parole de l'artiste en ces moments d'extrême désordre,<sup>9</sup> d'une part, et d'autre part,

---

*n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma, Paris, Seuil, 2000 et *L'Aînée des orphelins* de Tierno Monenembo, Paris, Seuil, 2000. La prolifération de récits d'enfants-soldats vise, entre autres, à dénoncer l'enrôlement des enfants dans les guerres civiles.

<sup>7</sup> Eloïse Brezault, *Johnny chien méchant d'Emmanuel Dongala*, Bienne, Infolio, ACEL, 2012, p.50.

Pour Maria Angela Germanotta « La prise en charge du récit par des voix narratives différentes, avec un effet choral, reproduit la distance entre la structure du réel et la forme de la représentation, laquelle ne se voudrait pas univoque ». « L'écriture de l'inaudible. Les narrations littéraires du génocide au Rwanda. » [http://www.interfrancophonies.org/images/pdf/melanges/germanotta\\_10.pdf](http://www.interfrancophonies.org/images/pdf/melanges/germanotta_10.pdf) visité le 15/02/2016.

<sup>8</sup> *Johnny Chien Méchant*, Paris, EDICEF, 2011 (Paris, Le Serpent à plumes 2002 pour la 1<sup>ère</sup> édition). Toutes nos références renvoient à cette édition. Dorénavant, nous utiliserons l'abréviation (*JCM*) et indiquerons la (les) page(s) concernée(s) à l'intérieur même du texte suivant ce modèle : (*JCM* : X).

<sup>9</sup> Maria Angela Germanotta ne pense pas autrement qui écrit, au sujet du génocide rwandais, que face à la catastrophe, « Interroger les événements est perçu comme un

inscrit le roman dans une dynamique de rupture d'avec les récits d'enfants de guerre classiques, écrits souvent *a posteriori*.

Le recours à des personnages-témoins fictifs vise à offrir une image plus réaliste de la guerre. Aussi, dans *Johnny Chien Méchant*, les effets de réel sont-ils si nombreux qu'ils donnent au texte une allure de « docuroman ou [de] reportage journalistique ». <sup>10</sup> Cependant, pour que la fiction garde toute sa force, et l'écriture tout son pouvoir, Dongala choisit de changer, non sans humour, les noms des groupes ethniques rivaux, de brouiller la toponymie des lieux et d'effacer les repères temporels : les Mayi-Dogos se battent contre les Dogo-Mayis, le Mouvement pour la libération démocratique du peuple (le MPLDP) s'oppose au Mouvement pour la libération totale du peuple (le MPLTP) dans des quartiers aux toponymes étrangers : Kandahar, Koweït, Huambo et Sarajevo. L'effacement des indices temporels contribue à virtualiser réel. Les pouvoirs combinés de l'écriture et de la fiction permettent alors de transcender la réalité congolaise et africaine parce qu'en « déployant un imaginaire qui franchit allègrement les frontières de l'Afrique pour embrasser le monde [Dongala] resitue le conflit congolais dans une optique universelle pour dire que la guerre, en Europe ou en Afrique, opère avec la même violence et la même déshumanisation. » <sup>11</sup>

## 1.2 Benchaar : la force du souvenir

*L'Enfant de la haute plaine* <sup>12</sup> est un roman au carrefour de l'autobiographie, de l'histoire et de l'essai, Hamid Benchaar y revient sur cet épisode noir de son histoire individuelle, de celle de sa famille et de son pays que constitue la guerre d'Algérie.

Écrivant en situation d'exilé, l'auteur algérien redécouvre son passé à travers les yeux de l'enfant Zine, lui-même enfant. De cette triple distance (distance entre l'auteur et sa terre natale, distance entre les événements et leur figuration romanesque et distance entre l'écrivain et sa propre personne lisible dans l'usage de la troisième personne du singulier) naît une œuvre qui se veut, d'abord et avant tout, une tentative

---

travail nécessaire et urgent». « L'écriture de l'inaudible. Les narrations littéraires du génocide au Rwanda » [http://www.interfrancophonies.org/images/pdf/melanges/germanotta\\_10.pdf](http://www.interfrancophonies.org/images/pdf/melanges/germanotta_10.pdf) visité le 15/02/2016.

<sup>10</sup> Eloïse Brezault, *op. cit.*, p.32.

<sup>11</sup> *Idem*, p.29.

<sup>12</sup> Paris, L'Harmattan, 2014. Toutes nos références renvoient à cette édition. Dorénavant, nous utiliserons l'abréviation *EHP* et indiquerons la (les) page(s) concernée(s) à l'intérieur même du texte suivant ce modèle : (*EHP* : X).

de reconstruction d'une famille « éparpillée aux quatre coins de la terre » (*EHP* : 18).

Le devoir de mémoire qui motive la prise de parole impose de puiser dans le fonds historique national, « substrat littéraire des écrivains algériens (exilés) francophones. »<sup>13</sup> La narration *a posteriori* de l'histoire allie une évocation d'une enfance profondément marquée par l'horreur d'une double guerre et une réflexion sur les événements. En effet, le conflit algérien, conflit très complexe, « était une guerre dans la guerre. La première, était une guerre de libération contre une puissance étrangère, mais la seconde, une guerre civile dans le sens propre du terme, alimentée par des rivalités inter tribales, et des rancœurs ancestrales » (*EHP*. 27-28). Née de l'expérience de la guerre, l'écriture répond alors à un profond besoin de (se) raconter pour se soulager et se libérer. L'irrésistible besoin de dire – surtout chez l'enfant– les traumatismes de la guerre est magnifiquement exprimé par Laokolé, le personnage de Dongala, quand elle décrit comment son amie Mélanie relatait les malheurs qui se sont abattus sur sa famille : « Il semblait que des mots longtemps refoulés avaient soudainement rompu les écluses de sa mémoire et déferlaient comme les eaux d'un barrage dont les vannes avaient sauté sous la pression d'un torrent » (*JCM* : 112).

Cependant, l'écriture benchaarienne de l'enfance est empreinte de nostalgie. Au-delà du souci de témoignage sur la guerre et de rétablissement de la vérité,<sup>14</sup> l'auteur, profondément marqué par l'exil, est habité par un désir de redécouverte de ses origines. « Ce roman autobiographique, pour reprendre Kahina Bouanane, est le récit d'une quête, une quête de l'être ».<sup>15</sup> Tout le deuxième chapitre du roman met en évidence les efforts fournis par l'auteur pour collecter des récits familiaux et dit le charme qu'exerce sur lui l'évocation de ce bonheur

---

<sup>13</sup> Adila Benazouz, « Narration et exemplarité historique *a contrario* dans deux études de cas : *Le Rapt* et *Ô Maria* d'Anouar Benmalek », *Cris et écrits de guerre. Quand l'histoire se mêle de/à l'Histoire*, Actes de la journée d'études nationale coordonnés par Latifa SARI MOHAMED, Laboratoire de recherche « L.L.C » Diversités des Langues, expressions Littéraires, interactions Culturelles, Université de Tlemcen, 2015, p.14.

<sup>14</sup> Pour Benjamin Stora, « Les romans sont devenus des intermédiaires pour raconter la vérité et ils sont aussi utilisés pour critiquer certains événements de la guerre ». *La gangrène et l'oubli*, Paris, Editions La Découverte, 1998, p. 270.

<sup>15</sup> « Le retentissement de la Guerre dans le roman *Mon père, ce harki* de Dalila Kerchouche », *Cris et écrits de guerre. Quand l'histoire se mêle de/à l'Histoire. Op. cit.*, p.66.

passé que, malheureusement, « les événements », c'est-à-dire la guerre, ont brisé. La plume de l'écrivain sert doublement à fixer éternellement « les instants magiques » (*EHP* : 18) d'un passé lointain et à dénoncer les atrocités d'un passé plus récent en témoignant « de la faim, du froid, des légionnaires, [des] oncles sous la torture... » (*EHP* : 17). Le lien affectif unissant l'auteur à sa famille et à sa terre s'exprime dans le paratexte comme dans le texte avec un titre qui renvoie à un ancrage géographique, une dédicace à la mère et de nombreuses références à la région natale, la plaine d'Er-Mira. Ainsi, *L'Enfant de la haute plaine* se lit aussi bien comme le livre d'un passé volé que comme celui d'une enfance violée.

Mais, plutôt récit d'enfance que récit d'un enfant, le roman offre une version de l'histoire dont la véracité, Benchaar lui-même en est conscient, souffre de la faillibilité de la mémoire humaine (parce « les mémoires s'estompent [et] les souvenirs se mêlent » (*EHP*:18). Si le regard de l'enfant Zine reste naïf (au sens originel de « sans artifice »), la parole et la conscience de l'homme Benchaar peuvent travestir la réalité. L'auteur fait « comme [s'il était détenteur] encore de ce point de vue infantile, alors que le champ de la rétrospection réinterprète le témoignage juvénile pour livrer, au regard de l'adulte qu'il est devenu, une représentation de sa propre enfance. »<sup>16</sup> La subjectivité de la vision de l'écrivain algérien se déploie amplement dans ce récit de guerre avec d'innombrables réflexions sur l'histoire passée et présente du pays, réflexions qui prennent par endroits des allures de réquisitoires acerbes, voire de règlements de compte comme dans ce passage :

Si de nos jours, un homme, de sa naissance jusqu'à sa mort, a de fortes chances de vivre plusieurs changements, susceptibles de bouleverser sa vie personnelle ou professionnelle, il n'en était pas de même pour l'Algérie. C'était comme si l'imagination avait déserté définitivement ce pays, le pouvoir d'inventer n'appartenant qu'aux étrangers envahisseurs (*EHP* : 24).

Bref, Benchaar associe une écriture intime et une écriture de l'histoire dans une esthétique de va-et-vient entre la vie d'un enfant pris dans le tourment d'une guerre dont il ne saisit pas le sens et la conscience d'un adulte qui interroge l'histoire de son pays et s'interroge.

---

<sup>16</sup> Catherine Milkovitch-Rioux, Introduction au colloque « Enfances en guerre : expériences et représentations culturelles. » [http://www.enfance-violence-exil.net/fichiers\\_sgc/MILKOVITCH-RIOUX-ESPAGNE.pdf](http://www.enfance-violence-exil.net/fichiers_sgc/MILKOVITCH-RIOUX-ESPAGNE.pdf). Toutes les interventions prononcées lors de ce colloque organisé du 9 au 11 juin 2011 dans le cadre du programme EVE (Enfant, Violence, Exil) se retrouvent dans *Enfances en guerre. Témoignages d'enfants sur la guerre*. Études réunies par Rose Duroux et Catherine Milkovitch-Rioux, Paris, Georg éditeur, coll. « L'Équinoxe », 2013.

## 2. Écrire le chaos d'un monde « sans pères ni repères »

Malgré des choix d'écriture différents, Dongala et Benchaar, dans leur représentation de la guerre à hauteur d'enfant, donnent à voir un univers chaotique caractérisé par l'absence des pères, la perte de tous les repères et la description d'un univers apocalyptique.

### 2. 1 Des photos de familles sans pères

L'écriture de l'enfant en/de guerre est indissociable de l'évocation des bouleversements de l'ordre social et de la dislocation de la cellule familiale dont la disparition du père est l'un des signes les plus marquants. « Les guerres, surtout les guerres civiles, ont tué beaucoup de pères »<sup>17</sup> remarque Madeleine Borgomano. Dans de nombreux écrits de guerre, l'absence des pères constitue un sujet d'écriture appartenant à la culture de guerre, c'est-à-dire un « corpus de représentations du conflit cristallisé en un système donnant à la guerre sa signification profonde. »<sup>18</sup>

Dans *Johnny Chien Méchant* comme dans *L'Enfant de la haute plaine*, presque tous les enfants sont orphelins de père. Le lecteur de Dongala apprend que Laokolé et Fofu ont perdu leur père lors d'une précédente attaque des rebelles et découvre au chapitre 10 comment Johnny et sa bande ont décimé la famille de Mélanie qui s'en désolera plus tard : « Mes parents sont morts, ma grand-mère est morte, mon frère et ma sœur sont morts, je n'ai plus personne, je n'ai plus personne » (*JCM* : 113). Aucune mention n'est faite ni des parents de Johnny ni de ses origines ; il n'a d'existence que celui d'enfant-soldat. « Métaphoriquement, écrit Pius Ngandu Nkashama, ces enfants-soldats dont fait partie Johnny, n'ont pas de parents, ils n'ont aucune généalogie, aucun ancrage dans la société congolaise. »<sup>19</sup> Sans passé ni avenir, sa personnalité n'a de sens que dans le présent de la guerre.

La mort du père, qu'elle soit réelle ou symbolique, est évoquée en permanence dans *L'Enfant de la haute plaine* dans une représentation qui se veut d'abord un témoignage sur les calvaires des enfants pendant les

---

<sup>17</sup> « Crise de l'enfance, crise de la société dans les romans d'Ahmadou Kourouma », *Interculturel Francophonies*, n°6, Ahmadou Kourouma, Textes réunis et présentés par Jean Claude Blachère, Alliance Française de Lecce, novembre-décembre 2004, p.130.

<sup>18</sup> Stéphane Audoin-Rouzeau et Annette Becker, *14-18. Retrouver la guerre*, Paris, Gallimard, 2000, p. 145.

<sup>19</sup> *Ruptures et écritures de la violence*, Paris, L'Harmattan 1997, pp. 52-53.

douloureux événements de la guerre de libération. L'auteur révèle : « Dans la guerre d'Algérie, des millions d'enfants n'ont pas connu de père. De même des millions d'émigrés n'ont pas connu le leur. Il y a aussi les enfants qui n'ont connu ni père, ni mère, comme les cousins de Zine... » (*EHP* : 148). Le personnage principal est resté longtemps séparé de son père exilé en Tunisie. Fonctionnant comme une mort symbolique, l'exil du père plonge Zine, son petit-frère Nasrou et ses sœurs dans la même situation que celle des orphelins. La figure de l'Absent est omniprésente dans le récit pour rappeler le sentiment de manque qui habite le personnage. On peut lire : « Zine n'avait aucune idée à quoi (sic) ressemblait son père. Il entendait parler de lui, mais ne se rappelait pas de (sic) son visage. Dans la famille personne ne parlait de lui, à l'exception de sa grand-mère qui avait décidé d'entretenir son souvenir » (*EHP* : 59-60) ou « Mais pour Zine, c'était le black-out. C'est à peine s'il avait gardé le souvenir d'un monsieur qui le prenait sur ses genoux. [...] Depuis, plus rien » (*EHP* : 60) ou encore « Longtemps, Zinne se crut orphelin de père, et a été considéré et traité comme tel » (*EHP* : 77), ou enfin, « Car sans oncle, ils seraient restés au douar, lui, sa mère et son petit frère, abandonnés qu'ils étaient par leur père, disparu à jamais » (*EHP* : 104).<sup>20</sup> Les exemples sont inépuisables. Comme pour signifier cette disparition du père, le récit ne livre son nom au lecteur qu'au quinzième chapitre quand le narrateur indique qu'« avant de savoir à quoi ressemblait son père, Zine n'en connaissait que le nom : AbdelBaki » (*EHP* : 105).

La mort symbolique de ce père absent se révélera une mort définitive pour le petit-frère Nasrou qui décidera de ne pas reconnaître celui qu'il accuse d'avoir sacrifié son enfance: « Par contre, son petit frère, Nasrou, ne voulait pas de lui. Il réclamait son oncle qu'il avait toujours pris pour son vrai père. Ce père, sorti d'il ne sait quel chapeau, était un inconnu, un usurpateur et personne ne pouvait le convaincre du contraire » (*EHP* : 145).

La perte de cette figure protectrice qu'est le père entraîne chez l'enfant de graves conséquences dont les textes de Dongala et de Benchaar témoignent. Dans les deux romans, les enfants sans pères mènent une vie d'enfer faite de promiscuité, de brimades, d'agressions physiques et d'autres fléaux. Ils se trouvent obligés de se prendre en charge et de ne se préoccuper que de leur survie. Laokolé met la pression à son petit-frère Fofa à qui elle n'a « jamais laissé le temps de s'apitoyer sur lui-même car

---

<sup>20</sup> C'est nous qui soulignons.

il y allait de [leur] survie, la survie de deux enfants sans père avec une mère impotente » (*JCM* : 30). Dans une société algérienne que le narrateur qualifie d'injuste, le sort des « enfants sans père » est particulièrement pitoyable. Ceux dont les pères ont pris le maquis comme Semouna et Chadly, sont martyrisés, ceux des harkis exfiltrés en France humiliés et persécutés, les orphelines comme Hmama et Hnya, surtout quand elles sont héritières de terres, sont victimes de mariages arrangés. Les proches de Zine utilisent l'exil du père comme un moyen de torture : son oncle refuse de l'envoyer à l'école pour se venger de son frère cadet, et certains, en racontant des rumeurs fantaisistes sur son père, lui font « faire l'expérience des mots qui tuent » (*EHP* : 179).

## 2.2 Un voyage au bout du chaos

Parce que la guerre constitue un fléau qui rompt l'équilibre social et qu'elle cristallise toutes les souffrances, sa littérisation dans *Johnny Chien Méchant* et *L'Enfant de la haute plaine* se fonde sur une mise en exergue de la perte des repères et des valeurs, mais aussi et surtout sur une représentation d'une humanité déshumanisée.

La perte des repères dans les sociétés congolaise et algérienne en proie à la guerre est symbolisée par la destruction ou l'absence de l'école. Comme un signe d'un avenir déjà compromis, les récits de Dongala et de Benchaar intègrent, comme phénomènes inhérents à la guerre, la destruction ou l'absence de l'école et la perte des valeurs.

En figurant la guerre et l'enfant-soldat, enfant dont l'« école n'est [jamais] arrivée loin », <sup>21</sup> les écrivains évoquent toujours des attaques d'établissements scolaires, réservoirs de recrues sans frais ni risques. Dans une rétrospection qui explique son enrôlement dans la guerre civile, Johnny raconte : « Ils [les miliciens] nous avaient fait sortir des maisons, ils avaient fermé le marché, ils avaient fait un raid sur l'école et ramené les malheureux gamins dont certains étaient en pleurs, à l'endroit où ils nous avaient tous rassemblés » (*JCM* : 76). Plus tard, il choisira comme PC une ancienne école où « tout ce qui faisait d'une école une école, tables, bancs, livres avait été pillé » (*JCM* : 48). La substitution est pleine de sens : le règne de l'ignorance et de la barbarie succède à celui du savoir et de l'éducation. Benchaar parle de « cette génération d'enfants gerboises [qui] ne connut pas l'école » (*EHP* : 112) et insiste sur le fait

---

<sup>21</sup> Expression de Birahima, l'enfant-soldat et narrateur d'*Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma, pour dire qu'il n'a pas fait de longues études. Paris, Seuil, 2000, p.7.

que fréquenter l'école était une exception parce que le destin de nombreux enfants « nés avant ou pendant la Guerre d'Algérie était de devenir berger à la campagne ou cireur de chaussures dans la grande ville » (*EHP* : 141). Assumant une fonction idéologique, le narrateur de *L'Enfant de la haute plaine* juge que « la pauvreté intellectuelle est plus lamentable que la pauvreté matérielle, car elle désarme réellement l'homme » (*EHP* : 113). Il ne peut donc que se réjouir de la chance de Zine à laquelle ce récit testimonial doit son existence : « Parmi ces enfants rescapés de l'illettrisme de justesse, Zine n'aurait jamais cru un jour raconter l'histoire de sa famille, en transmettre la mémoire, et la sauver ainsi de l'oubli » (*EHP* : 113).

Cette disparition de l'école est symptomatique de la perte des valeurs sociales. La dislocation de la cellule familiale ainsi que le règne de l'ignorance installent l'anomie ouvrant une béance qui rend possibles toutes les absurdités et horreurs. Dans une société dominée par une logique de prédation, les vols et les viols deviennent des pratiques courantes. L'hypocrisie, le mensonge et la mauvaise foi corrompent gravement les âmes ; le sens de l'honneur et du sacré disparaît. La première page du récit de Benchaar dévoile le visage sombre d'une société où « il ne faisait pas bon d'être belle à cette époque de guerre, de légionnaires, de harkis et de viols » (*EHP* : 9). Le constat de Laokolé est amer : « Comment pouvait-on voler la brouette d'une pauvre femme invalide ? L'humanité était tombée bien bas » (*JCM* : 128). Il fait écho à cet autre constat : « Durant les conflits armés, il semble que les gens redoublent de trahisons, de dénonciations, et de coups tordus. Aux souffrances de la guerre viennent s'ajouter celles causées par les impulsions malsaines des autres » (*EHP* : 105).

Une sorte de désir mimétique poussant à désirer ce que l'autre possède,<sup>22</sup> la lutte pour l'honneur ou pour la liberté se transforme vite en lutte pour des biens matériels ou pour une femme. C'est ainsi que Johnny et sa bande ne combattaient que pour s'enrichir et posséder toutes les femmes qu'ils voulaient. La possibilité de piller les commerces libanais et de s'emparer d'un magnétoscope multisystème a d'ailleurs été l'argument

---

<sup>22</sup> Simon Manon nous explique cette théorie de René Girard : « Il [René Girard] montre qu'il a un triangle du désir. Le sujet ne désire pas de manière autonome, il ne va pas en ligne droite à l'objet du désir car entre lui et l'objet, il y a autrui ; de sorte que ce qu'il désire c'est ce que désire l'autre. Le désir est mimétique. Il est imitation du désir de l'autre. » <http://www.philolog.fr/le-desir-mimetique-rene-girard/> visité le 03 /03/2016.

décisif pour convaincre le futur général Giap à prendre les armes. Miliciens, soldats et pillards sont tous assimilés, par métaphorisation, à « des chacals et des hyènes sortis de leurs tanières, attirés par l'odeur du sang et de la rapine » (*JCM* : 175). Benchaar évoque ces nombreuses personnes dont les choix de s'engager ou de collaborer ne sont motivés que par des histoires de femmes comme ce jeune supplétif de l'armée française dont l'unique ambition était d'obtenir la main de Baida, une cousine de Zine (*EHP* : 10) ou l'oncle Ali qui dénonce son frère, Issa, pour récupérer sa jeune et belle épouse (*EHP* : 83). Pour l'auteur algérien, les origines de la guerre des années quatre-vingt dix (surnommée la deuxième guerre d'Algérie) sont à chercher dans « la frénésie de posséder » (*EHP* : 126) des lendemains de la guerre d'indépendance qui « allait donner naissance à un puissant ressentiment, à la génération de l'indépendance » (*EHP* : 126).

Dans des récits qui offrent un témoignage du point de vue des enfants, Dongala et Benchaar décrivent comment ces êtres innocents sont les premières victimes de la perte des valeurs. Les romans donnent à lire, à maints endroits, des traitements qui sont les preuves d'un génocide de l'enfance que les écrivains projettent de dénoncer. Sans enfance, ces enfants ne peuvent jouir du bonheur de cet âge innocent. La cruauté des adultes les fait évoluer dans un univers dérégulé où ils sont arrachés à leurs familles, ils assurent des tâches qui ne sont pas de leur âge et font très tôt l'expérience du sexe, de la drogue, et surtout de l'horreur.

Chez Dongala, le personnage éponyme, « en plus de [ses] armes qui étaient déjà lourdes comme des cailloux », est obligé « de transporter le lance-roquettes, un truc presque deux fois [sa] taille et lourd à porter » (*JCM* : 16). Laokolé se dit déjà femme à seize ans et se comporte comme « la mère de [sa] mère et la mère de [son] frère » (*JCM* : 38). Elle considère son petit-frère Fofu, âgé d'un peu moins de douze ans comme « assez âgé pour aider la famille » (*JCM* : 6). Tous deux sont témoins de multiples et horribles scènes. Laokolé voit sa meilleure amie mourir sous les pneus d'un camion militaire de l'ONU et découvre, comme une sorte de clou du spectacle horrible qu'est devenue sa vie depuis le début des attaques, le cadavre de sa mère écrasée sous la dalle de la chambre où elle s'était abritée. Fofu assiste à l'exécution de son père dont le sang et la cervelle l'éclaboussent. Cette expérience précoce de l'horreur est partagée avec le personnage benchaarien. Les nombreuses scènes de violence et de barbarie qui ont marqué son enfance restent gravées dans sa mémoire et innervent le récit de ses souvenirs. Les images de la torture

de son oncle Issa devant ses yeux d'enfant de sept ans le hanteront toute sa vie :

Toute sa vie, il avait gardé en mémoire ces images et ces cris. Plus tard, chaque fois qu'il revenait sur ces lieux, il revoyait ces scènes : le puits, le harki qui manipule cet objet insolite qu'on appelle gégène, et Issa qui convulse et se débat dans la terre boueuse, secoué par l'électricité, mélangée à l'eau avec laquelle on l'asperge. Un harki lui posa une électrode à chaque oreille, pendant qu'un autre tournait la manivelle. Plus elle tournait vite, et plus Issa hurlait en se cabrant comme un épileptique en pleine crise (*EHP* : 41).

Le récit du traitement infligé à l'oncle Tahar est tout aussi pathétique :

L'un d'eux [les harkis] se saisit d'un gros bâton et recommença à le frapper sur le dos et les fesses, tandis que des morceaux de chairs se détachaient et se mélangeaient au sang qui giclait et coulait comme un oued en automne. Quand le tortionnaire était épuisé, il passait la main à un autre gommier. À la fin, le pauvre supplicé perdait connaissance. Tout cela sous les regards des femmes et des enfants qui tremblaient d'effroi. Les femmes pleuraient en silence, les enfants se blottissaient contre leurs mamans ou grands-mères. À un moment donné, les soldats demandèrent à Tahar d'appeler sa belle-sœur à qui, disait-il, il avait confié les chaussures. À l'approche, il mit sa main devant, pour cacher son intimité, mais le harki lui ordonna de l'enlever. Plusieurs femmes détournèrent la tête, mais les enfants regardaient sans comprendre le pourquoi de tant d'outrage » (*EHP* : 42).

La découverte par des enfants de « l'horreur des crimes et de la perversion des criminels » (*EHP* : 30) - qu'ils soient appelés forces loyalistes, miliciens, soldats de l'armée française ou de combattants de la liberté - est le signe d'une humanité qui bascule hors de l'humain, d'« une dégringolade flagrante de l'humanité ». <sup>23</sup> La guerre, telle que figurée par Dongala et Benchaar, entraîne un déchainement des pulsions et une libération de la folie et des instincts. Le pire y succédant au pire, l'absurde fonde tous les actes comme l'exprime Laokolé : « Ici les choses n'avaient plus aucune logique, on volait pour voler, on tuait pour tuer, on pillait pour piller, même les choses les plus invraisemblables » (*JCM* : 14). Fille de la folie des hommes, la guerre engendre la folie. Le spectacle de cruauté qu'elle offre, incompréhensible et bouleversant, provoque de graves traumatismes psychiques. Benchaar en donne la preuve quand il mentionne ces « nombreux fous [qui] étaient apparus depuis le début de la guerre » (*EHP* : 49).

La logique mortifère qui prédomine installe l'anarchie et le chaos. Déshumanisant profondément, la guerre explique par elle-même toutes

---

<sup>23</sup> Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*, Paris, Homnisphères, Coll. Latitudes noires, 2007, p. 24.

les atrocités. Dans *L'Enfant de la haute plaine*, l'acharnement de l'armée rappelle les atrocités de la guerre d'Indochine : « L'armée française avait lâché sur les populations désarmées les tirailleurs sénégalais, puis les goumiers marocains, transformant le bled en un immense champ de tueries, de viols et de pillages comme auparavant en Indochine » (*EHP* : 28). Pour justifier ses actes abjects, Johnny, dans une confrontation finale avec Laokolé, soutient : « Je ne suis pas un tueur, mademoiselle. Je fais la guerre. On tue, on brûle, on et on viole les femmes. C'est normal. La guerre c'est comme ça, donner la mort, c'est naturel. Mais cela ne veut pas dire que je suis un tueur, un vulgaire assassin. » (*JCM* : 231).

La bestialité marque les humains dans leurs apparences, leurs paroles et leurs comportements. Aussi, les comparaisons avec les animaux sont-elles légion dans le récit dongalien, et les combattants eux-mêmes revendiquent une certaine animalité en se choisissant comme noms de guerre ceux de bêtes sauvages : lycas, lions, buffles, tigres, etc. Le surnom de Johnny, Chien méchant, s'inscrit dans la même logique.<sup>24</sup> Chez Benchaar, l'animalisation, bien moins présente que chez Dongala, peut se lire dans l'évocation de « la vie de chien sans chien » (*EHP* : 33) des habitants du douar Er-Mira où il a grandi, dans le destin que Zine et son cousin Kada partagent dans leur fuite avec les chiens errants, et surtout dans la comparaison du sort des enfants à celui des gerboises qu'ils chassaient pendant leur enfance :

Dans leur innocence infantile, ces enfants du douar n'avaient jamais imaginé devenir un jour des gerboises à leur tour, quand la guerre éclata et que les événements terribles les broyèrent. De fennecs, les voilà devenus gerboises. La vulnérabilité des gerboises est semblable à celle de l'enfance. La période de l'enfance étant l'état le plus vulnérable dans la vie de l'être humain, surtout plongée dans la guerre, la violence et la fuite [*EHP* : 34].

Mais c'est Dongala qui, à travers le personnage de Laokolé, pousse à bout la logique de cette représentation. Obligée par la tournure des événements à se déplacer, dans un mouvement rempli de significations, de la ville à la forêt, Laokolé se transforme littéralement en bête, en « bipède sale et sauvage » (*JCM* : 210). Dans ce milieu sauvage, elle devient une bête sauvage, se bat contre une laie pour un régime de bananes et boit en plongeant la bouche dans l'eau comme font les animaux. Elle n'hésite pas, pour convaincre des écologistes venus sauver des singes de l'emmener avec eux, à affirmer et à essayer de prouver

---

<sup>24</sup> Eloïse Brezault analyse ce choix de surnom comme « expérience ultime de la "désappartenance", [parce qu'] il se crée un nom de combat qui l'éloigne un peu plus de lui-même. » *Op. cit.*, p.33.

qu'elle est bien un singe : « "Si, je suis un singe", ai-je fait et les jambes arquées, je me suis mise à grogner, à mimer la démarche d'un gorille et en faisant comme si je m'empiffrais de bananes. J'étais désespérée » (JCM : 210).

Ce retour à l'état sauvage par l'adoption de comportements bestiaux une des formes de régression de l'humanité que le récit testimonial de la guerre exprime.

### **Conclusion**

Face à l'atrocité de la guerre, l'écrivain n'a que le pouvoir de ses mots. En choisissant de parler de la guerre à hauteur d'enfant, Benchaar et Dongala traduisent comment l'enfant vit (ou survit dans) cette catastrophe dans laquelle la folie des adultes l'a propulsé. Les récits testimoniaux des enfants offrent une autre parole, expriment la vérité de la guerre dans toute sa cruauté et soumettent les grandes personnes à la difficile expérience de passer du statut de « regardant » à celui de « regardé ». Dénonçant la régression d'une humanité qui bascule hors de l'humain, les textes délivrent un message fondamental qui est que « l'innocence est la première victime de la guerre. »<sup>25</sup>

Cependant, les auteurs ne se sont pas limités à représenter les atrocités de la guerre. À travers le regard et la voix de l'enfant, le lecteur se retrouve interpellé, secoué au plus profond de son être et invité à (ré)agir. L'écriture de la guerre devient un appel à une insurrection des consciences pour redonner sens à l'existence de l'homme.

### **Références bibliographiques :**

#### Œuvres de fiction

Benchaar, Hamid, (2014), *L'Enfant de la haute plaine*, Paris, L'Harmattan,

Dongola, Emmanuel, (2011), *Johnny Chien Méchant*, Paris, EDICEF, (Paris, Le Serpent à plumes, 2002 pour la 1<sup>ère</sup> édition).

Kourouma, Ahmadou (2000), *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil.

Monenembo, Tierno (2000), *L'Aînée des orphelins* de, Paris, Seuil.

Saro-Wiwa, Ken (1998), *Sozaboy (Petit minitairre)*, traduit de l'anglais par Samuel Millongo et Amadou Bissiri, Paris, Actes sud.

#### Études critiques

Audoin-Rouzeau, Stéphane et Becker, Annette (2000), *14-18. Retrouver la guerre*, Paris, Gallimard.

---

<sup>25</sup> C'est la morale du film *Platoon* d'Oliver Stone réalisé en 1986.

- Benazouz, Adila (2015), « Narration et exemplarité historique *a contrario* dans deux études de cas : *Le Rapt* et *Ô Maria* d'Anouar Benmalek », *Cris et écrits de guerre. Quand l'histoire se mêle de/à l'Histoire*, Actes de la journée d'études nationale coordonnés par Latifa Sari Mohamed, Laboratoire de recherche « L.L.C » Diversités des Langues, expressions Littéraires, interactions Culturelles, Université de Tlemcen, pp.14-32.
- Borgomano, Madeleine, « Crise de l'enfance, crise de la société dans les romans d'Ahmadou Kourouma », *Interculturel Francophonies*, n°6, Ahmadou Kourouma, Textes réunis et présentés par Jean Claude Blachère, Alliance Française de Lecce, novembre-décembre 2004, pp.123-140.
- Bouanane, Kahina (2015), « Le retentissement de la Guerre dans le roman *Mon père, ce harki* de Dalila Kerchouche » in *Cris et écrits de guerre. Quand l'histoire se mêle de/à l'Histoire*. Actes de la journée d'études nationale coordonnés par Latifa Sari Mohamed, Laboratoire de recherche « L.L.C » Diversités des Langues, expressions Littéraires, interactions Culturelles, Université de Tlemcen, pp. 63-75.
- Brezault, Eloïse (2012), *Johnny chien méchant d'Emmanuel Dongala*, Bienne, Infolio, ACEL.
- Delas, Daniel (2011), « Quelle voix pour l'enfance ? Sur les récits d'enfants-soldats africains », *Études littéraires africaines*, n° 32, pp. 55-59.
- Duroux, Rose et Milkovitch-Rioux, Catherine (2013), *Enfances en guerre. Témoignages d'enfants sur la guerre*, Paris, Georg éditeur, coll. « L'Équinoxe ».
- Germanotta, Maria Angela « L'écriture de l'inaudible. Les narrations littéraires du génocide au Rwanda. » [http://www.interfrancophonies.org/images/pdf/melanges/germanotta\\_10.pdf](http://www.interfrancophonies.org/images/pdf/melanges/germanotta_10.pdf) visité le 15/02/2016.
- Kaempfer, Jean (1998), *Poétique du récit de guerre*, Paris, José Corti, Coll. « Les essais ».
- Lavenne, François-Xavier et ODAERT, Olivier (2009) « Les écrivains au cœur des discours de La guerre », *Les écrivains et Le discours de La guerre, Interférences littéraires*, n° 3.
- Manon, Simon (cours de philosophie) <http://www.philolog.fr/le-desir-mimetique-rene-girard/> visité le 03 /03/2016.
- Ngandu Nkashama, Pius (1997), *Ruptures et écritures de la violence*, Paris, L'Harmattan.
- Nganang, Patrice (2007), *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*, Paris, Homnisphères, Coll. Latitudes noires.

Stora, Benjamin (1998), *La gangrène et l'oubli*, Paris, Editions La Découverte.

Yengo, Patrice (2006), *La Guerre civile du Congo-Brazzaville- 1993-2002- Chacun aura sa part*, Paris, Karthala.

# **Le territoire de l'enfance libanaise et palestinienne Stratégie d'établissement de la résilience dans les dessins et les témoignages**

Noha NEMER  
Université Libanaise

## **Résumé**

La cause palestinienne et libanaise a mobilisé des vocations artistiques imprégnées des figures de l'inconscient collectif de l'Occupation : le Fidaï à la fois revendicateur et rédempteur, des territoires violés et enchevêtrés. Dessins, reportages, et témoignages évoquent la résilience enfantine comme aboutissement d'un processus fantasmatique de la reconquête du territoire, de l'autre et de soi.

**Mots clés** : Liban, Palestine, sémiotique, nationalism, territoire.

## **Abstract**

Palestinian and Lebanese causes mobilized artistic vocations influenced by collective figures of the Occupation : the claimant and redeemer Fidaï, tangled and violated territories. Drawings, reports and testimonies evoke children's resilience as a result of a phatasmic process of reclaiming the territory, other and oneself.

**Keywords** : Lebanon, Palestine, semiotic, nationalism, territory.

## **Introduction**

Le conflit israélo arabe aura fait générer trois réalités identifiées par l'Histoire : un territoire arabe violé et itinérant qui rechigne à devenir un terrain de partage, un mouvement migratoire forcé à se pétrifier dans l'exil, une mémoire collective et intergénérationnelle qui lance des appels de détresse archivés.

Ces réalités sont expérimentées sur quatre décennies par les enfants libanais et palestiniens à double niveau : au niveau du vécu historique et au niveau du vécu individuel. Car l'appréhension d'une nouvelle configuration du territoire arabe ne saurait se dissocier d'une identité émergente à la fois compatible avec cette nouvelle configuration et compensatrice de sa confusion.

Nous procéderons par une double approche sémiotique et thématique afin de dégager dans les témoignages et les dessins les modalités de

prolongement d'une identité en survie dans la configuration du territoire violé. A partir du jaillissement pictural de la résistance, nous tenterons de dégager son articulation à la résilience.

Trois types documents authentiques testimoniaux, visuels et audiovisuels, produits par des enfants et des préadolescents et qui relatent les événements douloureux de la naksa<sup>1</sup> en 1967, le prix de la libération du Sud libanais des troupes israéliennes en 2000 et la guerre israélo-libanaise de juillet 2006 seront notre terrain d'exploration.

### 1- La résistance comme distribution inégalitaire du pouvoir

L'Histoire répertorie deux exodes palestiniens majeurs : l'exode de 1948 suite au plan de partage de la Palestine adopté par l'Assemblée Générale des Nations Unies en 1947. Selon les historiens arabes, plus de 700 mille de palestiniens ont été expulsés de force. C'est la Nakba<sup>2</sup> ou la catastrophe. La Palestine est devenue un état sans nation et c'est le début d'une vie d'errance sans fin. Mais la Nakba c'est aussi un mythe historique fondateur de l'histoire du peuple palestinien. L'exode de 1967 durant lequel plus de trois cent palestiniens de la Cisjordanie et de la bande de Gaza ont été déportés dans la guerre de six jours : avec la Naksa, l'exode palestinien s'inscrit dans l'ébranlement d'une homologie avec la terre et l'état hébreu dans une réalité politique durable. S'il est d'une envergure inférieure à la Nakba de point de vue quantitatif, son impact sur les Arabes est majeur vu la soudaineté de la défaite qui succède à l'espérance de réparer la Nakba. Les Arabes sont donc incapables de se constituer en nation unifiée (Umma). Avec la Naksa, le territoire palestinien se réinvente dans les camps jordaniens et libanais puisque le provisoire qui dure est devenu à jamais éternel.

Les enfants nés dans ces camps sont donc la deuxième génération des réfugiés, ils ne connaissent la Palestine qu'à travers le prisme idéalisé de leurs grands-parents qui vire au ressentiment dès qu'on passe aux parents. Car à partir de 1964, c'est l'heure de la Thawra (révolution) et les hommes réfugiés de la première génération âgés entre 18 et 30 ans se sont enrôlés dans des organisations armées qui voient le jour à partir des

---

<sup>1</sup> La Naksa ou journée du revers désigne la défaite arabe (égyptienne, palestinienne, syrienne) suite à la guerre de six jours avec Israël en juin 1967. Cet événement marque la fin du rêve socialiste et progressiste panarabe.

<sup>2</sup> Terme attribué à l'intellectuel arabe nationaliste Constantin Zreik : *قسطنطين زريق (1948)، "معنا النكبة"، بيروت، دار العلم للملايين.* ; Constantin Zreik (1948), *la signification de la Nakba*, Beyrouth, Dar el elm lil malayin

années 50.<sup>3</sup> En janvier 1965, *les forces de la tempête*, la branche militaire du mouvement Fatah décrète dans un communiqué le début d'une résistance armée des fidaï en tant qu'organisation structurée et légitimée par le soutien des pays arabes.

C'est cette conversion du statut des réfugiés qui, victimes de l'expulsion de la terre natale, deviennent des martyrs qui se sacrifient pour la bonne cause qu'illustrent les dessins des enfants du camp jordanien (البقعة).

*Témoignage des enfants en temps de guerre : dessins d'enfants palestiniens* (شهادة الأطفال في زمان الحرب رسوم أطفال الفلسطينيين)<sup>4</sup> est un recueil de dessins illustrés par des enfants de 5 à 14 ans entre Septembre 1968 et juin 1969 et sélectionnés par l'artiste jordanienne Mona Saudi. Deux événements majeurs et humiliants ont donc ébranlé la maturité précoce de leur imaginaire : la guerre des six jours en juin 1967 et la bataille Karamah qui dura 15 heures. Deux constantes traversent leurs témoignages visualisés.

### 1.1 Le Fidaï, le double référentiel de la résistance

La glorification de la mort est à l'heure dans les récits et les dessins<sup>5</sup> des enfants. Et cette glorification est incarnée dans le personnage motif incantatoire qu'est le Fidaï. Des récits des lionceaux du mouvement Fatah se dégagent les éléments contributifs de son rôle providentiel : le refus d'une politique de survie imposée par les agences de secours à travers la distribution des denrées alimentaires aux réfugiés, le ressentiment envers les autorités jordanienne qui interdisent le port des armes à l'intérieur des camps palestiniens, la nécessité de forger un nouveau culte de la personnalité autour d'une figure arabe qui supprime la figure nassérienne, la contextualisation du mouvement de la résistance palestinienne dans le modèle révolutionnaire cubain et chinois.

---

د. غازي حسين (2013)، "المقاومة الفلسطينية قبل حرب حزيران العدوانية عام 1967"، مؤسسة فلسطين للثقافة<sup>3</sup>

Dr. Ghazy Hsein (2013), *La résistance palestinienne avant la guerre offensive de Juin 1967*, Fondation Palestine pour la culture

<http://www.thaqafa.org/site/pages/details.aspx?itemid=5694#.VqT1XYh97IU>.

Consulté le 24 Janvier 2016.

<sup>4</sup> Paru en 1970 aux éditions palestiniennes Al Mawakef en collaboration avec le Front Populaire de Libération de la Palestine, en deux versions bilingues arabe – français/ arabe- anglais. Il a été réédité en 1979 par la fondation culturelle Ghassan Kanafani à Oslo. La réédition comporte trois versions bilingues : arabe- norvégien/ arabe-danois/ arabe- suédois.

<sup>5</sup> Les planches de dessins numérotées seront représentées en annexe à la fin de l'article.

Ainsi, au niveau du dessin de Moustapha Hsein, un garçon de 11 ans réfugié tour à tour à Ramallah, à كرامة, au camp de جرش et enfin celui de البقعة, la ligne de conduite interventionniste du Fidaï s'impose avec la carrure géométrique de son torse faisant de lui un Atlas porteur du territoire palestinien. Dans ce portrait intitulé le Fidaï de Palestine [1.a], la moule géométrique rechigne à tout géantisme propre à l'imaginaire enfantin. En effet, il y a une disproportion évidente entre le torse du Fidaï et ses bras seuls prolongements de ce dernier. Des bras maigres, frêles soutiennent par à peine quatre doigts le canon sans recul Carl Gustav M2 qui vient d'être modernisé en 1964. Les doigts de la main gauche semblent faire partie du corps du canon. Or est inhérente à tout dessin la dimension projective. L'occultation des pieds, et l'incorporation des doigts dans le canon sans recul créent une configuration d'appartenance identitaire du Fidaï à l'intégralité d'un territoire inamovible d'une part et à l'humain fragile d'autre part. Comme dans tous les dessins sélectionnés, le Fidaï est représenté de profil comme un soldat assyrien parti à la conquête de l'Israël biblique obéissant aux ordres non des dieux mais du devoir patriotique. Mais la représentation en profil mobilise un glissement identitaire du Moi vers l'Autre, dans un découpage qui freine une élaboration imaginaire de la figure de l'Autre.

La représentation en profil permet d'uniformiser les traits biaisés du Fidaï sans toutefois risquer l'hégémonie d'une projection idéalisée. Ainsi dans un autre dessin de Mostafa, intitulé *les Fidaïyoun vont à la bataille portant des bombes R.P.G* [1.b], les fidaï au visage toujours imberbe et à la coiffure rebelle sont des pourvoyeurs en crise identitaire : la mèche médiane qui survole le crane nu, la traction arrière du corps mu par le port de la bombe et l'indifférenciation chromatique entre les Fidaï et les avions dénoncent une identification à l'adversaire dont l'engin acquiert une dimension humaine sinon animale. La proximité du Fidaï avec les avions israéliens, ces engins de la terreur convoités par le mouvement de la résistance arabe, permet à Mostapha de territorialiser la figure du Fidaï afin d'y projeter son vécu dans un environnement traumatisant.

## 1.2 Le Fidaï, usurpateur du terrain arabe

Le Fidaï représente tout le potentiel humain au sein de la défense territoriale. Celle-ci est fondée moins sur le principe d'autodéfense des implantations, une idée chère au sionisme que sur le principe d'offensive. Un autre dessin de Mostapha Hsein intitulé : « deux fidaï ont traversé le fleuve jordanien jusqu'à la terre occupée pour une opération

d'extermination d'un char israélien, au ciel des avions, et des oiseaux survolent l'arbre » [1.c]. La rivière, élément structurant du dessin, fait que chaque rive devient terrain et la présence des Fidaï sur l'une des rives et leur absence dans l'autre fait que les deux terrains en question deviennent des territoires. Celui de l'avant plan est pauvre. Là où il n'y a pas d'histoire, il n'y a pas un élément structurant de la mémoire.

Le tracé frontalier de la rivière devient dépositaire d'une conversion alchimique tripartite entre l'eau, la terre et le prolongement de l'arbre. Du coup la couleur verte timide en avant-plan revêt une double signification en arrière-plan lui-même subdivisé en deux niveaux. Au sommet de la plaine, le vert est militaire parce qu'il est la couleur d'une arme. Le char a tout l'air d'une figure humaine hideuse qui engloutit le chauffeur à peine perçu. Le brun jaunâtre qui revêt son corps frêle dénonce la couleur d'un territoire terni par l'intercalation de l'engin. En revanche, le mouvement ascensionnel que suggère la configuration spatiale des deux Fidaï authentifie une autre signification de la couleur verte. Celle-ci remplace la couleur blanche du pantalon du Fidaï d'en bas, couleur de l'absence-présence. Les feuilles vertes sont les lambeaux d'un territoire paradisiaque vite reconquis par une dynamique ascensionnelle qui fait du corps du Fidaï le prolongement d'un territoire irrigué de la terre. La gestuelle du second Fidaï fait de lui un être à la fois aérien et terrestre ; il devient à son tour la figure orchestratrice d'une apothéose du territoire reconquis qui fonde l'arbre comme un principe originaire que survolent les oiseaux comme les avions survolent la tête du Fidaï.

Dans un autre dessin de Moustapha illustré : « *la capitulation d'un soldat israélien devant un Fidaï arabe. Incendie d'un centre de surveillance* » [1.d], il existe une autre représentation de la stratégie territoriale du Fidaï. Le soldat israélien s'embusque dans une zone tampon. Ces pieds dont les genoux portent l'étoile jaune de l'occupation semblent enracinés dans le vide. Dérouté par la défaillance technique de sa tour de contrôle incendiée, l'embusqué pris au dépourvu devient une passerelle de chair vers le terrain arabe originaire. Encore une fois l'ellipse narrative inhérente au dessin et suggérée dans les mains hautes du soldat trahit l'élément surprise dans la stratégie militaire du Fidaï qui le distingue du soldat obéissant à une institution. On relève toujours la couleur rouge prolongement métonymique du Fidaï qui imprègne le ciel comme une marque de revendication cosmique du territoire. Toutefois cette stratégie territoriale est représentative d'une conscience identitaire spatialisée.

La position précaire du soldat israélien rend possible une identification au Fidaï arabe comme un alter ego à l'envers. Preuve à l'appui, les couleurs inversées de leurs costumes militaires. Le motif de la casquette du Fidaï est le prolongement du motif de la chemise du soldat. Il en est de même du motif du pantalon du Fidaï et les manches du soldat, et enfin pour la chemise du Fidaï qui correspond au pantalon. La distribution des motifs identiques sur des parties différentes du corps renvoie à une même identité territoriale partagée entre les deux protagonistes mais mise à l'épreuve par la supériorité militaire du Fidaï. Les deux protagonistes vont-ils retourner ensemble au territoire de droite ? Rien ne le suggère dans le dessin mais le face à face toujours de profil et à bouche cousue est la réplique humaine d'un clivage territorial marqueur d'une histoire collective commune : l'enracinement (la couleur marron) l'exil (couleur rouge) et le deuil (la couleur noire).

Est-ce le découpage territorial qui est indispensable au fonctionnement de la démocratie ? Ou la mise en place d'un espace interstitiel dans lequel on embusque l'ennemi ?

Le terrain à mines du sud libanais d'après le retrait des troupes israéliennes semble le support identitaire d'une rupture avec toute forme de consensus.

## 2- La résilience, composante alternative du terr(it)oir-e

Le retrait israélien du sud du Liban a eu lieu durant la nuit du 23 au 24 mai de l'an 2000 après 22 ans d'occupation. Ce retrait toujours incomplet jusqu'à ce jour<sup>6</sup> a laissé un terrain miné au sens propre et figuré du terme.<sup>7</sup> En 2002, l'organisation suédoise *Save the children* et le centre de ressources arabes pour les arts populaires Al Jana en collaboration avec l'Unesco et le ministère de l'Éducation produisent un court reportage intitulé *Childhood in the midst of mines*.<sup>8</sup> Un matériel cinématographique primaire est mis à la disposition de quatre préadolescents libanais afin d'interroger par la voix et la caméra les victimes et leurs parents à Aiyta al Chaab.

Si ce reportage est un outil de médiation à la sensibilisation sur le danger des mines qui guette l'enfant et l'adulte, c'est à sa valeur testimoniale que nous nous pencherons.

---

<sup>6</sup> La zone dite "Les fermes de Chabaa" n'a toujours pas été évacuée jusqu'au jour de la rédaction de cet article.

<sup>7</sup> Les opérations de déminage se poursuivent toujours par les soldats de la FINUL.

<sup>8</sup> Lauréat du prix documentaire pour les enfants au Kids for Kids Festival 2002- Italie

Il ne s'agit plus d'une dialectique spatiale entre deux pays. Aucun tracé frontalier naturel ou artificiel ne vient s'interposer entre l'homme et son terroir. La problématique identitaire est ailleurs, dans le démantèlement de soi au sein d'un terroir rapatrié. Car sur les images de récolte et de moisson s'inscrit un ressenti de privation : « Nous sommes privés de jouer à cause de la présence des mines et nos parents sont incapables de cultiver la terre » déplore l'un des enfants dans le reportage. A chaque génération sa privation et la mort apparaît plus que jamais solidaire du culte de la terre en fondant la culture de survie dans le témoignage et dans les implantations agricoles.

Tsahal s'est retiré clandestinement dans la nuit et n'a pas emporté des trophées de victoire. En revanche, il a fait don à l'enfance du Sud de ses butins de guerre dans un sens outré de la revanche historique. Des mines explosives osent prendre la forme des jouets d'enfance afin de déjouer leur statut d'objet transitionnel.<sup>9</sup> Causant la mort ou l'amputation des organes, ces mines deviennent la forme visible d'un processus de décorporation de l'enfance. Si dans les dessins de Moustapha, le corps du Fidaï apparaît comme le prolongement licite du territoire arabe, les jambes amputées d'Ali et du camarade du Rabih transcrivent la rupture d'un lien idéalisé avec le terroir du sud dans un processus sublimatoire nécessaire à la renaissance à soi.

La dialectique entre un plan d'ensemble sur la frontière avec le territoire palestinien et les plans moyens qui encadrent la marche boiteuse sur le terroir du sud connote à la fois la reconnaissance d'un ennemi commun et ses différentes modalités de présence. Sur le terroir du sud, c'est essentiellement une présence absence aux allures théâtrales comme le connote les témoignages vivants dans le reportage : « Pendant vingt ans, elle n'avait pas osé amener ses enfants jusqu'ici. Après le retrait d'Israël, les enfants revendiquaient en pleurant le retour au sud. Dès qu'elle les a amenés, Dieu leur a envoyé cette catastrophe. Walid est tombé en martyr, « son père lui disait de ne toucher à aucun jouet. Israël a implanté des bombes déguisés en jouets. Mais les enfants ont marché dessus et les bombes ont fait bondir Rabih sur l'arbre. On a tardé à le retrouver. »

---

<sup>9</sup> Selon le psychanalyste et pédiatre britannique Donald Winnicott, l'objet transitionnel est ce qui permet à l'enfant de supporter l'angoisse de séparation avec sa mère au moment du sevrage. Donald Winnicott (1969), « Objets transitionnels et phénomènes transitionnels », *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Payot, pp.109-125

Le terroir devient un terrain de cohabitation perverse entre un mal insondable parce que enraciné dans la terre mais inséparable de l'avenir humain qui aspire à la perfectibilité. La résilience que d'aucuns ont décrit comme une « magie ordinaire »<sup>10</sup> pour désigner la disposition naturelle des hommes à rebondir après un traumatisme, s'impose dans un repositionnement identitaire à partir d'une opération d'appareillement constructif : la jambe artificielle d'Ali, son cheval et sa bicyclette, autant de prolongements corporels prothétiques qui restructurent sa conquête de la virilité dans un horizon pacifié. Telle est la connotation de l'avant-scène finale dans la mer, espace neutre mouvant unifié, homogène qui réconcilie la libération perfide de la terre avec les appendices de la douleur.

Avec la libération du sud libanais, la survie par la cohabitation avec les jouets sorciers de l'ennemi n'est possible que par un amalgame abstrait entre le vide de l'organe amputé et l'occupation fantomatique de la zone minée. Le corps préadolescent démantelé s'insère comme un morceau de puzzle dans la cavité implosée du terroir afin de reconfigurer la libération à venir et en devenir du territoire libanais. En juillet 2006, celui-ci sera soumis à une nouvelle forme d'occupation qui substituera l'union de l'esprit à l'union de chair avec le territoire.

### **3- Union nationale et unité nationaliste du territoire : la résistance, appel à la résilience**

Le ministère palestinien de la culture lance en juillet 2006, suite à la guerre des trente-trois jours, une campagne de solidarité des enfants palestiniens avec les enfants libanais. Des manifestations, des marches contestataires et des dessins de rue furent à l'honneur comme démarche de soutien moral de la part des enfants de plusieurs villes palestiniennes.<sup>11</sup>

C'est l'émotionnel qui se dégage de ses dessins aux traits réguliers et aux contours incisifs qui marque un changement de perspective de la résistance qui s'oriente moins dans l'offensive pour le territoire que dans la solidarité nostalgique de l'Umma arabe.

---

<sup>10</sup> MASTEN Ann (2001), "Ordinary magic: Resilience processes in development", *American Psychologist*, Guilford Press, N°56, pp. 227-238.

<sup>11</sup> En raison du blocus, une sélection modeste des mots et des dessins des enfants de Gaza a été recueillie et publiée en octobre 2006 dans un livret intitulé رسائل حب الى أطفال لبنان et édité sous le parrainage du Ministère Palestinien de la Culture et en collaboration avec le Comité National Palestinien pour l'Education, la Culture et les Sciences.

Dans le dessin inaugural [2.a] de Mahmoud Ismail, la bipolarité est de nature générique et géométrique. L'horizontalité renvoie à la féminité du territoire palestinien à la fois humanisé et objectivé et la verticalité à la masculinité du territoire libanais représenté dans son intégralité cartographique. Le cèdre centralisé du drapeau libanais est occulté par l'emblème de ralliement des révolutionnaires non pas du monde entier mais du Hezbollah : le bras qui brandit un couteau est un clin d'œil à l'emblème du drapeau du Hezbollah qui brandit un fusil d'assaut Ak-47. Ce poing emblématique qui couvre la répartition tripartite du drapeau s'enracine dans le sud du territoire libanais supplantant l'immortalité mythique d'un monument naturel en voie de disparition. La germination est celle des armes de la résistance qui irrigue le rouge d'un nouveau sang.<sup>12</sup> Il y a ainsi un contraste voulu entre l'émotion de la Palestine et le potentiel d'autodéfense du Liban dû à une mutation des données concrètes de son appartenance historique voire mythique vers une appartenance idéologique pragmatique, cerbère de l'intégralité de son territoire, de son union nationale. C'est par ce contraste que se noue paradoxalement la solidarité ; car le mouvement vertical du flux lacrymal qui rapproche la résistance palestinienne de la résistance libanaise euphémise la violence en rappelant qu'elle est avant tout un acte d'autodéfense à la réplique disproportionnée d'Israël.

L'amour reste le terme clé du titre du recueil et le noyau central qui dynamise les dessins des enfants palestiniens. L'œuvre de Nour [2.b] met en scène la douleur sous l'angle d'une rupture amoureuse entre la Palestine et le Liban. La configuration spatiale de l'amour qui distribue symétriquement les deux actants semble fléchir sous deux lignes de force. La première médiane représente la trajectoire d'un missile israélien qui semble envoyé par un dieu de la bible ou de la tragédie. Le missile étoilé en guise de drapeau renvoie à Israël en tant que construction idéologique vindicative démunie d'une réalité territoriale. La seconde ligne de force est périphérique ; c'est le poteau qui soutient le drapeau libanais en triplet et dont l'extrémité rappelle la jointure osseuse. Est-ce seul le Liban qui sera menacé de mort en cas de discorde entre les deux nations ? La mise en scène de la discorde amoureuse est d'autant plus fallacieuse qu'Israël n'est pas représenté comme un ennemi commun. C'est un facteur de discorde qui profite de l'absence de la résistance armée. Par ailleurs, le double triplet de chacun des deux drapeaux évoque

---

<sup>12</sup> Les deux bandes rouges du drapeau libanais renvoient au sang des martyrs de l'Indépendance du mandat français en 1943.

l'idée de deux nations séparées l'une de l'autre alors que chacune se repait de sa propre subdivision interne. L'absence de la résistance semble d'une part conduire à une désunion nationale et d'autre part à un éclatement du nationalisme arabe.

Le dernier dessin que nous avons choisi est celui de l'enfant Shahed, remarquable par la vivacité des couleurs et le dynamisme de sa perspective [2.c]. Du ciel pur se détache le lever du soleil qui régit une nouvelle alliance arabe décrétée par une sentence sur le drapeau palestinien : *une seule patrie malgré la blessure*. Telle est la nouvelle stratégie territoriale de la Palestine : une coalition palestino-libanaise en guise de cicatrice résiliente de l'Umma nassérienne et non pas de dispositif stratégique déclencheur de guerre. Les deux pays arabes qui n'ont pas participé à la République Arabe Unie tracent les contours d'une unité retrouvée dans le malheur qui n'appartient désormais qu'à eux.

Le jaune rougeâtre qui surmonte les maisons palestiniennes atteste du cycle du jour et de la nuit sur cette vérité pérenne qu'entend Shahed dans un miroir déformant des spatialités territoriales.

## **Conclusion**

Les modalités d'appartenance des enfants au territoire arabe violé réfléchissent tout un réseau sémiotique de leur résilience.

La défaite arabe de 1967 motive une passerelle figurative entre le moi historique et le moi glorifié de l'enfant réfugié palestinien. Le territoire déchu est ainsi vite reconquis à coup de pinceau vindicatif qui habille le Fidai d'un montage chromatique et géométrique. La libération incomplète du Sud Libanais dissout la frontière géopolitique entre les territoires ennemis pour exhiber par des motifs de la libération (le cheval, la mer) la renaissance d'un nouveau terroir : la réconciliation avec sa propre résistance. Enfin, le retour aux hostilités au Liban en 2006 a ressuscité la nostalgie d'une unité nationaliste disloquée ; la sémiotique des dessins d'amour des enfants palestiniens saisit la cicatrice de l'Histoire comme un processus de construction inachevé.

A coup de pinceau, les différentes déclinaisons du territoire arabe tracent la reconfiguration de soi comme une réalité plastique et modifiable à volonté. La mise entre parenthèses du temps historique que ces dessins opèrent, loin d'être réductrice, édifie la Mémoire collective comme une gardienne archiviste d'un présent immémorial. Reste à confronter ces dessins avec la production artistique enfantine de l'ère du radicalisme

pour poursuivre l'évolution même de la résistance comme une résistance en soi.

**Les dessins analysés :**

**A- Dessins extraits du recueil déjà mentionné : *Témoignage des enfants en temps de guerre : dessins d'enfants palestiniens* (1969)**



[1.a]



[1.b]



[1.c]



[1.d]

**B- Dessins extraits du livret déjà mentionné : *رسائل حب الى أطفال لبنان* (2006)**

[2.a]



[2.b]



[2.c]



## Références bibliographiques

### Ouvrages

قسطنطينزريق(1948)،معنالنكية، بيروت، دار العلم للملايين.  
شهادة الأطفال في زمان الحرب رسوم أطفال الفلسطينيين(1970)، المواقف.  
رسائل حب الى أطفال لبنان (2006)، وزارة الثقافة الفلسطينية.

Cohen Suzy (2012), « Le dessin, langage de l'enfant », Paris, L'Harmattan

Duroux Rose et Catherine Milkovitch-Rioux (2013.), « Enfances en guerre. Témoignages d'enfants sur la guerre, » Genève, L'Équinoxe/Editions Georg.

Masten Ann (2001),” Ordinary magic: Resilience processes in development”, *American Psychologist*, Guilford Press, n56.

Winicott Donald (1969), « objets transitionnels et phénomènes transitionnels », *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris, Payot.

### Articles en ligne

د. (2013)، " المقاومة الفلسطينية قبل حرب حزيران العدوانية عام 1967"، مؤسسة فلسطين للثقافة  
حسين غازي

<http://www.thaqafa.org/site/pages/details.aspx?itemid=5694#.VqT1XYh97IU>

### Reportage

*Childhood in the midst of mines* (2002), Al Jana Production, Lebanon.

**Jean Noël Pancrazi, *La montagne, Madame Arnoul* :  
Batna en 1962, l'enfance et la guerre  
Expérience du réel ou paradoxe du non-lieu ?**

Annie DEMEYERE  
Université Paris Ouest Nanterre

**Résumé**

Récits à la première personne, les deux textes de l'écrivain né en 1949 en Algérie, témoignent des crimes de guerre à travers les yeux de l'enfance. Le narrateur se rappelle « l'enfant perdu » (derniers mots de *Madame Arnoul*) face à l'injustice. Le souvenir de la guerre est constitué de faits réels. Cependant le regard enfantin fait paradoxalement de la guerre un « non-lieu ».

**Mots clés :** Pancrazi (Jean-Noël), 1949, Guerre, Algérie, Enfance, Mémoire

**Abstract**

*La montagne, Madame Arnoul* are first-person narrative stories written by Jean-Noël Pancrazi born in 1949 in Algeria. War is described from the child's point of view. The writer as an adult remembers « the lost child » (last words in *Madame Arnoul*) dealing with injustice. War is a true story. Through the recollection the war is however like a « non-lieu ».

**Keywords :** Pancrazi (Jean-Noël) (1949-, Algerian War, Childhood, Memory

**Introduction**

Si la guerre reste pour les enfants qui l'ont subie une source de traumatisme largement documentée, l'imaginaire enfantin peut, en certaines circonstances, faire acte de résilience.

La tension entre l'adulte qui se souvient et l'enfant est la problématique de tous les récits d'enfance, en particulier celle des récits de Jean-Noël Pancrazi. La vérité du témoignage, par la littérature est déterminée par la subjectivité du narrateur. Le témoignage est à la fois un exil dans le temps et le signe d'un impossible retour dans un lieu géographique qui fait figure de « non-lieu ».

**1. Le témoignage de la mémoire**

Jean-Noël Pancrazi, dans des livres largement autobiographiques raconte le départ d'Algérie. Tout écrivain né dans l'Algérie française revisite dans son œuvre le moment charnière où son destin personnel croise les convulsions de la guerre d'Indépendance. Dans la prière d'insérer à son livre *Si près*, Hélène Cixous revient sur le cheminement qui l'a conduite

à retourner en Algérie : « D'un certain côté je pensais y aller naturellement. Je pensai que j'irais avant la fin. Une fois. La fin serait d'un récit. Je vivais sur l'hypothèse que je finirais par y aller. Je ne pensai pas que j'y retournerais. Il n'y a plus de retour. Ce serait autre chose. »<sup>1</sup>

Et une phrase de l'avant dernier paragraphe clôt la boucle :

L'Algérie comme œuvre d'art ? Non, comme Fruit des Temps. Ce pays plus beau que les œuvres d'art, riche, pauvre, fier, angoissé, frappé, radieux (sic), n'est pas mon pays. C'est mon humus. Ma stèle hyperfunéraire. Je suis un caillou de granit rouge. La tombe me garde en rêve et me résume.<sup>2</sup>

Jean-Noël Pancrazi partage avec Hélène Cixous cette passion algérienne. De douze ans son aînée, l'écrivaine a comme lui vécu l'enfance dans le déchirement de deux mémoires. L'amitié problématique avec les Algériennes de son lycée dans *Les rêveries de la femme sauvage*<sup>3</sup> fait écho au récit d'enfance de l'écrivain d'ascendance corse. L'univers des enfants, des adolescents s'inscrit dans la Grande Histoire de la Guerre d'Algérie.

Récits à la première personne, les textes de Jean-Noël Pancrazi, né en 1949 à Batna, sont tout à la fois un témoignage des crimes qu'engendre la guerre et un mélancolique et pathétique voyage à rebours dans les souvenirs d'enfance. L'auteur a quitté l'Algérie en 1962, et ses romans dits de la trilogie des adieux, *madame Arnoul*, *Long Séjour*, *Renée Camps* portent la blessure du départ. Comme écrivain il prend en charge la mémoire généalogique de ses parents, s'en fait le passeur. Mémoire différée, mémoire brûlée, il est à noter que le récit *La montagne*,<sup>4</sup> dont nous allons parler n'est écrit qu'en 2012. A l'instar du livre de Saïd Ferdi *Un enfant dans la guerre*<sup>5</sup> le texte a été écrit bien après les événements. A la distance naturelle de l'enfant à l'adulte se superposent les longues années de silence volontaire. Affronter l'indicible demande un travail de maturation. Il est fréquent que des événements traumatiques ne puissent être racontés que bien des années après leur survenue.

---

<sup>1</sup> Hélène Cixous, *Si près*, Paris, Galilée, 2007, .210, p. 14. (lignes fictives). *La prière d'insérer*, non paginée est composée feuillet à part.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.213.

<sup>3</sup> Hélène Cixous, *Les rêveries de la femme sauvage*, Galilée, 2000.

<sup>4</sup> Les références de cette communication renvoient à l'édition folio 5677.

<sup>5</sup> Saïd Ferdi, *Un enfant dans la guerre*, Seuil, 1981.

Le traumatisme enfantin est forcément exhumé à l'âge adulte. Et même des romans comme *Allah n'est pas obligé*<sup>6</sup> de Ahmadou Kourouma à la manière d'Emile Ajar dans *La vie devant soi*, qui jouent sur une voix d'enfant sont des constructions narratives de l'écriture adulte. La ventriloquie est un don que savent manier les écrivains talentueux.

De l'enfant à l'adulte il y a la place du livre, roman, témoignage. La problématique de l'enfant face à la guerre ne dépend pas d'une configuration unique, mais constitue chaque fois un univers singulier. « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. »<sup>7</sup>

## 2. L'enfance comme non lieu

Les témoignages de guerre semblent a priori ancrés dans la réalité d'un lieu. Les événements de la Guerre d'Algérie relatés dans *La Montagne, Madame Arnoul*, et tout récit de guerre en général sont définis comme identitaires, relationnels et historiques. Il s'agirait d'hyper lieux si l'on peut se permettre ce néologisme.

Mais, c'est la thèse de cette intervention, l'enfance déplace les repères, rebat les cartes, fait de l'absurde et du sentiment d'irréalité propre aux émotions enfantines un caractère particulier de la guerre. A se définir comme le lieu, le carrefour d'une conscience sensible, éthique et hypermnésique, la conscience enfantine repousse la guerre dans une zone grise, injustifiée et parfois injustifiable. Cette hiérarchie des valeurs propre à l'enfance si différente du monde adulte est la cause de cette dispute du narrateur avec Louise, sa fille dans *le quatrième mur* de Sorj Chalandon.<sup>8</sup> Meurtri par la guerre du Liban, ayant assisté à la mort d'enfants sous les bombes il ne supporte pas que sa fille pleure pour une glace tombée par terre.

La guerre opère comme expérience du réel mais aussi, à la manière d'une citation, citation de l'ancien par rapport au moderne, selon la terminologie de Marc Augé. Au cœur de la tragédie, le narrateur de *La montagne* semble tracer un cercle magique. L'écrivain tient à la fois les deux bouts du réel et de l'imaginaire. Il applique un même principe

---

<sup>6</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Seuil, 2000, p. 232.

<sup>7</sup> Marc Augé, *Non lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, 1992 (La librairie du XXème siècle), p.110.

<sup>8</sup> Sorj Chalandon, *Le quatrième mur*, Grasset, 2013.

d'incertitude aux adultes du champ de bataille. Le regard de l'enfant, passeur, médiateur, occupe une zone neutre.

L'enfance, terrain de jeu, est ontologiquement une période sans responsabilité. L'enfant n'est ni bon ni mauvais, et l'idéalisation rousseauiste de l'enfance est souvent aussi pernicieuse que la croyance en une nature humaine mauvaise présente dès le berceau. Le réel comme terrain de jeu est par contre un dénominateur commun. Chez le Birahima de Allah n'est pas obligé de Kourouma, chez les petits Afghans du Cahier de la cinéaste iranienne Hana Makhmalbaf la cruauté se déploie dans le champ magique de l'enfance. Aux kalachnikovs bien réelles des enfants soldats répond en écho le sacrifice absurde des enfants de *La montagne* :

Il y en avait eu au moins un, même si ce n'était pas un soldat, juste un voisin, quelqu'un du quartier qui avait été abattu à l'endroit où on était passé quelques minutes auparavant ; cette sonnerie qui me traversait tout entier, comme s'ils étaient là, tout près, mes camarades, ces petits fantassins, si fiers de partir en expédition, sans même en avoir reçu l'ordre, qui avaient juste eu le temps de courir sur le versant de la montagne, en recherchant dans le sable des éclats de petites cuirasses d'ailes dorées, qui n'avaient jamais eu d'autre médaille que celle de la communion privée qu'un parrain, selon la tradition, leur avait offerte, et qu'on n'avait jamais retrouvée.<sup>9</sup>

Un panthéisme des lieux confirme cette intuition d'un champ de bataille dont nul n'est propriétaire. La guerre d'Indépendance est juste et le territoire des Aurès la terre des combattants arabes. Ce même lieu génère pourtant des images contradictoires. Ces images où les saisons, le paysage, tissent des correspondances baudelairiennes (le mois de juin renvoie à la paix, au début du récit, par la grâce d'une accalmie mais aussi par sa place dans le carrousel des saisons).

### 3. Les paysages de la guerre

La guerre semble ne pas être le fait des hommes, mais de forces telluriques inscrites dans le paysage de la montagne. L'écrivain joue des allégories : le fenec (souvenir du *Petit prince* ?) : « On aurait dit que c'était la Paix qui l'envoyait vers nous, comme s'il était seul dans le pays à être doux, à ne pas opposer de résistance, à se laisser caresser, emmener sans avoir peur, à ne pas se soucier à qui il appartenait. »<sup>10</sup> Si les enjeux de la guerre sont réglés en métropole par la politique plus ou moins

---

<sup>9</sup> Jean-Noël Pancrazi, *La montagne*, Gallimard, 2013 (folio 5677), p. 37.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.32.

cynique des dirigeants, le simple troufion subit comme l'enfant l'absurdité de l'enrôlement.

Les adultes sont aussi des enfants, à l'instar des combattants de l'Iliade, simples jouets des Dieux :

Je croisais, en revenant, les hommes, les civils, qui, enrôlés dans les unités territoriales, devaient monter la garde, certains soirs, aux portes de la ville, auxquels on donnait l'illusion de jouer un rôle dans la guerre, de défendre leur terre, qu'on déguisait en militaires – avec leur barda préparé à la maison, leurs pas qu'ils essayaient de rendre martial, leur fusil qu'ils ne savaient pas comment tenir, leur casque trop neuf, sans poussière ni éraflure, regroupés dans ce fortin qu'on leur réservait au bord des blés, tel un décor de théâtre[...].<sup>11</sup>

L'enfant est ce voyant qui passe derrière le miroir. D'abord, le petit rescapé (hasard d'avoir refusé une promenade) est le seul survivant de l'enlèvement et de la mort de ses camarades. Le narrateur adulte se rappelle « l'enfant perdu » qui échange sa place avec ses petits camarades arabes et clôt le récit de *Madame Arnoul*. Des accents modianiens signent le statut d'enfance comme un état fantomatique, sans identité, une expérience des limbes : « [...] Le banc où j'étais déjà ce que je n'ai jamais cessé d'être depuis, en dépit des gaietés de circonstance, des orgueils de comédie et des éventuelles sagesse glanées comme autant de fausses décorations de la vie : un enfant perdu. »<sup>12</sup>

Madame Arnoul, personnage principal, institutrice à l'accent alsacien mal vue des habitants de Batna, est une mère de substitution, une bonne personne qui protège l'enfant des violences insoutenables. L'enfant, par la voix du narrateur adulte, fait le lien non seulement entre les communautés algériennes et françaises, mais soulage la souffrance d'une femme qui s'oppose à sa communauté, et en paiera le prix. L'amitié et l'émulation qui lient l'enfant au camarade algérien Mohammed Khair-Eddine revisite l'utopie de la paix comme une possibilité réalisable, une grâce de l'enfance sans préjugés.

Paradoxe du regard de l'enfant, les choses vues (enlèvement des enfants, meurtres, tortures) sont racontées objectivement mais dans un halo d'angoisse, d'incertitude propre à l'enfance. Des indices, des traces (les devoirs, les cahiers d'écoliers, le lapin mécanique, les noyaux d'abricots, les scarabées, la bicyclette) constituent un îlot qui repousse la guerre hors champ. Dans *Les Prépondérants* de Hedi Kaddour (Prix de l'Académie française 2015) les noyaux d'abricots sont sculptés, décorés.

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.33.

<sup>12</sup> Jean-Noël Pancrazi, *Madame Arnoul*, Gallimard, 1995 (Haute Enfance), p.138.

Dans ce protectorat dont on devine qu'il s'agit de la Tunisie, les enfants manipulent avec le même émerveillement qu'en Algérie ces petits objets magiques.

L'enfant plus que l'adulte vit la guerre en l'interprétant. A d'autres moments, au contraire, l'enfant fait l'expérience frontale de la guerre, de la peur. Il est attaché à un poteau électrique, un couteau sous la gorge.<sup>13</sup> Dans *Madame Arnoul* il se fait messenger entre les soldats et les prostituées. On ne se méfie pas des enfants qui servent de pions dans le jeu des grands. C'est en acceptant à son for défendant de passer des messages au FLN que Saïd Ferdi est pris dans l'engrenage de la collaboration. C'est la résilience de l'enfance qui s'exprime parfois. La tente désertée des soldats pendant les opérations de ratissage en montagne devient une cachette bachelardienne : « J'avais à la fois une sorte d'émerveillement à veiller seul sur ce domaine de toile, comme s'ils m'avaient confié le soin d'être le gardien de leurs secrets [...]. »<sup>14</sup>

Le livre balance constamment entre ces deux pôles, ou plutôt noue avec subtilité l'envers et l'endroit d'une même expérience : enfance sanctuarisée par l'imaginaire, grâce des jeux enfantins, paradigme du paysage comme puissance adulte, écrasante allégorie de la guerre. La montagne en particulier est le lieu des Fellahs. Elle figure dans les récits de Jean-Noël Pancrazi une force animiste, alliée des indigènes qui ont selon le langage de la guerre « connaissance du terrain ». Le film *Ni le ciel ni la terre*<sup>15</sup> déploie en une scène saisissante la stratégie de camouflage. Les guerriers sortent de la montagne d'Afghanistan, sous les yeux médusés des Européens, fantômes de poussière et de sable.

L'entité géographique de la montagne des Aurès s'accorde dans l'évocation de l'écrivain à la mythologie de la guerre. Tandis que l'illusion de la paix se cache ailleurs : « Mais il y avait un halo particulier de ceux qui partaient vers le sud, comme épargné. [...] - là où il n'y avait pas de montagne, ou alors très loin, encore plus au sud – c'était vraiment la paix, ça ne s'appelait plus l'Algérie. »<sup>16</sup>

La montagne est ce lieu paradoxal, ambivalent dont chacun s'approprie le pouvoir maléfique ou bénéfique. Si la montagne de la Guerre d'Algérie est couverte de sang, brûlée par le napalm, comme elle l'est au début du

---

<sup>13</sup> *La montagne, Op.Cit.*, p. 20.

<sup>14</sup> *Madame Arnoul, Op.Cit.*, p. 70.

<sup>15</sup> Premier long métrage de Clément Cogitore, semaine de la critique, Cannes 2015.

<sup>16</sup> *Madame Arnoul, Op.Cit.*, p.70.

récit, elle est aussi le lieu de l'imaginaire enfantin, le souvenir apaisé d'un voyage : « Il faisait si froid, comme s'il neigeait en plein désert, avec, au loin, les dunes si blondes, si hautes, comme des montagnes de contes dont nous ne pouvions atteindre le sommet qu'encordés et avançant sur les pentes avec des piolets magiques. »<sup>17</sup>

Montagne où va se soigner la mère, au-dessus de Perpignan : « L'air de la montagne lui ferait du bien, disais-je, alors que je la savais perdue. »<sup>18</sup>

#### 4. Allers retours des souvenirs

L'enfance passe d'un livre à l'autre, de la guerre à la paix, de l'Algérie à la France. Elle est le lieu du passé des souvenirs de l'amour maternel, le présent de la mort : « Comme le soir de printemps froid, en Algérie, où, dans le noir des allées Bocca, en plein couvre-feu, j'essayais de lever, en la précédant, mes petits bras qui lui arrivaient tout juste à la taille, ne lui auraient même pas encerclé le cœur, pour qu'elle ne fût pas atteinte par une balle perdue, tirée en l'air par une patrouille[...]. »<sup>19</sup>

L'enfant d'Algérie revient en contrebande hanter la mémoire du présent. Rapatriés dans la région de Perpignan, le père et la mère à la fin de leur vie restent otages de leurs souvenirs. Et le narrateur, grâce au don d'ubiquité que lui confère sa capacité d'écrivain fait le lien entre passé et présent. Cette ubiquité (c'est bien le sens latin, être partout à la fois) c'est bien le non-lieu comme excès de lieu, la synesthésie des émotions.

Synesthésie des émotions, intertextualité des références culturelles autour de la guerre d'Algérie. Sur la table de chevet de la chambre d'hôpital, le narrateur qui se confond avec l'auteur a posé le livre d'Assia Djebar *Oran langue morte*.

Elle imaginait, quand cela s'était passé dans les Aurès, que c'était les anciens écoliers –qui attendaient, les matins d'hiver, devant la porte de la bibliothèque de l'école du Stand dont elle caressait, au passage, avant d'entrer, les cheveux durs et glacés – qui erraient, les yeux crevés, dans les rues, pleines de sang, des douars, appelaient en vain leurs mères qui gisaient, déjà égorgées, dans les tas de semoule qu'elles étaient en train de pétrir pour eux.<sup>20</sup>

Le paragraphe passe d'Assia Djebar à Elle, la mère du narrateur. L'auteur installe volontairement le malentendu sur l'identité des deux femmes, toutes les deux figures maternelles, inscrites dans la tension de la paix.

---

<sup>17</sup> *La montagne, Op. Cit.*, p. 12.

<sup>18</sup> *Op. Cit.*, p.64.

<sup>19</sup> Jean-Noël Pancrazi, *Renée Camps*, 2002, folio 3684, p.14.

<sup>20</sup> *Ibid.*, *René Camps*, p.28.

Car il est dit plus loin que le « Pied noir » a compris le besoin d'indépendance de l'Algérie, qu'elle croit profondément en la réconciliation.

Comme Saïd Ferdi, jamais manichéen, a en horreur le dogmatisme des deux camps, Jean-Noël Pancrazi fait de ses récits autobiographiques le lieu éthique où la paix se construit dans l'utopie de l'enfance. Utopie, ce mot qui dit bien le paradoxe du non-lieu, carrefour de l'imaginaire encore préservé et du principe impitoyable de la réalité du monde adulte.

Les récits de guerre ne sont donc pas des récits univoques, centrés sur la souffrance, la douleur et la victimisation d'une partie des protagonistes. Ils sont indispensables au devoir de mémoire autant par leur contenu que par la possibilité même de pouvoir sortir du silence. Jean-Noël Pancrazi en donne une magnifique démonstration.

## **Références bibliographiques**

### **Œuvres étudiées**

Pancrazi, Jean-Noël (1995), « Madame Arnoul », Paris, Gallimard (Haute Enfance).

Pancrazi, Jean-Noël (2013), « La montagne ». Paris, Gallimard, folio 5677.

Pancrazi, Jean-Noël (2002), « Renée Camps », Paris, Gallimard, folio 3684.

### **Œuvres citées**

Chalandon, Sorj (2013), « Le quatrième mur ». Paris, Grasset.

Cixous, Hélène (2007), *Si près. Prière d'insérer*, Paris, Galilée. 210 +[14]p. (lignes fictives).

Cixous, Hélène (2000), *Les rêveries de la femme sauvage*, Paris, Galilée (lignes fictives).

Djebar, Assia (1997), *Oran langue morte*, Actes Sud, (Un endroit où aller).

Ferdi, Saïd (1981), *Un enfant dans la guerre*, Paris, Seuil.

Kaddour Hedi (2015), *Les Prépondérants*, Paris, Gallimard.

Kourouma, Ahmadou (2000), *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil.

### **Textes théoriques**

Auge, Marc (1992), *Non lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil (La librairie du XXème siècle).

# Les mémoires et les témoignages littéraires de guerre

## Le cas de la guerre entre Iran et Iraq

Mohammad Hossein DJAVARI  
Université de Tabriz-Iran

### Résumé

La tragédie qui a ravagé l'Iran de l'après Révolution est digne d'intérêt et d'attention. L'objectif de cet écrit est de représenter, à travers les témoignages et les mémoires réels de guerre, ce que le peuple d'Iran a subi pendant cette guerre et surtout "les enfants". Cet écrit est donc centré sur deux axes principaux : en premier lieu, les témoignages et les mémoires sur les enfants victimes de guerre et en second lieu, témoignages et mémoires des enfants engagés dans la guerre comme soldat. Dans ce domaine, les expressions littéraires et artistiques sur les enfants sont riches en Iran. Donc, à travers quelques ouvrages choisis, nous aurons l'occasion de revenir sur la résistance iranienne, sur le sens de solidarité de ce peuple tout au long de cette période.

**Mots-clés :** Guerre, enfant, Iran, crime, résistance.

### Abstract

Memories of Iran-Iraq war after the revolution need consideration. Through examination evidence and memoirs of war, this paper attempts to reveal what Iranian people have gone through during Iran-Iraq war. It builds upon two stages, i.e., a) how children have experienced the war, and b) memoirs of young warriors who were directly involved in the act of war. There are amounts of literary and artistic writings for children in Iran in this regard. In this paper, resistance and unity of Iranian people is shown through investigation of some of such literary works.

**Keywords:** War, children, Iran, crime, Resistance

### Introduction

Il faut tout d'abord remarquer que nous croyons tous à l'universalité de l'expérience humaine. En effet, la guerre avec ses cauchemars, ses traumatismes et ses conséquences désastreuses et effrayantes pour les habitants de la terre, met en œuvre des mécanismes socio-culturels qui d'une culture à l'autre, mutatis mutandis, se donnent des caractères analogues.

La guerre comme une expérience universelle est un fléau dévastateur ; l'histoire du monde, l'histoire des nations sont remplies de guerre ;

depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, elle s'est déclenchée pour de diverses raisons et elle s'est manifestée sous divers aspects. Tout au long de l'histoire, toutes les nations ont répugné la guerre mais pourtant elles en étaient les acteurs et les déclencheurs. La guerre a touché les pays développés comme les pays sous-développés.

Stephan Audoin-Rouseau a montré, dans un article intitulé « Histoire culturelle de la grande guerre », lui aussi influencé par un article de Marc Bloch, historien et ancien combattant, paru en 1921, intitulé « Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre »,<sup>1</sup> que depuis quelques décennies les spécialistes de la guerre contemporaine se sont orientés vers les études de l'histoire culturelle de la guerre et non de l'histoire diplomatique ou de l'histoire militaire de celle-ci. L'histoire culturelle de la guerre, c'est « l'histoire de la manière dont les contemporains de la guerre ont représenté et se sont représentés le conflit. ». Donc la notion de culture de guerre c'est l'ensemble des pratiques, des représentations, des attitudes, des créations artistiques et littéraires de la guerre et de l'après-guerre.

Voici la question qui s'est posée dans l'argumentaire du colloque de Tlemcen : Comment l'écriture pourrait-elle rendre compte d'une tragédie interminable et d'une barbarie humaine que subit l'enfant et dont la blessure reste béante ?

Comme d'autres guerres, comme d'autres pays, la guerre entre l'Iran et l'Irak a inspiré un nombre considérable d'auteur et de producteur iranien dans l'élaboration de documents, de romans, d'œuvres poétiques, de productions cinématographiques et de pièces de théâtre. Ce qui nous préoccupera ici ce sera uniquement les productions littéraires, les mémoires et les témoignages littéraires à ce sujet ; une partie de ces productions littéraires qu'on estime nombreuses, sont créées par les combattants eux-mêmes et leurs proches. En Iran, après la guerre, de nombreux soldats ou combattants professionnels de l'armée ou les combattants bénévoles (Basidji) publièrent leurs mémoires et leurs journaux de guerre. L'ensemble de ces productions littéraires est aujourd'hui appelé en Iran sous le titre de « *La Littérature de Résistance* ».

Mais notre sujet principal est l'enfant, l'enfant victime de guerre, l'enfant soldat de guerre ou mobilisé pendant la guerre. Comment se pense, en

---

<sup>1</sup> Marc Bloch, *Mélanges historiques*, T 1, Paris, Serge Florry, EHESS, 1983, pp. 44-57.

particulier, l'héritage de cette guerre dans les mémoires et témoignages de l'après-guerre ? Pour illustrer la problématique en question, comme il est impossible de parler, dans le cadre d'un article, de toutes les œuvres relatives à la guerre et à l'enfant, cet écrit se limitera à quatre ouvrages comme représentations littéraires de l'enfant de guerre :

- 1- *Da, mémoires de Seyedeh Zahra Hosseini*
- 2- *Nouralddine, fils d'Iran, les mémoires de Nouralddin Afi*
- 3- *Le Petit migrateur*
- 4- *Ces vingt-trois captifs, les mémoires de Ahmad Yousef Zadeh*

### **1. Témoignages et mémoires sur les enfants victimes de guerre**

Par l'étendu du choc que la guerre occasionne et répercute sans discrimination et sans pitié à tous les niveaux de la société, elle prend des formes diverses en fonction du milieu, des époques, des pouvoirs et ses enjeux. Elle imprime sa marque, sans doute, au plus profond de la conscience et de la chair des individus. Les femmes, les hommes, les enfants, les familles sont les premières cibles de la guerre. Les deux ouvrages *Da* et *Le petit migrateur* sont les exemples probants pour illustrer cet argument.

#### **a- *Da, mémoires de Seyedeh Zahra Hosseini***

*Da*<sup>2</sup> qui signifie en langue kurde "la mère" est un ouvrage de huit cents dix pages, publié en 2009, produit par Zahra Hosseini, narratrice réelle et par Azam Hosseini qui en est la rédactrice. Cet ouvrage qui a dépassé aujourd'hui ses cent cinquantième éditions en Iran, met en scène les mémoires de Zahra Hosseini une jeune fille de dix-sept ans qui a été témoin des invasions des troupes armées irakiennes à Khorramshahr, ville frontière située au sud-ouest d'Iran.

Dans les premières lignes de l'introduction de cet ouvrage, l'auteur fait une allusion intertextuelle à un ouvrage intitulé *Les Héroïnes de l'histoire* qu'elle avait lu à l'âge de quatorze ans où il était question de Djamilah Boupacha, symbole et héroïne de la Résistance algérienne de l'indépendance ; elle ajoute que lorsqu'elle lisait cet ouvrage, elle ne pouvait même pas imaginer qu'un jour son pays à elle pourrait vivre également le même destin et la même violence que les autres pays du monde. Voici les lignes que l'auteur nous écrit dans son œuvre :

J'avais presque quatorze ans que j'ai lu un ouvrage intitulé *Les Héroïnes de l'histoire*. Dans cet ouvrage, à part les femmes du début de l'histoire (de l'islam),

---

<sup>2</sup> Traduit en anglais par Pavel Sparkman , sous le titre *One Woman's war*, éd. Mazda, New York.

la personnalité de Djamila Boupacha, fille musulmane et révolutionnaire algérienne m'a paru très intéressante. Et cela dans une situation que je ne pouvais pas admettre cette réalité qu'une jeune fille s'engage corps et âme, à entrer dans un combat inégal avec ceux qui avaient occupé son pays. Elle, qui pour défendre les causes de son peuple, l'honneur et la liberté de son peuple subit toute sorte de violence et ne s'incline pas face à l'agresseur.

Après quelques années quand les occupants de l'armée de l'Irak ont impitoyablement attaqué mon pays et ont massacré les peuples de ma ville [...] je n'imaginai jamais qu'en ces jours de feu et de sang, je puisse enterrer les enfants innocents de ma ville [...] avec mes propres mains. Mais tout ça ce sont les réalités auxquelles j'ai été confrontée.<sup>3</sup>

Ce qui paraît intéressant dans cette œuvre c'est qu'elle nous dessine, parmi d'autres histoires déplorables de sa famille, les premiers jours de déclenchement de guerre, les massacres et les violences que l'armée de l'Irak à l'époque avait fait subir à la population de Khorramshahr, ville frontière du sud, surtout aux enfants. Elle qui a perdu son père et son frère dans cette guerre, en titre de témoin direct, raconte, avec adresse, l'atrocité et la violence subies par les peuples.

L'auteur décrit l'état dans lequel les corps sans âmes des femmes et des enfants se trouvaient : « Dans le lieu où on lave les morts (c'est-à-dire l'ablution rituelle de tout le corps), avant l'enterrement, je voyais les cadavres des femmes mortes qui avaient avorté leurs enfants sous l'effet violent des explosions et des bombardements.... »

Cette scène de témoignage prouve l'atrocité de cette guerre ; les enfants sont morts avant même de venir au monde ; ils ont été avortés sous l'effet des bombes et de l'artillerie. Chacun en lisant le passage ci-dessus peut très bien se rendre compte du crime contre l'humanité pendant cette guerre imposée contre l'Iran. *Da* représente le destin d'une génération iranienne d'après la Révolution qui participe à la défense sacrée et se lance dans une guerre inégale qui a duré huit ans ; car les superpuissants mondiaux soutenaient à l'époque l'autre camp, Saddam Hussein, et lui fournissaient des armes pour combattre l'Iran. C'est ainsi que cette œuvre attaque également, les organisations mondiales des droits de l'homme qui se sont abstenues face aux crimes commis contre l'humanité, surtout contre les enfants qui sont les symboles de l'innocence et de pureté.

Zahra, enfant de dix-sept ans et l'héroïne de l'œuvre, subit les traumatismes du début de cette guerre. Elle décrit l'intensité de la violence et l'atrocité des ennemis qui avaient massacré sans pitié les

---

<sup>3</sup> *Da*, voir l'introduction.

enfants. C'est donc sous l'angle de la perte des enfants, d'une douleur qui semble être restée inapaisée, que ces témoignages de guerre par l'auteur de *Da* abordent la guerre.

**b- *Le petit migrant* : témoignage d'un fait réel**

*Le Petit migrant* est une nouvelle. Ecrite en 1981 par Réza Sarshar, classée en Iran au rayon de la littérature pour la jeunesse, elle décrit le destin d'un petit garçon de treize ans. Le personnage, un adolescent de Khorramshahr, nommé Abbas qui a perdu toute sa famille dès le début de la guerre, sauf son frère aîné, blessé pendant la guerre. Abbas est à la recherche de son frère, mais il ne réussira pas à le retrouver jusqu'à la fin de la nouvelle. La ville où vivait Abbas a été occupée par les ennemis et il était obligé de quitter cette ville.

Dans cette nouvelle, l'écrivain rencontre Abbas au bureau de l'éducation nationale de Téhéran où un homme nommé Mohammad l'accompagnait et essayait de le faire inscrire à l'école et cela après sept mois de l'ouverture de l'école et de l'année scolaire.

Le Directeur de l'école vérifie le dossier d'Abbas et lui demande la cause de ce retard ; Mohammad lui explique que cet enfant est un enfant de Khorramshahr et qu'il a perdu toute sa famille juste au début de la guerre, c'est la raison pour laquelle il a été obligé de quitter sa ville.

Cette rencontre de l'écrivain avec Abbas devient l'élément déclencheur de leur connaissance ; l'auteur, en utilisant la première personne raconte l'histoire d'Abbas et fait avancer l'histoire avec deux narrateurs. Premier narrateur qui est l'auteur lui-même et le deuxième narrateur c'est Abbas qui raconte ses propres mémoires. L'auteur suit l'histoire de la vie d'Abbas et la décrit minutieusement.

Abbas qui a perdu d'abord son père lors de l'invasion de l'armée d'Irak, perd quelques jours après les autres membres de sa famille, sa mère et sa petite sœur, sous l'effet de l'artillerie et des fusées. Il est à la recherche de son grand frère blessé mais il n'a aucune nouvelle de lui.

Abbas, désespéré de tout, pense à son destin inconnu, à son avenir vague et n'y voit aucune espérance sauf de retrouver son frère Gasem. Abbas espère le retrouver vivant pour pouvoir continuer sa vie avec lui.

Les effets néfastes et négatifs de guerre sur les enfants aux niveaux psychologique, sociologique, éducatif, affectif, etc., sont bien évidents dans cette nouvelle. Comment un enfant comme Abbas, pourrait-il continuer à revivre et à reconstruire sa vie déchirée ? Celui qui a vu la disparition de ses proches avec ses propres yeux comment continuera-t-il

sa vie ? Les enfants sont les premières victimes de la guerre et rien ne pourra remédier à cette déchirure et à cette souffrance.

Une survie difficile pour Abbas qui a presque tout perdu dans sa vie, presque toute sa famille : le père, la mère, la sœur et le frère. On comprend que la guerre ne donne pas seulement la mort, elle entraîne celles ou ceux qui sont touchés dans un trauma douloureux qu'avec les passages de décennies ils ne pourraient peut-être pas s'en sortir. Ce type de blessure est une blessure de nature psychologique, de nature sociologique et qui reste béante pour une longue période de l'histoire.

## **2. Le sacrifice et le courage des jeunes adolescents**

Pendant la guerre entre l'Iran et l'Irak, des enfants iraniens ont combattu dans les troupes régulières iraniennes. L'historienne Manon Pignot, spécialiste de l'enfance à la première guerre mondiale, a parlé d'« ado-combattants »<sup>4</sup> en raison de l'âge de ces jeunes volontaires. Aujourd'hui l'expression « enfants soldats » est beaucoup plus utilisée par les spécialistes.

En Iran, il faut avoir dix-huit ans pour intégrer des unités combattantes, ou au moins pour s'engager, il faut fournir une autorisation écrite des parents ou tuteurs légaux. La loi iranienne n'admet plus d'enfants au sein des unités combattantes. C'est pourquoi dans la littérature de la Résistance, le traitement de la figure du combattant juvénile est digne d'attention malgré des présupposés idéologiques contradictoires.

Les adolescents de 12 à 18 ans ont joué un grand rôle tout au long de cette guerre. Parmi les jeunes adolescents, nombreux ont été des martyres, des captifs de guerre<sup>5</sup> ou des blessés handicapés. Plusieurs œuvres, réelles ou fictionnelles, représentent cet engagement juvénile dont les lignes qui suivent traitent la problématique.

### **a- Nouraddin le fils d'Iran : Seyed Nouraddin Afi, un « ado-combattant »**

L'un de ces ado-combattants pendant la guerre est Seyed Nouraddin Afi, qui est aujourd'hui reconnu comme un héros national en Iran. L'ouvrage

---

<sup>4</sup> Manon Pignot, « Entrer en guerre, sortir de l'enfance ? Les "ado-combattants" de la Grande Guerre », in M.Pignot (dir.), *L'Enfant-soldat. XW-XXf siècles*, Paris, Colin, 2012, p. 69.

<sup>5</sup> L'une des publications récentes sur les captifs de guerre est celle publiée à Téhéran en 2016, Éditions Payam Azadegan, par Ahad Hamidi Kandoul, intitulée *Le prisonnier de guerre numéro 7877*. Hamidi raconte tout au long de ses témoignages, les circonstances de sa captivité et sa vie en captivité dans les camps Irakiens.

le plus connu qui illustre cet enfant héros est intitulé *Nouraddin le fils d'Iran : les mémoires de Seyyed Nouraddin Afi*, écrit par Ma'soumeh Sépehri et publié chez les éditions de Soureh Mehr, en 2011. Cet ouvrage a battu, à son tour, le record en Iran avec son vingt-neuvième édition. Il est dédié à Amir Maralbach (martyre de guerre) et ami de tranchée de Nouraddin pendant la guerre.

Ce dont il est question ici est un enfant mobilisé pendant la guerre. Cet ouvrage est une biographie dans lequel l'auteur donne la parole au héros, Nouraddin qui évoque directement à la première personne son expérience réelle de la guerre et ses aventures guerrières. Il s'est alors engagé comme volontaire et bénévole dans l'armée de la Résistance populaire iranienne<sup>6</sup>(Basidji) dès son âge adolescent et il a été blessé à plusieurs reprises tout au long de nombreuses opérations militaires. Dans cet ouvrage qui est un enchaînement de portraits, de mémoires et de souvenirs, il rend hommage à tous ses camarades de guerre, à tous les combattants qu'il connaissait. Il a traversé des moments difficiles de cette guerre avec ces camarades de guerre qui sont morts pour la patrie. Cette œuvre transforme la chose la plus atroce, la guerre, en une aventure humaine.

Nous pouvons dire que cet ouvrage illustre un véritable jeune adolescent iranien Azari.<sup>7</sup>Il a perdu son frère dans cette guerre, et par son courage extraordinaire, par sa résistance incessante lors de cette longue guerre, il a pu laisser de lui une admirable image d'un héros et d'un combattant national inlassable.

### **b- Ces vingt-trois captifs**

Publié en 2015, *Ces vingt-trois captifs*, raconte la vie en captivité de vingt-trois enfants adolescents combattants dont l'auteur Yousef Ahmadzadeh lui-même faisait partie. Cet auteur, qui a perdu l'un de ses frères pendant la guerre, explique dans cette œuvre les circonstances de sa captivité et l'état des camps où il a été incarcéré avec ses jeunes

---

<sup>6</sup> En Iran, il existe trois sortes d'armée : la première, comme l'armée de tous les pays, composée de force de terre, de l'air et de marine ; la seconde, l'armée gardienne de la révolution, elle aussi pour sa part composée de l'armée de terre, de l'air et de marine, et enfin la troisième, l'armée populaire, c'est-à-dire la mobilisation générale du peuple qui participe volontairement et bénévolement à la guerre et qui est connue sous le nom de « Basidji ».

<sup>7</sup> Azari veut dire celui qui est d'Azarbaydjan, le département qui est situé au nord d'Iran. Le peuple d'Azarbaydjan d'Iran est renommé pour son courage, son sacrifice, sa résistance et surtout pour son intellectualisme.

camarades. Il évoque la vie difficile et insupportable des captifs dans les camps et les tortures que lui et ses jeunes camarades ont subies pendant huit ans de leur captivité. Parmi les histoires vécues par ces jeunes, il y en a une qui attire l'attention du lecteur beaucoup plus que les autres, c'est celle qui raconte la rencontre de ces vingt-trois captifs avec Saddam Hussein.

L'auteur explique comment lors de cette rencontre, les médias irakiens s'efforçaient de profiter de cette situation, de faire une propagation politique, ou une exploitation propagandiste de cette rencontre pour imposer cette idée que le gouvernement iranien expédie obligatoirement les jeunes enfants, les jeunes adolescents au front et les fait impliquer dans la guerre sans la permission de leurs parents. Dans les chapitres qui suivent cette rencontre, l'auteur nous montre comment ces jeunes adolescents, prenant conscience de l'attitude des médias, de l'exploitation propagandiste qui voulaient imposer une guerre psychologique, protestent contre cette situation et font grève à l'unanimité au sein du camp et insistent fermement sur cette idée que s'ils ont participé à la guerre, leur présence était une présence bénévole et volontaire et personne ne les a obligés à participer à cette guerre.

Il est absolument évident que la loi interdit les jeunes adolescents mineurs de participer activement dans les guerres et les conflits armés ; le gouvernement iranien pendant cette période de guerre avait même fermement interdit aux jeunes de moins de dix-huit ans de s'impliquer directement dans le conflit. Mais les jeunes adolescents de cette période de guerre refusant cette décision, se rendaient en foule au front pour faire la guerre sainte, pour défendre l'honneur de leur pays et obéir, comme les adultes, à l'ordre de leur guide suprême Imam Khomeiny. Cet enthousiasme se manifestait tellement fort chez les adolescents que personne ne pouvait les empêcher de s'engager dans cette voie. Cet ouvrage que nous venons d'étudier est l'exemple probant de cette pensée et de cette idéologie fortes chez les jeunes adolescents qui même lors de leur captivité désobéissent à l'ordre des autorités irakiennes de cette époque-là.

### **c- Célébration du personnage de l'enfant soldat**

Célébration du personnage de l'enfant soldat, son courage bien iranien, ses exploits, parfois aussi sa mort glorieuse, ce sont des points sur lesquels il faut insister. Concernant le phénomène des enfants soldats, on peut, en premier lieu, faire une explication psychologique c'est-à-dire la volonté des adolescents de sortir de l'enfance ou de s'affranchir de

l'autorité parentale et de la soumettre ainsi à leur propre autorité. Ces enfants soldats réels, historiques ont envie d'indépendance, de s'émanciper de la tutelle des adultes, dans un univers plus exaltant mais aussi plus dangereux. Ce type de personnage, tel qu'il apparaît dans la littérature de la Résistance iranienne pendant la guerre entre l'Iran et l'Irak, est sans doute nombreux.

En deuxième lieu, on peut aussi en proposer une interprétation idéologique ; pour le pouvoir en place après la Révolution Iranienne, l'enfant soldat est un symbole de Résistance, de sacrifice et de solidarité. On ne peut pas renier la figure de l'enfant soldat révolutionnaire (Basidji). Pour ces enfants soldats modernes, mourir pour la patrie, mourir pour l'islam restent leurs première préoccupation pendant le conflit. Il existe dans la société iranienne de l'époque une sensibilité nationaliste et une sensibilité religieuse. Dans cette pensée idéologique, il faut tout sacrifier à la patrie, à l'islam, même les enfants. Or tout ce que nous avons vu comme littérature de Résistance et la figure de l'enfant soldat promet un personnage qui ne peut plus être indifférent face aux invasions des ennemis jurés de l'islam.

Dans les documents ci-dessus nous avons trouvé explicitement le type du combattant juvénile et son traitement littéraire. Malgré l'opposition de l'Etat iranien à la participation des jeunes de moins de dix-huit ans au front, la majorité des peuples d'Iran ne respectaient pas cette loi et pensaient qu'un enfant doit pouvoir tuer et être tué si la défense de la patrie et de religion l'exige.

La désobéissance des jeunes protagonistes, leur fugue du lycée aux tranchées, leur envie ardent pour participer aux combats marquent l'histoire contemporaine d'Iran ; ce soldat héroïque qui, par ses sacrifices, par ses exploits et par ses courages, construit l'épopée moderne d'Iran.

## **Conclusion**

Nous avons vu, avec des exemples précis, comment les représentations littéraires des enfants de guerre ont peuplé la Littérature de Résistance Iranienne et comment par des moyens de divers genres, les auteurs, les combattants et les témoins divers ont dessiné les multiples faces de cette guerre. Il me semble que cette histoire culturelle de guerre est à construire en Iran et il faut la faire sous diverses perspectives. Mais cette question est toujours à poser et elle est la suivante : Comment se fait-il que le peuple d'Iran a pu gérer cette guerre malgré des milliers de difficultés auxquelles il avait été confronté ? Cela n'aurait été possible

en aucun cas si la foi et la croyance à la parole et à l'action de Imam Khomeiny ne s'imposaient pas. Une idéologie fortement mobilisée sur le fondement de l'islam, c'est-à-dire mourir pour Dieu, dans le chemin de Dieu, guidaient ces combattants qui n'avaient aucun désir que d'être le martyr de leur idéal. Donc la participation massive des enfants soldats à un moment critique de la vie de la nation, où les divergences d'opinion sont reléguées au second plan pour privilégier l'unité du pays contre l'envahisseur, se trouve justifiée.

Par conséquent, la culture de guerre véhicule de grandes attentes de types politique ou idéologique. Enfin en Iran, sous son aspect global, la culture de guerre fut et est profondément nourrie d'espérance de type religieux, croire en la patrie, croire en Dieu, deux notions sont indissociables. Les valeurs et le vocabulaire de la religion, de la foi ont imprégné la culture de guerre iranienne ; parce que sous l'angle de la religion on pose la question d'un devenir de l'être humain.

Mais une question se pose toujours concernant cette guerre en Iran qui est la suivante : peut-on parler d'une exploitation criminelle des enfants, d'une violation de leurs droits tout au long de cette guerre étant donné que les jeunes adolescents eux-mêmes participaient aux combats volontairement et sans aucune obligation de la part d'Etat ?

En bref, la guerre en soi est une notion anti-culturelle ; elle est l'échec de domaines de la culture et de la politique ; la guerre est, dans une certaine mesure, l'échec de la philosophie de l'altérité ; les récits de guerre, les mémoires (sous divers aspects) ne représentent donc que l'histoire réelle ou fictionnelle de cet échec.

### Références bibliographiques

- 1- احمد زاده يوسف، آن بیست و سه نفر، تهران 2015.
- 2- بالای کریستوف، جنگ و خاطره، تهران، 2003.
- 3- برومند فیروزه ، کتاب شناسی دفاع مقدس 1359-1381، صریر، تهران.
- 4- حسینی زهرا، دا، خاطرات سیده زهرا حسینی، تهران 2009.
- 5- سپهری معصومه ، نورالدین پسر ایران، خاطرات سید نورالدین عافی، تهران 1390.
- 6- سرشار رضا، مهاجر کوچک، تهران 1981.

Bloch Marc, (1983), *Mélanges historiques*, T 1, Paris, Serge Florry, EHESS.

Hamidi Kandoul Ahad, (2016), *Le Prisonnier de guerre numéro 7877*, éd. Payam Azadegan, Téhéran.

Isnenghi Mario, (1993), *La Première Guerre Mondiale*, Casterman.

Mann Thomas, (1985), *La Montagne magique*, Paris : Fayard.  
Meyer Jacques, (1966), *La Vie quotidienne des soldats pendant la grande guerre*, Paris, Hachette.  
Miauel Pierre, (1983), *La Grande Guerre*, Paris : Fayard.  
Pignot Manon, (2012), « Entrer en guerre, sortir de l'enfance ? Les "ado-combattants" de la Grande Guerre », in M. Pignot (dir.), *L'Enfant-soldat. XW-XX siècles*, Paris, Colin.  
Sari Mohammad Latifa, (2015), *Cris et écrits de guerre*, Actes de la journée d'études nationale. Université de Tlemcen.

**L'enfant témoin**  
***L'émeute du 15 octobre 1953***  
***et Le massacre du lundi 12 août 1957 à Nédroma***

Hammou CHAIB  
Éducation Nationale -Tlemcen

Le 15 octobre 1953, j'avais 8 ans. Je suis pris dans un engrenage de violence inouï dans la ville de Nédroma. Les militants du PPA se révoltent contre les forces de police qui les agressent, mais ils ne se laissent pas faire. 4 ans plus tard, le 12 août 1957, je suis témoin d'une abominable tuerie dans les mêmes lieux par des tirailleurs sénégalais.

**1. Premier témoignage**

**L'émeute du 15 octobre 1953 qui ébranla la ville de Nédroma et les douars environnants**

Ce matin là, à la demande de ma mère, je me saisis d'une bouteille vide pour aller la remplir d'huile chez mon père qui tenait un petit commerce place du marché. Nous habitons Ben-Qmila, un quartier isolé, relativement éloigné.

Arrivé à la périphérie de la ville, je fus alerté par une immense clameur qui semblait provenir de la place du marché. Plus j'avancais, plus le vacarme augmentait, s'intensifiait, se précisait, stimulant irrésistiblement ma curiosité. Je pressai le pas, impatient de connaître l'origine de ce tumulte insolite qui ne cessait de prendre de l'ampleur.

Parvenu aux abords du marché couvert, je restai pétrifié de stupeur devant l'extraordinaire spectacle qui s'offrit à mes yeux : sur la "rahba", cette vaste place où les fellahs venaient vendre leurs produits,- céréales, légumes secs et divers fruits de saison -, des dizaines, peut-être des centaines d'hommes armés de gros gourdins grenus, hurlaient, gesticulaient, se pressaient, s'agglutinaient dans un sourd bourdonnement pareils à un essaim d'abeilles autour de leur reine.

Légèrement en retrait de la foule, de sa voix de stentor, un homme ne cessait de répéter : « Ô mouslimine, mes frères, hurlait-il, n'ayez pas peur, ce n'est pas à vous que nous en voulons mais aux mécréants qui occupent notre pays, qui ont spolié nos terres et qui nous agressent et nous humilient quotidiennement. N'ayez aucune crainte et achetez notre

journal, vous saurez la vérité ! » rugissait-il. L'homme portait sous le bras un paquet de journaux. La capuche de sa djellaba en était pleine également. Des cris, des insultes, des menaces fusèrent de la foule en délire. Brusquement, une terrible détonation me fit sursauter. Un vent de panique impressionnant souffla alors sur la "rahba". Les gens fuyaient dans tous les sens renversant et piétinant tout sur leur passage, blé, orge, pois-chiches. Tout. Je restai cloué sur le trottoir, fasciné par cette marée humaine à la dérive. Je vis venir à vive allure dans ma direction quatre hommes portant une natte de doum. Je pus apercevoir, horrifié, un homme ensanglanté au fond de ce brancard improvisé. Les quatre hommes dévalèrent la pente vers le mausolée de Sidi Yahia tout proche. Ignorant toute peur, je les suivis. Ils déposèrent leur fardeau près du tombeau du saint. D'autres groupes d'hommes surexcités les rejoignirent. Bientôt, ils sont plus d'une centaine. Une fureur bestiale se lisait sur leur visage en sueur. Palabres, conciliabules, cris, appels, puis la foule électrisée, accompagnée d'un torrent d'insultes et de menaces, se dirigea vers la mairie gardée par des policiers, des gendarmes, des douaniers et même des gardes forestiers en armes. Le boulevard était noir de monde.



Figure 1

- « Nous allons leur montrer qui nous sommes ! » criaient les uns. « Il ne va pas se terminer comme ça, ce jour ! » hurlaient d'autres. Les manifestants arrivèrent en face des locaux de la commune mixte gardée par des policiers, des gendarmes des douaniers et même des gardes forestiers en armes. Au bout d'un moment, j'entendis glapir une voix : « voilà el-hakem, voilà el-hakem ! » (l'administrateur de la commune mixte). « Hakem ou pas, nous allons leur montrer qui nous sommes ! » répliqua une autre voix exacerbée. Un grondement sourd agita cette masse humaine au comble de l'excitation. Des cris, des insultes fusèrent

de partout. Puis une énorme bousculade, un violent mouvement pareil une vague entraîna la foule déchainée vers la mairie. J'entendis les craquements des gourdins en action. Des cris de douleur effroyables s'élevèrent des premiers rangs de cette cohue exaltée. « Je l'ai eu, leur hakem, je l'ai eu ! » hurla une voix. « Où est-il, où est-il » ? s'exclama hargneusement une autre. « Ils l'ont caché à l'intérieur ! » assura quelqu'un.

Soudain, des détonations assourdissantes me transpercèrent les tympans. La foule désenparée se dispersa dans un désordre indescriptible. Les gens couraient dans tous les sens, dans une totale confusion. Ma bouteille vide toujours à la main, je courus à perdre haleine vers la boutique de mon père. Fermée ! je repars, déconcerté. Au moment où je passai devant le café de monsieur Ouernidi, je sentis une solide main m'agripper pour me jeter littéralement à l'intérieur d'une boutique. C'était monsieur Ziani, un commerçant. Il ferma vivement la porte en me grondant, me reprochant mon inconscience. D'autres hommes étaient là, silencieux dans l'obscurité. Après un long moment, une fois le calme revenu dehors, M. Ziani ouvrit prudemment la porte et, ayant constaté la voie libre, il nous conseilla de rentrer chez nous en vitesse. Dehors, pas âme qui vive. Je traversai en courant la rue du Moghreb jonchée de céréales, de légumes secs, de fruits pour rejoindre notre maison où m'attendait ma mère morte d'inquiétude. Elle me serra dans ses bras ne cessant de répéter : « je ne pensais plus te revoir vivant, mon fils, je ne pensais plus te revoir vivant. Et ton père tu l'as vu ? » s'inquiéta-t-elle. « Non maman, il y avait beaucoup de monde et son magasin était fermé, répondis-je ». Quelques instants plus tard, apparut enfin mon père qui s'était lui aussi enfermé avec des clients dans sa boutique pour éviter d'être arrêté. Nous étions encore dans la cour lorsque soudain un vrombissement infernal venu des cieux déchira le silence du soir. C'était la première fois qu'on voyait un monstre de fer dans le ciel de notre ville. Nous étions terrorisés. Les murs tremblaient à chaque passage du monstre volant. Mon père nous poussa dans la chambre et ferma la porte. Nous demeurâmes ainsi dans l'obscurité pendant toute la durée des rugissements terrifiants de l'oiseau de fer qui ne cessèrent qu'à la tombée de la nuit.



Figure 2

Voilà ce qu'a vu, entendu et vécu l'enfant de huit ans que j'étais, ce jour-là.

Et, voici la version qu'en donne l'organe de l'administration coloniale, le Bulletin Politique Mensuel de la préfecture d'Oran, sous le titre : "Une violente échauffourée s'est produite le 15 octobre à Nédroma, causée par des militants du P.P.A. "

Le 15 octobre, sur le marché de Nédroma, des musulmans, originaires pour la plupart du douar Souahlia, chargés d'assurer la protection des diffuseurs de « l'Algérie Libre », s'opposèrent à un agent de police qui venait d'appréhender un vendeur du N° 81 de ce journal, interdit par arrêté préfectoral. Sous la pression de quelques 300 opposants, le service d'ordre dut se replier.

Un Conseiller Général communiste, M. Pelozuelo, après avoir fait une enquête sur place à la suite de ces incidents, intervient en ces termes à la séance du 21 octobre du Conseil Général.

Jeudi 15 Octobre à 9 h 30, de jeunes musulmans distribuaient des tracts et diffusaient un numéro de "L'Algérie Libre". Ces tracts et ces numéros étaient dans le cadre de la légalité. Trois jeunes musulmans furent interpellés par un gendarme qui demanda à l'un d'eux de cesser cette distribution et le gifla. Il y eut un attroupement, le gendarme perdit son sang-froid et tira un coup de feu dans la foule : un paysan, père de six enfants, âgé de 45 ans, fut mortellement blessé."L'Administrateur, M. Lesept accourut à la rescousse, fut atteint à la tête d'un violent coup de matraque, un douanier et un brigadier de police furent gravement blessés à coups de matraque et de couteaux. Deux autres policiers et un forestier furent plus légèrement atteints. Un des manifestants, blessé par balle, décéda le lendemain à son domicile. Tous les douars furent encerclés ; un avion qui, de temps à autre, piquait vers le sol et volait en rase motte, semait la panique parmi les femmes et les enfants encerclés.

Il faut ajouter que cinquante deux citoyens exactement furent arrêtés et condamnés à des peines de prison plus ou moins longues. Parmi les condamnés, seul Dahmani Mohammed, un jeune de dix neuf ans de la tribu de béni Ménir, demeurant au douar Khoriba, écopa d'une lourde peine. Il fut condamné à vingt ans de réclusion pour avoir asséné un violent coup de bâton sur la tête d'un policier qui s'apprêtait à tirer sur la foule avec son pistolet, lui causant un profond traumatisme crânien. Le jeune Dahmani fut atrocement torturé par les policiers de Nédroma avant d'être déféré devant le tribunal siégeant à Tlemcen qui le condamna à 20 ans de réclusion. Mais en 1957, il réussit à s'évader de la prison de Berouiaguia où il était incarcéré et rejoignit directement le maquis. Il tomba au champ d'honneur, les armes à la main en 1961 lors d'un accrochage à djebel Asfour dans la région de Maghnia.

### **1. Deuxième témoignage**

#### **Le massacre du lundi 12 août 1957 qui endeuilla Nédroma et sa région**

Quatre ans plus tard, le lundi 12 août 1957 exactement, j'ai vécu pratiquement dans les mêmes endroits un deuxième événement plus dramatique encore que celui de 1953.

Il était dix heures ce jour là, lorsque M. Sayagh qui nous dispensait des cours de soutien nous libéra mes camarades et moi. Dès que madame Norman la concierge de l'école eut claqué la porte derrière nous, nous fûmes subjugués par le silence inquiétant qui régnait dans les rues bizarrement désertes. Pas âme qui vive. Une lourde atmosphère semblait écraser la ville silencieuse. Pourtant c'était lundi, jour de petit marché à Nédroma. En remontant la rue de la pépinière, rien, aucun signe de vie. Nous arrivâmes bientôt à la barrière de barbelés qui barrait la rue menant au siège du commandement militaire appelé « Dar el-Assekri » (la maison de soldat) juste en face du marché couvert. Et là, miracle ! Enfin ! Quelqu'un : Une sentinelle qui gardait la barrière, sa mitrailleuse sur le ventre. En nous voyant approcher, le soldat vint vivement à notre rencontre pour nous ordonner d'une voix agressive, en pointant son arme vers nous, de rebrousser chemin immédiatement. Nous lui fîmes savoir, en lui montrant nos livres et cahiers, que nous venions de l'école et qu'elle était fermée maintenant. Après un moment d'hésitation il finit, en bougonnant, par déplacer la barrière pour nous ouvrir le passage.

Arrivés au niveau du bâtiment "Khiat", tout près de la poste, stupeur ! Une sensation d'effroi envahit brusquement nos cœurs devant le

spectacle hallucinant qui s'offrit à nos yeux. Le boulevard du centre ville et la place du marché étaient noirs de monde. Des hommes, des femmes, certaines avec leurs rejetons, des jeunes, des vieux étaient là, rassemblés, debout en face de la mairie dans un silence abyssal.

Mais pourquoi la présence de tant de monde en ce lieu ? Y avait-il une fête, un meeting ou quelque manifestation de ce genre ? Peut-être une nouvelle cérémonie de remise de médailles. Les autorités militaires ne manquaient pas de rassembler la population pour la contraindre à assister aux cérémonies de décoration de leurs soldats. Pendant un court instant, nous fûmes d'abord rassurés de voir autant de monde. Assurance de courte durée malheureusement, quand nous découvrîmes le cœur en émoi, que des agents de police et des gendarmes arme au poing, l'air menaçant, tenaient les gens en respect au bout de leur mitraillette. Deux policiers s'approchèrent rapidement de nous et, sans aucun ménagement, sans égard pour notre âge, nous ordonnèrent de nous mettre avec les autres en nous poussant avec le bout de canon de leur arme ... malgré les livres et les cahiers que nous portions sous nos bras.

Le nombre de femmes arrêtées était assez important, une vingtaine au moins. La plupart venaient des douars environnants. Cela se voyait à leur tenue vestimentaire. Elles ne portaient pas de haïk mais une simple et longue « fouta » nouée autour du cou. Les jeunes hommes des douars, évitaient de se rendre en ville de peur d'être arrêtés. C'était pour cette raison que les femmes qui couraient moins de risques, étaient, obligées de se rendre en ville à la place de leur mari ou parents pour acheter les provisions nécessaires à leur ménage, malgré leur ignorance. Très peu d'entre elles savaient, en effet, reconnaître la valeur d'une pièce de monnaie, s'en remettant ainsi à la probité des commerçants lorsqu'elles allaient faire leur marché.

Nous nous trouvions, juste en face de la porte des locaux de la mairie d'où l'on pouvait voir émerger de temps à autre le lieutenant Boyer, officier de la S.A.S. À chacune de ses sorties, il promenait un long et indéfinissable regard sur cette marée humaine puis disparaissait dans le couloir de la mairie, l'air grave et troublé. Après un assez long moment, il réapparut flanqué de quelques policiers en civil avec lesquels il échangea quelques brefs propos, puis l'un des policiers se dirigea vers trois anciens combattants, dont deux étaient mutilés au niveau des membres inférieurs. Il les invita à rentrer chez eux. Cette libération ne laissait rien présager de bon. J'étais certain que le fait de relâcher les anciens combattants et pas

le reste de la population, indiquait clairement que quelque chose de grave se préparait.

Je cherchais en vain à découvrir dans cette multitude hétéroclite d'hommes et de femmes, un visage familier pour me rassurer, apaiser ma peur grandissante.

Nous entreprîmes lentement, mes camarades et moi, de nous éloigner de la mairie en nous faufilant au milieu de la foule, à la faveur de notre petite taille, pour essayer de rejoindre discrètement le quartier "Guenaoua" dans l'espoir de nous échapper de ce lieu inquiétant où il faisait de plus en plus chaud, de plus en plus lourd.

Brusquement, on entendit comme une grande clameur, un tumulte qui se transforma peu à peu en vociférations de plus en plus distinctes qui provenaient du côté du quartier occupé par les tirailleurs sénégalais situé dans un ancien foundouk réquisitionné et aménagé en cantonnement militaire sur la place "Ichou Aïssa" qui se trouve juste en bordure du boulevard où nous étions parkés.

Toutes les têtes se tournèrent vers le lieu d'où provenaient ces sourds et inquiétants braillements qui s'amplifiaient au fur et à mesure. Un frémissement affolant, terriblement angoissant, traversa les rangs des citoyens intrigués. C'est alors que nous vîmes, marchant à reculons, un adjudant noir en short kaki, poussé par une horde de soldats hurlant et gesticulant. L'officier faisait de grands gestes fébriles et désordonnés essayant de retenir les militaires armés tous de fusils mitrailleurs "Thompson". Tous les habitants de la ville connaissaient cet adjudant car il faisait très fréquemment la prière à la grande mosquée, particulièrement le vendredi. C'était les tirailleurs sénégalais, au comble de l'excitation, qui poussaient ces cris terrifiants, bousculant devant eux leur adjudant tout en faisant entendre les cliquetis de leurs armes dans un concert affolant. Nous ne comprenions absolument rien à leurs hurlements agressifs, à leurs cris de bêtes fauves, d'autant plus qu'ils s'exprimaient dans leur incompréhensible dialecte. Beaucoup d'entre eux avaient les joues parcourues de larges et horribles cicatrices qui m'inspiraient un sentiment de terreur. On aurait dit les marques de brûlures au fer rouge. L'adjudant, homme de petite taille, trapu et très costaud pourtant, était incapable de contenir ces soldats surexcités dont les vociférations me glaçaient le sang. L'adjudant, connu sous le nom de Moulay, continuait en vain d'essayer de les retenir. Je l'entendais crier : « Non! Non! Arrêtez ne faites pas ça, arrêtez! C'est un ordre »! hurlait-il. Rien n'y fit.

Semblables à des forcenés, dans un effroyable cliquetis d'armes, les tirailleurs, tels des démons surgis des profondes entrailles de la terre, prirent position sur le parapet qui surplombe la place du marché en hurlant. Ils commencèrent par faire dégager à coups de crosses et de pieds ceux et celles parmi la population qui se trouvaient adossés au parapet pour s'installer à leur place, dans un mouvement de violence inimaginable. On ne savait plus ce que l'on devait faire. Les visages étaient décomposés par la terreur. Les belliqueux tirailleurs prirent position et commencèrent leur sinistre entreprise. Leurs mitraillettes crachèrent le feu. Je n'entendis que l'assourdissante première détonation. Je voyais les gens se jeter à plat ventre et je fis comme eux, épouvanté. Les tirs étaient concentrés sur la population civile en bas, sur la place du marché. L'un des tirailleurs sénégalais criait d'une voix démoniaque : « Ce sont ceux d'en bas qui ont tiré sur notre frère, il faut tous les tuer, il faut les exterminer ».

A plat ventre juste au bord de l'escalier qui mène au marché en bas je vis, épouvanté, le visage ensanglanté d'un homme debout près du pilier de l'épicerie de M. Bendraou. Il chancela, s'affaissa lentement, voulut se relever en s'agrippant au pilier, en vain. Je le vis s'écrouler de nouveau laissant plaquée sur le pilier, l'empreinte de sa main maculée de sang. Cette marque macabre resta gravée pendant des années sur ce pilier témoin de son douloureux martyre.

Les armes crépitaient sinistrement de toutes parts. Je voyais les gens s'écrouler. J'étais totalement assourdi mais les dizaines de douilles fumantes qui rebondissaient devant ma tête dans une âcre odeur de poudre, me prouvaient que la tuerie se poursuivait. Place du marché, je voyais les gens courir comme des fous. Certains se jetaient sous des camions, d'autres essayaient de se cacher derrière les arbres pour échapper aux balles meurtrières, d'autres infortunés s'écroulaient sur le sol, fauchés par les rafales des mitraillettes. J'essayai de m'éloigner rapidement de cet enfer. En rampant, je m'extirpai de cet endroit pour aller me blottir au pied d'un platane juste derrière les tirailleurs en furie qui ne cessaient de crier et de proférer des jurons, poursuivant leur infâme massacre.

Pendant un moment, je crus que les gens qui se trouvaient sur le boulevard allaient échapper à ce massacre. Mais brusquement, du cantonnement mitoyen des locaux de la mairie, surgit un autre groupe d'une quinzaine de tirailleurs en furie. Ils s'adossèrent alors au mur, juste en face de nous, à cinq ou six mètres et s'appliquèrent avec une férocité

bestiale, à vider les chargeurs de leur mitraillette "Thompson" sur la marée humaine au comble de la terreur. Le carnage. Instinctivement, les gens se jetèrent à plat ventre, d'autres s'élançèrent, affolés, dans une course éperdue dans l'espoir d'échapper aux balles assassines qui transperçaient les entrailles des malheureux captifs. D'un bond, je contournai le platane pour échapper aux tirs. Je voyais près de moi des corps perforés par les balles s'effondrer sur le bitume brûlant du boulevard et sur le trottoir inondés de sang. Les râlements sourds des mourants me glaçaient le cœur. Je vis s'effondrer notre camarade Fouad Kaïd (que Dieu l'accueille dans son vaste paradis). Il s'éroula sur ses livres et cahiers d'écolier, juste au milieu de la placette dallée où je me trouvais quelques instants auparavant. Il avait onze ans. Tout près de lui, âgé d'à peine dix ans, le petit Bénali Bachir qui tentait de rejoindre son père qui se trouvait au bas des escaliers menant au marché, fut abattu lui aussi. Il s'effondra non loin de Kaïd. Une dame, son rejeton attaché sur le dos, reçut une décharge de plomb qui la fit vaciller. Je la vis tituber, cherchant un point d'appui pour éviter de tomber. Elle voulait certainement protéger son enfant terrorisé qui ne cessait de hurler. Elle essaya de faire quelques pas mais s'enfargea dans sa longue robe et finit par s'érouler brutalement sur les genoux avant de s'étendre de tout son long sur le ventre dans une marre de sang. L'enfant criait toujours mais sa maman n'entendait plus ses cris déchirants.

Terrifié, je me relevai vivement pour me diriger du côté de la mairie. C'est alors que j'aperçus M. Amani professeur de physique-chimie qui, lui aussi, dispensait des cours de soutien. Il fonçait à toute allure poussant une dizaine de ses élèves devant lui en direction de l'abattoir municipal sur la route de Nemours (Ghazaouet) d'où, je l'appris plus tard, il put rejoindre le cimetière musulman tout proche où il réussit à se mettre à l'abri avec ses élèves à l'intérieur du mausolée de Sidi Ahmed Bejaï. Derrar, une des élèves, fut cependant légèrement blessée. Une balle lui avait transpercé la main.

Mes camarades avaient disparu, il n'y avait plus aucun d'eux à mes côtés. Je me sentis désespérément seul, ce qui augmenta terriblement ma terreur. Le temps et l'espace n'existèrent plus dans mon esprit, il n'y eut plus de bruit, plus de lumière, plus d'obscurité. Je ne savais plus où j'étais, ni ce que je faisais en ces instants et en ces lieux. Rien. Le néant ! Un néant d'une insondable horreur. La seule alternative, la fuite. Courir. Oui, mais courir où, fuir où ?

Après un moment d'hébéture, je retrouvai mes esprits et une pointe de mon courage. Les canons des mitraillettes fumaient toujours. Je levai prudemment la tête. Je vis quelques personnes s'engouffrer dans les locaux de la mairie à toute vitesse. Sans trop réfléchir, je résolus d'aller de ce côté. Dans ma progression éperdue vers le salut, à quatre pattes, je butai sur le corps sanglant d'un ami de mon père, Sidi Ahmed Ammour, gérant d'un bain maure et "Moqadem" érudit de la zaouïa de Sidi Ahmed el-Hebri. Son corps gisait sur le sol brûlant juste au pied du parapet. Je remarquai avec horreur que sa gandoura était maculée de sang. Tout près de lui, des hommes, effondrés sur les genoux ou étendus sur le sol se tordaient de douleur en gémissant, en geignant. En continuant de progresser à quatre pattes vers la mairie, j'aperçus Ouamen Hadhoum la femme de Amimeur Mohammed, marchand de légumes avec son enfant emmailloté sur le dos. Je la vis courir pliée en deux. Au moment où elle se redressa pour enjambrer le corps d'un homme allongé, je la vis chanceler, tituber avant de s'effondrer. J'étais horrifié par ce spectacle insoutenable que ne pouvaient quitter mes yeux. Je la voyais tendre désespérément les bras vers l'arrière pour tenter d'amortir sa chute et éviter ainsi d'écraser son fils, en vain. Elle s'abattit lourdement sur le dos, dans un râle horrifiant, écrasant le pauvre gosse de tout le poids de son corps flasque que la mort venait certainement d'envahir dans toute sa laideur. Une horrible tâche rouge inonda son haïk blanc, et se répandit sur le sol.

Les tirailleurs massacraient tout ce qui bougeait. Lanabi Mokhtar, un fellah du douar Khoriba venu vendre les produits de sa terre, était désarmé. Il ne savait plus s'il devait monter les escaliers vers le boulevard où se tenaient les tirailleurs, ou fuir vers le marché couvert. Sa djellaba gênait ses mouvements indécis, désordonnés. Il grimpa quelques marches puis se ravisa et tenta de revenir sur ses pas. Mais il fut gêné par des hommes terrorisés, totalement déboussolés qui tentaient eux, de remonter l'escalier à quatre pattes dans une bousculade effrénée. Mokhtar réussit, au prix d'un violent effort, à s'extirper de cette marée humaine au comble de l'affolement, et se retrouva sur l'avant dernière marche. C'est à ce moment que je le vis se raidir dans un soubresaut convulsif avant de s'affaler lourdement sur les marches de l'escalier. Il tenta de se relever mais la vie avait déjà abandonné son corps criblé de balles. Il roula jusqu'au bas de l'escalier dans une trainée de sang.

Je continuais ma progression, à plat ventre entre les corps étendus au milieu des flaques de sang qui me pétrifiaient et me glaçaient le cœur. Arrivé en face de la porte de la mairie qui se trouvait sur le trottoir

opposé, je levai la tête avec circonspection au milieu des corps enchevêtrés qui gisaient sur le sol, attendant le moment propice pour traverser le boulevard où d'autres corps ensanglantés me barraient le chemin. Mes yeux étaient aveuglés par un rideau de larmes mêlés de sueur qui perlaient à mon front brûlant et m'inondaient le visage. Les battements saccadés de mon cœur torturaient mes tempes endolories. Il n'y avait presque plus personne debout à part les tueurs, les immondes assassins. J'étais terrifié. Tout mon être était crispé et tendu à l'extrême. Au moment où je m'apprêtais à bondir pour gagner la porte de l'édifice, mon attention fut attirée par une scène qui allait rester gravée dans ma mémoire à jamais. Une scène qui allait hanter mes nuits pendant des années. En plein milieu du boulevard, à trois mètres à peine de la place où je m'étais aplati, une vieille femme à genoux, se prosternait face à la "qibla" (direction de la Mecque) invoquant Dieu de toutes les maigres forces qui lui restaient : "Allahou akbar, Allahou akbar". (Dieu est le plus grand), geignait-elle d'une voix plaintive, mais bien audible. Je la vis faire deux ou trois prosternations dans une flaque de sang qui dégoulinait de son front. Les larmes me brûlaient les yeux.

Je ne sais plus comment d'un bond, je me suis retrouvé près de la porte de la mairie pour crier de toutes mes forces "ouvrez-moi, ouvrez-moi, ils vont me tuer". La porte s'ouvrit, une main me tira vivement à l'intérieur. J'étais sauvé. C'était le "chaouch" (gardien), un indigène comme on nous appelait, qui, reconnaissant certainement ma voix d'enfant, s'était empressé d'ouvrir la porte pour me soustraire à l'enfer du boulevard où les rafales des mitraillettes continuaient à faucher la vie des innocents. Une fois dans le couloir de la mairie, un fonctionnaire me conduisit au premier étage où se trouvaient trois de mes camarades, une trentaine de personnes hommes et femmes en plus des fonctionnaires de la mairie. Je fus surpris de constater que j'avais toujours mon ardoise et mon cahier d'exercices que ma main serrait inconsciemment encore. Je les avais totalement oubliés. Au bout d'un moment, le bruit infernal des armes s'estompa. On ne tirait plus. Alors les cris et les gémissements des dizaines de blessés commencèrent à se faire entendre. Je m'approchai d'une fenêtre pour tenter à travers les fentes des persiennes de voir ce qui se passait dehors. Un agent de service intervint rapidement pour m'éloigner de la fenêtre : « Viens par là, mon fils ! m'apostropha-t-il, ces fous peuvent toujours tirer une rafale sur la fenêtre ».

Ce n'est que vers seize heures que le calme revint. Calme précaire. On entendait encore de temps à autre le crépitement lugubre d'une mitraillette. Nous entendîmes le bruit des sirènes des ambulances qui

venaient certainement chercher les cadavres et les hommes blessés gisant sur le boulevard. Après un long moment, un fonctionnaire de la mairie vint alors nous chercher et après nous avoir demandé notre nom, qu'il inscrivit fébrilement sur une feuille de papier, il ouvrit prudemment la porte et nous ordonna de rentrer au plus vite chez nous, -"sans regarder derrière vous", insista-t-il. Il prit la précaution de ne pas nous libérer ensemble mais par petits groupes de deux ou trois. Il nous indiqua les itinéraires à éviter, car nous avoua-t-il, les sénégalais étaient devenus fous furieux et incontrôlables suite à l'attentat dont a été victime l'un des leurs frères dans la matinée. C'était donc ça, la cause de cette tuerie, des représailles! Une vengeance sur des civils désarmés. En effet, je le sus plus tard dans le détail, un "fidaï" vers neuf heures, avait tiré à bout portant sur un tirailleur sénégalais qui fut mortellement atteint, juste à l'entrée du café Ouernidi en face du marché couvert.

Dehors, régnait un silence impressionnant. Le boulevard était désert. Nous habitions au centre ville, place des victoires près de la petite mosquée Erroue'ya. Je pris le chemin de la maison le cœur battant, évitant prudemment les innombrables falques de sang qui m'horrifiaient. Il y'en avait partout sur le trottoir et sur le boulevard. Comme quatre ans auparavant, je trouvai ma mère morte d'inquiétude. Elle me serra longuement contre elle en pleurant. « Je pensais que je ne te reverrais plus », ne cessait-elle de répéter en sanglotant. Dehors régnait une lourde atmosphère. Mais, soudain, un hurlement inhumain déchira le silence. Nous accourûmes précipitamment ma mère et moi vers la fenêtre de la chambre qui donnait sur la rue pour voir ce qui se passait. Des fentes des persiennes que nous ne pouvions évidemment pas ouvrir, nous pûmes assister à un spectacle d'une violence inouïe. Une vieille dame, Fatna Arif, une voisine que nous connaissions bien, était violemment agressée par un tirailleur. Pendant qu'elle montait la ruelle « derb essouk » (l'actuelle rue des Almohades), le sinistre tirailleur la suivait pas à pas son lourd ceinturon à la main. Pendant tout le trajet qui la conduisait chez son fils qui habitait dans cette rue, elle endura les coups de boucle du ceinturon qui s'abattaient sur son vieux corps endolori, avec une sauvagerie inouïe. La boucle en fer du ceinturon s'abattait tantôt sur sa tête, tantôt sur son dos, tantôt sur ses maigres épaules. A chaque coup, la pauvre dame invoquait Allah : « Allah !...ya Allah ! Allah !...ya Allah ! ya Rabbi » Implorait-elle, meurtrie dans sa chair. Elle titubait parfois, tombait sur ses genoux mais se relevait courageusement pour continuer sa route sous le déluge des coups de ceinture du sadique criminel. Ma mère sanglotait et moi aussi.

Cette tuerie barbare fut perpétrée pour venger la mort d'un tirailleur tué par un fidaï ce jour là vers 9h tout près du marché couvert. Les statistiques officielles font état d'une cinquantaine de tués pour cette journée et de plus de 80 blessés qui furent évacués pour la plupart vers les hôpitaux de Tlemcen et d'Oran. Mais beaucoup de citoyens contestent ce bilan qui serait beaucoup plus lourd en réalité selon eux et ils avancent le chiffre d'une centaine de morts au moins et plus de 150 blessés. Le commissaire de police envoya chercher en pleine nuit l'imam de la grande mosquée cheikh El-Hebri Mehyaoui et le muezzin M. Tienti pour officier à la prière de morts. Les deux hommes ne purent connaître le nombre de cadavres placés sciemment au fond obscur de l'esplanade du cimetière réservée à la prière. Ils furent escortés chez eux par les policiers aussitôt la prière achevée.

## *Les enfants de guerres et les médias*

# L'image de l'enfant dans les photographies représentatives des attaques sur Gaza de l'été 2014

Souâd BAHRI  
Centre Universitaire  
Ain Témouchent

## Résumé

De part sa signification universelle, la photographie comme moyen de représentation de la réalité devient l'outil idéal sur le réseau social Facebook pour s'exprimer au sujet de la guerre et ce, en proposant une image de l'enfant en crise. Un genre de violence qui prétend dénier la violence en co-construisant de nouvelles « valeurs » et une nouvelle facette d'un humanisme numérique. Cette co-construction se réalise grâce à l'interaction entre trois éléments fondamentaux, à savoir, l'*operator*, le *spectator* et le *spectrum*.

**Mots clés** : photographie, enfants, guerre, représentations, sémiotique.

## Abstract

Due to its universal significance, photography as a means of representation of reality becomes the ideal tool on the Facebook social network to speak about the war and by offering an image of the child in crisis. A kind of violence that claims to disavow violence in co-constructing of a new "values" and a new side of a digital humanism. This joint construction is achieved through the interaction of three basic elements, namely, the *operator*, the *spectator* and the *spectrum*.

**Keywords** : photography, children, war, representations, semiotic.

## Introduction

La photographie est devenue un enjeu palpable pour les chercheurs, précisément en sciences du langage. Toutefois, ce moyen de communication (avec ses nouvelles spécificités comme la numérisation) en tant que pratique médiatique transformant la vision du spectateur sur le monde, demeure encore peu abordée comparée aux autres types d'image alors que le pouvoir qu'exerce la photographie grâce à sa dimension indicielle qui tantôt nous envoie vers un monde imaginaire, tantôt nous relie au réel, nous pousse à lui accorder un intérêt particulier en la confirmant comme un objet d'étude. C'est pourquoi, en sciences humaines on s'y intéresse comme un objet du monde portant un sens et permettant d'établir une interaction entre ses membres. Parmi les travaux qui se sont penchés sur la question de la photographie comme objet

d'étude nécessitant un cadre théorique spécifique et un appareil conceptuel indépendant, nous pouvons citer ceux de R. Barthes, R. Pujade, B. Walter, S. Sontag et G. Freund. Or, C. Caujolle confirme que « le seul ouvrage de référence qui reste irréprochable au regard des critiques est celui de P. Bourdieu, "Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie",<sup>1</sup> qui « reste encore l'ouvrage de référence sur la question » (Pujade 2005: 79).

### **1. Contexte en amont et en aval**

Dans ce travail, et ce à travers un corpus regroupant des photographies représentatives des frappes sur Gaza de juillet 2014 abordant la thématique de l'enfant qui subit la violence de la guerre, et à travers une analyse à visée descriptive et interprétative, nous nous intéressons plus précisément à l'image transmise par les photographies des enfants palestiniens ayant circulé sur le réseau social Facebook durant toute la période des attaques. Les photographies diffusées sur Facebook figuraient à l'origine dans la presse en ligne. Donc les personnes qui les ont prises ce sont à la base des photographes-reporters de différents journaux notamment ceux qui présentent une version numérique sur la toile. En réalité, C'est le lectorat des journaux numérisés qui procède à leur transmission sur les réseaux sociaux en cliquant sur l'application « partager » puis sur l'icône du réseau social utilisé. La photographie est ensuite séparée de son instance médiatique initiale pour circuler sur les réseaux sociaux (deuxième instance médiatique) comme objet signifiant, indépendant, portant un message bien précis.

Nous tenterons, dans un premier temps, de montrer comment l'image de l'enfant est exploitée pour exprimer une réalité qui représente l'enfant Gazaoui en train de subir la violence de la guerre. Pour ce faire, nous aborderons le thème de l'enfant comme une figure mythique traçant à travers une « galerie » de photographies une praxis mémorielle, en construisant un récit violent qui rejette la violence. Pour ce faire, et à travers une analyse sémiologique, nous nous baserons sur une structure ternaire qui relie les différents sujets responsables de la réalisation, la diffusion et la réception de la photographie, à savoir le photographe (celui qui diffuse) le spectateur, appelé à l'interpréter, et le référent qui est l'enfant. Ainsi, notre réflexion tournera autour des questions

---

<sup>1</sup> Ouvrage publié en 1974 aux éditions de Minuit dans la collection le Sens Commun.

suivantes : Pourquoi se focaliser sur l'enfant comme *spectrum*<sup>2</sup> en souffrance? S'agit-il d'un simple dispositif communicationnel répondant à des besoins médiatiques? Quelle est l'intention manifeste et implicite de l'*operator* et de l'utilisateur de Facebook dans la diffusion de ces photographies ? Et quel impact peut-elle avoir sur le *spectator*?

## 2. L'enfant *spectrum*

Lors d'un entretien avec F. Berthet (1976), J. Kristeva<sup>3</sup> abordant la question des enfants de la guerre confirme :

L'enfant représente une limite de la rationalité, une limite du langage. Il est par conséquent cette frontière de la nature et de la culture, de la biologie et de la raison à partir de laquelle une société règle ses rapports : à la vie, à la mort et à la jouissance. L'enfant qui n'est jamais abordable en soi mais à travers des spéculations adultes [...]. Il coupe le temps social et nous fait sortir dans le temps biologique.<sup>4</sup>

En ce qui concerne les attaques sur Gaza (été 2014), et dans une contexture photographique considérée comme l'instrument idéal d'appropriation du réel, l'image de l'enfant apparaît comme représentative d'une conjoncture historique bien déterminée pour ainsi dire « Cela s'est passé [...] et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort » (Barthes 1980 : 23). Grâce à ses ferments narratifs racontant une histoire, la photographie tisse une trame narrative dramatique ayant comme acteur principal l'enfant : l'enfant en larmes, l'enfant-dépouille, l'enfant blessé, l'enfant-acteur ou l'enfant témoin de la guerre.

En apparence, les photographies semblent tracer une histoire réelle à travers des signes plastiques perçus comme des éléments représentatifs d'événements dramatiques renvoyant à la guerre, mais en vérité, ces artefacts « dépassent largement la simple reproduction du monde tel qu'on le voit » ou comme nous le percevons. Elles ne font en vérité « que représenter la réalité pour exprimer son point de vue » (Pujade 2005 : 232) et ce, à travers une symbolique. Si la « contexture photographique » (Lauzon 2002 : 05) implique une transparence (ce qui est montré donc le

---

<sup>2</sup> Les termes : *spectrum*, *operator* et *spectator*, sont utilisés par R.Barthes dans son ouvrage *La chambre claire, note sur la photographie* que nous citons dans notre bibliographie.

<sup>3</sup> Lors de cette interview, l'animateur pose à J.Kristeva la question suivante : pourquoi le choix de l'enfant ? [www.youtube.com/watch?v=eWjtBlu75qc](http://www.youtube.com/watch?v=eWjtBlu75qc) .

<sup>4</sup> Ce texte a été transcrit à partir de la vidéo consultée le 22.08.2014 Sur [www.youtube.com/watch?v=eWjtBlu75qc](http://www.youtube.com/watch?v=eWjtBlu75qc) .

fait signifiant) et une opacité (ce qui est désigné), une sémiotique de la photographie s'impose afin d'accéder au sens réel où « voir et savoir semblent liés » (*Ibid.* 24), et où le sens dénoté et le sens connoté semblent construire un code « sur le lieu de la représentation » (Darras 2006 : 14).

### 2.1 L'enfant en larmes

Dans le cas de notre corpus, la transparence du signe photographique représente un évènement violent que subit le peuple palestinien, laissant entendre un fait de *conotata* (Eco1972 : 187) qui indique l'image des enfants palestiniens assistant à une injustice dont ils sont les premières victimes :

### 2.2. L'enfant en larmes, L'enfant-blessé



Photographie (1)



Photographie (2)



Photographie (3)

Dans les photographies (1), (2) et (3) l'image de l'enfant en larmes est intégrée dans un décor où il est mis sur le devant de la scène par le biais d'une construction en profondeur et une construction axiale permettant de mettre l'objet représenté au centre en donnant plus de visibilité à la situation dramatique qu'il vit. Cette dernière est représentée par l'enfant en larmes exprimant son impuissance face aux actes de violence qu'il subit aux côtés de l'enfant-témoin assistant dans une incompréhension aux mêmes actes de violence. Une scène de quoi susciter un sentiment

d'injustice chez le *spectator* censé être concerné par les valeurs morales relatives à l'humanisme.



**Photographie (4)**



**Photographie (5)**

Afin de mettre en évidence l'enfant blessé dans la photographie (4),<sup>5</sup> celle-ci a subi une transformation cinématique en choisissant l'angle de vue, et ce en rapprochant l'enfant blessé et son visage défiguré par des bribes d'une explosion, ce qui permet d'inscrire l'image dans une temporalité antérieure : des attaques armées qui ont pour victimes des enfants innocents et impuissants, mettant en exergue une situation contradictoire qui ne peut qu'être rejetée par l'instance de réception car elle constitue une transgression aux règles morales de la société humaine.

Dans la photographie (5), l'enfant blessé est mis en avant grâce à un cadrage et en arrière plan un double effet flou : le flou de bouger exprimant une action prise sur le vif et le flou de mise au point afin de discerner le sujet net dans la douleur physique causée par les blessures. Cette image est inscrite dans une temporalité antérieure et postérieure présupposant une attaque armée et un traitement douloureux ; une douleur qui marquera surtout l'esprit, exprimée par les pleurs.

### **2.3. L'enfant-dépouille, l'enfant-acteur**

Il est important de préciser que Facebook est considéré comme le réseau social le plus utilisé par les internautes, donc il constitue une instance d'opinion publique susceptible d'être influencée par le message violent transmis par les photographies qui racontent l'histoire réelle d'un peuple en guerre et susciter chez le *spectator* un sentiment d'indignation. Par ailleurs, l'absence d'interdits moraux sur ce genre d'instances médiatiques nous permet d'assister à des scènes de violence de plus en

---

<sup>5</sup> Cette photographie représentait (avant d'avoir subi une modification) un père portant ses deux enfants, L'un était blessé (celui mis en avant par l'*operator*) mais l'autre ne l'était pas.

plus frappantes, abordant à titre d'exemple l'image de l'enfant-dépouille :



**Photographie (6)**



**Photographie (7)**

Dans la photographie (6) l'enfant-dépouille est représenté à travers une « photo-choc » dans un état d'objet : un être réifié par la violence de la guerre, puis une scène d'enterrement dans la photographie (7) où l'enfant est à la fois victime (dans son cercueil) et un acteur confronté, malgré son jeune âge, à prendre en charge la lourde responsabilité des obsèques de son semblable. Ces deux scènes circulant dans un ordre chronologique d'apparition, avaient pour visée de tracer un parcours de signification à visée informative qui se transforme aussitôt, une fois qu'on a accès aux sous-codes connotatifs (Eco, 1972 : 217) à un récit narratif et décrivant une histoire violente qui s'achève par la mort que l'enfant doit porter sur son épaule.

## **2.4. L'enfant-ennemi**



**Photographie (8)**

La photographie (8) qui renvoie à l'enfant-ennemi est une ancienne photographie qui a été « réactualisée » comme un rappel de l'atrocité de la guerre sur la Palestine en mettant en exergue la force destructive représentée par des missiles. Toutefois, la violence dans cette image ne réside pas dans l'objet même du missile mais dans l'image qu'on donne

de ces enfants-ennemis dédicant la force destructive destinée à exterminer les enfants palestiniens. L'acte de la dédicace qui est généralement un acte d'approbation, sous-entend que ces enfants approuvent la guerre sur les enfants palestiniens.

## 2.5. L'enfant-acteur, l'enfant-protecteur



Photographie (9)



Photographie (10)

Les signes photographiques (9) et (10) présentent une scène des décombres qui mettent l'enfant dans un décor de destruction en lui attribuant le statut de témoin, dans l'insouciance (le cas des enfants qui jouent sur les décombres en arrière plan dans la photographie (9)), et la peur. Dans la même représentation de la destruction et de l'abandon, le *spectrum* dans la photographie (10) est mis au centre de la scène des décombres afin d'incarner le rôle de l'acteur-protecteur. Un rôle imposé par la réalité de la guerre : la perte du foyer censé se concrétiser en une maison et la présence d'un adulte protecteur.

## 2.4. Code de violence et sous-code déniait la violence

À travers des symboles visuels, ces images créent un langage codifié composé de « signes conventionnels » (Eco, 1972 : 173) qui imposent une perception bien précise de la guerre sur Gaza sous un angle donné. La construction d'un système de signes motivés, en relation étroite avec son contexte d'émission, peut restructurer le code d'une manière permanente. Dans le cas de ces photographies, le système de signes représente un code de violence et un sous-code qui rejette la violence.



Photographie (11)

Dans la photographie (11) on expose un graffiti, où le toponyme « GAZA » est transcrit avec un caractère typographique spécifique : le rouge en contraste avec le blanc comme point d'ancrage significatif, représente la couleur rouge - dans ces circonstances - comme la couleur du sang et de la guerre sur un fond blanc symbolisant la pureté et la paix. De surcroît, sous le graffiti, les poupées entassées symbolisent l'enfance : une enfance tachée de sang à qui on a ôté le droit de grandir et de vivre réellement le sentiment maternel que les petites filles expriment en jouant à la poupée. Ainsi, l'oxymore mis en évidence ici, rapproche la violence symbolisée par la couleur rouge, la non-violence symbolisée par la couleur blanche et l'enfance incarnée par les poupées.

Dans ce cas de figure, « GAZA » comme toponyme, laisse entendre une omnisignifiante (Paveau, 2006 : 167) qui renvoie à des événements barbares. La combinaison du signe iconique et linguistique représentés dans la photographie (11) trace une rhétorique des passions qui lance encore une fois un appel à la pitié en invitant le spectateur à chercher dans ses savoirs encyclopédiques sur les valeurs relatives à l'humanisme pour adopter une réaction en faveur des enfants de Gaza.

### 3. *L'operator*

Ces exemples sont la preuve que les photographies ne font pas que représenter des faits réels mais elles mettent en place des sous-codes connotatifs évoquant une émotion d'indignation que L.Boltanski qualifie de rhétorique.

On peut ainsi voir dans l'indignation une émotion proprement rhétorique au sens classique du terme. En effet, l'indignation naît précisément d'une transgression. Lorsque Aristote parle de succès immérité, cela suppose en effet qu'il y a eu transgression de la règle de justice. Cela implique que l'indignation ne peut pas s'éprouver dans un univers formé de représentations immuables et naturelles. Pour éprouver de l'indignation, il faut avoir une conception consciente de la réalité sociale et du pouvoir d'action et de décisions que les hommes ont sur elle. (Danblon, 2005 : 177).

La diffusion de ces images sur le réseau social transforme la visée initiale (informative) en se contentant de la photographie comme moyen de lancer un appel, de sensibiliser, voire de provoquer. Donc notre *operator* est à l'origine un photographe de presse qui se reconnaît « dans le stéréotype littéraire du reporter : " on fait " l'évènement, c'est tout » (Boltanski 1965 : 174) et qui est tenu de respecter les interdits moraux partagés dans une convention universelle. Néanmoins, dans l'esprit de compétition qui règne aujourd'hui dans le domaine médiatique avec la multiplication des médias, le photographe accorde plus d'importance au

scoop « ou la photo-choc, qui consiste à se trouver là au moment opportun » (*Ibid.* 175) et de diffuser avant les autres surtout. Ainsi, si prendre en photo un cadavre dans les années 60 pouvait aller à l'encontre des interdits moraux, aujourd'hui il est permis de diffuser ce genre de photographies violentes avec l'apparition d'instances médiatiques accordant une plus grande marge de liberté d'expression comme c'est le cas des réseaux sociaux.

#### 4. Construction d'un humanisme numérique

En évoquant la question de l'interprétation des photographies, I. Jonas confirme que la charge symbolique de celles-ci « est supérieure à sa charge référentielle, elle exige d'être commentée pour acquérir sa fonction mnémonique » (Jonas, 2009 : 56). En effet, lors de l'interprétation, le *spectator* « obéit à ses inclinations subjectives et intimes » (*Ibid.* 61) : le choix de l'interprétation qu'il en fait résulte d'une interaction entre sa personne, le contexte de la diffusion de la photographie et l'objet signifiant (le référent). U. Eco parle de « prémisses rhétoriques visuelles » (Eco 1970 : 40) : des photographies d'enfants victimes de la violence de la guerre deviennent une prémisse argumentative du type : ce drame doit cesser, il faut agir. Ceci dépendra bien évidemment de l'état psychologique du *spectator*. En effet, ce dernier dans le contexte virtuel Facebook, procède à une interprétation des photographies sous l'influence de l'affect relié aux valeurs de l'humanisme censé provoquer chez lui une réaction. Dans le cas de ce contexte numérique, la réaction instantanée réside dans la rediffusion des images avec une visée incitative et informative mais surtout une intention de dénonciation de l'acte de violence. Cette dénonciation crée une valeur : conscientiser le monde des adultes, mais dire également non à la violence contre l'enfance en s'attribuant le rôle de l'acteur qui (ré)agit dans le simple acte de rediffusion.



Photographie (12)

Cette photographie a été la plus diffusée sur le réseau social Facebook lors des frappes sur Gaza de juillet 2014. En effet, sur Facebook, plus le degré de la représentation de la violence est fort, plus la photographie est partagée entre ses utilisateurs. Un phénomène nouveau qui émerge présentement dans l'espace de cet outil de médiatisation publique. La photographie (12) prise sous cet angle, exprime une réalité prise sur le vif (par des journalistes ayant assisté aux frappes) et transmet cette fois "la bavure de trop de l'armée israélienne"<sup>6</sup> qui fait, encore une fois et à la fois, de l'enfant palestinien une victime, un blessé et une dépouille. La rhétorique de la passion entraînant l'empathie dans ce cas de figure, en créant une contradiction chez le *spectator*, réside dans le décor de la scène : la plage comme espace de détente et de loisirs en cette saison estivale qui n'a pas été épargnée par les attaques armées. Une scène de trop pour le *spectator* si nous tenons compte des valeurs universelles de l'humanisme. Ces dernières continuent à être exprimées dans l'acte de la diffusion et de la rediffusion.

Dans les médiatisations les plus anciennes (la télévision et la presse écrite entre autres), les photographies d'enfants endurent la violence de la guerre circulaient avec une visée mobilisatrice afin d'attiser l'empathie à travers une figure iconographique comme l'enfant *Chahid*<sup>7</sup> (celle de Mohamed Al Dura par exemple) et déclencher ainsi une prise de conscience chez cet adulte qui se reconnaîtra dans la douleur de l'autre. Aujourd'hui sur les réseaux sociaux, le nombre des photographies abordant le sujet de la violence relatif à la guerre n'est ni délimité ni contrôlé. L'aspect quantitatif des photographies diffusées va faire basculer l'action, censée se réaliser dans un cadre humanitaire, dans le performatif où c'est la médiatisation qui devient le cœur de l'évènement. Une médiatisation qui va même changer le sens de certaines valeurs en posant de nouveaux fondements normatifs de l'indignation : comme l'action de partager des photographies violentes qui peut passer par l'acte de l'appréciation (en cliquant sur « j'aime »). C'est ainsi que ce nouveau contexte médiatique imposerait désormais son propre système de valeurs en créant un humanisme « numérique » où l'action se réduit à l'acte de médiatisation, stimulant ainsi (sur le plan cognitif) la mémoire imagée du *spectator*. Ce dernier, qui reçoit un nombre illimité d'images représentant

---

<sup>6</sup> Article consulté le 28. 08.2014. [En ligne] <http://tempsreel.nouvelobs.com/le-conflit-a-gaza/20140717.OBS3974/gaza-ce-que-l-on-sait-de-la-mort-des-4-enfants-palestiniens-sur-la-plage.html> .

<sup>7</sup> *Chahid* est un terme arabe signifiant martyr.

la violence se familiarise avec les scènes représentées au risque de finir par les banaliser.

## **Conclusion**

Nous avons tenté dans ce travail d'analyser les différentes représentations des enfants de guerre dans un contexte virtuel à travers des photographies de reporters qui ont assisté à la tragédie des frappes sur Gaza. De fait, se focaliser sur l'enfant palestinien pour décrire les atrocités de la guerre en lui attribuant différents rôles, fait de lui un moyen pouvant évoquer une émotion d'indignation et marquer la mémoire individuelle et collective des utilisateurs du réseau social. Ainsi, nous avons voulu à travers une analyse sémiologique mettre l'accent, non seulement sur la photographie comme objet signifiant basé sur des symboles visuels, mais surtout sur le rôle de la photographie circulant dans un contexte virtuel dans la définition de nouvelles valeurs relatives à un humanisme numérique.

## **Références bibliographiques**

- Barthes, Roland (1980), « La chambre claire, note sur la photographie », Paris, Seuil.
- Bourdieu, Pierre (1965), « Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie », Paris, Minuit.
- Danblon, Emmanuelle (2005), « La fonction persuasive, anthropologie du discours rhétorique : origines et actualité », Paris, Armand Colin.
- Darras, Bernard (2006), « Image et sémiotique : sémiotique pragmatique et cognitive », Paris, Publications de la Sorbonne.
- Eco, Umberto (1972), « La structure absente : introduction à la recherche sémiotique », Paris, Mercure de France.
- Gervereau, Laurent (2004), « Voir, comprendre, analyser les images », La Découverte.
- Lauzon, Jean (2002), « La photographie malgré l'image », Les presses de l'université d'Ottawa.
- Paveau, Anne-Marie (2006), « Les prédiscours : sens, mémoire, cognition », Presses Sorbonne Nouvelle.
- Pujade, Robert (2005), « Art et photographie : la critique et la crise », Paris, L'Harmattan.

## **Articles en ligne**

- Jonas, Irène (2009), « L'interprétation des photographies de famille par la famille », in *Sociologie de l'art, Les mondes de l'interprétation*. Paris : L'Harmattan. <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2009-1-page-53.htm>

ECo, Umberto (1970), « Sémiologie des messages visuels » in Communications n°1, volume 15, *L'analyse des images*.

[http://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1970\\_num\\_15\\_1\\_1213](http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1970_num_15_1_1213).

### **Sites internet**

[www.youtube.com/watch?v=eWjtBlu75qc](http://www.youtube.com/watch?v=eWjtBlu75qc) .

<http://tempsreel.nouvelobs.com/le-conflit-a-gaza/20140717.OBS3974/gaza-ce-que-l-on-sait-de-la-mort-des-4-enfants-palestiniens-sur-la-plage.html>.

## Les enfants en guerre dans la presse française de 1914-1918

Loredana TROVATO  
Université d'Enna « Kore », Italie

### Résumé

Cet article vise à aborder les formes et les mécanismes de la figuration de l'enfant dans la presse française de la Première guerre mondiale, à partir de ses diverses évocations linguistico-discursives et iconiques. En tant qu'objet du discours sémio-verbal, l'enfant joue un rôle de premier plan, car il est utilisé comme un outil de la propagande nationaliste soutenant l'engagement français contre l'envahisseur allemand. Son éthos est en effet exploité comme une sorte de figure de l'argumentation rhétorique et pathémique, finalisée à faire adhérer le lecteur à une certaine image de la guerre et du soldat français, tout en suscitant le pathos. Nous envisagerons en outre la fonction du jeu et de l'école, en tant que moteurs et vecteurs de l'idéologie patriotique, afin d'esquisser un tableau assez exhaustif de cette problématique et essayer d'offrir une modeste contribution à l'exégèse de cette période assez complexe de l'histoire mondiale.

**Mots-clés :** enfants, presse, France, Grande Guerre, discours

### Abstract

This article aims to address the forms and mechanisms of the representation of the child in the French press of World War I, based on its various linguistico-discursive and iconic evocations. As an object of semio-verbal discourse, the child plays a leading role, as it is used as a tool of nationalist propaganda supporting the French commitment against the German invader. His ethos is in fact exploited as a sort of rhetorical and pathemic argument, aimed at making the reader adhere to a certain image of war and the French soldier, while at the same time arousing pathos. In addition, we will consider the function of play and school, as motors and vectors of patriotic ideology, in order to sketch a rather exhaustive picture of this problem and try to offer a modest contribution to the exegesis of this rather complex period of world history.

**Keywords :** child, press, French, Great War, discourse

Qu'ils sont troubles nos yeux auprès des yeux d'enfants...  
Mais leur brume s'empourpre aux feux de ces brillants  
Où l'aube s'irradie... où l'azur se recueille...  
Où le printemps s'éveille... où l'automne s'effeuille...  
(Vassivière, 1916 : 4)

## Introduction

Cet article vise à offrir un aperçu des formes et des mécanismes de représentation de l'enfant de la Première Guerre mondiale dans la presse qui circulait à l'arrière et en tranchée. Nous avons choisi d'aborder ce type de discours médiatique et médiatisé (voir, à ce propos, Charaudeau, 1997, 2011) pour le fait que les journaux de tranchées notamment représentent un témoignage riche et fidèle<sup>1</sup> de ce conflit (Trovato, 2013, 2014a, 2014b) ; et pourtant, ils restent, à l'état actuel, encore peu étudiés d'un point de vue strictement linguistique et discursif aussi. Ils étaient animés par les Poilus<sup>2</sup> dans le but de chasser le "cafard",<sup>3</sup> amuser et distraire les camarades au front. On y publiait pensées, récits, lettres,

---

<sup>1</sup> La question du témoignage est l'une des plus importantes à poser lorsqu'on s'approche de l'étude des journaux de tranchées. Dans notre communication (« "Le Rire aux éclats" : témoigner de la guerre en s'amusant dans les journaux de tranchées ») au colloque « Guerres et témoignages », organisé par Pascaline Lefort et Christophe Rey à l'Université de Picardie (13-14 novembre 2014), nous avons souligné que, dans la presse du front, il est possible de repérer toutes les acceptions du verbe « témoigner » et du substantif « témoignage » en un mouvement continu et répétitif qui va de la vérité à la véridicité, pour arriver jusqu'à la vraisemblance et à l'illusion de vérité. Même si les actes n'ont pas encore parus, nous pouvons renvoyer à l'enregistrement vidéo de la communication : <<https://www.u-picardie.fr/espace/videos/colloques/guerres-et-temoignages-400147.kjsp>> [dernière consultation : 11 février 2016].

<sup>2</sup> François Déchelette affirme qu'un « poilu » est un « Soldat de la Grande Guerre, c'est-à-dire gars à poil » (1918 : 163). Il s'agit de l'épithète attribué au combattant français, contribuant à l'élever au rang de modèle, de figure exemplaire à transmettre aux générations futures.

<sup>3</sup> Le terme « cafard » est utilisé par le soldat comme un synonyme d'« ennui, mélancolie, idées noires » (Déchelette, 1918 : 53.). De même, on peut lire dans l'Avant-propos de *L'Anticafard* : « Vague à l'âme, nostalgie, spleen, font des victimes dans les milieux mondains ; mais nous, pauvres poilus, qui n'avons rien d'académique – si ce n'est notre anatomie – nous devons nous contenter du mot cafard pour désigner les mêmes états de langueur et de marasme. Non point que le cafard sévisse parmi nous, il y a, Dieu merci, assez de poudre par ici pour mettre en fuite cet insecte ; mais enfin il vaut mieux prévenir que guérir, et c'est avec la louable pensée de distraire les esprits enclins à la délectation morose, que nous avons conçu le projet de fonder un modeste journal » (1915 : 1.).

historiettes, souvenirs des batailles, nécrologies, jeux, peintures, blagues, caricatures, chansons. Bref, un ensemble très diversifié de textes qui constituent aujourd'hui un patrimoine unique en son genre du point de vue culturel, littéraire et linguistique.

Afin de mieux souligner la portée et le succès extraordinaires de ces "canards", il suffit de rappeler leur nombre à la fin de la guerre : 474 selon André Charpentier (2007), le tout premier paraissant en octobre 1914. Il s'agit d'un corpus très vaste et, à la fois, très diversifié et fragmentaire, car la plupart de ces journaux disparaissaient après peu de numéros, ou sortaient irrégulièrement à cause des difficultés matérielles de publication (le manque de papier et d'encre, la mort des soldats rédacteurs / journalistes). Leur intérêt est cependant remarquable, parce qu'ils fournissent une preuve irréfutable de l'esprit et de l'idéologie de guerre, de l'ampleur de l'engagement ; ils étalent en outre l'ethos combattant, en exprimant le désir de vaincre l'ennemi et sa prétendue "Kultur"<sup>4</sup> à travers le « sacrifice heureux de la vie ».<sup>5</sup>

Dans ces journaux, les enfants sont « un enjeu caché de la guerre » (Audoin-Rouzeau, 2004 : 19). Ils se trouvent en effet partout : dans les lettres, les poèmes et les chansons, où ils représentent une raison explicite pour continuer à lutter et à (sur)vivre dans l'espace étroit et pénible des tranchées. Ils sont dans les peintures, les images, les bandes dessinées et les blagues, où ils apparaissent tour à tour sous les multiples facettes de l'enfant-pupille de la nation, l'enfant-orphelin, l'enfant-vertueux, l'enfant-héros, l'enfant-miroir des pères combattant en tranchée, ainsi que comme l'enfant-soldat qui n'a pas peur de faire le sacrifice de la vie. Ils sont, à la fois, sujet et objet de la propagande, car l'une des idées les plus diffusées de l'époque, c'est que les soldats combattaient pour les enfants, qu'il s'agissait d'une guerre pour eux, pour « laver la vieille humiliation de 1870 » et « effacer de leurs jeunes fronts le stigmate des vaincus qui nous a tant brûlés » (*Ivi* : 21).

Jean-Pascal Soudagne explique bien ce lien entre les soldats et les enfants à cette époque :

Pour les soldats, il existe une volonté de protéger les enfants, les seuls qu'ils ne suspectent pas de trahison, contrairement aux femmes et aux embusqués de

---

<sup>4</sup> Par ce terme, on indiquait à l'époque l'une des idées-clés de la politique pangermaniste du Kaiser, Guillaume II.

<sup>5</sup> Cette expression recourt dans bien des nécrologies pour mettre en évidence le fait que les soldats avaient volontairement offert leur vie à la patrie, qu'ils s'étaient immolés afin de sauver la France de l'envahisseur allemand.

l'arrière. Il s'installe donc une sorte de camaraderie entre les enfants et les soldats, des liens en effet constatés au cours de la Grande Guerre à travers des photographies, des correspondances. Cette relation enfants-soldats va servir à la propagande. En effet, tous deux sont les cibles principales du discours de guerre : on utilise les premiers pour mobiliser les seconds et inversement. (2004 : 168)

Adoptant la perspective de Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, il est possible de reconnaître dans cette relation la tentative de faire adhérer l'auditoire à l'ethos du propagandiste, ce dernier se rapprochant du rôle de l'éducateur en tant que « porte-parole des valeurs reconnues » (Perelman & Olbrechts-Tyteca, 2008 : 68) par la communauté. De cette manière, la propagande a une fonction principalement éducative et se fonde sur le discours épideictique, afin « d'accroître l'intensité d'adhésion aux valeurs communes de l'auditoire et de l'orateur » (*Ivi* : 69) et de garantir « la communion autour des valeurs [...] indépendamment des circonstances précises dans lesquelles cette communion sera mise à l'épreuve » (*Ibid.*).

Pour montrer l'étendue de cette action de propagande sur les soldats, nous n'analyserons pas les discours de guerre explicitement construits pour ou par les enfants (voir, à ce propos, Pignot, 2012), mais les productions discursives dont le récepteur ciblé est le combattant. Ici, l'enfant est un moyen ; il fonctionne comme un « agent exemplaire » (Dominicy & Frédéric, 2001 : 11) par lequel on cherche à inciter les combattants à endurer, à résister dans les tranchées, à lutter et à ne pas se décourager, ainsi qu'à inculquer la nécessité de continuer la bataille pour la liberté.

En tant qu'objet du discours, l'enfant joue un rôle de premier plan dans les écrits ou les représentations visuelles, où son image conceptuelle est exploitée comme une sorte de figure de l'argumentation rhétorique, finalisée à obtenir le consensus du lecteur autour d'une certaine idée (voire ethos collectif) de la guerre et du soldat français par le biais du pathos. Même dans sa dimension d'« agent exemplaire », l'enfant suscite la sympathie de l'auditoire ; sympathie qui, comme le souligne Ruth Amossy, doit être envisagée « dans le sens fort de *sentir avec* »<sup>6</sup> (Amossy, 2008 : 113).

En tant que sujet, il est par contre intéressant de s'interroger sur le type d'enfant qui ressort de cette presse de guerre. A savoir : qui est l'enfant de la Première guerre mondiale ? Quelle est son attitude face aux

---

<sup>6</sup> L'italique est à l'auteur de la citation.

horreurs de la « vacherie en bottes »<sup>7</sup> ? En réalité, ces questions sont les mêmes qui ont été abordées dans la plupart des études consacrées à ce sujet, la réponse étant souvent univoque et définissant de manière complète les traits de cet enfant, entre insouciance et douleur, violence et effroi, jeux et devoirs.<sup>8</sup>

Les journaux posent souvent le problème de la situation de paupérisation des enfants et de leurs familles à cause du départ en guerre des pères ou de leur mort. Ils abordent et essaient de faire face à la question de l'« orphelin-pupille de la Nation »,<sup>9</sup> en proposant différentes collectes de fond et en faisant appel aux sentiments de solidarité et fraternités des Poilus.

La guerre provoque un bouleversement total de l'univers enfantin. En un seul coup, les petits grandissent : la plupart cherchent à remplacer le père en guerre dans les travaux agricoles et à consoler leurs mères de la douleur, tout en ressentant d'un seul coup le désespoir de l'abandon. À côté de cette représentation d'un enfant vertueux et responsable, il existe une autre dimension peu abordée et que nous non plus, nous n'aborderons pas, vu les objectifs de notre analyse. Il s'agit de la question des adolescents s'organisant en des bandes et se jetant dans la délinquance à cause de l'absence de l'autorité paternelle : cet aspect n'a jamais été suffisamment exploré par les historiens et les spécialistes de la Première Guerre mondiale à cause du peu de sources matérielles disponibles et de l'absence d'écrits produits par les enfants concernés.

---

<sup>7</sup> L'expression est utilisée par Louis-Ferdinand Céline (1988 : p.170) comme métaphore de la guerre.

<sup>8</sup> Voir, à ce propos, les études qu'on vient de citer d'Audoin-Rouzeau, ainsi que Dalle (2015), Lejaille (2014), Pignot (2012).

<sup>9</sup> Sur la question de l'« orphelin-pupille de la Nation » à la fin de la guerre, Jay Winter écrit qu'« en aidant ces enfants, les anciens soldats, en même temps qu'ils soulageaient les veuves, les aidaient à reconstruire une vie de famille. Ils essayaient, tout à fait consciemment, de réparer ce qu'ils pensaient devoir à leurs anciens compagnons. Mais les dommages provoqués par la guerre étaient si profonds que ces manifestations de "parenté fictive", si admirables qu'elles fussent, ne purent suffire à résoudre les problèmes que rencontraient des millions de familles » (Winter, 2008 : 61). Elle revient brièvement sur cette question dans un ouvrage publié avec Blaine Baggett, en soulignant que « pour ces orphelins de guerre, la France devint leur famille. Pendant la seule année 1914, 400 000 soldats français moururent, laissant derrière eux à peu près le même nombre d'enfants privés de père. Dans un pays obsédé par le déclin démographique, on fit tout ce que l'on pouvait pour aider ces innocentes victimes de la guerre » (Winter & Baggett, 1997 : 16).

Dans les paragraphes qui suivent, nous tenterons par contre de montrer les différents aspects de la représentation de l'enfant vertueux (mais aussi adroit et un peu naïf) à travers l'analyse du discours verbo-iconique (dessins et caricatures) et comique (blagues). Dans le sillage des travaux de Stéphane Audoin-Rouzeau, qui a fait le point sur « la guerre des enfants » (2004, 2013), nous essaierons de focaliser notre attention sur l'enfance en tant qu'instrument de la propagande de guerre. Nous nous proposons ainsi de contribuer à l'exégèse de cette période incontournable de l'histoire mondiale, dont les enfants sont des protagonistes tout à fait actifs et nécessaires, même s'ils sont absents physiquement des champs de bataille.

### **1. Représenter l'enfant : les dessins de guerre**

Les dessins représentant des enfants qui ont affaire avec des soldats ou avec l'ennemi ne sont qu'une médiatisation finalisée à la propagande « unidirectionnelle et non dialogique » (Ollivier-Yaniv, 2010 : 33) de guerre. L'enfant est un outil du pathos, car il est censé exprimer les vertus morales et induire de fortes émotions chez l'auditoire (voir, à ce propos, Declercq, 1992 : 51). Qui plus est, à travers l'image, on réintègre « le voir dans la globalité du sentir » (Landowski, 2004 : 191), en favorisant la transmission de l'ethos et l'établissement d'une sorte de rapport intime avec l'auditoire. D'après Ruth Amossy :

[...] on pourrait parler du sentiment d'appartenance qui unit les membres d'un même groupe et qui fait que les allocutaires peuvent les sentir immédiatement à l'unisson avec le locuteur, vibrant aux mêmes accents. Ils peuvent éprouver de la sympathie pour lui, au sens fort du terme, lorsqu'ils ont le sentiment de *sentir avec lui* parce qu'ils partagent le même univers d'espairs, de désirs, de croyances – l'amour pour la Mère patrie et les valeurs qu'elle représente, l'hostilité envers l'ennemi défini comme agresseur, la douleur de la perte, l'espoir de la victoire, etc. (2008 : 119).

Ce recours à l'image de l'enfant en tant qu'outil de la propagande rentre dans ce que Perelman et Olbrechts-Tyteca appellent les arguments qui « fondent la structure du réel ». L'enfant est un miroir à travers lequel doit se réfléchir le soldat ; il incarne un *pattern* que ce dernier doit adopter, et par là, il est l'expression d'un modèle qui « indique la conduite à suivre, tout en servant de caution à une conduite adoptée » (Perelman & Olbrechts-Tyteca, 2008 : 490).

C'est en raison de cette dimension discursive que l'enfant n'est jamais dessiné comme traumatisé par la guerre ; au contraire, il est souvent peint en soldat en miniature, un petit Français travesti en adulte, fier, orgueilleux et courageux, même face à la mort.



Figure 1 - *Bulletin des armées de la République* (1917)

La figure 1 résume la rhétorique concernant l'enfant-soldat, exemple de dévotion à la patrie et de courage : les deux représentations en miroir se fondent sur la projection de type analogique. L'enfant d'aujourd'hui sera l'adulte-soldat de demain, à qui on confiera la tâche délicate de la défense de la nation, ce qui explique l'importance de jouer à la « petite guerre » :

Les gosses de Paris [...] jouent souvent à la guerre. Malicieux faubouriens, brandissant des sabres de bois, chevauchant des montures imaginaires, ou, le bras en écharpe, se faisant docilement soigner par de petites « croix-rouge », ils imitent des scènes de guerre aperçues à la vitrine du libraire, ou mettent en action les combats contés par leur père, pendant sa permission. (*Le Klaxon*, 1917 : 1)

Julien Arbois insiste à ce propos sur le fait que « les enfants des poilus français sont placés au cœur de l'effort de guerre dès le début du conflit, et, jusqu'au mois de novembre 1918, ils doivent suivre les recommandations de leurs aînés, qui leur expliquent les règles à suivre pour être un bon petit soldat » (Arbois, 2014 : 71). Les magasins contribuent à cette transformation de l'enfant en soldat avec toute une série de jouets, reproduisant fidèlement les armes et l'habillement et les objets des Poilus, ce qui ressort du dessin, où la tenue vestimentaire de l'enfant (avec son fusil de bois, son sac et son casque en papier) cherche à imiter celle du vrai soldat. L'enfant semble inciter l'adulte à ne pas céder à l'ennemi, à ne pas se décourager, à résister jusqu'au bout.



**Figure 2 – Poulbot, « La valeur n'attend pas »**

La figure 2 illustre la façon dont les petits soutiennent la guerre et les armées qui partent au front ; de même, elle pose l'accent sur la question des embusqués, qui se cachent pour éviter l'engagement, ou pire, la mort. L'enfant au sabre est en outre l'une des représentations typiques de la période : en particulier, les cartes postales affichent des enfants tenant un sabre à la place du fusil à l'imitation du modèle chevaleresque. George L. Mosse écrit à cet égard :

[...] le lexique médiéval fut appliqué aux armes afin de les replacer dans une tradition plus digne et plus aimable. Du reste, les cartes postales montrant des soldats avec les attributs des chevaliers abondent, comme celles où une troupe de chevaliers en armure, épées et boucliers – mais coiffés de casques d'acier – s'apprête au combat. Le sabre des garçonnetts rappelait le Moyen-Âge mais également la métaphore, récurrente dans les livres pour enfants du temps de Guillaume, qui symbolisait la force et le désir de se battre. (1999 : 156-157)

En effet, plusieurs illustrations présentent des enfants jouant à la guerre qui sont les victimes innocentes de la sauvagerie de l'ennemi : parmi elles, la plus célèbre est celle du petit Alsacien tué par un soldat allemand parce qu'il le visait avec son jouet. Ce martyr de la guerre est bientôt devenu « l'enfant au fusil de bois », une icône contribuant à personnifier la cruauté et la lâcheté allemandes, qui a eu de larges échos dans la presse grâce au dessin très célèbre de Maurice Neumont (figure 3).



Figure 3 - Maurice Neumont, « Bravoure allemande »

Sur un fond de ravages et tueries, Maurice Neumont propose son image de l'enfant héroïque, mort à cause de la « bravoure allemande ». Cette représentation répond au paradigme de la « victime héroïque, victime rédemptrice », tel qu'il a été envisagé par Emmanuelle Danblon (2005 : 164), en contribuant à la fonction persuasive du dessin. De même, il sert à la stratégie de la « construction de l'ennemi », par laquelle on cherche « à juger et à présenter l'adversaire, quelle que soit sa nature, comme responsable de quelque chose, ce à quoi le Système se voit obligé de réagir. La réaction qui vise l'adversaire s'adresse cependant à l'auditoire censé partager les émotions violentes que celui-là inspire, telles que le mépris, l'indignation et la haine » (Kacprzak, 2013).

Qui plus est, la visée argumentative est renforcée non seulement par le titre, mais aussi par le contraste chromatique déterminé par un clair-obscur métaphorique : le soldat, c'est le loup-garou, le méchant homme en noir qui a tué un enfant innocent, dont la candeur est soulignée par le blanc de sa peau et ses jouets parsemés par terre. Cette dichotomie entre le bien et le mal, l'obscurité et la lumière, l'innocence et le cynisme, est l'un des procédés argumentatifs les plus exploités à l'époque, concourant efficacement au renforcement de l'adhésion de l'auditoire par la « sympathie » (Amossy, 2008 : 114-125). Cette dernière est étroitement liée à la dimension pathémique du message, tel que l'on peut envisager dans la figure 4, où l'objectif explicite est de provoquer l'indignation de l'auditoire par l'intensité émotive du discours sémio-verbal.



**Figure 4 - Abel Faivre, « Propagande allemande »**

La didascalie accompagnant le titre révèle la polémique vers les stratégies de propagande utilisées par les « exécrables Boches » et s'adresse particulièrement aux femmes françaises, afin de les sensibiliser au discours patriotique sur la nécessité de combattre pour sauver la nation et leurs enfants, menacés par la violence dévastatrice du Kaiser, qui, comme un phagocyte, voudrait soumettre et détruire toute l'Europe.



**Figure 5 – Ed. Touraine, « Kultur !!! »**

Dans la didascalie, l'auteur met en évidence l'arrogance, la cruauté et la lâcheté du soldat allemand qui voudrait exécuter un « garçonnet » désarmé et au regard ébahi à cause de son fusil de bois.

L'enfant qui joue au soldat, ou en général, à la guerre est un des leitmotivs de cette époque : ce n'est pas un hasard si George L. Mosse

affirme que « peindre les enfants en guerre devint une sorte d'industrie » (1999 : 157). Il est donc facile de trouver partout des jouets, ainsi que la représentation des camps de bataille, comme dans ce dessin illustrant un hôpital, où le petit soldat de plomb ne peut pas se sauver, parce qu'« il a été déjà soigné par les Boches » :



Figure 6 - Ray, « Les gosses et la guerre »

La Première Guerre mondiale développe un véritable marché des jouets de guerre en un temps très bref : il suffit de penser aux chars d'assaut introduits par les Anglais en septembre 1916 et devenus des jouets pour les petits Français dès 1917. À côté des chars, les soldats de plombs<sup>10</sup> sont très populaires aussi, grâce à la reproduction minutieuse des uniformes et des armes qui satisfaisait le souci de réalisme d'enfants et adultes. On trouve en outre canons miniatures, avions et zeppelins, qui avaient l'objectif principal de familiariser l'enfant avec ces nouveautés technologiques, tandis que les jeux d'adresse étaient finalisés à la conquête des territoires adverses, en stimulant la recherche créative de solutions, le sens de stratégie et le développement cognitif. Moins diffusés étaient par contre les théâtres de marionnettes, qui avaient le décor de champ de bataille et qui favorisaient le jeu d'imitation des modèles des adultes engagés dans les vrais champs. Et encore, puzzles, visages d'ennemis à percer et à frapper, livres, albums et périodiques de guerre enrichissaient le marché des loisirs pour enfants en les muant en vecteurs de propagande.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Pour un aperçu sur les soldats de plomb avant et pendant la Première Guerre mondiale, voir l'ouvrage de George L. Mosse (1999 : 160-163).

<sup>11</sup> Pour approfondir le sujet des « loisirs de guerre », on conseille la lecture de Stéphane Audoin-Rouzeau (2004 : 59-80), mais aussi Dalle (2015), Pignot (2012) et Soudagne (2004). De même, il faut souligner que la croix de guerre « entre dans les jeux d'enfants, notamment par l'intermédiaire des panoplies. *Toinette et la guerre*, publié en 1917, montre une cuisinière découpant une croix dans une pomme de terre pour en décorer l'enfant qui vient de jouer à la guerre » (Paveau, 2005 : 251).

Comme le souligne Corinne Dalle :

Le jeu, composante essentielle de l'univers de l'enfant est profondément marqué par la guerre. [...] Dès 1914, les enfants s'amuse désormais dans les tranchées réelles ou imaginaires, où les « Boches » et les Français s'affrontent « pour de faux », dans une incarnation fortement imprégnée par le discours de guerre. Rapidement, les loisirs enfantins s'avèrent être des enjeux primordiaux. [...] Jeux et jouets sont alors déclinés sur le thème du conflit. Du plus jeune âge aux enfants plus grands, les loisirs enfantins sont liés à la guerre et ses composantes (représentation de la France, de l'ennemi, des poilus, des infirmières...). Des albums de coloriage aux figurines ou poupées, en passant par les uniformes ou les engins de guerre miniatures, les jouets s'installent au cœur d'une société en guerre. (Dalle, 2015 : 22).

À côté du pouvoir ludique, symbolique et iconique du jeu en tant que canal de transmission de l'ethos combattant et patriotique, il faut relever l'action persuasive de l'école. En effet, aussitôt après le début du conflit, « loisirs et école s'adaptent au nouveau contexte de guerre et fournissent aux enfants des images, des objets, des mots, bref un cadre dans lequel penser la guerre et y participer » (Pignot, 2012 : 60). L'école adapte ses programmes pour favoriser le travail manuel : « les très jeunes enfants (deux à six ans) découpent de la charpie pour rembourrer les coussins des trains sanitaires. Les filles travaillent dans des ateliers scolaires. Gants, chaussettes et même vêtements sont acheminés aux œuvres de guerre » (Soudagne, 2004 : 164). Du côté des savoirs, on apprend la géographie et l'histoire des pays alliés et ennemis et l'arithmétique utile au calcul des munitions et de l'approvisionnement des tranchées. Les autres cours et les devoirs sont tous finalisés à développer l'esprit patriotique de l'élève et à lui inculquer l'idée du consentement au sacrifice volontaire de la vie pour le bonheur universel et la liberté. Dans ce contexte, il est presque impossible pour un enfant d'échapper à la rhétorique de guerre et à sa violence : les enfants de cette époque vivent une expérience traumatisante, dont les répercussions seront évidentes tout au long de leur existence, si on pense qu'ils seront les protagonistes (actifs) de la Seconde Guerre mondiale !

## **2. Esprit jovial et sagesse enfantine**

Une forme parallèle de représentation de l'univers enfantin pendant la Grande Guerre est celle de l'enfant à l'esprit fin et jovial, qui témoigne quelquefois d'une sagesse mettant à l'épreuve les adultes. Comme le « bon Poilu » combattant en tranchée, l'enfant manifeste son « vrai sel gaulois » (*Le Klaxon*, 1916 : 1) et, de cette manière, s'oppose à la « tristesse » de la « kultur » allemande. Cette image est fondée sur l'emploi d'une rhétorique de l'opposition et du blâme, qui trouve ses

modèles les plus représentatifs dans les journaux de tranchées, où on développe le discours de propagande à travers l'humour, le comique, l'ironie, basés sur l'opposition antithétique entre Poilus et Boches.<sup>12</sup> Ainsi, à sa manière, l'enfant français étale son patriotisme, en se demandant quelle serait sa réaction si l'on trouvait un petit Boche sous un chou.



**Figure 7 - Poulbot, « Et si on trouvait un petit Boche? »**

La naïveté des enfants est souvent le prétexte pour la construction d'histoires drôles, blagues et caricatures : cette vertu obtient le consensus de l'auditoire et trouve sa contrepartie dans l'imaginaire stéréotypés des Allemands, vus en tant que réservoir de toutes les qualités les pires. La question posée par l'enfant dans le dessin suscite d'abord le rire, engendrant par la suite toute une série de réponses différentes à propos de la conduite à tenir devant un petit Boche.

Néanmoins, les enfants font souvent preuve de sagesse et finesse d'esprit, comme le petit Belge d'une caricature parue dans *Mar-gaz*, la gazette des Poilus de l'hôpital de Marmoutier :



**Figure 8 - Mar-Gaz (1917)**

<sup>12</sup> Il est intéressant de constater que le discours de propagande développé pendant la Première Guerre mondiale a quelques traits en commun avec le discours totalitaire, surtout dans l'emploi des figures d'opposition « servant à déterminer l'Autre et les caractéristiques de celui-ci sur lesquelles portera ensuite l'argumentation » (Kacprzak 2013).

Les affirmations de l'enfant étonnent le lecteur : le petit écolier n'appelle son âne ni Albert, ni Guillaume, car, dans le premier cas, il aime plus son roi que son âne, tandis que dans le deuxième il aime trop son âne pour l'appeler comme le Kaiser détesté. Le raisonnement argumentatif se construit à partir du rapport amour-haine et de la valeur symbolique de l'animal. Dans plusieurs caricatures de l'époque, le Kaiser est effectivement représenté comme un âne, à cause des deux caractéristiques principales, souvent attribuées à cet animal, c'est-à-dire l'entêtement et la niaiserie. De ce fait, l'enfant veut dire qu'il n'attribuerait pas à son roi ces caractéristiques, alors qu'il n'hésite pas à considérer l'Empereur allemand plus bête et plus têtue que la pauvre bête.

C'est dans les journaux de tranchées que les enfants sont les protagonistes de beaucoup de blagues, où ils manifestent le « rire gaulois » et la franche gaieté qui caractérisent les Poilus. Ces historiettes sont centrées sur des aspects de la vie de tous les jours, comme si la guerre n'existait pas. Leur structure est assez figée, car, dans la plupart des cas, il s'agit de réponses à des questions soulevées par des adultes, sauf dans ce cas, où un frère et une sœur causent aimablement sur la conduite à suivre en famille :

### **Économie mise en pratique**

PETITE SŒUR. – A partir d'aujourd'hui, je n'obéis plus à mes parents les mardis et mercredis.

PETIT FRÈRE. – Mais on te privera de gâteaux ces jours-là.

PETITE SŒUR – Pas d'importance, les pâtisseries seront fermées. (*Le Cafard Muselé*, 1917 : 5)

Le rire est provoqué par le vœu de la petite fille, qui ne veut plus obéir à ses parents les jours de fermeture des pâtisseries, afin d'éviter d'être privée des gâteaux. Elle exprime une sorte de fourberie innocente, qui suscite forcément l'hilarité des soldats.

Ces blagues se fondent toujours sur le mot d'esprit, la relation inattendue entre la cause et l'effet, la surprise et la boutade finale, comme dans l'exemple suivant :

### **Charitable Pierrot**

*Maman.* – J'ai posé dix sous sur l'étagère, il y a quelques instants, et maintenant, je ne les trouve plus. Tu les as pris, Pierrot ?

*Pierrot.* – Oui, maman, je les ai pris pour les donner à un pauvre bossu chargé de famille... qui...

*Maman (émue).* – Tu as bien fait.

*Pierrot.* – ... Qui vendait des bonbons et des sucres d'orge.

*Maman.* – !!! (*Le Cafard Muselé*, 1917 : 6)

La mère justifie l'action de Pierrot, en la jugeant comme charitable, du moment que l'enfant affirme avoir donné l'argent à un « pauvre bossu chargé de famille ». Toutefois, sa réaction change lorsqu'elle comprend qu'il ne s'agit véritablement pas d'un acte de charité. Et pourtant, la blague provoque le rire des soldats, car ils apprécient le fait que l'enfant avoue innocemment la vérité, en admettant avoir acheté « des bonbons et des sucres d'orge » avec cet argent-là.

Le même ton est à retracer dans la blague suivante dont les protagonistes sont les enfants de Victor Hugo :

Mme Victor Hugo avait acheté des abricots pour le goûter de ses enfants Charles, François-Victor, qu'on appelait alors Toto, Léopoldine et Adèle, qu'on appelait Didine et Dédé. Au moment de distribuer les fruits, Mme Hugo s'aperçut qu'il en manquait plusieurs.

– Mes enfants, demanda-t-elle, quel est celui d'entre vous qui a goûté aux abricots?

– Ce n'est pas moi ! répondirent ensemble les quatre enfants.

– Qu'on ait mangé tes abricots, ce n'est rien, dit Mme Hugo. Ce qui m'inquiète, ce qui m'épouvante, c'est que ces fruits ont des noyaux, on meurt le jour même.

Alors, Dédé s'écria :

– Rassure-toi, petite maman. J'ai mis tous les noyaux dans mes poches. (*Le Cafard Muselé*, 1918 : 6)

La réponse de Dédé arrive inattendue, parce qu'on s'attendrait que l'enfant coupable commence à paniquer et à pleurer. Au contraire, elle affirme sans hésitation et calmement qu'elle a pris soin à ne pas manger les noyaux. Ce qui amuse le lecteur, c'est cette espèce de sagesse enfantine qui semble être l'une des caractéristiques majeures de l'enfant de guerre : un enfant qui a pris conscience de son rôle fondamental à l'heure actuelle et qui cherche à témoigner de son engagement par son courage et son dédain de l'ennemi, ainsi que par le travail et le dévouement à la famille.

### **Conclusion**

Dans son recueil de « lettres de poilus » et « mots d'enfants », Jean-Pierre Guéno note qu'il y a « quatre millions de poilus dans les tranchées et quatre millions et demi d'enfants sur les bancs des écoles primaires de la République. La similitude de ces deux chiffres est troublante, et l'on comprend que les enfants soient un formidable enjeu pour les pouvoirs publics de l'époque, au point de devenir la cible privilégiée de leur propagande » (Guéno, 2012 : 11). En effet, l'enfant est au centre de l'attention médiatique à cause de son rôle stratégique en tant que sujet actif et objet de la propagande de guerre. D'un côté, on cherche à instruire ces « graines de poilus » au métier des armes, à les faire devenir

de bons soldats courageux comme leurs pères au front ; de l'autre, on les utilise comme des arguments visant à soutenir la cause de la France contre l'envahisseur allemand. Cela détermine une espèce de creux entre l'image réelle de l'enfant et l'image idéale et idéalisée offerte par la presse de tranchées et les médias en général. Figure du pathos, l'enfant est le moyen le meilleur pour transmettre et inculquer les valeurs patriotiques, nationalistes et de défense des principes de la République française. Il est en outre porteur d'une sorte d'exemplarité, servant à l'auditoire à distinguer des vertus « prototypiques » (Danblon, 2001 : 24), censées contribuer au renforcement de l'adhésion à l'ethos collectif, et à lui provoquer des émotions « agentives » (telles que la fierté et l'admiration) qui « s'appuient toutes sur un arrière-plan axiologique » (Kreutz, 2001 : 124).

L'enfant est donc un enjeu de la guerre, mais il en est aussi la victime innocente, car il est trop vite chargé du poids des responsabilités, du deuil, du sacrifice et de la perte : « comme un citoyen en modèle réduit, l'enfant est mobilisé pour aider les adultes à supporter les souffrances de la guerre » (Arbois, 2014 : 72). L'école républicaine lui apprend le dévouement aux dogmes fondamentaux de la nation et aux soldats s'immolant au front ; les familles sont souvent démembrées ; la maison n'est plus le foyer accueillant d'autrefois. Face au désarroi et à l'horreur, l'enfant de la Première Guerre mondiale acquiert une dimension sacrificielle et pathétique, devenant vite un des symboles de l'unité nationale éprouvée par la barbarie des tranchées et les actions lâches et brutales de l'ennemi. Ce sont surtout les enfants des zones envahies qui ressentent davantage la violence déshumanisante de la guerre et qui subissent les traumatismes les plus profonds, car, comme le relève Manon Pignot, « il y a dans l'attitude des Allemands au moment de l'invasion une férocité et une voracité qui frappent profondément les enfants » (2012 : 51). C'est la raison pour laquelle on a parlé de traumatisme subi par ces enfants pendant et après la Première Guerre mondiale : un traumatisme initial, dû principalement, dans le cas des orphelins, à la mort des pères ; un traumatisme de l'adolescence, lorsque, dans les années 1920, les institutions républicaines développent l'idée du « devoir de mémoire » ; un traumatisme de l'âge adulte dans le contexte difficile des années 1930, s'intensifiant lorsque le deuxième conflit mondial éclate (*cf.* Faron, 2001 : 19).

C'est donc la génération des enfants du devoir et des impératifs catégoriques : devoir vers la famille, la mémoire des morts, les institutions ; c'est la génération des enfants du deuil éternel, imprimé à

feu sur le cœur et étalé publiquement grâce aux monuments aux morts, répandus partout sur le territoire français. C'est une génération qui n'a pourtant pas su éviter une autre catastrophe, qui causera plus de morts et plus de douleur dans le monde : la Deuxième Guerre mondiale.

### Références bibliographiques

AMOSSY, Ruth (1999), éd. *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé.

AMOSSY, Ruth (2008). « Dimension rationnelle et dimension affective de l'ethos », in RINN, Michael, éd. *Émotions et discours. L'usage des passions dans la langue*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, pp. 113-125.

AMOSSY, Ruth (2010). *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF.

AMOSSY, Ruth (2013). *L'Argumentation dans le discours*, Paris, A. Colin, .

*L'Anticafard*, Antidote I, 1915.

ARBOIS, Julien (2014). *La Vie quotidienne des Poilus*, Mercuès, City Editions.

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane (1997). *14-18. Les combattants des tranchées*, Paris, A. Colin.

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane (2004). *La Guerre des enfants, 1914-1918*, Paris, A. Colin.

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane (2013). *Quelle histoire. Un récit de filiation (1914-2014)*, Paris, Hautes Études, EHESS, Gallimard, Seuil.

*Bulletin des armées de la République*, n° 274, 28 novembre 1917.

*Le Cafard Muselé*, 1<sup>ère</sup> année, n° 3, 15 mars 1917.

*Le Cafard Muselé*, 1<sup>ère</sup> année, n° 6, 1<sup>er</sup> juin 1917.

*Le Cafard Muselé*, 2<sup>ème</sup> année, n° 30, 15 juin 1918.

CELINE, Louis-Ferdinand (1988). *Guignol's band I* (1944), in *Romans III – Casse-pipe, Guignol's band I, Guignol's band II – Le Pont de Londres*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », pp. 83-310.

CHARAUDEAU, Patrick (1997). *Le Discours d'information médiatique. La construction du miroir social*, Paris, Nathan.

CHARAUDEAU, Patrick (2011). *Les Médias et l'information. L'impossible transparence du discours*, 2<sup>ème</sup> édition revue et augmentée, Bruxelles, De Boeck-Ina.

CHARAUDEAU, Patrick, MAINGUENEAU, Dominique (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil.

- CHARPENTIER, André (2007). *Feuilles bleu horizon. Le livre d'or des journaux du front, 1914-1918*, Triel-sur-Seine, Éd. Italiques.
- DALLE, Corinne (2015), dossier réalisé par. *Enfants de la patrie, enfance en guerre(s). 1914-1918 / 1939-1945*, Puy-de-Dôme, Conseil départemental du Puy-de-Dôme.
- DANBLON, Emmanuelle (2001). « La rationalité du discours épideictique », in DOMINICY, Marc, FREDERIC, Madeleine, *voir infra*, pp. 19-47.
- DANBLON, Emmanuelle (2005). *La Fonction persuasive*, Paris, A. Colin.
- DECHELETTE, François (1918). *L'Argot des Poilus. Dictionnaire humoristique et philologique du langage des soldats de la grande guerre de 1914*, Paris, Jouve & C<sup>ie</sup> Éditeurs.
- DECLERCQ Gilles (1992). *L'Art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Éditions universitaires.
- DOMINICY, Marc, FREDERIC, Madeleine (2001). « Introduction. L'éloge, le blâme, et le genre épideictique », in DOMINICY, Marc, FREDERIC, Madeleine (éds). *La mise en scène des valeurs. La rhétorique de l'éloge et du blâme*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, pp. 11-17.
- FARON, Olivier (2001). *Les Enfants du deuil. Orphelins et pupilles de la nation de la Première Guerre mondiale (1914-1941)*, Paris, Éditions de la Découverte & Syros.
- GERVERAU, Laurent (2007). *La Guerre mondiale médiatique*, Paris, Nouveau monde éd.
- GUENO, Jean-Pierre (2012). *Mon papa en guerre. Lettres de poilus, mots d'enfants*, Paris, Librio.
- KACPRZAK, Alicja (2013). « Le pathos négatif en tant que trait du discours politique totalitaire », *Argumentation & Analyse du discours*, n° 10. URL : <https://aad.revues.org/1427>  
*Le Klaxon*, mars 1916, n°1.  
*Le Klaxon*, mai 1917, 2<sup>ème</sup> année, n° 16.
- KREUTZ, Philippe (2001). « L'épideictique et les émotions », in DOMINICY, Marc, FREDERIC, Madeleine, *voir infra*, pp. 107-134.
- LANDOWSKI, Éric (2004). *Passions sans nom*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques ».
- LEJAILLE, Guy (2014). *Petits pioupious. Soldats d'un sou. 1914-1918*, Gerbamont, L'Atelier de la mémoire.
- MAINGUENEAU, Dominique (2014). *Discours et analyse du discours*, Paris, A. Colin.

*Mar-Gaz*, n° 119, 3<sup>ème</sup> année, 1<sup>er</sup> juillet 1917.

MOSSE, George L. (1999). *De la Grande Guerre au totalitarisme. La brutalisation des sociétés européennes*, préface de Stéphane AUDOIN-ROUZEAU, traduit de l'américain par Édith MAGYAR, Paris, Hachette Littératures.

OLLIVIER-YANIV, Caroline (2010). « Discours politiques, propagande, communication, manipulation », *Mots. Les langages du politique*, « Trente ans d'études des langages du politique (1980-2010) », n° 94, pp. 31-37.

PAVEAU, Marie-Anne (2005). « Citation à l'ordre et croix de guerre. Fonctions des sanctions positives dans la guerre de 1914-1918 », in CAZALS, Rémy, PICARD, Emmanuelle, ROLLAND, Denis (sous la direction de), *La Grande Guerre. Pratiques et expériences*, Toulouse, éditions Privat, pp. 247-257.

PERELMAN, Chaïm, OLBRECHTS-TYTECA, Lucie (2008). *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'Université libre de Bruxelles.

PIGNOT, Manon (2012). *Allons enfants de la patrie. Génération Grande Guerre*, Paris, Seuil.

ROYNETTE, Odile (2010). *Les Mots des tranchées. L'invention d'une langue de guerre. 1914-1919*, Paris, A. Colin.

SOUDAGNE, Jean-Pascal (2004). *Les Poilus : leur vie quotidienne*, Paris, Éditions France Loisirs.

SOUDAGNE, Jean-Pascal (2009). *Le Quotidien des soldats dans les tranchées*, Saint-Cloud, Impr. France-Quercy.

THURIOT-FRANCHI, Georges (1921). *Les Journaux de tranchées*, Paris, Nevers.

TROVATO, Loredana (2013). « Des « bochonneries » qui font rire : les Allemands vus par les Poilus dans les journaux de tranchées », in *Argotica*, n° 1 (2), pp.317-338.

TROVATO, Loredana (2014a). « Au commencement était la tranchée. Le rôle des textes préliminaires des Journaux de tranchées dans la construction/divulgateion de l'ethos du combattant », *Studii si cercetări filologice. Seria Limbi Romanice*, « Le(s) Commencement(s) », vol. 1, n° 16, pp.88-101.

TROVATO, Loredana (2014b). « “La Guerre joviale”. L'humour, le comique et la créativité verbale des poilus dans les journaux de tranchées », in SEYBERT, Gislinde, STAUDER, Thomas (éds.), *Heroisches Elend / Misères de l'héroïsme / Heroic Misery*, 1<sup>ère</sup> partie, Frankfurt, Peter Lang Edition, pp. 201-222.

VASSIVIERE, Joseph (1916). « Les yeux d'enfants », *Le Camouflet*, n°8, 1<sup>er</sup> décembre.

WINTER, Jay (2008). *Entre deuil et mémoire. La Grande Guerre dans l'histoire culturelle de l'Europe*, préface d'Antoine PROST, traduit de l'anglais par Christophe JAQUET, Paris, A. Colin.

WINTER, Jay, BAGGETT, Blaine (1997). *14-18. Le Grand bouleversement*, Paris, Presses de la Cité.

<<https://www.u-picardie.fr/espace/videos/colloques/guerres-et-temoignages-400147.kjsp>> [dernière consultation : 11 février 2016]

# Rapport à l'histoire dans le discours testimonial des enfants de la guerre d'Algérie

Amal Latéfa ABBACI  
Rabéa BENAMAR  
Université de Tlemcen

## Résumé

Le présent texte<sup>1</sup> porte sur la relation qu'entretient le sujet énonciateur, qui est dans notre cas l'enfant témoignant, avec l'évènement historique qu'il a vécu. L'étude de la relation du témoignant avec l'évènement relaté sollicitera le décèlement des marques linguistiques du positionnement énonciatif qui se dégagent de la presse du cinquantième anniversaire de l'indépendance de l'Algérie. C'est pourquoi nous nous intéressons aux formes de la configuration discursive du témoignage.

**Mots clés :** Enfants, Histoire, discours testimonial, discours pathémique, argumentation.

## Abstract

The present text concerns the relation which maintains the subject enunciator, which is in our case the showing child, with the historic event which he lived. The study of the relation of the showing with the told event will request the identification of the linguistic marks of the enunciative positioning which get free of the press of the fiftieth anniversary of the independence of Algeria. That is why we are interested in the forms of the discursive configuration of the testimony.

**Keywords :** Children, History, speech testimonial, talk pathemic, argumentation.

## Introduction

L'objet de ce texte qui, basé sur un corpus écrit, extrait du quotidien indépendant *El Watan*, se veut une étude du rapport qu'entretient l'instance de production avec l'évènement historique. C'est pourquoi nous nous intéressons particulièrement à la construction du discours de la commémoration du cinquantième de l'indépendance de l'Algérie et ce dans le but de relever les différentes stratégies que les enfants témoins de la guerre nationale utilisent. C'est ainsi que nous voudrions répondre à un nombre de questions telles :

- Comment se manifeste le rapport de *l'enfant témoin* à l'histoire ?

---

<sup>1</sup> Est le fruit d'un projet de recherche international qui a porté sur le discours médiatique algéro-français sur le cinquantième de l'indépendance de l'Algérie.

- Comment le rapport à l'histoire qu'il raconte est-il mis en mots ? Quelles sont les formes discursives employées pour expliciter son positionnement énonciatif vis-à-vis de l'histoire ?

- Autrement dit, quels sont les attributs ou les qualifiants que l'enfant utilise dans son discours testimonial ?

C'est de là que nous serons amenées à étudier les procédés discursifs que déploie l'énonciateur dans sa narration des faits vécus.

*El Watan* qui est l'objet de notre analyse appartient à la presse indépendante et a vu le jour en 1990. Ce quotidien est connu pour une ligne éditoriale indépendante à tendance libérale qui a pour ambition de lever les tabous et lutter pour la liberté de l'expression. Cette ligne éditoriale se confirme d'emblée dans le projet de grande envergure dans lequel le journal se lance. Le projet consiste à revenir sur le passé de l'Algérie en mobilisant des enfants ayant vécu la période coloniale.

*El Watan* se lance, comme nous venons de le préciser, dans une expérience de réécriture de l'histoire en donnant la parole aux témoins. Le projet s'explique par la mise en valeur du discours testimonial. C'est ainsi que nous nous retrouvons devant un engagement où la parole individuelle est valorisée et où les témoignages deviennent la seule version admissible. C'est ainsi que six suppléments ont été dédiés à l'évènement : les 3, 4, 5, 6, 7 et 8 juillet 2012.

### **1. Qu'est ce qu'un témoignage ?**

Un témoin est, selon Le Petit Robert, « une personne qui certifie ou peut certifier quelque chose », ou « une personne qui assiste à un évènement, un fait, et le perçoit ». Témoigner consiste donc à déclarer ce qui a été vu, entendu et perçu en vue d'établir la vérité (Florimond Rakotonoelina, 2009).

Par ailleurs, le témoignage est un acte d'attestation par lequel un individu certifie un événement passé par le récit de son expérience vécue. Il suscite la croyance et cherche à donner véracité à son énoncé. C'est donc un acte persuasif qui se distingue de l'acte informatif.

Ceci étant, le discours testimonial se base fondamentalement sur l'autorité du sujet parlant et se veut exempt de subjectivité. Il est entre autres un acte de langage où le locuteur s'engage et devient responsable de ses dires ; ce qui explique sa quête de crédibilité et de légitimation.

Le témoignage, source servant à relater l'histoire, est entièrement fondé comme nous venons d'énoncer sur l'autorité de celui qui rapporte les

faits vécus. Il n'est donc pas l'histoire, ce sont des représentations, un fragment de mémoire.

En somme, le témoignage rend les données passées accessibles et participe à la restitution de la vérité. Il s'agit par conséquent d'un acte de présentification où le témoin met en discours une vérité qu'il cherche à légitimer voire crédibiliser.

## **2. De quelques procédés discursifs du discours testimonial**

La commémoration du cinquantième anniversaire de l'indépendance est une belle opportunité pour la quête de la vérité sur la guerre de libération nationale. Commémorer cet évènement suscite une réconciliation avec l'histoire - avec un petit 'h'), celle des peuples comme le précise un journaliste d'El Watan : « Celle des hommes, des groupes, des familles : elle vient des acteurs et des témoins de faits. » (6 juillet 2012)

Commémorer l'indépendance devient plus que jamais une occasion pour se réconcilier avec le passé, ce qui explique le retour vers un évènement passé, celui de la guerre de libération au lieu de rester sur l'évènement heureux, celui de l'indépendance.

Toutefois, la commémoration est une pratique mémorielle qui se distingue de la célébration qui est l'action de réactivation d'un évènement. La commémoration pour le quotidien algérien 'El Watan' est une action qu'il adopte pour (ré) assurer l'identité collective.

C'est pourquoi le projet de commémoration rejette le slogan officiel « *Un seul héros : le Peuple* » pour lui substituer le slogan rendu désormais légitime « *Une seule histoire, la vôtre* » ou encore « *La guerre de libération, c'est vous* ».

### **2.1. Procédés de légitimation**

Ces procédés visent la construction d'une position d'autorité à partir de laquelle le discours se déploie. Le locuteur éprouve le besoin de légitimer son discours et ce en énonçant sa responsabilité et son implication directe. La responsabilité énonciative est une prise en charge des dires et s'inscrit dans une volonté de donner au sujet énonçant une certaine autorité dont le but est d'assurer l'authenticité de ce qu'il raconte.

Le « *il* », forme impersonnelle, rapportant des faits, est remplacé par la première personne « *je* » qui est responsable de ses dires. Cette responsabilité énonciative manifeste nous met face à un engagement du sujet énonçant repéré d'emblée par l'emploi des déictiques comme les pronoms personnels « *je* » et « *nous* ». Ces pronoms marquent

l'implication et l'adhésion énonciative au projet commémoratif rendues explicites par l'emploi de la première personne du singulier :

1. Je me souviens (4 juillet 2012).
2. Je garde en mémoire des images, des faits, des scènes (3 juillet 2012).
3. J'ai toujours en tête le bruit d'une grosse explosion et le cri strident de ma mère (3 juillet 2012).
4. Nous déclinons ainsi la compétence des tribunaux français. Quel que soit votre verdict, nous demeurons convaincus que notre cause triomphera, parce qu'elle est juste et parce qu'elle répond aux impératifs de l'histoire.

Le « *je* », pur déictique est le point d'appui de la subjectivité où le locuteur marque sa présence de manière explicite. Le « *nous* » du quatrième extrait est pur déictique inclusif car il renvoie à un je + tu et il. La présence de ces déictiques connote la présence d'un discours polyphonique où plusieurs voix s'interpellent.

Le rapport à l'histoire est également mis en exergue par l'emploi des adjectifs possessifs: « *votre histoire* », ou « *mon histoire à moi* », ». L'emploi des adjectifs possessifs *votre*, *notre*, *mon*, marque la volonté d'implication du lecteur pour devenir partie prenante dans l'acte de réconciliation avec le passé. C'est ainsi que l'instance de production cherche à instaurer un espace de complicité et de connivence basé sur la réciprocité.

### **La récurrence**

Force est de constater que les témoignages des enfants sont marqués par une récurrence lexicale qui vise la légitimation de la parole. À l'instar de P.Charaudeau, nous considérons que la répétition consiste à mettre un événement sur le devant de la scène, lui donner une existence en soi et lui procurer une authenticité (2006). Nous avons relevé quelques récurrences lexicales :

5. « mémoires, guerre, histoire, Moujahid, harki, torture, moussabil, mère, père, torture, douleur, souffrance, brutalité, cruauté, violence, taloches. »

La répétition s'avère une stratégie efficace qui veut marquer les mémoires et impressionner l'instance de réception.

### **2.2.Procédés de crédibilisation du témoignage**

Le témoin cherche à donner crédibilité à son récit en insistant à relater tout détail suscitant la croyance. L'énonciateur utilise la description pour

attester la vérité de son histoire-et le degré de précision de sa narration, sa certitude vis-à-vis des événements ainsi que ses sources d'informations. C'est donc une situation où le témoin cherche à justifier l'authenticité des faits qu'il raconte. Il cherche aussi à mettre en place un rapport de complicité et de réciprocité symétrique.

Rendre un énoncé crédible passe, dans les témoignages, par le processus de nomination des personnages, des lieux, etc.

6. « [...] je disais à mes camarades "faut pas le boire, il est empoisonné". Un militaire m'a repéré et m'a couru après ; j'ai été secouru par un Français, un commerçant voisin, Vincent Berenger, et par Mme Ferres Dolorès » (6 juillet 2012).

Le témoin ne manque pas d'apporter des précisions sur les lieux et les dates. Ces précisions ne se font pas fortuitement mais elles servent à donner à l'évènement un cadre spatio-temporel en lui attribuant existence et authenticité.

7. « Ancien membre de l'ALN, je suis né en 1942 à Tizi Ouzou. En 1959, j'étais garçon d'épicerie chez mon père, qui avait un magasin d'alimentation générale et chaussures, mitoyen de notre maison, à Bérard (aujourd'hui Aïn Tagourait). »

Ou dans cet extrait :

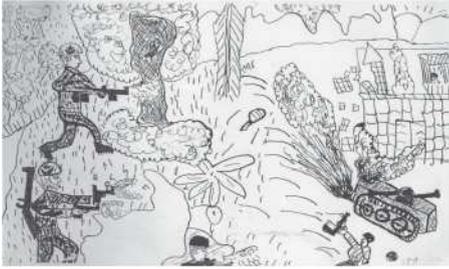
8. « Je garde en mémoire des images, des faits, des scènes qui illustrent une infime partie de ce qu'a vécu ma famille durant la Guerre de Libération nationale au quartier du Clos Salembier, aujourd'hui El Madania. Et cela m'étonne de voir que j'aie pu conserver, après tant d'années, des souvenirs aussi forts et émouvants. Ils restent indélébiles parce que vécus comme un traumatisme par le gamin que j'étais à l'époque. »

Outre ces détails, l'enfant utilise le dessin comme outil de représentation crédible de son histoire. Le dessin devient pour lui un outil d'expression de sa conscience et tend à reproduire son vécu, ses désirs, ses angoisses. Il est par là, le reflet des représentations rétrospectives des faits révolus et s'inscrivent dans une volonté de faire partager à autrui une vérité.

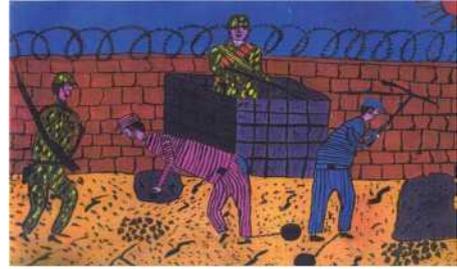
Le dessin devient également un espace où s'explique l'épanouissement affectif et témoigne de la conscience identitaire de l'enfant. C'est donc une expression directe des émotions<sup>2</sup> et des intérêts de l'enfant témoin et un moyen utilisé pour attester la vérité des faits décrits.

---

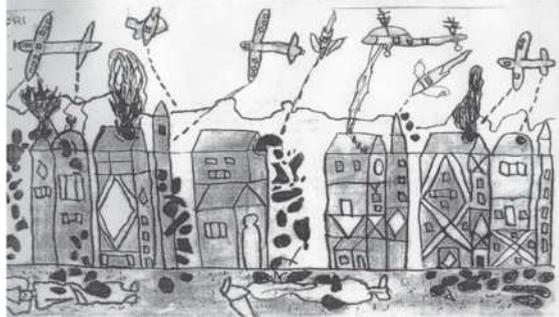
<sup>2</sup> A l'instar de Plantin (1999), nous parlons indifféremment de sentiment ou d'émotion.



**Dessin 1**



**Dessin 2**



**Dessin 3**

Les dessins que nous reprenons de notre corpus sont la représentation graphique des problèmes de l'enfant témoin, de ses peurs et traduit ses sentiments d'insécurité de celui-ci. Ils servent d'outil de compréhension de l'imaginaire de l'enfant.

C'est ce que nous remarquons dans les trois dessins où l'enfant traduit ses sentiments par les images de l'horreur et des crimes commis par le colonisateur français. Ils sont une représentation graphique d'une réalité controversée par l'enfant.

L'enfant revivifie, par le biais du dessin, ses douleurs et son existence difficile actuelle à travers la répétition des images de conflits armés, de l'injustice présente et des souffrances que les Algériens ont subies. La répétition des scènes est pour l'enfant une façon de recréer et survaloriser les émotions ressenties.

### **2.3. Pathémisation du discours testimonial. Un procédé de dramatisation**

Célébrer l'évènement de l'indépendance s'avère une opportunité pour revenir sur le passé douloureux de toute une nation. Pour faire revivre ses douleurs et faire croire à l'horreur vécue, les enfants témoins de la guerre puisent dans le lexique pathémique. Celui-ci est représenté par des arguments affectifs ayant un effet manipulateur sur le lecteur.

Nous ne manquons pas de préciser que le pathos est une propriété textuelle qui puise dans les émotions et vise la compassion de l'auditeur. Ce sont également des arguments qui conduisent le lecteur vers la tristesse et l'émotion. Le pathos est fondamentalement lié à la quête de persuasion ou d'impression de l'autre. Pour P. Charaudeau (2009), c'est une composante de l'identité discursive qu'il distingue de l'identité sociale.

La stratégie de dramatisation use de lexique à visée pathémique dont la présence est très récurrente dans les témoignages d'El Watan. Le discours à charge émotionnelle vise à avoir un effet de pathémisation soit par la description de scènes dramatisantes ou par la manifestation de l'état émotionnel dans lequel le locuteur se retrouve.<sup>3</sup> Ce lexique pourrait être classé selon diverses apparitions dans le texte.

### **Lexique de l'angoisse et de l'horreur**

L'enfant ne s'empêche pas de décrire l'angoisse d'un peuple face à l'horreur des crimes du colonisateur. C'est pourquoi, il se sert d'un répertoire lexical qui joue sur la topique de l'angoisse et de l'horreur. Les émotions convoitées à ce niveau sont la colère, la pitié comme le montrent les exemples ci dessous.

9. « Souvenirs traumatisants, mon frère a été torturé pour rien ; ma maman a été blessée dans son âme. Elle aimait ses enfants, son pays et ne comprenait pas pourquoi cette haine, cette ségrégation, ces horreurs de la colonisation. Les soldats français semaient la terreur sur notre sol. Je n'ai gardé de mon enfance que des souvenirs terribles et Dieu seul sait qu'il y a beaucoup d'exemples. [...] Les soldats ont enfoncé la porte et sont rentrés dans la maison. Ma maman pleurait, suppliait [...]. Mon père, vêtu d'une kachabia, a reçu des coups de pied, des humiliations [...]. Mes sœurs aînées avaient une vingtaine d'années à l'époque ; mon père leur a lancé : "Faites semblant de donner le sein aux enfants pour que les soldats ne les prennent pas..." Je garde en moi, de cette période, un état maladif qui resurgit à chaque injustice ». (7 juillet 2012) ;

10. Questionnaient rudement les paysans et les terrorisaient. (Ibid.,)

11. violence inouïe, cruauté inutile. (ibid.,)

12. Exécution sommaires, une furie vengeresse sans aucune limite (Ibid.,)

---

<sup>3</sup> Une énonciation est dite pathémique lorsqu'elle propose à un destinataire le récit d'une scène dramatisante apte à produire chez lui un effet pathémique.

13. véritables bouchers. (Ibid.,)
14. Voir cet homme mort exposé misérablement (Ibid.,)
15. [...] lambeaux de chairs humaines. Pétrifiés, nous restions là, terrassés par cette atrocité commise sous nos yeux d'enfants, terrible scène qui hanta nos nuits et nos rêves innocents devenus cauchemars.
16. Enfants, nous étions traumatisés par ces scènes où les militaires fracassaient les portes, instauraient l'horreur et l'émoi au sein de la famille et repartaient, toujours, avec au moins un parent ou un voisin dans la jeep. Ce cycle de perquisitions-arrestations a fait voler en éclats la famille. (6 juillet 2012)
17. Ses beaux yeux étaient embués et sur ses joues ravinées par le froid et la misère, quelques larmes ruisselaient. (Ibid.,)

Les exemples relevés sont riches en lexique évaluatif où l'enfant donne un jugement de valeur, positif ou négatif. Les adjectifs axiologiques étaient une évaluation négative des actions entreprises par le colonisateur. C'est ce que nous pouvons lire dans les items « violence inouïe, cruauté, furie vengeresse, atrocité, cauchemar, terrible scène, horreur, émoi, terreur, horreur, assassinat, drame, etc. »

Par ailleurs, les adjectifs affectifs explicitent une charge émotionnelle impliquant l'adhésion et l'engagement affectif de l'énonciateur comme le montrent les extraits : « Torturé, terrassés, blessé, terribles, pétrifiés, terrifiés, malade, vengeresse, embués. »

Outre les adjectifs affectifs qui comptent parmi les unités linguistiques subjectives, les substantifs sont également de nature affective : « Ségrégation, horreurs, terreurs, haine, humiliations, injustice, furie, etc. »

Les extraits sont également riches en verbes subjectifs et affectifs : « pleurait, suppliait, terrorisaient, aimer, semaient, comprenait ». Les verbes "semaient" et "terrorisaient" relèvent de la catégorie des verbes évaluatifs axiologiques où le sujet énonçant apporte une évaluation de l'action décrite.

Les subjectivèmes employés ont aussi une fonction conative car en affectivisant son discours, l'instance de production espère que la répugnance et l'apitoiement atteindront le lecteur en favorisant son adhésion. (C.K. Orecchioni, 1997)

Parmi les unités linguistiques portant une évaluation axiologique, nous avons noté les adverbes *rudement*, *misérablement* qui sont des adverbes

intensifieurs relatifs à l'intensité de l'action. Ils s'inscrivent comme marqueurs d'attitude énonciative. « *Rudement* » et « *Misérablement* », adverbes appréciatifs, servent à décrire et intensifier l'action. L'intensification est alors un procédé linguistique qui permet d'exprimer l'état extrême d'une action décrite.

L'emploi des items « torturé, blessé, ségrégation, horreur, haine, terreur sur notre sol. » témoigne de l'état émotionnel dans lequel se trouve le locuteur et répond à une stratégie argumentative de l'indignation dont l'objectif est d'attiser la pitié du lecteur et lui faire partager la douleur que vivaient les Algériens. On est en pleine problématique du pathos.

### **Lexique de la dénonciation/stigmatisation discursive**

Nous notons que, dans son rapport à l'histoire, l'instance de production emprunte deux attitudes énonciatives qui oscillent entre dénonciation/stigmatisation et cristallisation/idéalisation. Les deux attitudes sont représentées par des outils linguistiques qui marquent l'évaluation appréciative et l'évaluation dépréciative. D'autres outils sont d'ordre déontiques, aléthiques et affectifs.

La dénonciation de la monstruosité des actes qu'a commis la France en Algérie est représentée par des qualifiants évaluatifs dépréciatifs. Le discours utilisé tend à mobiliser le sentiment de colère chez le lecteur en évoquant les conditions de vie des Algériens. Ce discours appuie la gravité de la situation en reflétant les actes humiliants, l'injustice du colonisateur et le traumatisme vécus par les Algériens.

La dénonciation repose comme nous pouvons le lire dans les passages qui suivent sur la description pitoyable du portrait de la victime et de son agresseur. La description de la victime se sert de lexique subjectif qui cherche à attirer la pitié du destinataire et l'inviter à partager les souffrances et les douleurs de la victime.

18. Il avait la figure blême ; les lèvres enflées ; les yeux grands ouverts ; la bouche béante. Ses cheveux étaient maculés de boue. Sa tête pendait sur le côté. Ses parties intimes étaient mises car son pantalon était déchiré. (7 juillet 2012).

Le discours de victimisation est accompagné d'une description de l'ennemi qui met en exergue les actes commis contre la victime.

19. Les français riaient ; ils semblaient ravis de voir cet homme mort exposé misérablement. (Ibid.,)

20. Les soldats français croyaient qu'ils étaient les seuls à avoir droit de supprimer les méchants, de provoquer la douleur. Bien au

contraire, en agissant aussi inconsciemment, ils ne se rendaient pas compte combien leurs actions de représailles et de vengeance apportaient aux habitants d'Oulmen, d'El Zorg, de Fkirina, de Oued Nini et d'El Tarf, un poids incommensurable de peines, de douleurs et de cruauté inutile. Et de haine. (Ibid.,)

Cette description se veut une stratégie de dramatisation voire de sur-dramatisation qui met en scène le couple antagonique victime/agresseur. C'est pourquoi nous avons constaté que l'énonciateur axe sur la description de la victime et de l'ennemi pour mettre en scène l'amplitude du drame en usant à titre illustratif d'adjectifs évaluatifs axiologiques et d'adjectifs affectifs (blême, maculés, barbouillé, rebutantes, ligotés, traînés, sale, etc.)

21. Les recherches progressaient avec beaucoup de brutalité vers le centre. Les femmes en haillons, dont les plus jeunes s'étaient barbouillé le visage de suie et saupoudré les cheveux de terre pour paraître le plus rebutantes possible et écœurer les vellétés de viol des soldats, les enfants et les vieillards étaient conduits à coup de fouet et d'insultes vers une colline qui surplombe le hameau. Les hommes valides étaient ligotés et traînés par une corde commune accrochée au pommeau d'une selle vers un ravin. » (6 juillet 2012).

## **Conclusion**

Ceci étant, une des propriétés discursives des témoignages parus sur *EL Watan* se donne pour objectif de rapporter objectivement des faits vécus sans pour autant pouvoir s'empêcher d'être subjectifs. C'est ainsi que nous nous retrouvons devant un potentiel diégétique riche en subjectivèmes dont l'ultime but est de toucher l'affect.

Les modalités affectives sont à considérer comme subjectives dans la mesure où elles indiquent que l'enfant témoin se trouve émotionnellement impliqué dans le contenu de son discours. La modalisation affective déployée dans les témoignages exprime ainsi un engagement affectif révélé par le biais des mots contenant une réaction émotionnelle.

Au terme de cette étude, nous convenons que le lexique choisi dans la présentation des événements obéit à des contraintes situationnelles qui imposent le choix d'une organisation discursive. Cette organisation discursive adopte différentes stratégies à travers lesquelles l'enfant cherche à donner à son produit crédibilité, légitimité et enfin un aspect captatif et persuasif.

La quête de crédibilité est très présente dans les témoignages de l'enfant de guerre qui cherche à persuader l'instance de réception de la crédibilité de son produit et ce en le faisant croire que ce qu'il dit et ce qu'il présente est "digne de foi". Ceci ne se rend manifeste qu'à travers l'usage d'un lexique émotionnel.

Nous avons vu à ce niveau que le sujet énonçant exploite un potentiel diégétique à effet pathémique dans le but de gagner la sympathie et la compassion du lecteur et déclencher des effets de connivence et de complicité. (cf exemples repris du corpus).

La captation, quant à elle, repose sur la volonté de séduire le lecteur et l'amener à adhérer aux idées défendues par le sujet parlant. Ces trois stratégies constituent l'identité discursive que nous avons essayé de dénuder dans cette contribution. L'étude de l'impact effectif de ces dites stratégies sur l'instance de réception serait un travail intéressant à aborder dans la mesure où ça nous permettrait de déceler l'écho des témoignages sur le lectorat.

### **Références bibliographiques**

Amossy, Ruth. (2000) *L'argumentation dans le discours*. Armand Colin. Paris.

Charaudeau, Patrick. (2005), *Les médias et l'information : L'impossible transparence du discours*. De Boeck – Ina coll, « Médias Recherches », Bruxelles.

Charaudeau, P. (2006) « Discours journalistique et positionnements énonciatifs. Frontières et dérives », *Semen* [En ligne], 22 | , mis en ligne le 01 mai 2007 in <http://semen.revues.org/2793>

Charaudeau, P. (2008), *Pathos et discours politique* », *Rinn M.* (coord.), *Émotions et discours. L'usage des passions dans la langue*, Presses universitaires de Rennes.

Charaudeau, P. (2009), "Identité sociale et identité discursive. Un jeu de miroir fondateur de l'activité langagière", in Charaudeau P. (dir.), *Identités sociales et discursives du sujet parlant*, L'Harmattan, Paris.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine. (1997), *L'énonciation*, Paris : Armand Colin Éditeur, Paris.

Plantin, Christian. (1999) *La construction rhétorique des émotions*, in *Rhetoric and Argumentation*, E. Rigotti eds. Niemeyer, Tübingen, pp. 203-219.

## **Sitographie**

Amossy, R. (2008) « Argumentation et analyse du discours : perspectives théoriques et découpages disciplinaires » en ligne <http://aad.revues.org/200>.  
Florimond Rakotonaelina (2000) « Aspects du témoignage dans la presse écrite », *Les Carnets du Cediscor* [En ligne], 6, mis en ligne le 30 novembre 2009, <http://cediscor.revues.org/341>.

**D comme demain,  
ou le croisement des figures  
dans *Le Cahier* de Hana Makhmalbaf**

Nada SATTOUF  
Université libanaise

**Résumé**

Sous les ordres de Mollah Omar, les Talibans imposèrent une iconoclastie interdisant toute représentation vivante. Bouddhas furent démolis, alors que les enfants de Bâmiyân, nés de poudre des explosifs, vinrent habiter le premier long métrage de Hana Makhmalbaf, *Le Cahier* (2007). Ce film cherche à faire poésie et épaisseur. Deux plans s’y brouillent : la fiction des jeux enfantins et la réalité du sérieux.

**Mots clés :** enfants, guerres, socialisation, chronotope, iconoclasm

**Abstract**

Under the orders of Mollah Omar, the Talibans imposed an iconoclasm prohibiting any living representation. Buddhas were demolished, while the children of Bamiyan, born of explosive powder, came to live in Hana Makhmalbaf's first feature film *Le Cahier* (2007). This film seeks to make poetry and thick. Two shots are blurred: the fiction of childish games and the reality of seriousness.

**Keywords :** Children, wars, socialization, chronotope, iconoclasm

**Introduction**

La reconnaissance internationale du cinéma iranien connut son apogée au début des années 90. Face aux règles de la censure, la majorité des films font preuve d’imagination. Par le recours à l’enfant, des réalisateurs, comme Abbas Kiarostami et Mohsen Makhmalbaf, réussissent à contourner certains des interdits ; *Bashu, le petit étranger* de Bahram Beyzaï (1986), *Où est la maison de mon ami ?* d’Abbas Kiarostami (1987) en constituent des exemples. *Buddha Collapsed Out Of Shame* (*Bouddha s’effondra de honte*, 2007) fut le titre original du premier long métrage de Hana Makhmalbaf. En France, on opte pour *Le Cahier*,<sup>1</sup> un élément clé et symbolique du film, et dont le trajet raconte le destin de tout un pays qu’est l’Afghanistan. L’action eut lieu autour des ruines des

---

<sup>1</sup> Le film *Le Cahier*, sorti en 2007, reçoit le prix spécial du jury au Festival de Saint-Sébastien. Il a été tourné en Afghanistan, monté au Tadjikistan et fini en Allemagne.

statues de Bouddhas géants dont l'un mesurait 55 mètres et siège comme le plus grand bouddha debout du monde. Filmés caméra à la main, les enfants du *Cahier* prêtent leur point de vue pour parler de la haine et de l'intolérance. Jamais confrontés à une prise de vue, ils déploient acuité symbolique dont l'affinement fut pris en charge par des procédés cinématographiques valant le détour. Si le spectateur s'émerveille de voir la poésie de l'image, il se trouve désenchanté devant les vestiges culturels et religieux, brefs humains qui s'effondrent.

Comment le temps fragmenté des enfants du *Cahier* se manifeste-t-il dans l'iconoclasme et le totalitarisme ? Il n'est pas question ici de brosse ne fût-ce que la richesse des symboles que le film véhicule, mais bien de nous focaliser sur le texte filmique défini comme « "unité de discours, en tant qu'actualisée, effective" (= mise en œuvre d'une combinatoire de codes du langage cinématographique). » (Aumont et Marie, 1988/2004/2014 : 70) Le but de cette lecture est de comprendre le lien entre les protagonistes et l'iconoclasme, réflexion justifiée par le titre original du *Cahier* et par le regard que pose Marie-José Mondzain sur la notion de l'image. Les chronotopes tel que Bakhtine les conçoit en tant qu' « espace [qui] s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire » (Bakhtine, 1978 : 237) et qui serait mis en valeur par les divers choix esthétiques du film retiennent également notre attention. Notre objectif serait aussi de rendre compte du sceau de totalitarisme qui atteste l'unité des modèles culturels dont sont victimes les enfants de guerres, et ce, en remontant à la notion d'habitus mis au point par Bourdieu.

Raconter en images et en sons suppose la sélection de certaines péripéties avant de les monter dans un ordre et un cadre de présentation, répondant tous les deux à un choix aussi bien esthétique qu'éthique du réalisateur. Kracauer considère qu' « un film est un film avant tout parce qu'il tire profit de toutes les potentialités de l'expression cinématographique. » (Kracauer 1973 cité par Ethis, 2005/2011 : 53). Celle-ci met en œuvre, dans *Le Cahier*, des aventures qui se suivent chronologiquement sans pourtant chanter l'équilibre cosmique.

Bakhtay, le personnage principal, désire se procurer un cahier, lui permettant, à l'instar de son voisin Abbas, d'apprendre « des histoires drôles » qui lui enflamment l'imagination. La logique des alliances et des hostilités, survenant soit « par hasard ou par nécessité », (Jullier & Marie, 2007/2012 :50) préside alors. Bakhtay se livre à un marchandage hasardeux, proposant le troc de deux œufs et d'un pain cuit contre un

cahier dont les pages vierges ne tardent pas à se transformer en avions de guerre entre les mains des gamins talibans. Accusée d'impiété, Bakhtay se voit lapidée. Ce n'est qu'*in extremis* qu'elle arrive à l'école des filles, munie du rouge à lèvres de sa mère en guise de crayon. Devenue élément perturbateur par manque d'initiation, mais surtout par excès de fantaisie, elle fut chassée, puis menacée, cette fois-ci, par les enfants américains qui tirent appuyant sur la gâchette de leurs fusils-bois (plus sophistiqués de ceux des enfants talibans). « Fais la mort pour être libre » dit Abbas. Ce cri se veut la résolution du problème au moment où la situation finale reprend l'effondrement des Bouddhas, mais de honte comme le dit le titre original du film, ou comme l'annonce le cinéaste Mohsen Makhmalbaf (le père de Hana) : « Je suis convaincu que les statues du Bouddha n'ont pas été détruites. Elles se sont effritées de honte. À cause de l'ignorance, en Occident, de l'Afghanistan. »<sup>2</sup>

Il serait intéressant de s'attarder sur la signification plurielle dont s'étoffe le nom " Bakhtay " lequel prête à interprétation. Se référant à Lissan El Arab,<sup>3</sup> on obtient les mots " boukht " et " bakht ". D'origine perse, " boukht " est considéré un intrus en arabe; il signifie " chameaux de Kourrassan ". Le mot fut aussi évoqué dans la tradition du Prophète (Hadith) désignant de la même façon le chameau connu par son cou long, et dont le féminin est " boukhtiya " et le pluriel " boukhten et bakhaten ". Quant au mot " bakht ", perse arabisé, il aurait comme synonyme, toujours selon Lissan Al Arab, " jadd " qui signifie le grand-père paternel et maternel. Mais il exprime aussi et c'est cela qui nous intéresse " Hath : la chance " et " houthwa / la faveur, la grâce, l'estime ". À noter que le mot " jidd " veut dire " la persévérance " et " jadd : la chance, la joie, la prospérité. " Dans quelques dictionnaires comme Al Sakhah fi al lougha, le mot " jadd " représente " al haz wal bakht : la chance ". En arabe parlé, et ce dans plusieurs pays, une certaine pratique consiste à prédire l'avenir où on utilise assez souvent le mot " bakht ". De plus, il serait important de mentionner que le " y " à la fin du nom de " Bakhtay " signifie la possession : Bakhtay devient " ma chance, ma grâce, etc. "

Bakhtay serait ainsi la métonymie de la personne persévérante qui a tout fait pour atteindre son but. L'acharnement qu'elle a manifesté le long du film, voulant à tout prix se procurer un cahier, transgresser les ordres des enfants talibans, trouver l'école des filles, la rapproche du chameau

---

<sup>2</sup> [www.giant-buddhas.com/fr/downloads/dossier.pdf](http://www.giant-buddhas.com/fr/downloads/dossier.pdf) (consulté le 25 février 2015).

<sup>3</sup> [www.baheth.info/all.jsp?term=بخت](http://www.baheth.info/all.jsp?term=بخت)

connu par sa résistance, son endurance et son adaptation à la vie dans les régions arides. La grâce que la fille porte en elles, l'excès de fantaisie à travers laquelle elle semble mépriser la médiocrité du réel, lui servent d'adjuvant dans sa quête. La communication qu'elle entreprend avec son voisin Abbas est de proximité, d'imitation, mais aussi de rêves perdus.

### 1. Sur l'iconoclasme

Décrétés comme "idolâtres" par Mohammad Ali et ses talibans, les bouddhas géants de Bâmiyân furent démolis en 2001 sous les regards horrifiés de l'opinion publique. Les termes "barbarie", "analphabètes" encombrant les médias qui toutefois n'essaient pas de comprendre les motivations profondes de ces iconoclastes ultras puritains des temps modernes, issus de l'Islam, au moment où il faut y voir la manifestation d'un conflit contemporain, celui des « images. »<sup>4</sup> (Fiserova, 2008 : 4-5-6)

L'iconoclasme (*eikon* : image; *klaô* : briser) se situe très loin dans l'histoire et caractérise les trois religions monothéistes. De 723 à 843, l'Empire romain d'Orient (byzantin) connut ce qu'on a appelé la Querelle des images où un patrimoine inestimable fut rasé. Les iconoclastes actuels, comme ceux de Byzance, n'admettent pas la représentation de Dieu sous un visage humain; ils refusent de se voir représentés parce que « confier son corps à l'image c'est le restituer à sa gestation. Nourrir la représentation en lui offrant en pâture son corps, c'est aussi (équivalent symbolique) nourrir le corps d'images. » (La Chance, 2001 : 18-19) S'en détourner du regard, n'éprouvant qu'une forme de barbarie, c'est être réfractaire à la perspective qui veut, comme l'affirme Mondzain, que le projet des islamistes ne consiste pas à « tuer le bouddhisme, mais [à] atteindre l'idée que se fait l'Occident de l'œuvre d'art et du patrimoine culturel. »<sup>5</sup> (Fiserova, 2008 : 12) C'est dans cet effacement de ce patrimoine que grandissent les enfants troglodytes de Bâmiyân. Le cadre spatio-temporel fut donc celui du gommage de la

---

<sup>4</sup> Dans son entretien avec Fiserova (2008), Marie-José Mondzain précise que « "image" est un terme générique, désigne le genre dont l'icône et l'idole seraient les espèces. » Elle ajoute que « [l']idole est d'abord un objet qui médiatise les relations entre les vivants et les morts, entre les pouvoirs occultes et les impuissances réelles ». En ce sens, « *Eikôn* désigne une relation, *eidolon* désigne un objet. »

<sup>5</sup> Mondzain ajoute : « Quand vous détruisez une icône, vous ne détruisez pas l'image. Vous atteignez à la sacralité, mais ça ne peut pas atteindre l'image : vous détruisez l'objet. L'image est indestructible. » Voir Michaela Fiserova, « Image, sujet, pouvoir » Entretien avec Marie-José Mondzain, dans *Sens Public* Revue électronique internationale [www.sens-public.org](http://www.sens-public.org). Article publié en ligne : 2008/01, p. 13.

mémoire, celui d'une absence présente, vu qu'une grande partie des séquences sont filmées aux pieds des bouddhas disparus.

Animée par « la conscience politique » (Ethis, 2005/2011 : 55) qui fixe les jeux d'images et la mise en scène, la réalisatrice Hana Makhmalbaf opte pour une présentation en boucle : le prologue et l'épilogue furent empruntés d'un documentaire tourné par les talibans mêmes. La séquence incipit contient trois plans : une icône représentant un bouddha, du monde rassemblé, que des hommes qui applaudissent (donnant l'impression qu'ils consentent à l'acte de démolition), deux explosifs qui font sauter les bouddhas : le tout se déroule en à peu près trente neuf secondes. Ce documentaire, faisant écho au titre original du film, constitue une unité narrative et spatio-temporelle, traçant le chronotope des gens vivant aux alentours, dans des conditions on ne peut plus austères. On remarque l'absence des sons phonématiques (Aumont et Marie, 1988/2004/2014 : 154) incarnés par le discours verbal, et la présence des sons non phoniques (l'applaudissement et les explosions). La clôture du film rappelle, de son côté, la démolition des statues dans un geste répétitif. Ce choix ne se limite pas à son aspect documentaire : il procure aux bouddhas toute la consistance stylistique et rhétorique les faisant passer du domaine de la "visibilité"<sup>6</sup> à celui de "l'image"<sup>7</sup> (Fiserova : 2008 : 7) Dans ce sens, le regard subjectif, les opérations du regard du sujet ne s'en tiennent pas à devenir ceux du récepteur, du regardeur du film. Ils sont aussi ceux des enfants troglodytes qui vivent le deuil de la disparition. Et là revient le sens de "imago" en latin, « lié aux pratiques funéraires [...] à l'expérience de la mort, de la disparition, et de ce qui est retenu de ceux qui ne sont plus là. » (p. 6)

Accusé d'être américain, Abbas fut piégé : il tombe dans une fosse creusée par les enfants talibans dont ils se sont servis pour lapider Bakhtay. Il est filmé en plongée. Écrasé, il subit un interrogatoire qui le montre impie : pour lui, A est comme « abeille », B comme « Bakhtay » ou « bébé », N comme « nez », D comme « demain », alors que pour les autres, A est comme « Amérique », B comme « Bouddha », N comme « négatif », et D comme « Dieu ». Les termes identifiés par les enfants talibans, soit « Amérique, Bouddhas, négatif et Dieu » sont porteurs de

---

<sup>6</sup> Marie-José Mondzain définit la visibilité comme « le mode sur lequel apparaissent dans le champ du visible des objets qui attendent encore leur qualification par un regard. » *Ibid*, p. 6-7.

<sup>7</sup> Image comme « mode d'apparition fragile d'une semblance constituante pour des regards subjectifs », *Ibid*, p. 7.

sens. Ils expriment à quel point ces jeunes sont influencés par une éducation fondamentaliste ; ils sont fortement imprégnés d'« une nostalgie dangereuse pour les dichotomies bien nettes : bien/mal, pur/impur, haut/bas... extinction/eugénisme. Ils se détournent du relativisme moral, de la conscience procédurale, de l'identité factice, et cherchent une re-fondation mythocentrique dans le sang. » (La Chance, 2001 : 19) Abbas sort défiguré de la fosse remplie de boue et vit macérer son corps (voir Figure 1) : c'est une tentative de suppression de la figure humaine d'Abbas qui semble renaître de sa propre terre. Détruire sa figure équivaut à pulvériser sa vie, porter atteinte à son identité. Vers la fin du film, Abbas simule encore une fois la mort pour se racheter, menacé cette fois-ci par les enfants américains. Il tombe (voir Figure 2) et s'étend à même le sol tel un bouddha de pierre. Bouddha renaît en Abbas pour mourir, renaître, re-mourir, et ainsi de suite. Le garçon vit au quotidien une mort répétitive à laquelle il s'habitue et avec laquelle il se familiarise.

Entre les Bouddhas de Bâmiyân et les enfants, il y a donc une circulation des signes et un échange que célèbre l'histoire. L'existence qu'ils mènent se définit par le regard qu'ont construit leurs ancêtres, donnant « à l'image son statut d'"*eikon*", d'"*eidolon*" ». <sup>8</sup> (Fiserova, 2008 : 7) La façon dont Abbas se représente soi-même et l'image qu'il a eue de soi (à la hauteur des bouddhas géants) se trouvent affectées par la disparition des statues, comme un passé qu'on appréhende afin de mieux comprendre le « demain ».

Force est de constater la difficulté qu'a Abbas de se frayer la voie d'une vision personnelle du monde dans une société, où pas de lieu propice à l'investissement d'une conduite rassurant l'humain dans sa croyance au monde et à la vie. Ne pouvant pas s'identifier aux enfants jouant à la guerre, dépourvu ainsi d'une appartenance communautaire, Abbas n'a qu'à porter sa boue, une sorte de terre qui rappelle celle des bouddhas...le scénario invite à reconsidérer sa soif d'identité, son rapport à la mémoire du lieu, soit Bâmiyân, et à celle collective qui encombre le chronotope de ce chemin de soie. Abbas éprouve un besoin de croire en le monde et en l'avenir : « D comme demain » n'est qu'un cri désespérément lâché de la part d'un enfant qui cherche à se forger une croyance en un rêve. Abbas meurt et renaît sacré, il semble, par son

---

<sup>8</sup> Mondzain, dans le même entretien avec Fiserova, met l'accent sur les « régimes de la pensée qui ont été fondateurs quant à la définition de l'image [...] quant à ce à quoi elle renvoie dans les opérations du sujet sur elle. », *Ibid*, p. 7.

identification au bouddha, chanter l'unité perdue de l'univers et le sacré de la vie humaine. N'altérant ni principes ni valeurs religieux, son idolâtrie, comme celle de sa voisine Bakhtay, constitue un écart avec ce qui est établi, donnant naissance à un chronotope fragmenté.

## 2. Sur le chronotope

Bakhtine appelle « *chronotope*, ce qui se traduit, littéralement, par "temps-espace" : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels. » (Bakhtine, 1978 : 237) Il ajoute que « [l]es indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps. » En effet, ce qui est valable dans le monde romanesque le serait, ne serait-ce qu'en partie, dans le monde cinématographique, où le repérage des éléments spatio-temporels n'est pas un objectif en soi, mais une façon de penser la configuration du réel et la façon dont le personnage principal Bakhtay en appréhende l'existence. À y regarder de près, nous constatons que *Le Cahier* nous communique des particularités de Bâmiyân dont la causalité des événements se trouve régie par une nécessité socio-politique. Ce qui fait que les aventures, bien ancrées dans l'espace, s'inscrivent dans un processus temporel historique.

La démolition des bouddhas ouvrant et clôturant *Le Cahier* se révèle un chronotope spécifique servant à introduire une histoire qui remonte à 2001 et qui participe à la lecture des autres chronotopes du film. Cette démolition émerge comme l'un des « centres organisateurs des principaux événements contenus dans le sujet du roman [ici du film] dont les "nœuds" se nouent et se dénouent dans le chronotope. » (p. 391) Celui-ci enrichit l'œuvre : rappelons que le titre original de ce long métrage est « Les Bouddhas se sont écroulés de honte » ; il s'offre comme un monde réel qui se loge dans la fiction, qui en réinvente continuellement la réception et la perception. Le drame est donc actualisé et fait partie de la vie quotidienne des troglodytes ; il est profondément lié aux péripéties du fi/lm sans que celles-ci fusionnent. Cette stratification montre que les deux catégories (le documentaire et la fiction) se déroulent à des moments différents. Pourtant, l'espace unique qui n'est pas le même est toujours Bâmiyân.

Si nous tenons compte de la date de la sortie du *Cahier* (2007), de celle la démolition des bouddhas (2001) et de l'âge de Bakhtay : six ans, nous pouvons constater que la fille venait de naître ou avait quelques mois lors de la chute des statues. La mémoire spatio-temporelle de l'époque des bouddhas est un patrimoine familial. Bakhtay en voit les décombres, vit l'ancien à travers l'héritage des parents et le récent dans les vestiges et la

mainmise des talibans. La distribution du savoir concernant l'espace-temps passe par ce personnage qui construit le long du film son propre chronotope en écart avec celui de son entourage : le sort que Bakhtay subit est doublement dramatique : elle est, d'une part, impie selon les enfants talibans (enlèvement, lapidation et terreur) et, d'autre part, elle est terroriste selon les enfants américains. Dans les deux cas, elle devrait simuler la mort afin de survivre.

Ne voulant pas être dérangée par les facteurs externes, soit les jeux de guerre auxquels se livrent les enfants, Bakhtay s'efforce de s'en protéger en s'épanouissant dans un univers de fantaisie et d'émancipation. En effet, l'imaginaire auquel elle tente d'adhérer est livresque, donc fictif et ne change pas : il existe dans la lecture et le cahier. Consciente ou non, la fille s'ingénie à construire son propre chronotope, celui des histoires drôles. Le cahier est censé transmuier son mode de vie. Ainsi s'investit-elle dans une course contre le monde, incarnant de la sorte une course contre la mort. Quant au crayon qu'elle s'est procuré, ce n'est que le rouge à lèvres de sa mère, un objet révélateur lié à la sensualité de la femme, un outil interdit. Bakhtay le charge de symbolisme : c'est avec la liberté, la beauté et l'émancipation qu'on écrit les histoires, voulait-elle dire.

À l'école des filles, le temps semble se décaler de l'espace. L'incompatibilité espace-temps traduit le côté nonchalant, bref le côté enfant de Bakhtay. Au début de la séquence, Bakhtay rencontre des difficultés à s'y trouver une place de disponible. On la pousse, on refuse de lui accorder une chaise où s'asseoir : elle est intrusive. Elle tente les autres avec son rouge à lèvres. Celles-ci l'acceptent dans sa transgression et se laissent se maquiller, se travestir. La fantaisie l'emporte sur l'apprentissage et l'émancipation des filles semble passer par l'amusement. Considérée un élément perturbateur, Bakhtay fut chassée. Elle part à la rencontre d'un autre chronotope, cette fois-ci à jamais fatal : jouer à la morte.

De surcroît, le chronotope de la *rencontre* (C'est l'auteur qui souligne) requiert on ne peut plus d'ampleur et se charge « d'intensité et de valeur émotionnelle ». (384) Les péripéties du film adviennent toutes à l'extérieur si on exclut celle de l'école des filles (classe fermée). Les rencontres sont régies par le hasard : ni Bakhtay ni Abbas ne savaient qu'ils allaient être pigés. Nous sommes dans une focalisation spectatorielle, où le spectateur est « mis au parfum alors que les personnages ne le sont pas ». (Jullier, 2012 : 75) Aussi la notion de la

route et du chemin à parcourir serait-elle intimement liée au nom de Bakhtay. Dans la lecture du « bakht », le lexique de la route revient assez souvent : on prédit des voyages, des changements dus aux déplacements.

Le chemin de la vie / mort témoigne de plusieurs distances focales, mobilisées dans la séquence de l'arrestation de Bakhtay, variant entre courtes et longues. Les premières déterminent les objectifs dits « grand-angles » mettant à la disposition du regardeur un espace riche en objets, dont les détails demeurent inaccessibles. On distingue, au premier plan, les enfants à même le sol guettant le passage d'une proie; au 2<sup>e</sup> plan on voit Bakhtay passer et au 3<sup>ème</sup> plan, les décombres des statues démolies et un prolongement formé par les énormes roches vidées de leurs bouddhas. Alors que les distances focales longues caractérisent les objectifs dits « téléobjectifs » dont il est question lorsque les enfants encerclent Bakhtay : on les perçoit de près, ainsi que leurs visages, leurs regards... La restriction du champ est ici symbolique : dès que les enfants se déclarent des talibans, toute ampleur ou étendue se trouve bannie. À noter que le cadre rectangulaire de Bakhtay offre au regardeur une profondeur de champ : elle est dos tourné aux agresseurs, face aux bouddhas en décombres (voir Figure 3).

Cette ouverture nous dit des choses sur les rêves de la fille, sur ses désirs d'apprendre des histoires, de planer dans un monde fantasmagorique, où les visions et les légendes fusionnent. Plusieurs points de vue<sup>9</sup> sont ici mis en jeu : au début de la séquence, le regard de la caméra est un regard sur : celle-ci est installée en bas, filmant le passage de l'hélicoptère, préparant de la sorte la scène des avions lancés par les garçons. Puis l'objectif se déplace pour cadrer les garçons guettant l'émergence d'une proie. Cependant, le regard de la caméra captant la scène de la fabrication des avions est un regard depuis, celui de Bakhtay : c'est à travers son regard que le spectateur assiste à cette scène. Le visage de la fille est pris en gros plan, manifestant « un désir d'entrer dans une plus grande intimité avec un personnage » (Jullier et Marie, 2007/2012 : 14) qui, voyant son rêve persécuté, retourne le dos aux bouddhas dans un geste de refus de la réalité.

Le lieu des rencontres et la route sont ainsi profondément imprégnés des repères historiques : le temps que Bakhtay et Abbas vivent est celui de la tolérance, du « demain » perdu par l'effacement des traces historiques,

---

<sup>9</sup> Selon Jullier et Marie (2007/2012) « [L]e point de vue est donné d'abord par l'emplacement de la caméra. C'est le point d'observation de la scène, celui d'où part le regard », p. 12.

l'effacement du passé, sachant que la route (espace) « est profondément marquée par le cours du temps historique, par les empreintes et les signes de son écoulement, par les indices de l'époque. » (Bakhtine, 1978 : 385) Les enfants troglodytes héritent une mémoire que les talibans entreprennent d'effacer, comme ils tentent de ramener les enfants à leur propre temps où il n'y aurait pas de place pour l'acceptation de l'autre. Le lieu représente les siècles écoulés dont les indices ne trompent pas et est pénétré d'une intensité figurative. Le temps est ainsi vu dans l'espace, dans les grottes où vivent toujours les familles dramatisées par la guerre, dont le chronotope s'investit dans la construction de l'intrigue et l'appréhension de l'existence où la mort est une délivrance.

### 3. Sur la socialisation des enfants de guerres

*Le Cahier* met en scène deux attitudes contradictoires face à l'apprentissage : la première relève d'un déterminisme qui se manifeste par l'enseignement mécaniste où l'on voit le sujet apprenant se dissoudre dans le système social : à l'école, les garçons répètent dans un automatisme ce que leur maître enseigne...l'éducation se déroule dans une ambiance de routine,<sup>10</sup> (Lenoir, 2007 : 5) appelée par Bourdieu *habitus*. La seconde attitude concerne un apprentissage qualifié de positif, celui de Bakhtay qui refuse de se plier aux règlements imposés, à la routine des pratiques des enseignants et qui fait preuve, dans son appréhension du monde, d'un certain subjectivisme libérateur. Il s'en suit que le modèle scolaire mis en scène dans *Le Cahier* ne fait que façonner des habitudes de perceptions communes à toute une génération ou à des générations futures, constituant ainsi un dogme unificateur.

Comme l'affirme Bourdieu, le processus éducatif devient au service de la production de l'*habitus*. Il est dans ce sens une formation d'un certain culturel en accord avec la pensée sociale prédominante. En cela, Bourdieu rejoint la thèse de Durkheim qui définit l'éducation comme quelque chose qui « a pour objet de susciter et de développer chez l'enfant un certain nombre d'états physiques, intellectuels et moraux que réclament de lui et la société politique dans son ensemble et le milieu spécial auquel il est particulièrement destiné. » (Durkheim, 1966, cité par Lenoir, 2007 : 13) Une construction régulière avec des effets de répétition sont à observer : les mêmes enfants jouent les soldats talibans

---

<sup>10</sup> Voir à ce sujet Lenoir, Yves (juin 2007), « L'*habitus* dans l'œuvre de Pierre Bourdieu : un concept central dans sa théorie de la pratique à prendre en compte pour analyser les pratiques d'enseignement », Documents de CRIE et de la CRCIE, n° 1, Faculté d'éducation, Université de Sherbrooke.

et les soldats américains; les victimes toujours les mêmes ainsi que la mort qu'il faut simuler pour se racheter. Les scènes de tuerie et de lapidation se montrent représentatives du film parce qu'elles en forment l'axe spécifique de l'analyse : la répétition rappelle que les seigneurs de guerres sont uniformément les Talibans et les Américains.<sup>11</sup>

Pourtant, Bakhtay perturbe le déterminisme qui supprime toute autonomie du sujet. L'expression de ses goûts, la fréquentation de l'objet culturel qu'est le cahier et sa représentation du monde s'avèrent distinctes de celles des autres : elle se heurte aux comportements mécanistes issus des conditions sociales. Elle s'oppose aux autres enfants qui ne font que produire une réalité déterminée par une structure « structurée » qui est aussi « structurante » (Bourdieu, 1980 : 88), dans la mesure où elle impose des ajustements de la part de ces enfants aux nouvelles situations : il s'agit ici de la guerre.

Les informations que le récit véhicule à travers le savoir de Bakhtay (ce que Genette appelle « focalisation », ou ce que André Gaudreault appelle « la monstration » et qui consiste à analyser une séquence filmique en termes de point de vue)<sup>12</sup> sont porteuses de sens. À la 3<sup>e</sup> séquence du film, Bakhtay s'occupe de sa petite sœur pendant que sa mère cherche de l'eau. La voix de son voisin Abbas récitant son alphabet lui arrive. Elle se dirige alors vers l'entrée de la grotte pour le guetter et le voit surgir, entouré d'une aura rayonnante. Son regard se meut de l'intérieur obscur vers l'extérieur lumineux, où se trouve Abbas, nimbé de clarté et d'histoires drôles (voir Figure 4). La mise en images des récits se constitue dans ce sens comme « des choix opérés et révélateurs de ce qu'une société valorise dans sa représentation d'elle-même, mais aussi de ses lapsus et des ses incohérences ». (Ethis, 2005/2011 : 57) Le déplacement de Bakhtay, de l'intérieur ténébreux vers l'extérieur radieux n'est que son aspiration à se libérer d'une réalité lugubre, de se créer une harmonie libératrice loin de tout rapport avec le poids du vécu.

---

<sup>11</sup> Chomsky Noam (2001) : « les États-Unis sont les seuls, comme pays, à avoir été condamnés pour terrorisme international par la Cour internationale de justice et les seuls à avoir rejeté une résolution du Conseil de sécurité qui appelait les États à observer les lois internationales. » Voir *11/9 Autopsie des terrorismes*, Paris, Le Serpent à plumes, p. 51.

<sup>12</sup> Selon Aumont et Marie « le point de vue, c'est l'endroit depuis lequel on regarde. Plus largement, c'est aussi la façon dont on regarde. » P. 108. *L'Analyse des film* (1988/2004/2014) coll. Cinéma, Paris, Armand Colin.

À vrai dire, personne dans le film ne fait preuve de refus ou de révolte contre l'établi si on exclut Bakhtay nourrie par ses désirs fantasmatiques et Abbas qui refuse de participer aux jeux de guerres. Pourtant, leur rejet d'ajustement est mal reçu : n'ayant pas de place à l'école des garçons, Bakhtay part à la recherche de celle des filles. Transgressant les règles établies, elle en fut chassée. Quant à Abbas, il est piégé et en sort un bouddha dont le sort est encore une fois la mort. Ainsi, au fur et à mesure que la société évolue dans ce coin du monde, les garçons intègrent-ils les structures sociales et ne se montrent pas contraints de justifier leur conduite guerrière qu'ils livrent contre les autres qui leur sont différents. L'habitus anticipe dans ce sens le futur de ces enfants, la marche à venir de cette société dont les opérations relèvent du domaine de la certitude.

Dans *Le Cahier*, les séquences réservées à l'éducation ne sont pas nombreuses : deux arrêts sont à signaler : à l'école des garçons, l'on voit la leçon se dérouler dans un espace ouvert : les enfants répètent passivement les mots et syllabes prononcés par l'enseignant afin de les mémoriser. Quant à l'école des filles, elle est formée d'un espace clos, où la préoccupation de l'enseignante donne place aux fantasmes de Bakhtay, qui soudoie les filles et leur maquille le visage avec son rouge à lèvres. Comme agent social, Bakhtay représente le conflit avec le système tel qu'il est. Dans sa quête de liberté, elle s'oppose au déterminisme où toute émergence de l'individu s'exclut ; par son innocence et sa naïveté, elle transgresse les codes imposés par la collectivité. Au moment où on trouve les autres enfants moulés par ces codes, Bakhtay s'en détache et prend l'initiative de se former. Ayant de la difficulté à se soumettre aux modèles culturels imposés, elle se livre solitairement à une quête, alors que les autres enfants, ceux qui font la guerre et ceux qui fréquentent l'école, représentent « [l']acteur communautaire [qui] appartient à un ensemble régi par des liens naturels ou spontanés, [qui] se subordonne à une collectivité dont le sens excède celui de chacun de ses membres. » (Dubet et Martuccelli, 1996 : 513)

Bakhtay assume, par conséquent, la différenciation tout en accomplissant un certain nombre de tâches différentes de celles des autres. Ses codes, ceux de ses sentiments et désirs individuels lui ont permis d'apprendre toute seule l'histoire que récitait Abbas, sans avoir recours aux institutions dont le système est celui de domination : « Il était une fois un homme qui faisait la sieste à l'ombre d'un noyer. Tout à coup lui tomba sur la tête une noix qui lui fit une très grosse bosse. Il se leva et dit : "Heureusement que ce n'était pas une citrouille, sinon je serais

certainement mort”. »<sup>13</sup> Mais comme le système nie et refuse toute différenciation, Bakhtay s’en trouve exclue et poussée à faire la morte pour s’en sauver. À Bâmiyân, on n’a plus le droit de se faire maître de son destin ; aussi voit-on s’imposer le poids de la tradition et des préjugés, loin de toute indépendance de jugement. La socialisation apparaît donc « comme une forme de programmation individuelle assurant la reproduction de l’ordre social à travers une harmonisation des pratiques et des positions. » (Dubet et Martuccelli, 1996 : 515) Toute autonomie individuelle se révèle bannie dans un système d’assujettissement, où D est absolument comme “ Dieu ”, jamais comme “ demain ”.

Une conclusion s’impose à la lumière des pistes de lecture retenues : l’insertion dans des films de fiction des images d’archives ne remonte pas à aujourd’hui.<sup>14</sup> Dans *Le Cahier*, cet emprunt confie au film sa profondeur événementielle où un dialogisme s’établit entre le documentaire et la fiction. De même, il accorde à l’image une ouverture libératrice et une lecture polysémique au service du quotidien des enfants de guerres. L’iconoclasme ne se réduit pas à un déchaînement contre les composantes politico-économiques qui régissent le monde, ni à une indignation du « consumérisme extrême, des grandes messes d’idolâtrie marchande. » (La Chance, 2001 : 21) Il structure l’espace-temps et l’inscrit dans un ensemble de croyances, de mœurs contextualisées et d’un chronotope unique, fragmenté pourtant au fur et à mesure que Bakhtay et Abbas se configurent une vision utopique du monde, faite de rêves et d’histoires. Le temps paraît inachevé dans toute sa complexité, censurant le comportement des personnages répartis en socialisés (les enfants qui jouent à la guerre) et libérateurs (Bakhtay et Abbas). La socialisation des enfants s’avère méthodique : l’implantation par les talibans d’un système socio-politico-culturel, régi par des valeurs religieuses désuètes et rétrogrades, manie le mode de raisonnement des enfants, et impose une conduite orientant leur façon de penser et d’agir, les transformant ainsi en automates. La vie est fugitive et la simulation de la mort ne fait que souligner la précarité des rêves. La mort répétitive marque la blessure à jamais plantée dans le cœur de cet espace humain désertique, paralysant de la sorte tout accès à l’espoir, le pétrifiant même avant de naître.

---

<sup>13</sup> *Le Cahier*, file de Hana Makhmalbaf (2007)

<sup>14</sup> Voir Joly Martine (2002/2005), *L’image et son interprétation*, Paris, Armand Colin cinéma, p. 131-148.

Enfin, il ne serait point question de retenir une seule lecture du *Cahier*. La croisée des intentions de lecture proposées ne fait que conforter l'idée d'une réception rhétorique du film où la responsabilité revient au spectateur de s'engager dans d'autres pistes d'interprétation.



Figure 1<sup>15</sup>



Figure 2

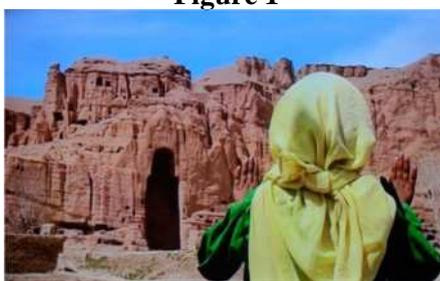


Figure 3



Figure 4

### Références bibliographiques

#### Ouvrages

Aumont, Jacques, Michel Marie (1988/2004/2014 pour la présente impression), *L'Analyse des films*, coll. Cinéma, Paris, Armand Colin.

Bakhtine, Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

Bourdieu, Pierre (1980), *Le sens pratique*, Paris, Minuit.

Chomsky Noam (2001), *11/9 Autopsie des terrorismes*, Paris, Le Serpent à plumes.

Ethis Emmanuel (2005/2011 pour la présente impression), *Domaines et approches. Sociologie du cinéma et des ses publics*, coll. 128 sociologie, Paris, Armand Colin.

Joly, Martine (2002/2005) *L'image et son interprétation*, Paris, Armand Colin.

Jullier, Laurent (2012) *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion.

Jullier Laurent, Michel Marie (2007/2012) *Lire les images du cinéma*, Paris, Larousse.

---

<sup>15</sup> Les figures 1, 2, 3 et 4 sont tirées du film *Le Cahier* (2007) de Hana Makhmalbaf.

## **Articles**

Dubet, François, Danilo Martuccelli (1996) « Théorie de la socialisation et définitions sociologiques de l'école », *Revue française de sociologie*, 37-4.

Fiserova Michaela (2008), « Image, sujet, pouvoir. Entretien avec Marie-José Mondzain », *Sens public* (revue électronique international, [www.sens-public.org](http://www.sens-public.org))

La Chance, Michaël (2001), « Œuvres géantes et culture mondialisée : quelques réflexions sur la destruction des Bouddhas de Bamiyan », *ETC*, n° 55.

Lenoir, Yves (juin 2007), « L'*habitus* dans l'œuvre de Pierre Bourdieu : un concept central dans sa théorie de la pratique à prendre en compte pour analyser les pratiques d'enseignement », *Documents de CRIE et de la CRCIE*, n° 1, Faculté d'éducation, Université de Sherbrooke.

## **Dictionnaire électronique**

[www.baheh.info/all.jsp](http://www.baheh.info/all.jsp)

## **Liens électroniques**

Ge Bizhou, *La montagne est un Bouddha. Bouddha est une montagne.*

[www.giant-buddhas.com/fr/downloads/dossier.pdf](http://www.giant-buddhas.com/fr/downloads/dossier.pdf) (consulté le 25 février 2015)

## **Document visuel**

Makhmalbaf, Hana (2007), *Le Cahier*, (Durée du film : 1 h 21)

# La inocencia de la infancia: cine y Guerra Civil Española

Natàlia MELLADO COVES  
Universidad de Alicante (España)

## Resumen

Esta investigación profundiza en el estudio de la niñez durante la Guerra Civil Española, tomando como muestra la representación de esta temática en el mundo del cine contemporáneo. Para llevar a cabo este proyecto, se han presentado algunos datos sobre el origen de esta situación y se ha analizado el contexto histórico del momento, con la finalidad de comprender la información que nos aporta el corpus cinematográfico empleado.

**Palabras clave:** Guerra Civil Española, cine, infancia, inocencia, conflicto bélico.

## Résumé

Cette recherche expose une étude sur les enfants de la Guerre Civile Espagnole, en prenant comme exemple la représentation de ce sujet dans le monde du cinéma contemporain. Pour accomplir ce projet, sont présentées aussi des données sur l'origine de ce problème et également nous avons fait un analyse sur le contexte historique du moment, afin de comprendre l'information que nous donne le corpus cinématographique.

**Mots-clés :** Guerre Civile Espagnole, cinéma, enfance, innocence, conflit armé.

## Introducción

Hace dos años se celebró el 75 aniversario del fin de la Guerra Civil Española, uno de los episodios más tristes y amargos de la historia de España. Después de tanto tiempo, los recuerdos de este conflicto se borran a pasos agigantados. Por esta razón, es un deber conocer bien todo lo que pasó, con la finalidad de recopilarlo, escribirlo y, por qué no, plasmarlo en la sensibilidad del arte cinematográfico. Además, son muchas las historias que fueron silenciadas por culpa del virus del miedo. No obstante, gracias al cine, existe la posibilidad de ver, escuchar y sentir, aunque sentados en el sofá y a través de una nítida pantalla, los desgarradores efectos de una guerra en la que, como siempre, los niños comparten su inocente infancia con el miedo.

Todos estos eventos del pasado español requieren una investigación respetuosa, sensible y profunda que nos muestre los verdaderos acontecimientos de la guerra y la posguerra. Solamente así será posible

romper, por fin, ese silencio que ha caracterizado al pueblo español durante tanto tiempo. Además, si esto se hace bien, las nuevas generaciones considerarán este hecho pasado como un paso fundamental para comprender la actualidad y su devenir.

Precisamente, una de las voces que ha decidido romper el silencio, para mostrar las atrocidades de la Guerra Civil Española, ha sido el cine español contemporáneo, aspecto que se analizará a lo largo del artículo. De hecho, el cine, debido a su primacía visual, constituye un espacio perfecto para transmitir y poder asimilar ciertas imágenes que, difícilmente, podrán ser olvidadas (Sánchez-Biosca, 2006).

Así, gracias al cine, los españoles han conseguido revivir un episodio histórico doloroso, imborrable y que tanto fracturó a la sociedad civil. Un episodio en el que los niños sufrieron el quebrantamiento de una de las etapas ‘mágicas’ de la vida: la infancia. Los refugios, los hogares fracturados y las infinitas colas de gente esperando víveres pasaron a ser algo habitual en el día a día de los más pequeños (Vigil, 1996). Por todo esto, sobran motivos para justificar la realización de la presente investigación, cuyo objetivo principal consiste en profundizar en el estudio de la figura del niño durante la Guerra Civil Española, haciendo hincapié en el tratamiento de esta temática por parte del cine contemporáneo español.

### **1. Contexto histórico sobre la Guerra Civil Española**

Antes de profundizar en el análisis de las diversas películas seleccionadas, conviene situar el contexto histórico en el que se ambientan: la Guerra Civil Española (1936-1939), uno de los episodios más tristes y recientes de la historia de España.

La Guerra Civil Española comenzó el 18 de julio del año 1936, tras un golpe de estado perpetrado contra el gobierno de la Segunda República Española, y acabó el 1 de abril del 1939. En ese entonces, España vivió una de las etapas más complejas de su historia más reciente. Definitivamente, el bando nacional o sublevado, apoyado por países como Alemania, Italia y Portugal, se enfrentó al bando republicano, ayudado por la Unión Soviética y México. Así comenzó el oscuro período de la historia de este país. Una época en la que los fusilamientos, los campos de concentración o las fosas comunes componen el paisaje que observamos cada vez que echamos la vista atrás y nos asomamos a la ventana de nuestro pasado (Sánchez, 2008).

Esta circunstancia dio lugar a un conflicto bélico entre dos ejércitos antagónicos que lucharon por sus convicciones, en un enfrentamiento de

ideas, de clases, de religión. Toda esta situación desencadenó el sufrimiento de la población civil y, en especial, de los niños. Desgraciadamente, el bonito sueño que envuelve a la infancia se convirtió en una terrible pesadilla.

Durante este enfrentamiento, los niños vivieron dos tipos de experiencias traumáticas: la permanencia en España, viviendo el conflicto en primera persona; y el exilio obligado a través de organizaciones. En primer lugar, aquellos niños que residieron en España, se acabaron convirtiendo en niños golpeados o desamparados por los trágicos momentos. Toda esta situación fue un caldo de cultivo para el negocio de la adopción, ya que muchos niños, hijos de republicanos, fueron adoptados de manera ilegal. Otros también vivieron la cárcel junto a sus madres, pasaron hambre o, en el peor de los casos, no sobrevivieron. En segundo lugar, aquellos infantes que partieron hacia el exilio en plena guerra a través de organizaciones se vieron obligados a la separación forzosa de sus raíces, al alejamiento familiar y a muchas despedidas sin reencuentro (González, 2003; Vigil, 2005).

Como bien se puede observar, la situación provocada por la guerra no fue fácil para los niños. Padedieron unas consecuencias que interrumpieron radicalmente su infancia y les hizo enfrentarse, cara a cara, con la muerte de personas cercanas, ya fuera por hambre o por motivos ideológicos. Este conflicto fragmentó sus vidas por completo y no les permitió disfrutar de la tan preciada infancia.

Volviendo de nuevo a la línea histórica del conflicto, se ha de comentar que el bando nacional tenía muchos más recursos armamentísticos que el bando republicano. Así pues, la zona republicana disminuyó paulatinamente ante la ocupación del ejército nacional. Precisamente, una de las batallas que provocó el declive casi definitivo del ejército republicano fue la Batalla del Ebro, librada entre el 25 de julio y el 16 de noviembre de 1938. Tras esta batalla se inició una ofensiva débil sobre Cataluña.

Ya en febrero del 1939, esta zona fue ocupada por el bando nacional. A partir de ese entonces, el bando republicano sólo contaba con el centro y la región mediterránea, desde Valencia a Almería. A pesar del intento de resistencia, en marzo dimitió el presidente Manuel Azaña desde el exilio parisino. Este hecho tuvo como repercusión inmediata el reconocimiento del régimen de Franco por las principales potencias. A finales de ese mismo mes, la República, concentrada en el sudeste español, se defendió como pudo ante el aumento del poder franquista. Esta zona pasó a ser el

último reducto de la España republicana, especialmente Alicante, ciudad de la esperanza para muchos futuros exiliados republicanos.

Finalmente, el 28 de marzo de 1939, Franco entró en Madrid y, días más tarde, ocupó toda la franja mediterránea. Posteriormente, cayeron Ciudad Real, Jaén, Cuenca, Albacete y Almería. Además, el 30 de marzo se frustraron todas las esperanzas republicanas, al ser ocupadas Valencia y Alicante. Las últimas ciudades en caer fueron Murcia y Cartagena, el 31 de marzo. Al día siguiente, el 1 de abril de 1939, fue decretado el fin de la Guerra Civil Española, una guerra incivil que provocó la pérdida y fragmentación de toda una sociedad.

Tras la guerra, comenzó la dictadura de Francisco Franco, dictadura que mantuvo oprimida a toda la sociedad civil en plena posguerra y en la que se castigó la pertenencia a los ideales republicanos con mucha represión. Este evento histórico golpeó fuerte en la mente de todos aquellos que lo padecieron, especialmente, en la mente de todos aquellos niños inocentes, hoy ya ancianos, que se vieron envueltos en una guerra que los marcó para siempre. Hoy en día, tenemos la posibilidad de ponernos en la piel de las víctimas de la guerra. Las fuentes orales, escritas y, ante todo, las fuentes audiovisuales, facilitan el recuerdo de unos hechos que nunca deben perderse en el olvido.

## **2. Representación fílmica de la guerra. Marco teórico**

El cine, desde sus inicios, ha jugado un papel fundamental en la transmisión de historias, hechos, ideas y enseñanzas. Sin duda, los relatos que se han plasmado en la pantalla han afectado ya a muchas generaciones, convirtiéndose en cultura popular y en un verdadero arte (Martínez-Salanova, 2003). Son estas representaciones audiovisuales las que facilitan al receptor el contacto directo con un determinado hecho. En nuestro caso, la Guerra Civil Española también ha sido partícipe del fuerte impacto del cine, principalmente en estas últimas décadas. Esto ha permitido informar y hacer pensar al espectador sobre la importancia del recuerdo y de la tan necesaria memoria viva (Deveny, 2011).

Estas películas o –tratándose de la representación de hechos históricos– documentos visuales, se convierten en auténticos agentes de la historia (Barrenetxea, 2013). El cine favorece un acercamiento con el pasado y permite conocer, aunque solo sea de lejos, el sentimiento de las personas de aquella época y su forma de asimilar los acontecimientos ocurridos. En concreto, los *films* que se analizan en este artículo reflejan el valor de unos niños cuyas vidas sufrieron las terribles consecuencias de la guerra.

Los acontecimientos de la Guerra Civil Española se han ido reconstruyendo y plasmando en el cine a lo largo de las últimas décadas, aumentando su influencia de forma progresiva a partir de los años 70. En esta etapa surgió un cambio cultural, cuyo efecto en la producción cinematográfica del momento resultó bastante notable. Todo esto se manifestó en el denominado ‘Nuevo Cine Español’ (Payá, 2007). *Las bicicletas son para el verano*, obra de Fernando Fernán Gómez, plasmada en el cine en el año 1984 de la mano de Jaime Chávarri, es una de las obras que se analizan en este artículo y que forman parte de la cultura de esta época de transición en España.

No obstante, el verdadero avance en la reconstrucción de los hechos de la Guerra Civil se inició a finales del siglo XX y llega a alcanzar la actualidad. Desde el punto de vista cinematográfico, en esta época se incluyen obras esenciales en la representación fílmica de este conflicto, como es el caso de *La lengua de las mariposas* (1999), dirigida por José Luis Cuerda, o *La voz dormida* (2011), dirigida por Benito Zambrano. Como se puede comprobar, el cine español presenta un completo historial de producciones ambientadas en la Guerra Civil Española. Todas ellas, en cierta medida, nos permiten conocer la realidad del momento y sentir –aunque de forma indirecta– la conmoción ante un conflicto de tal magnitud.

### **3. El cine contemporáneo español y la Guerra Civil**

La infancia, esa etapa cándida e inocente que tanto permite soñar y, en ocasiones, evadir la realidad, florece ante un conflicto bélico poniendo a prueba su propia capacidad de asimilación (Gómez, 2009). Ante la dimensión y radicalidad de estos conflictos, la niñez puede darse de bruces con la realidad o, por el contrario, dar rienda suelta a la imaginación y evadir la situación con ayuda del mágico poder de la inocencia. Por esta razón, se ha procedido a elaborar un canon cinematográfico dividido en dos ramas temáticas. Por un lado, se han analizado todas aquellas producciones en las que la realidad del niño se oculta tras la fantasía de la infancia. Por otro, también se han estudiado las películas en las que el temor y el miedo envisten tan fuerte que ni siquiera la fantasía es capaz de encubrir la tristeza de una guerra.

De esta forma, tras el análisis de diversas películas ambientadas en la Guerra Civil Española, se ha llevado a cabo una selección de aquellas en las que los niños ocupaban un lugar privilegiado en la historia, siendo estos los propios protagonistas, como ocurre en *El espinazo del diablo*. También se han incorporado los *films* que, a pesar de no centrarse en la

figura del niño, sí que dejan huella de la percepción infantil y juvenil del conflicto, como ocurre en *Las bicicletas son para el verano*. Así mismo, se han intentado estudiar las producciones en las que la línea argumental se ha ambientado en la posguerra cercana al conflicto, ya que refleja las consecuencias de la guerra en toda su plenitud. *El laberinto del fauno* es un ejemplo de este tipo de películas.

Por todo esto, esta investigación realiza un análisis de las perspectivas más destacadas de los cineastas en lengua española sobre los niños de la Guerra Civil Española en función de aquello que vivieron, dispersado o no, por su maravillosa capacidad imaginativa. Todo esto nos permitirá visualizar diferentes prototipos de niños y, cómo no, aprender de sus experiencias. La mirada del niño se ha convertido en una ventana privilegiada con la que poder observar aquellos años. Es así como el cine español ha sabido aprovechar esta situación para reflejar un punto de vista adecuado sobre los sucesos de la Guerra Civil Española.

### *3.1. Películas, niños y realidad*

La Guerra Civil Española ha sido retratada por el cine español a través de diversas películas que intentan reflejar la realidad bélica española. Para comenzar, hemos seleccionado, tal y como se ha afirmado con anterioridad, aquellas producciones en las que los niños se enfrentan a la realidad desde su humilde infancia. Estos niños nos muestran auténticas lecciones de vida al luchar contra las consecuencias desoladoras de la guerra.

#### *3.1.1- Las bicicletas son para el verano*

*Las bicicletas son para el verano*, realizada por el director Jaime Chavarrí en 1984 y basada en la obra de teatro homónima de Fernando Fernán-Gómez, nos permite adentrarnos en un Madrid destruido y sumido en la miseria durante la guerra, a través de un entramado de vivencias vecinales. A raíz de este conflicto, los personajes se unen más que nunca para superar las adversidades acaecidas.

Esta película nos permite observar las diferentes formas de pensar y de resolver problemas que presentan cada una de las familias. Pese a ello, se vislumbra que el nexo de unión principal radica en el seno de una familia, una familia vecinal que entrelaza historias y que, en cierta manera, es la única vía para obtener alimentos o protección. De esta forma, diferentes familias individuales forman un gran colectivo vecinal muy solidario que abarca todos los círculos sociales de esta gran familia,

especialmente a aquellos que tienen niños pequeños y necesitan conseguir comida para ellos.

Dicho esto, se ha de comentar también que el *film* tiene muy presente la percepción infantil del conflicto, ya que desde su inicio se puede contemplar una escena entre dos personajes, Luisito y Pablo, en la cual, como niños-adolescentes que son, discuten sobre las guerras. Por un lado, Luisito se imagina un Madrid en guerra; pero, por otro, Pablo no lo puede imaginar, pues piensa que las guerras sólo pueden ocurrir en grandes desiertos como el de Abisinia.

Acto seguido, estos dos personajes juegan a la guerra, una guerra inventada en sus mentes y aparentemente imposible. Descartado el conflicto bélico ante sus mentes infantiles, estos dos niños se imaginan un verano entre bicicletas, tal y como lo han sido los anteriores. No obstante, este verano nunca llegará por culpa del estallido de la contienda. De ahí que en esta película observemos infancias rotas por la guerra, hambre, dolor, niños criados por su madre ante la muerte del padre. Sin duda, infancias destrozadas por completo.

### 3.1.2- *La lengua de las mariposas*

*La lengua de las mariposas*, dirigida por José Luís Cuerda y basada en un relato homónimo de Manuel Rivas, se realizó en el año 1999. En ella se observa la relación de un niño con su maestro durante los meses previos al estallido de la guerra. El niño, Moncho no quiere ir a la escuela porque tiene miedo de que el maestro le pegue. Por suerte, Don Gregorio no es de ese tipo de docentes y muy pronto se gana su cariño. Gracias a eso, Moncho se introduce en el ambiente escolar, donde aprende y progresa a través del método de la observación. Poco a poco, comienza a querer a su profesor, quien le enseñará el verdadero sentido del término libertad.

Mientras el curso se desarrolla, comienza la guerra y, a partir de este momento, la película se tiñe de gris. Sin duda, el momento más álgido se contempla cuando los nacionales llegan al pueblo para llevarse a todos los detenidos republicanos, entre los que se encontraba el maestro. Todos los habitantes del pueblo son llamados por los nacionales para increpar a estos detenidos, aspecto que deben cumplir si no quieren ser capturados por sus ideales políticos. Es entonces cuando los padres de Moncho gritan con mucho dolor a los detenidos, tanto que incluso se puede ver el llanto impotente del padre.

Así mismo, la madre invita a Moncho a chillarles. Este es uno de los momentos más sensibles y emotivos de la película, ya que para Moncho no es nada fácil insultar a su estimado profesor: ¡Rojos, asesinos! El dolor y la incompreensión que siente Moncho en ese instante lo hace correr detrás del camión de presos políticos para tirarle piedras, como otros niños también hacen. Sin embargo, la tristeza de Don Gregorio le hace gritar nombres de cosas que aprendió con el pequeño: tilonorrinco, Espiritrompa; mostrando así el gran aprecio que le tenía.

Como se observa, es una película que, sin duda, expresa el cariño de los alumnos hacia su profesor, un profesor noble y bueno, cuyo único pecado fueron sus ideas. Además, esta película también permite ver el deterioro de la enseñanza durante este conflicto, ya que muchos docentes fueron detenidos y también pagaron los horrores de la guerra.

### 3.1.3- *Los girasoles ciegos*

*Los girasoles ciegos*, dirigida por José Luíz Cuerda y basada en la novela homónima de Alberto Méndez, está ambientada en el año 1940. Pese a ello, al mantener la guerra como trasfondo, no se ha querido dejar de lado esta producción. De esta película queremos destacar que Lorenzo, el niño de la película, vive en primer plano la situación de su padre, Ricardo, el cual se encuentra escondido en casa por sus ideas de izquierda. Desgraciadamente, el diacono que le imparte clases a Lorenzo, lo acosa por rojo y siempre lo tiene supervisado.

A medida que la película avanza, este diacono se enamora obsesivamente de la madre de Lorenzo y comienza a perseguirla. Un buen día, descubre que el marido está escondido en la casa y decide delatarlos. Cuando vienen a llevárselo, Ricardo decide lanzarse por la ventana ante el desconcierto de su pobre hijo Lorenzo, golpeado por la situación. Una vez más, esta película nos muestra uno de los traumas más dolorosos, ver morir al padre por culpa de una persecución injusta.

### 3.1.4- *La voz dormida*

Finalmente, para acabar este apartado y emprender un recorrido entre visiones más o menos fantásticas, se ha de citar brevemente la película *La voz dormida*, basada en la novela homónima de Dulce Chacón. Este *film* fue dirigido por Benito Zambrano en el año 2011 y, aunque esté ambientada en plena posguerra, tiene todavía muy presente la contienda. Por esta razón, solamente queremos destacar a esos niños que nacían en las cárceles y que padecieron las causas de una guerra y una posguerra tan inhumana. Por todos es sabido que una gran mayoría de estos infantes

quedaron completamente desamparados al condenar a muerte a sus madres y padres.

En concreto, esta película nos cuenta la historia de Hortensia, una joven embarazada que se encuentra en prisión y a la cual condenan a muerte. Esta joven de origen cordobés convive en la cárcel hasta que da a luz a su niña, siendo asesinada después de despedirse de ella. Por suerte, la hermana de Hortensia, Pepita, que había venido de Córdoba para ayudar a su hermana, logra hacerse cargo de su sobrina gracias a la ayuda incondicional de una de las carceleras.

Finalmente, cabe decir que esta es también una película muy emotiva, pues nos muestra las injusticias de esos niños nacidos en la cárcel y que, en aquella época, quedaron a merced de la suerte después de la muerte de sus madres. En concreto, en este caso, la niña tiene suerte de crecer junto a su tía, pero muchos no tuvieron la suerte de crecer junto a su familia.

### *3.2- Películas, niños e imaginación*

A continuación se analiza la figura de los niños de la Guerra Civil que aparecen en diversas películas y que, ante un conflicto armado tan traumático, crean y recrean su propio mundo imaginario; un mundo repleto de inocencia y de imaginación.

#### *3.2.1-El laberinto del fauno*

*El laberinto del fauno*, dirigida por Guillermo del Toro en el año 2006, aunque esté ambientada en el año 1944, bajo el régimen de Franco, tiene todavía muy presente el contexto de la Guerra Civil Española.

De esta película queremos destacar que la protagonista es una niña llamada Ofelia. A través de ella, observamos que el mundo real y humano se ha deshecho completamente por culpa de la guerra. Por esta razón, Ofelia, inmersa en su imaginación de niña, es guiada por un insecto hacia el mundo irreal, en el que descubre un laberinto subterráneo muy cerca de su casa. En este nuevo mundo, que solamente puede ser contemplado por aquellas personas que no han sido contaminadas por la guerra, Ofelia se convierte en una princesa y ello nos invita a pensar en la destrucción del mundo superior.

Además, otro de los problemas que muestra la niña Ofelia es su desesperación ante la búsqueda de su verdadero padre, un hombre de izquierdas que vive resguardado en las montañas, aunque muchos piensan que está muerto. Debido a eso, la madre tiene que acceder a un matrimonio con un capitán sanguinario de derechas. A medida que la película avanza, observamos el dolor y el sufrimiento de Ofelia,

provocado por una guerra que ha arrasado todo el mundo real y la invita a seguir sumida en su imaginación, pese a sus preocupaciones.

Por esta razón, este *film* nos muestra una fusión entre la barbarie, presente en el ambiente real, y ese mundo imaginario que sirve de refugio a Ofelia para escapar de la violencia absurda de los adultos.

### 3.2.2- *Pa negre*

*Pa negre*, dirigida por Agustí Villaronga i Riutort, es una película basada en la novela homónima de Emili Teixidor, que mezcla el género dramático y el misterioso. Para empezar, debemos decir que aunque esté ambientada en los años cuarenta, la guerra sigue muy presente como telón de fondo. No obstante, esta producción va más allá de la guerra y de la miseria, para introducirse dentro de un mar de mentiras que, ante todo, intenta proteger a los niños.

Un buen día, Andreu, el niño protagonista de esta historia, se encuentra, por causalidad, con dos cadáveres. Esto ocasionará la desintegración de su familia, atrapada en mentiras y culpas del pasado, un pasado que no debe hacer daño a los niños. Por todas estas razones, la película tiene un toque fantástico relacionado con los sueños y fantasmas que se muestran como alternativa ante los ojos infantiles del protagonista y de sus amigos.

### 3.2.3- *El espinazo del Diablo*

Para concluir este apartado, se debe citar una película titulada *El espinazo del Diablo*, cuyo director es Guillermo del Toro y que nos muestra un drama de terror gótico. Según hemos podido comprobar, esta producción nos adentra en un mundo de sombras y misterios en un orfanato español de los tiempos de la Guerra Civil Española. Este orfanato sirve de refugio para niños y adultos republicanos que viven a escondidas del ejército que ejecuta a todos aquellos que se oponen al régimen franquista.

Todo cambia cuando llega Carlos, después de la muerte de su padre. A partir de este momento, se vislumbra en el orfanato la escasez y miseria al no poder atender a tantos niños desamparados. Además, Carlos descubre el fantasma de un niño en el foso del agua que quiere hacer justicia, ya que fue asesinado. El tiempo pasa, todo se va deteriorando paulatinamente, pero la gran debacle se origina tras la llegada del ejército franquista, que ataca el orfanato y lo deja en ruinas.

Sin duda, este *film* nos muestra la dificultad de unos pobres niños republicanos que quedaron desamparados y tuvieron que aprender a vivir

en un orfanato que les ofrecía cuanto podía, ya que había mucha necesidad, muchos niños y pocos recursos.

## **Conclusión**

Para finalizar este artículo, debemos afirmar que esta confrontación de cine y realidad nos ha permitido visualizar una época muy compleja para nuestro país, una época repleta de infancias golpeadas e interrumpidas que, tristemente, se prolongó durante los años de posguerra. Es por este motivo que, todavía hoy, nuestros niños de la guerra no han olvidado las heridas causadas por este conflicto bélico, pues les quebraron por completo su inocente infancia, aspecto que el cine español ha sabido transmitir a la perfección.

El tiempo ha pasado, sin embargo todavía quedan presentes muchas huellas del conflicto que se reavivan en cada nueva guerra, huellas que se aferran a las experiencias vividas y que envuelven de dolor sus almas. Por desgracia, todavía no se ha dictado en el mundo el cese definitivo de estos conflictos inhumanos. Después de la Guerra Civil Española se han sucedido muchas otras guerras que continuaron borrando infancias y que todavía hoy lo siguen haciendo.

Todas estas producciones fílmicas sobre la Guerra Civil, al igual que muchos otros largometrajes que reflejan distintas violencias del pasado, nos permiten establecer conexiones entre dichos acontecimiento y las circunstancias actuales. Hoy en día, sigue siendo evidente la gran cantidad de guerras que azotan a nuestro planeta. Por esta razón, resulta necesaria la recreación de estos escenarios, con la finalidad de que la sociedad conozca un poco más sobre un pasado que no difiere tanto de la situación actual. Solamente así, conociendo a fondo lo sucedido, podemos aprender de nuestros errores y no caer en la misma trampa. Gracias al cine, tenemos la posibilidad de ver, a través de nuestros propios ojos, esta triste realidad.

## **Referencias bibliográficas**

### **Referencias fílmicas**

ALEN, J. (Productor) y Cuerda, J.L. (Director). (2008). *Los girasoles ciegos*, basada en la novela homónima de Alberto Méndez. [Película]. España.

BOVAIRA, F. (Productor) y Cuerda, J.L. (Director). (1999). *La lengua de las mariposas*, basada en el relato homónimo de Manuel Rivas. [Película]. España.

DEL TORO, G. (Productor y director). (2006). *El laberinto del fauno*. [Película]. España y México.

DEL TORO, G. (Productor y director). (2011). *El espinazo del Diablo*. [Película]. España.

MATAS, A. (Productor) y Chavarri, J. (Director). (1984). *Las bicicletas son para el verano* basada en la obra de teatro homónima de Fernando Fernán Gómez. [Película]. España.

PASSOLA, I. (Productora) y Villaronga i Riutort, A. (Director). (2010). *Pa Negre*, basada en la novela homónima de Emili Teixidor. [Película]. Cataluña.

PEREZ, A. (Productor) y Zambrano, Benito (Director). (2011). *La voz dormida*, basada en la novela homónima de Dulce Chacón. [Película]. España.

### **Artículos**

BARRENETXEA MARAÑON, I. (2013), Los niños de la guerra: entre la historia oral, el cine y la memoria. *Historia Contemporánea*, (45).

DEVENY, T. (2011), La emigración forzada de 1939 en Los niños de Rusia, El sueño derrotado y Exilio. *Quaderns de Cine*, (6), 71-82.

GOMEZ LOPEZ-QUIÑONES, A. (2009), Hadas, maquis y niños sin escuela: la infancia romántica y la guerra civil en El laberinto del fauno. *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, (5).

GONZALEZ, C. (2003), El retorno a España de los «Niños de la Guerra Civil». *Anales de Historia contemporánea* (19), 75-100.

MARTINEZ-SALANOVA, E. (2003). El valor del cine para aprender y enseñar. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*. (20), 45-52.

PAYA LOPEZ, P. (2007), Entre el mito y la memoria. Imágenes de una guerra. *Pasado y memoria: Revista de historia contemporánea*, (6), 131-164.

SANCHEZ, J. R. (2008). *Hasta la raíz: Violencia durante la Guerra Civil y la dictadura franquista*. Alianza Editorial.

SANCHEZ-BIOSCA, V. (2006). Cine y guerra civil española: del mito a la memoria. Alianza Editorial.

VIGIL, A. A. (1996). Las consecuencias de la Guerra Civil Española en los niños de la República: de la dispersión al exilio. *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia contemporánea*, (9), 207-228.

VIGIL, A. A. (2005), El «instante congelado» del exilio de los niños de la Guerra Civil Española. *Deportate, esuli, profughe*, (3), 263-281.

# Les enfants, moteur de l'action dramatique dans le contexte de la guerre civile libanaise : lecture d'*Incendies*<sup>1</sup> de Wajdi Mouawad

Mohamed BAH  
Université Sultan Moulay Slimane  
Beni-Mellal Maroc

## Résumé

L'enfance constitue le moteur de l'action dans la pièce théâtrale *Incendies*. La plupart des victimes sont des enfants. A force de subir des injustices et des violences dans le contexte de la guerre civile, certains de ces enfants se transforment en bourreaux (Nihad né d'un premier amour) ou en résistants (Nawal). L'histoire de Nawal oscille entre La fiction (Nawal, violée par son propre fils, accouche de deux enfants) - et l'Histoire (La guerre civile au Liban).

**Mots clés** : enfance, croyances populaires, guerre, victime, Histoire

## Abstract

Childhood is the driving force behind action in the theatrical play "*Incendies*". Most of the victims are children. By suffering injustice and violence in the context of the civil war, some of these children turn into executioners (Nihad was born of a first love) or resistance fighters (Nawal). Nawal's story oscillates between fiction (Nawal, Nawal, raped by her own son, gives birth to two children) and history (the civil war in Lebanon).

**Keywords** : Childhood, popular beliefs, war, victim, History

## Introduction

L'un des pays du Proche Orient le plus affecté par la guerre est le Liban : trente ans de guerre. « Sept fois détruites et sept fois reconstruite, Beyrouth renaît tous les matins en temps de guerre et de paix »,<sup>2</sup> écrit Carmen Boustani (2010, p.73). Wajdi Mouawad tente à travers sa pièce *Incendies* de démonter la tragédie libanaise engendrée, en grande partie, par la guerre civile. L'enfance est au centre de l'action dramatique. Une mère violée par son fils, né d'un amour hors mariage, donne naissance à

---

<sup>1</sup> Mouawad, Wajdi, *Incendies*, (2009), *Le sang des promesses*/2, Paris, Babel du Sud, Toutes les références entre parenthèses renvoient à cette édition.

<sup>2</sup> Boustani, Carmen, (2010), *La Guerre m'a surprise à Beyrouth*, Paris, Karthala, p.73.

deux enfants jumeaux, un garçon et une fille. Cette histoire a pour arrière plan la guerre civile libanaise. Comment se manifeste la réalité dans ce récit dramatique ? Comment se chevauchent et se mêlent fiction et réalité aussi bien dans la pièce de théâtre que dans son adaptation au cinéma par Denis Villeneuve ? Quelle est la part de la fiction et quelle est la part de l'Histoire dans la reconstruction de la vérité aussi bien dans la pièce de théâtre que dans son adaptation au cinéma par Denis Villeneuve. De quelle vérité s'agit-il ? Cette vérité consiste pour les deux jumeaux à retrouver leur père et leur frère en remontant le passé de la mère. Telle est la problématique globale dont nous traitons dans notre article.

### **Que raconte la pièce de théâtre ?**

La pièce *Incendies* est l'histoire d'amour entre Nawal, âgée de quatorze ans, et son amant Wahab. Tombée enceinte, Nawal est forcée de quitter le village après avoir accouché d'un garçon, placé dans un orphelinat ; car sa mère, Jihane, ne veut pas de cet enfant né hors du mariage. Trois ans plus tard, Nawal réapparaît après avoir appris à lire, à écrire et à parler comme le lui avait recommandé sa grand-mère, Nazira. Celle-ci, l'ayant soutenu dans son épreuve, est décédée le lendemain de son accouchement. Cet apprentissage 'était, selon la grand-mère, l'unique moyen de casser le fil de la haine des uns envers les autres, haine transmise de génération en génération. Elle grave le nom de sa grand-mère sur sa tombe et s'acquitte ainsi de la promesse tenue envers cette dernière. Nawal quitte définitivement son village et part à la recherche de son fils : C'est une autre promesse faite à ce fils à sa naissance. Elle était accompagnée, dans cette recherche, de Sawda, une jeune réfugiée, chassée du sud du pays envahi par l'armée ennemie (allusion à l'armée israélienne).

La guerre civile éclate. Nawal s'engage dans la résistance et assassine le chef des miliciens, (allusion à l'attentat contre Antoine Lahad<sup>3</sup>). Elle est arrêtée et torturée. Violée par le chef du camp, Abou Tarek, elle tombe enceinte et accouche de deux jumeaux, Jeanne et Simon. A l'âge de soixante ans, elle découvre que son violeur n'est autre que son fils, né de son amour avec Wahab. Après avoir rédigé son testament et l'avoir remis au notaire Hermile Lebel, Nawal décide de se taire durant les cinq ans de son hospitalisation au Canada. Suite à son décès, le notaire dévoile le contenu du testament à ses deux enfants : Jeanne devra remettre une lettre à leur père et Simon une autre à leur frère dont ils n'ont jamais

---

<sup>3</sup> Antoine Lahad, cité par Charlotte Farcet, « Postface », In *Incendies*, *op.cit.*, p.156.

entendu parler. Jeanne quitte le Canada pour le Liban pour retrouver leur père et lui remettre l'enveloppe.

Plus tard, Simon la rejoint au pays natal de leur mère (allusion au Liban) et cherche son frère à qui il devra remettre l'autre enveloppe. Après de nombreuses recherches, Jeanne reconstitue, grâce à Fahim, ancien gardien dans la prison Kafar Rayat, aujourd'hui concierge de l'école, et grâce à Abdemalek, appelé aussi Malek (leur père adoptif), l'histoire de leur naissance et le nom du violeur de leur mère : Abou Tarek, sans qu'elle sache que c'est lui leur père. De son côté Simon, entreprend une enquête et apprend grâce à Chamseddine, le chef de toute la résistance dans le sud, que son frère Nihad est également leur père rebaptisé Abou Tarek. Ce dernier et ses deux frères et sœur se retrouvent ensemble à la fin de la pièce dans une sorte de réconciliation où l'amour l'emporte sur la haine : « Il y a le bonheur d'être ensemble. Rien n'est plus beau que d'être ensemble. » (p.129)

### **L'enfance, moteur de l'action dramatique de la fiction**

Nawal, Sawda, Jeanne, Simon et Nihad (fils de Nawal) se trouvent dès leur enfance impliqués dans les grands événements comme principaux personnages. Ils sont le moteur de l'action dramatique. Nous parlons de l'enfance au sens général sans précision d'âge : Jeanne et Simon ont vingt-deux ans. Par l'action dramatique nous entendons la succession des événements, des péripéties et des coups de théâtre constituant l'histoire de Nawal et ses trois enfants (Nihad, Jeanne, Simon).

La première rencontre, qui réunit le notaire et les deux jumeaux, après le décès de Nawal, donne lieu à une polémique entre le notaire et Simon. Ce dernier s'emporte contre sa mère pour leur avoir caché l'histoire de leur naissance en la désignant de : " la vieille pute ! La salope de merde ! L'enfant de chienne ! La vieille câlisse ! L'enculée de sa race ! " ; " putain". "Cette femme-là", " une brique " (p.20) ; d'où une certaine tension. Jeanne, à l'inverse, garde le silence et essaie de comprendre. Elle décide de se rendre dans le pays de sa mère (le Liban); c'est le début de son enquête. La seconde action dramatique est la rencontre de Nawal âgée alors de quatorze ans et Wahab, son amant ; d'où un retour en arrière à travers un récit enchâssé ; quarante et un ans séparent les deux rencontres. Nawal apprend à son amant qu'elle est enceinte : « Le bonheur qui va être notre malheur » (p.32), dit-elle. Une grossesse refusée par la mère qui parle d'un « ventre souillée » (p.36). Néanmoins, Nawal trouve dans sa grand-mère un soutien qui l'aide à s'arracher à la misère, à l'ignorance et à la haine des siens. Qu'on écoute cette dernière :

« Tout ceci nous arrive de la misère, Nawal. Pas de beauté autour de nous. Que la colère d'une vie blessante. Les indices de la haine à chaque coin de la rue [...] Lutter contre la misère, peut-être ou bien tomber dedans » (p.38) D'autre part, elle lui recommande de ne pas se soumettre en lui disant, « apprends à lire, à écrire, à compter, à parler. Apprends à penser. Nawal. Apprends » (p.42).

L'emploi répétitif de l'impératif "Apprends " ayant une valeur d'obligation morale souligne, selon la grand-mère, la nécessité et l'urgence du savoir. C'est, pour elle, la seule manière de mettre fin à la haine. Elle lui conseille aussi, comme nous l'avons annoncé plus haut, après cet apprentissage, de revenir graver son nom" Nazira " sur sa tombe.

Un autre événement qui relance l'action est justement le retour de Nawal à son village trois ans après. Les habitants du village, ancrés dans leur misère et leur illettrisme, n'ont pas supporté de voir une fille apprendre à lire, à écrire et à penser. Elle assomme un des habitants, qui lui a craché dessus, par le livre qu'elle tenait à la main. Ce geste symbolique est l'expression d'une victoire sur l'ignorance et du rejet des croyances populaires :

L'un après l'autre, les villageois sont arrivés. J'ai dit : "Je suis revenue pour graver le nom de ma grand-mère sur sa tombe." Ils ont ri : "Tu sais écrire maintenant ?" J'ai dit oui. Ils ont ri. Un homme m'a craché dessus. "Tu sais écrire mais tu ne sais pas te défendre." J'ai pris le livre que j'avais dans la poche. J'ai frappé si fort que la couverture s'est pliée, il est tombé assommé. J'ai continué ma route. (p.49)

Nawal part à la recherche de son fils, accompagnée de Sawda, la jeune réfugiée. Celle-ci exhorte la première à lui apprendre à écrire : « apprends-moi à lire et à écrire [...] je te suivrai. Je sais où tu vas » (p.51), puis elle relate les souvenirs d'une enfance brutalisée lors de l'invasion du Sud par l'armée ennemie et les scènes d'horreur vécues pas ses parents humiliés et chassés de leurs terres, une terre violée par l'ennemi. Ce dernier qualifié de « loup rouge » a surpris la population dans son sommeil. La jeune réfugiée, arrachée à sa terre et à sa famille dès le jeune âge, comme Nawal, porte en elle les blessures de cette répression qu'elle dévoile dans un récit enchâssé :

Mes parents ne me disent rien. Ils ne me racontent rien. Je leur demande : "Pourquoi a-t-on quitté le Sud ?" Ils me disent : "oublie" [...] Ils disent : "Ici, la guerre ne nous rattrapera pas." Je réponds : "Elle nous rattrapera. La terre est blessée par un loup rouge qui la ravage." Mes parents ne racontent rien. Je leur dis : "Je me souviens, on a fui au milieu de la nuit, des hommes nous ont chassés de notre maison. Ils l'ont détruite." Ils me disent : "oublie" Je dis : "pourquoi

mon père était à genoux à pleurer devant la maison brûlée ? Qui l'a brûlée ? " On me répond : "Tout cela n'est pas vrai. Tu as rêvé. " (p. 52)

La première enquête que relate le récit premier démarre. Les deux filles s'arrêtent successivement aux orphelinats de Nabatiyé et de Kfar Rayat où elles ne trouvent pas d'enfants. Elles apprennent par le médecin de l'orphelinat de Kfar Rayat que ces derniers ont été enlevés par les réfugiés. Nawal en continuant son chemin à la recherche de son fils a assisté à la fusillade d'un bus transportant des réfugiés.<sup>4</sup> La scène d'une très jeune fille et sa mère figurant parmi les victimes l'a profondément traumatisée. Le médecin souligne l'absurdité de la guerre qui fait des victimes parmi les innocents, les plus fragiles – la femme et l'enfant -. En répondant à la question de Sawda : « quelle guerre? » ; il répond : « Qui sait ? Personne ne comprend. Les frères tirent sur leurs frères et les pères sur leurs pères. Une guerre. Mais quelle guerre ? » (p.60) ; Sawda repose la même question à Nawal et celle-ci lui répond « Tu sais bien. Frère contre frère, sœur contre sœur. Civils en colère. » (p.76) ; et le médecin de continuer : « Tout s'est passé très vite. Les réfugiés sont arrivés. Ils ont pris tout le monde. Même les nouveau-nés. Tout le monde était en colère ». (p.60) Ce même médecin essaie de se remémorer et de reconstituer les faits dans leur ordre chronologique en disant :

Pour se venger. Il y a deux jours, les miliciens ont pendu trois adolescents réfugiés qui se sont aventurés en dehors des camps [...] Parce que deux réfugiés du camp avaient violé et tué une fille du village Kfar Samira[...] parce que les miliciens avaient lapidé une famille de réfugiés [...] Parce que les réfugiés avaient brûlé une maison près de la colline du thym[...] pour se venger des miliciens qui avaient détruit un puits d'eau foré par eux[...] parce que des réfugiés avaient brûlé une récolte du côté du fleuve au chien. Pourquoi ont-ils brûlé la récolte ? Il y a certainement une raison, ma mémoire s'arrête là, je ne peux pas monter plus haut. (p.61)

Nihad, l'autre acteur, victime, en tant qu'enfant, et bourreau par la suite, contribue à l'action dramatique. Il a cherché sa mère pendant des années et ne l'a pas retrouvée. « Alors ! », dit le chef de la résistance dans le sud, « il s'est mis à rire à propos de rien. Plus de cause, plus de sens, il est devenu franc-tireur. » (p.123) Il est recruté par la milice, puis par la résistance et enfin par l'armée ennemie. Il s'illustre par ses assassinats et les tortures qu'il fait subir aux prisonniers. - A son insu, il torture et viole sa mère ; il devient père de ses frère et sœur.

---

<sup>4</sup> Allusion aux réfugiés palestiniens massacrés en 1975, par des miliciens phalangistes, cité par Charlotte Farcet in « Postface », In *Incendies, op.cit.*, p.156.

Toutes les violences et tous les massacres subis et/ou vécus ont contribué à une prise de conscience chez Nawal et Sawda durant leur enfance. A l'âge adulte, ils deviennent témoins qui finissent par prendre part à des conflits. Ces violences et ces injustices ont, en effet, conduites les deux filles à s'engager dans la résistance. Nawal se fait passer pour enseignante qui donne des cours au fils du Chad (chef des milices chrétiennes, allusion à Antoine Lahad) et parvient à assassiner le père tout en épargnant le fils, - contrairement aux miliciens qui ont assassiné la mère et sa fille - Ce fils sert néanmoins de prétexte à la progression de l'action dramatique. Nawal sera arrêtée et condamnée à dix ans de prison. Violée, elle tombera enceinte et accouchera de jumeaux. Pour résister à la torture, elle chante tout le temps. C'est la raison pour laquelle on l'appelle « la femme qui chante ». Le reste du récit de vie de Nawal (devenue adulte) sera rapporté par des témoignages dans des récits enchâssés. Plus tard, ces deux jumeaux, qui ont grandi au Canada reviennent au pays de leur mère décédée pour reconstruire l'histoire de leur naissance et ils relancent l'action dramatique. C'est une quête des origines. Que faudrait-il conclure de la violence et de la contre-violence, souvent suscitées par l'ignorance et la haine ?

L'impact de la guerre sur les populations, les individus et les familles est considérable. La guerre vient aggraver les haines héritées des vieilles croyances. Nawal est forcée de se séparer de son fils. Placé dans un orphelinat, l'enfant a été privé de toute affection et éducation, comme tous les enfants des guerres. Nous citons à titre d'exemple *Allah n'est pas obligé*<sup>5</sup> où les enfants orphelins sont enrôlés de force par des factions tribales et deviennent des "enfants soldats " à la fois victimes et bourreaux. Dans le contexte de la guerre, Nihad, récupéré par les différentes milices qui l'engagent dans leurs rangs, se transforme en bourreau : « L'enfance est un couteau planté dans la gorge. On ne le retire pas facilement. » (p.18, 130) ne cesse de dire Nawal. Nous retrouvons à travers l'histoire de Nawal et Nihad une résonance du mythe d'œdipe. La tragédie grecque se répète en prenant un nouveau visage.

Les enfants impliqués dans ces conflits sont condamnés à l'errance et deviennent des apatrides ayant une fausse identité. En effet, Jannaane devient Jeanne, Sarwane est nommé Simon, Nihad est appelé Abou Tarek, Nawal est baptisée la femme qui chante. Cela se traduit par une perte de soi et des repères. La quête des racines par Jeanne et Simon – et Nihad- vise la réconciliation avec leur passé, avec la société-mère. C'est

---

<sup>5</sup> Ahmadou Kourouma, (2000), *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil.

une tâche périlleuse. Les personnages se transforment. Ainsi, le côté artistique prometteur chez Nihad (photographe, musicien) a été tué. Il est orienté vers une nouvelle destinée qui a fait de lui un monstre. La guerre et les agressions suscitent un sentiment de vengeance chez les victimes. C'est ainsi que Sawda, la jeune réfugiée, a voulu se venger aveuglément du camp adverse, mais Nawal lui recommande, si elle ne veut pas être à la fois victime et bourreau, de chanter chaque fois qu'elle aura besoin de résister ; les deux femmes chantent alors ensemble *Al Atlal* en arabe pour se donner du courage (p.92). Nawal confie à son amie la force qu'insuffle la poésie :

Rappelle-toi le poème appris il y a longtemps, nous étions encore jeunes. Je pensais encore retrouver mon fils. (Elles récitent le poème *Al Atlal*). Récite-le chaque fois que je te manquerai, et quand tu auras besoin de courage, tu réciteras l'alphabet. Et moi, quand j'aurai besoin de courage, je chanterai, je chanterai, Sawda, comme tu m'as appris à le faire. Et ma voix sera ta voix et ta voix sera ma voix. (p.91-92)

Le chant a permis à Nawal de résister à toutes les tortures. De son côté, Nihad, traduite en justice, trouve son procès ennuyeux car il n'y a pas assez de musique et dit « Alors je vais vous chanter une chanson. Je dis ça parce qu'il faut sauver la dignité. Ce n'est pas moi qui le dis, c'est une femme, celle qu'on appelle « la femme qui chante. » (p.124-125) L'autre moyen de résister à la haine et à la violence est l'amour. Nawal rappelle à Sawda la promesse faite à sa grand-mère en disant : « J'ai fait une promesse, une promesse à une vieille femme d'apprendre à lire, à écrire et à parler, pour sortir de la misère, sortir de la haine. Et je vais m'y tenir. Coûte que coûte. Ne haïr personne, jamais. » (p.89) Plus loin Nihad lira dans la lettre de sa mère : « Mais là où il y a de l'amour, il ne peut y avoir de haine [...] Une louve défend toujours ses petits. Tu as devant toi Jeanne et Simon. Tous deux tes frère et sœur. Et puisque tu es né de l'amour, ils sont frère et sœur de l'amour. » (p.129). Nawal ne cesse de chanter le bonheur d'être ensemble : "Maintenant qu'on est ensemble ça va mieux" (p.24), « Il y a le bonheur d'être ensemble. Rien n'est plus beau que d'être ensemble » (p.129) Briser le fil de la haine et vivre ensemble c'est le sens des messages de Nawal. L'instruction, la poésie, le chant, l'amour constituent des formes de résistance à la violence de l'Histoire. Ainsi, la fiction a la force de restituer l'Histoire en l'adoucissant. D'où notre question : Quel rapport entretient l'Histoire avec la fiction ? Comment est-elle insérée dans la fiction ?

## **La fiction et l'Histoire ou la reconstruction de la vérité**

Quatre micro-récits de la fiction participent de la construction de l'histoire de Nawal et ses enfants. Aux enquêtes de la mère, de Jeanne et de Simon, nous pouvons ajouter celle de Nihad parti vers le nord à la recherche de sa mère. Les trois premières enquêtes vont du nord au sud, et celle de Nihad va du sud au nord. Ces enquêtes se croisent et se complètent. Quelle part de crédibilité accorder aux différents récits ? La reconstitution de l'histoire après le décès de Nawal se fait par des fragments d'un passé collectés auprès des personnages l'ayant connue, par la consultation des archives et par les lettres de Nawal elle-même. Ainsi, il est difficile de reconstituer l'histoire de Nawal et celle de ses enfants car la chronologie des événements n'est pas respectée et certains épisodes sont passés sous silence.

Jeanne était avec Antoine, l'ancien infirmier qui s'occupait de Nawal hospitalisée au Canada. Ces deux derniers essaient de reconstituer les faits sur une scène de théâtre ; Jeanne dit à Antoine : « Je ne sais pas par quoi commencer », Antoine lui répond : « Il faut commencer par le début. » Jeanne réplique : « Il n'y a aucune logique. » (p.58) Cette difficulté de reconstituer l'histoire est confirmée par Nawal. Dans sa lettre aux jumeaux, elle écrit : « A présent, il faut reconstruire l'histoire. L'histoire est en miettes. Doucement. Consoler chaque morceau. Doucement." (p.130) L'adverbe « Doucement » employé à deux reprises dans un seul segment textuel dévoile le souhait de Nawal d'éviter toute violence et toute rancune dans cette reconstruction malgré toutes les violences et les injustices endurées.

Le dramaturge, Wajdi Mouawad, pour reconstruire les faits, alterne les épisodes de deux principaux récits : celui de Nawal depuis ses amours avec Wahab jusqu'à son enterrement ; et celui de l'enquête menée séparément par Jeanne et Simon avec l'aide du notaire Hermile Lebel, et ce pour retrouver leur père et leur frère. Nawal finit par retrouver son fils ; Jeanne reconstitue une partie de l'énigme de leur naissance en découvrant l'identité de leur frère. Simon reconstitue le versant caché de la vie de Nihad (père et frère des jumeaux) grâce à Chamseddine qui lui dit :

Un jour, un homme est venu vers moi. Il était jeune et fier. Imagine-le. Tu le vois ? C'est ton frère. Nihad. Il cherchait un sens à sa vie. Je lui ai dit de se battre pour moi. Il a dit oui. Il a appris à manier les armes. Un grand tireur. Redoutable. Un jour, il est parti [au nord] Il est parti. Je l'ai aidé un peu. Je l'ai fait surveiller. J'ai fini par comprendre qu'il tenait à retrouver sa mère. Il l'a cherchée des années, sans trouver. Alors il s'est mis à rire à propos de rien. Plus de cause, plus

de sens, il est devenu franc-tireur. Il collectionnait des photos. Nihad Harmanni. Une vraie réputation d'artiste ; On l'entendait chanter. Machine à tuer. Puis il y a eu l'invasion du pays par l'armée étrangère. Ils sont montés jusqu'au Nord. Un matin, ils l'ont attrapé. Il avait tué sept de leurs tireurs. [...] Ils ne l'ont pas tué. Ils l'ont gardé, ils l'ont formé, ils lui ont donné un travail [...] Dans une prison qu'ils venaient de construire, dans le sud, à Kfar Rayat. Ils cherchaient un homme pour s'occuper des interrogatoires.» (p.122-123)

L'itinéraire de Nihad, tel qu'il est rapporté par le chef de la résistance, retrace une partie de sa vie: recrutement par le chef de la résistance, maniement des armes, départ à la recherche de la mère, déception. Suite à l'échec de son enquête, Nihad ne trouve pas de sens à la vie et se reconvertit en franc-tireur, en « chanteur », en « photographe » qui se plaît à filmer des hommes qu'il tue. Durant l'invasion du sud du pays, il participe à la lutte contre l'armée ennemie. Capturé par cette dernière, il était chargé de la torture des résistants détenus. Ce récit est une construction fictive qui s'inspire à la fois des faits vécus par la population durant la guerre civile et de la situation des populations du sud sous l'occupation (israélienne). L'histoire de Nidal illustre comment la guerre génère des monstres et se transforme en tragédie. L'Histoire est ainsi au service de la fiction qui la stylise.

A Simon qui voulait savoir si Nihad avait travaillé avec Abou Tarek, Chamseddine répond : « Non, ton frère n'a pas travaillé avec ton père. Ton frère est ton père. Il a changé son nom. Il a oublié Nihad. » (p.123-124). Le loup rouge, n'est pas uniquement une allusion à l'armée ennemie qui a envahi le pays, mais aussi une allusion à Nihad, frère inconnu, qui se révélera un monstre : dans une séquence réunissant le notaire Hermile Lebel et Simon avant leur départ au pays de la mère (le Liban) pour chercher le frère, Nawal (décédée) ressurgit ; une conversation s'engage entre elle et son fils Simon, cet échange a une valeur prémonitoire, il annonce les faits à venir et prépare le lecteur/spectateur à la suite des événements. Simon éprouve, en effet, un sentiment de peur :

-Nawal. Pourquoi pleures-tu, Simon ?

-Simon. C'est comme un loup qui va venir. Il est rouge. Il y a du sang dans sa bouche. (p.107-108)

Toutefois, ces récits supplémentaires ne comblent pas toutes les zones d'ombre. De nombreuses ellipses sont présentes dans le récit. On ignore tout ce que faisaient Nawal et Sawda durant vingt et un ans, la période allant de dix-neuf ans à quarante ans (période résumée en deux faits : recherche du fils, résistance). On ne sait rien de l'enfance, éducation et

scolarité des jumeaux âgés de vingt-deux ans. Quand Nawal et ses enfants sont-ils partis au Canada ? La vie de Nihad est donnée de manière succincte dans des discours narrativisés : l'épicier, Chamseddine et le notaire halabi résument des épisodes de sa vie. Les informations ne sont pas toujours exactes : au lieu d'un seul bébé, comme le laisse entendre Fahim ancien gardien de prison, c'était deux ; ces deux enfants sont nés en prison et non à l'hôpital, confirme le paysan Malek, leur père adoptif (p.100). Le lecteur contribue à l'élaboration de l'histoire en imaginant les faits passés sous-silence tels que le départ de Nawal et ses enfants au Canada.

En adaptant la pièce au cinéma, Denis Villeneuve réécrit les faits au niveau de la fiction qui finit par l'emporter sur l'Histoire : certains personnages et scènes sont supprimés. C'est le cas de la mère de Nawal (Jihane) et de Sawda, de la scène romantique des adieux de Nawal et Wahab, de celle de Nihad tirant sur le photographe ; d'autres scènes sont ajoutées dans le film : Wahab tué par les deux frères de Nawal ; rencontre entre Chamseddine et Nawal ; départ de Nawal au Canada ; départ des jumeaux au Liban et leur retour au Canada. La scène de tatouage au pied de Nihad, elle-même ajoutée, a permis à Nawal de le reconnaître au Canada. Une autre scène est ajoutée par la cinéaste : celle des jumeaux, qui, avec l'aide du notaire, retrouvent Nihad au Canada et lui remettent les deux lettres. Quelques faits sont modifiés : la scène d'une femme et sa jeune fille abattues par les miliciens à l'extérieur du bus, alors que dans la pièce elles sont restées suspendues à la vitre du véhicule ; la photo de Nawal seule encore jeune prise dans un village (Kfar Rayat), retrouvée dans ses affaires au lieu de la photo de Nawal et de Sawda, comme dans la pièce ; Nawal morte à soixante ans dans le film et non à soixante-cinq ans, comme dans la pièce. La fiction est travaillée par l'imagination et la mémoire collective. Mais C'est la guerre civile au Liban et l'invasion israélienne bien que les noms du pays ne soient pas cités, qui constituent la charpente de la pièce : les faits principaux sont retenus dans les deux œuvres : la pièce de théâtre et le film. La fiction se sert de l'Histoire du pays, autrement dit, nous assistons à ce que Michel Vanoosthuysse<sup>6</sup> (1996, p.55) appelle la « fictionalisation de l'Histoire » dans la mesure où certains éléments (événements, personnages) sont empruntés à cette Histoire. C'est cette dernière qui déclenche la fiction : « L'Histoire est donc au départ d'*Incendies*. Mais que devient-elle ? » - se demande Charlotte Farcet dans postface

---

<sup>6</sup> Vanoosthuysse, Michel (1996), *Le Roman historique*, Paris, PUF, p.55.

d'*Incendies* (p.151). Celle-ci retrouve la réponse dans un document de Wajdi Mouawad qu'elle cite toujours dans postface :

Au point de départ, il est question de l'occupation du Sud-Liban par l'armée israélienne[...] Or, ce n'est qu'un point de départ, le déclencheur anecdotique du reste[...] C'est un fait historique qui me plonge dans une tempête émotive, intellectuelle, et éthique complexe[...] l'événement politique de l'invasion israélienne ne sera donc pas apparent. (p. 151-152)

L'Histoire, reprise par la fiction dix-neuf ans plus tard (1990-2009) est là, quoique souterraine. Cette distance séparant les événements de la création littéraire offre au dramaturge une grande liberté et une possibilité de rapporter les faits avec une certaine objectivité où la fiction sert de support. Le procédé vise l'adhésion du lecteur à la thèse de l'auteur. Que dire alors du rapport entre l'Histoire et la fiction ? Christophe Singler<sup>7</sup> (1993, p.7-8) répond partiellement à cette question : « L'imagination romanesque commence là où l'histoire scientifique touche à ses limites [...] Dans une sorte de cannibalisme créateur, et quelle que soit son approche, la fiction fait le procès de l'histoire dont elle se nourrit. »

Quelle est la part de l'Histoire dans la construction de la vérité dans *Incendies*? L'allusion à certains épisodes historiques est manifeste à travers certains événements historiques tels que la guerre civile libanaise, les massacres du camp Sabra et Chatila, l'invasion israélienne, l'assassinat ou plutôt la tentative d'assassinat d'Antoine Lahad, par Nawal (Souha Bchara), le bus des réfugiés palestiniens fusillés en 1975, les lieux réels cités (Nabatiyé, Kfar Rayat, Kfar Matra, les ruines romaines). Ces événements ne sont pas nommés, mais le lecteur averti les reconnaît. L'effacement des références directes, la modification de dates donnent à la pièce une portée universelle lui permettant d'évoquer tous les conflits qui déchirent, de nos jours, le Proche-Orient et les autres régions du monde. Nawal ne cache pas son scepticisme sur la fin des hostilités : « Nous sommes au début de la guerre de cent ans. Au début de la dernière guerre du monde » (p.76), confie-t-elle à Sawda. Les événements tragiques, appelés « révoltes arabes » qui bouleversent certains pays arabes depuis 2011 confirment les propos de Nawal, porte-parole de Wajdi Mouawad. Ce passé historique trouve une résonance dans le présent. « Il faut rappeler qu'une lecture du passé, toute contrôlée qu'elle soit par l'analyse des documents, est conduite par une lecture du présent. L'une et l'autre, en effet, s'organisent en fonction de

---

<sup>7</sup> Christophe, Singler (1993), *Le Roman historique contemporain en Amérique latine*, L'Harmattan, p.7-8.

problématiques imposées par une situation<sup>8</sup>. », écrit Michet de Certeau (p. 40).

Toutefois, la fiction constitue le contrepois de L'Histoire. Celle-ci est une machine qui broie aveuglément les êtres humains dans une absurdité totale. Les enfants sont les principales victimes ; outre Nawal, ses trois enfants, Sawda, de nombreux enfants subissent la violence de la guerre. Bien des scènes révèlent combien les enfants sont exposés à la terreur de la guerre. Nous en citerons quelques unes : Les miliciens phalangistes, alliés de l'armée ennemie massacrant les habitants du sud du pays en est un exemple: « Les premiers cris ont réveillé les autres et rapidement on a entendu la fureur des miliciens ! Ils ont commencé par lancer les enfants contre le mur, puis ils ont tué les hommes qu'ils ont pu trouver. Les garçons égorgés, les jeunes filles brûlées. » Sawda rapporte une autre scène où les miliciens forcent une femme à choisir un de ses trois enfants qu'il voudrait sauver de la fusillade, une scène où l'humiliation, la barbarie et l'horreur atteignent leur point culminant :

Un milicien préparait l'exécution de trois frères. Il les a plaqués contre le mur, J'étais à leurs pieds, cachée dans un caniveau. Je voyais le tremblement de leurs jambes. Trois frères. Les miliciens ont tiré leur mère par les cheveux, l'ont plantée devant ses fils et l'un deux lui a hurlé : « choisis ! Choisis lequel tu veux sauver. Choisis ! Choisis ou je les tue tous ! Tous les trois [...] Alors elle l'a regardé et elle lui a dit comme un dernier espoir « comment peux-tu, regarde-moi, je pourrais être ta mère ! » Alors elle l'a frappée : « N'insulte pas ma mère ! Choisis ! » et elle a dit un nom, elle a dit « Nidal. Nidal ! »[...] et le milicien a abattu les deux plus jeunes[...] Avec son corps trop lourd, elle disait qu'elle était l'assassin de ses enfants (p. 85-86)

Sawda, témoin de cette scène de terreur, est traumatisée par la répression exercée sur les autres enfants et leur mère. Le choix de la part de la mère du fils à abattre est révélateur, Le nom arabe « Nidal » signifie « Lutte ». La mère sacrifie ses deux fils mais compte sur la résistance de son fils pour les venger.

Cette mise en exergue de la souffrance des enfants, nous la retrouvons dans le film de Denise Villeneuve. Ce dernier commence par une scène de très jeunes enfants, pieds nus et mal habillés, détenus dans une salle transformée en orphelinat ou en prison. Les douleurs, les blessures et le mauvais traitement sont visibles sur leurs corps. Tandis que des miliciens en armes les surveillent, un autre leur fait raser les têtes, à la manière des prisonniers ou des criminels. Ces enfants au regard perdu, en sortiront

---

<sup>8</sup> Certeau, Michel (1975), *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, p.40.

traumatisés avec une violence qui couve en eux. Elle explosera le moment venu.

L'orphelinat de Kfar Rayat est un autre exemple des terreurs de la guerre fratricide, comme le dévoile le médecin de cet établissement dans la pièce de théâtre : « Les réfugiés sont arrivés. Ils ont pris tout le monde. Même les nouveau-nés » Toutes ces agressions armées prouvent le choix du titre de la pièce : *Incendies*, incendies qui ravagent tout sur leur chemin. Mais elles montrent comment la fiction tord le cou à l'Histoire. La réconciliation et l'amour l'emportent sur la guerre et la haine. Nawal, dans son témoignage devant les juges, consigné dans le cahier rouge qu'elle avait laissé à son fils Simon, avoue, en s'adressant à son violeur Abou Tarik, qui n'est autre que son fils Nihad, sa part de responsabilité, une responsabilité partagée :

Nous venons tous deux de la même terre, de la même langue, de la même histoire, et chaque terre, chaque langue, chaque histoire est responsable de son peuple et chaque peuple est responsable de ses traîtres et de ses héros. Responsable de ses bourreaux et des victimes, responsable de ses victoires, et de ses défaites. En ce sens, je suis, moi, responsable de vous et vous, responsable de moi [...] A présent, il nous reste encore notre possible dignité. Nous avons échoué en tout, nous pourrions peut-être sauver encore cela : notre dignité ( p. 103-104)

Ce passage résume à lui seul l'arme à utiliser contre la guerre. Après avoir souligné les trois liens qu'unissent chaque peuple et leur responsabilité dans la création de ce peuple, Nawal assume ses responsabilités comme elle rend chacun responsable de la guerre fratricide absurde. D'où la nécessité, selon Nawal, de mettre fin à des hostilités fratricides pour sauver la dignité de son peuple. Celle-ci sera conquise par l'apprentissage, comme le lui a fait savoir sa grand-mère, alors qu'elle n'avait que quatorze ans. Au terme de sa vie, elle lègue, elle aussi, cette sagesse, confirmée par l'âge et l'expérience, à ses trois enfants (p.104). Le dramaturge vérifie ainsi vers la fin de la pièce une hypothèse avancée dans les premières pages de son œuvre.

Pour conclure, nous dirons que l'histoire de Nawal est un récit fictif, mais une fiction qui tire ses origines de L'Histoire récente du Liban et de celle des autres conflits de la région. Dans la machine de guerre, les enfants sont les premières victimes, parfois ils se transforment en résistants (Nawal) ou bourreaux (Nidal) et deviennent le moteur de l'action dramatique. Les deux histoires, celle de la famille de Nawal rendue par la fiction et celle réelle du pays, Histoire récente du Liban (guerre civile, invasion israélienne), ont été associées dans la reconstruction des faits en vue de la persuasion. Les deux jumeaux

découvrent, l'histoire de leur mère, son calvaire, la réalité de leur naissance, d'une part ; la vérité de la guerre fratricide faite d'une succession de représailles, d'autre part. La quête de cette vérité s'appuie sur des investigations pour retrouver les origines (archives, enquêtes sur le terrain, témoignages, mémoire collective). La pièce de théâtre *Incendies* et son adaptation cinématographique sont deux écritures fictionnelles d'une même histoire, mais les événements politiques appartenant désormais à l'Histoire sont retenus sans qu'ils soient explicités. Une Histoire/fiction où les enfants servent de chair à canon. Nawal oppose l'instruction, le chant et l'amour à la violence de l'Histoire, à l'absurdité de la guerre. Tel est le message transmis au lecteur, au spectateur par Wajdi Mouawad à travers sa pièce *Incendies*. C'est l'art contre la dérive du monde.

### **Références bibliographiques**

- Boustani, Carmen (2010), *La Guerre m'a surprise à Beyrouth*, Karthala.
- Certeau, Michel (1975), *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard,.
- Christophe, Singler (1993), *Le Roman historique contemporain en Amérique latine*, Paris, L'Harmattan.
- Kourouma, Ahmadou (2000), *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil.
- Vanoothuyse, Michel (1996), *Le Roman historique*, Paris, PUF.

## Mise en scène de la guerre : Quand le théâtre devient résilience dans le roman de Sorj Chalandon, *Le Quatrième mur*

Sarah KOUIDER RABAH  
Université de Blida 2

### Résumé

Sorj Chalandon raconte, dans *Le Quatrième mur*, la guerre civile au Liban à travers la mise en scène de *Antigone* d'Anouilh. Par le biais d'un panel de jeunes personnages issus des parties belligérantes, l'auteur propose une immersion dans l'Histoire, la fiction et la tragédie grecque selon un subtil entrecroisement intertextuel, qui serait à considérer comme un possible dialogue générique, dans l'espoir d'une résilience effective se manifestant au-delà de l'écriture.

**Mots clés :** Sorj Chalandon, guerre, Liban, théâtre, Antigone, intertextualité, paix.

### Abstract

Sorj Chalandon tells, in *The Fourth Wall*, the civil war in Lebanon through the staging of *Antigone* of Anouilh. Through a panel of young people from the belligerent parties, the author proposes an immersion in Greek history, fiction and tragedy, in a subtle intertextual interweaving, which would be considered as a possible generic dialogue in the objective of an effective resilience manifesting itself beyond writing.

**Keywords :** Sorj Chalandon, war, Libanon, theater, Antigone, intertextuality, peace.

### Introduction

Nous ne pouvons rester insensibles face à des images de guerre qui entrent chez nous sous la forme d'un « spectacle ». Quand les images des embuscades et des tueries défilent à la télévision, crûment réalistes, elles sont nourries de terreur et d'inhumanité et ne peuvent laisser indifférents les hommes, aussi coupables soient-ils parfois dans ces charniers d'innocents.

Le Liban, terre d'une mosaïque confessionnelle, a vécu, dans les années quatre-vingt, l'horreur de la guerre et en garde encore aujourd'hui les séquelles. Le sang a abreuvé le pays des cèdres et le trauma des conflits intercommunautaires demeure vivace.

Étudier la mise en scène de la guerre et son impact sur les enfants en littérature nous interpelle directement. *Le Quatrième mur*<sup>1</sup> de Sorj Chalondon,<sup>2</sup> est un roman qui se déroule entre Paris, Beyrouth et d'autres villes libanaises, ils s'y mêlent, dans la douleur des affrontements sanguinaires, belligérants et spectateurs, enfants victimes et adultes bourreaux. Dans ce roman, Georges le français, metteur en scène rêveur et idéaliste, espère ouvrir une parenthèse enchantée, provoquer une trêve poétique en montant une pièce théâtrale, *Antigone*<sup>3</sup> la grecque, la rebelle d'Anouilh. L'auteur Sorj Chalondon a couvert la guerre civile au Liban pour *Libération* en sa qualité de journaliste. Il nous semble, à travers les strates du roman, chercher à en finir avec ses propres hantises de guerre, à expier les douleurs accumulées sur les terrains des opérations.

Nous sommes en présence d'un texte où la guerre est tantôt vécue sur les fronts, tantôt montrée en spectacle. Elle demeure au centre de la fiction, qui, au final, rend compte de l'abjection des combats. Nous retrouvons dans ce roman une certaine représentation de la guerre à travers le théâtre. L'histoire du roman est un prétexte à des clins d'œil réflexifs sur les limites de l'horreur, les frontières étanches entre l'amour et la haine, la paix et la guerre, le roman et la tragédie, mais surtout, sur leur propre mise en scène.

Dès lors, nous nous interrogeons sur cette intergénéricité induisant à la fois une intertextualité<sup>4</sup> liée à une grille d'analyse narratologique et structuraliste.<sup>5</sup> Ainsi, le roman à l'étude enfreint les frontières qui le

---

1 CHALONDON Sorj, (2013), *Le Quatrième mur*, Paris, Grasset.

2 Ancien reporter sur France 24.

3 ANOUILH, Jean (2008), *Antigone*, Paris, éd. La Table Ronde, Coll. La petite vermillon, 128p.

4 Gérard Genette dresse une typologie des relations intertextuelles en les qualifiant de transtextuelles dans *Palimpsestes*, 1982. Dans le cas des digressions/rapports génériques, il serait plus approprié de parler d'architextualité. Ainsi, toute transcendance textuelle concerne « tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ».

Elle autorise surtout à interroger les « croisements » des catégories : toute pratique hypertextuelle engage une activité de commentaire (métatextualité) et une réflexion sur les contraintes génériques du texte transformé ou imité dans la réécriture. Elle invite à ne pas isoler l'intertextualité des autres relations transtextuelles.

5 Roland Barthes explique que l'analyse structurale est analyse textuelle se recoupe et se complètent : « l'une apporte l'idée de structure, l'autre l'idée d'infini combinatoire » et, ainsi d'ajouter « n'est-ce pas aussi une particularité du langage

cadrent. C'est cette mouvance de la forme générique qui nous préoccupe, de prime abord, dans le présent article. Quelles modalités d'écriture sont convoquées dans cette représentation de la guerre dans le roman de Sorj Chalondon ? Selon quel angle a-t-il transmis la souffrance des cibles de guerre ? Comment a-t-il reconstruit un univers traumatique avec des acteurs qui sont à la fois victimes et bourreaux en croisant leurs mémoires et en faisant de leur possible dialogue un idéal de paix, un espoir de fraternité ?

### **1. Perspectives d'analyse**

Nous engageons ici une étude animée d'une double intention. La première d'ordre générique, est précisément relative aux limites du roman, ses déclinaisons formelles et son entrecroisement avec le théâtre. La seconde – en connexion –, est d'examiner les stratégies scripturales au service de cette intertextualité générique.

Décrire la guerre et ses répercussions renvoie d'emblée à des genres clairement définis, en l'occurrence le roman réaliste, le roman historique ou le témoignage. Le projet de Sorj Chalondon s'effectue par le principe de la mise en scène réaliste et la perspective de résilience historique. Écrire la guerre, c'est la démarche du romancier, de l'historien et du témoin qui interroge les sources et tente d'établir les faits. Cette optique se distingue par trois objectifs :

- Convoquer le passé
- Décrire/mettre en scène la guerre
- Témoigner/conscientiser le lecteur

Cela est vérifiable dans le roman à l'étude. L'écrivain parvient à adopter ces différentes postures en relatant des événements historiques en interaction avec le parcours des personnages.

### **2. Présentation du roman**

Sorj Chalondon rassemblera des personnages issus des différentes communautés rivales : Sam le juif, le metteur en scène initial de la pièce, celui chez qui l'idée va germer mais qui ne pourra la concrétiser lorsque le cancer le clouera à un lit d'hôpital, celui qui va implorer l'ami Georges, le catholique anticonformiste pour le remplacer et réaliser ce rêve fou d'utopiste indomptable. Imane la palestinienne, belle et rebelle, aux cheveux de feu et à la stature de tragédienne, elle est Antigone, celle

---

d'être à la fois infini et structuré ? », in *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Vol. 08, n° 01, 1966, pp.1-27.

qui ne sera jamais inféodée, la muse des insoumis. Ou encore Charbel, le chrétien dont le frère phalangiste sera l'un des commanditaires du génocide de Sabra et Chatila qui jouera Créon, le père d'Hémon, joué par Nakad, le jeune druze, rêvant de gloire et de cinéma, portant ses origines en habits de scène, la fierté de son père, Marwan, le chauffeur de taxi de Georges, qui sera à la fois l'allié, le traducteur, l'ami et le protecteur. Il implorera aussi les chiïtes pour lui prêter trois jeunes afin de camper le rôle des Gardes du Roi Créon et aussi une veille pour celui de la Reine Eurydice. Ismène serait catholique arménienne et « La Nourrice », une Chaldéenne.

L'accord des acteurs et le pacte pour jouer *Antigone* fut scellé après deux ans de négociations. Deux ans durant lesquelles tout aurait pu chavirer. L'espoir de réunir les protagonistes de tous les camps pour une unique représentation, quelque part sur la ligne de démarcation, dans un cinéma de fortune partiellement détruit et qui fut, jadis, un édifice flamboyant dans un Beyrouth désormais saccagé, à l'image de ses bâtisses, était un projet fou, une utopie poétique, à la fois naïve, absurde et dangereuse.

Dans une écriture tranchante et qui sonne toujours juste, Sorj Chalondon nous entraîne dans un périple tragique, traquant incessamment la folie des hommes et l'effroi de leurs guerres.

Ainsi, à travers les trublions de son récit, l'auteur livre un témoignage original des atrocités des massacres : chacun de ses personnages représente un symbole, une idée pour laquelle il peut mourir, et qui trouve sa force dans le rôle qui lui est attribué. Nous sommes entraînés dans un labyrinthe fait de fêlures, de violence et de haine qui renvoie chacun de nous à ses contradictions face à une horreur indescriptible.

### **3. La guerre, et ce qui s'en suit...**

Dans le roman, il est question du « théâtre en paix, la guerre partout ailleurs » (Sorj Chalondon, 2013 : p113), et la première évocation de la guerre au Moyen Orient fut celle du massacre de Kiryat Shmona, là où 9 enfants furent tués sous les couteaux de jeunes palestiniens :

La veille, jeudi 11 avril 1974, trois membres du Front de Libération de la Palestine avaient attaqué la ville de Kiryat Shmona, en Galilée. Ils voulaient s'en prendre à une école, mais elle était fermée pour Pessah. Alors ils sont entrés dans un immeuble au hasard, assassinant dix-huit personnes dont neuf enfants, avant de s'infliger la mort. (S. Chalondon, 2013 : p18)

L'horreur de la tuerie est insoutenable. L'inhumanité de l'acte équivaut à un autre, celui du massacre perpétré dans l'un des bidonvilles palestiniens situés à Beyrouth :

Un soir, (Sam) est venu me (Georges) voir, bouleversé, respirant avec peine. Des chrétiens libanais avaient attaqué (le quartier de la Quarantaine). Trente mille miséreux entassés dans des baraques recouvertes de tôles. Après le bombardement du quartier, les miliciens avaient fait le tri, brisant les cohortes de drapeaux blancs. Les femmes et les enfants à gauche, les hommes en âge de porter des armes à droite. Des centaines de morts. [...] et voilà que deux jours plus tard, des Palestiniens, des Libanais et des miliciens étrangers étaient entrés dans Damour, un bourg chrétien au sud de Beyrouth. Enfants, femmes, hommes. Les vivants assassinés, les morts profanés dans leurs tombes. Le supplice d'une ville pour le martyr d'un quartier. (S. Chalondon, 2013 : p. 88)

Autrement dit, pour reprendre une phrase du roman : « C'est le Liban qui tire sur le Liban ». (Ibid., 2013 : p. 127). Dans le roman comme dans la réalité, les enfants seront soit tués, soit des tueurs : « L'air était malsain, fétide, lourd comme un fruit corrompu. Des enfants aux pieds nus pataugeaient dans ce jus. Ils couraient après notre voiture rouge et blanc en riant. Marwan les chassait de la main. Il était crispé. Il s'est raidi. "Fedayin", a murmuré mon chauffeur. » (Ibid., p. 130)

L'innocence, dans le cas des enfants palestiniens, n'est plus de mise. Elle est remplacée par un engagement patriotique fruit des exactions de la guerre. Impliqués dans le mouvement révolutionnaire, ils sont les acteurs du théâtre engagé de Mahmoud Darwich, enseigné par Imane, l'institutrice, qui incarnera Antigone, plus tard dans le récit.

À travers la voix des enfants, la guerre, cette machine infernale qui broie tout sur son passage, prend une dimension tragique qui rappelle celle du théâtre.

Le tragique de la situation au Liban tient de l'absurdité des conflits. La guerre civile est plus pernicieuse qu'une guerre entre deux pays qui s'affrontent sur les champs de bataille. Quand les combats d'une rue à une autre, dressent des voisins, des amis, voire même les membres d'une seule famille, on ne peut guère vaincre cette guerre-là.

#### **4. Cartographie intertextuelle de la guerre**

Pour conforter notre idée que le texte à l'étude est fondé sur des stratégies scripturales relayant l'intertextualité, nous proposons de dégager, dans un mouvement initial, les rapports entre perspective romanesque et digressions formelles de l'ordre de la représentation théâtrale.

Nous référencerons quelques données relatives à l'écriture théâtrale dans l'optique de montrer comment les motifs scripturaires de la mise en scène au théâtre sont représentés donnant en outre au lecteur le sentiment que le thème épouse la forme générique, à savoir la représentation de *Antigone*

par les personnages du texte et les frontières étanches entre le roman et le théâtre.

#### 4-1- La guerre, théâtre en scène et en actes

Lors de la rencontre entre Georges et Yassine, le frère de Imane, il était dit :

- Alors, c'était vous ? Le Français du théâtre ?
- Oui, j'étais ce français-là. Il m'a regardé. Il parlait un mauvais anglais.
- Et vous êtes venu faire la paix au Liban ?
- Il ne se moquait pas. Il voulait m'entendre. J'ai souri.
- Je veux juste donner à des adversaires une chance de se parler.
- A des ennemis.
- Si vous voulez.
- Se parler en récitant un texte qui n'est pas d'eux, c'est ça ?
- En travaillant ensemble autour d'un projet commun.

Il a rectifié la bretelle de son fusil d'assaut.

- C'est une forme de répit, alors ?

J'aimais bien le mot. J'ai dit oui. Le théâtre était un répit. (S. Chalondon, 2013 : p. 137)

Le théâtre dans le roman étudié est les tréteaux sur lesquels se peint le portrait de la guerre. Anouilh est un auteur cité constamment, sa voix se superpose à celle du narrateur et devient celle qui parle au personnage principal, Georges, qui lui dicte parfois la conduite à adopter, comme un chœur théâtral. Dans le texte, la tragédie est de mise et il n'est pas question de drame puisque :

Anouilh lui murmurait (à Georges) que la tragédie était reposante, commode. Dans le drame, avec ces innocents, ces traîtres, ces vengeurs, cela devenait compliqué de mourir. On se débattait parce qu'on espérait s'en sortir, c'était utilitaire, c'était ignoble. Tandis que la tragédie, c'était gratuit. C'était sans espoir. Ce sale espoir qui gâchait tout. C'était pour les rois, la tragédie. Deux fois, Georges est tombé. Il s'est relevé. Il a heurté une poutre jetée en travers. Et puis il est arrivé à la porte du garage. Il a traversé le quatrième mur, celui qui protège les vivants. (S. Chalondon, 2013 : p. 326)

Cet extrait est l'excipit (la clause de fin) du roman. Dans un enchevêtrement de références, nous retrouvons les thèmes majeurs du texte : l'*Antigone* d'Anouilh, la guerre et le tragique fratricide sans issue de paix. Le rappel du titre vient clôturer l'histoire comme elle a commencé, à partir de son seuil : le quatrième mur est un mur imaginaire situé au devant de la scène, il désigne la frontière qui sépare les acteurs du public. Cette convention théâtrale est transposée dans le roman, d'abord à travers le titre, mais aussi dans les interstices du texte, puisqu'on peut lire, de temps en temps, des commentaires servant de

rappels à ce code du théâtre. Comme dans un procédé de métafiction, le narrateur explique :

L'impression terrible qu'un mur les séparait désormais du parterre. Le quatrième mur. Voilà qu'il existait vraiment. De béton, d'acier, étouffant le moindre souffle de vie. Ne laissant rien passer du dehors. Les laissant seuls sur scène, abandonnés. Comme si le théâtre s'était brusquement refermé sur eux. Un plafond, quatre remparts. Une minute entière, ils se sont crus emmurés. (S. Chalondon, 2013 : p. 199)

Le quatrième mur peut vite devenir une prison quand ce qui est joué sur scène n'est pas compris par les spectateurs. Le théâtre vit des acclamations de son public. Dans le cas d'*Antigone* de Samuel Akounis, elle sera tuée et ne pourra pas être représentée, et ni ses vœux, ni le désir et l'espoir de Georges ne pourront éviter cet anéantissement, puisque « Antigone est (sera) morte à Chatila » (S. Chalondon, 2013 : p. 312).

#### 4-2- La citation pour dire la guerre

Le théâtre relaye la guerre, la met en scène à travers une intertextualité<sup>6</sup> patente et la citation en est le support. Ainsi, l'auteur cite à maintes reprises Anouilh, et parfois Aristote, les maîtres du théâtre universel. Comme encadré, encerclé, le roman s'ouvre par une citation d'Anouilh qui présente les personnages d'*Antigone*, en prologue :

"Voilà. Ces personnages vont vous jouer l'histoire d'Antigone. Antigone, c'est la petite maigre, qui est assise là-bas, et qui ne dit rien. Elle regarde droit devant elle. Elle pense. Elle pense qu'elle va être Antigone tout à l'heure, qu'elle va surgir soudain de la maigre jeune fille noire et renfermée que personne ne prenait au sérieux dans la famille et se dresser seule en face du monde, seule en face de Créon, son oncle, qui est le roi. Elle pense qu'elle va mourir, qu'elle est jeune et qu'elle aussi, elle aurait bien aimé vivre. Mais il n'y a rien à faire. Elle s'appelle Antigone et il va falloir qu'elle joue son rôle jusqu'au bout..." (Jean Anouilh, *Antigone*, 1942)

Et, en épilogue, il se clôt ainsi :

Et voilà. Sans la petite Antigone, c'est vrai, ils auraient tous été bien tranquilles. Mais maintenant, c'est fini. Ils sont tout de même tranquilles. Tous ceux qui avaient à mourir sont morts. Ceux qui croyaient une chose, et puis ceux qui croyaient le contraire – même ceux qui ne croyaient en rien et qui se sont trouvés rapidement pris par l'histoire sans rien y comprendre. Morts pareil, tous, bien raides, bien inutiles, bien pourris. Et ceux qui vivent encore vont commencer à les oublier et à confondre leurs noms. C'est fini. (Ibid., *Antigone*)

---

<sup>6</sup> Kristeva décrit l'intertextualité comme étant un processus indéfini, une dynamique textuelle où il est question de traces, souvent relevant de l'inconscient. Ainsi, le texte se réfère non seulement à l'ensemble des écrits – littéraires et non littéraires – mais aussi à la totalité des discours – sociaux ou autres – qui l'environnent. In Sophie Rabau (2002), *L'intertextualité* (Textes choisis), Paris, Flammarion, p15.

L'auteur cède la place à un auteur de référence, qui a su mettre en scène la révolte, l'autorité et le conflit qui peut se générer entre les deux caractères. En outre, c'est la mort qui, en conclusion, happe tout le monde et qui demeure la finalité de toute existence.

Le rôle d'Antigone n'est pas seulement un rôle de composition, son tempérament et son destin rappelle au metteur en scène grec d'abord son ami Georges, ensuite Imane, la palestinienne dont la fierté et l'obstination sont aux antipodes de l'Antigone de Sophocle.

#### **4-3- La référence explicite pour évoquer la littérature de guerre**

Plus loin, Sorj Chalondon cita Aristote et sa pièce *Lysistrata* qui, « Aux premiers jours de la guerre civile, Lysistrata (se jouait grâce à) une troupe chypriote. L'histoire de la belle Athénienne, qui propose à ses sœurs et aux femmes de Sparte de refuser l'amour à leurs époux tant qu'ils feront la guerre. » (S. Chalondon, 2013 : p. 179)

Par le biais de la référence explicite, un autre procédé intertextuel relayant la citation, l'auteur évoque aussi Victor Hugo par l'intermédiaire de Joseph Boutros, le chef phalangiste, frère de Charbel :

- Connais-tu Victor Hugo ?

J'ai ouvert la bouche en grand. Le phalangiste a ajusté son arme et :

« Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne,

Je partirai. Vois-tu, je sais que tu m'attends... », a récité le tueur.

J'ai tremblé à mon tour. Mon corps, sans retenue. J'ai pleuré. [...] Que mes larmes secrètes remontaient à son bras, à sa main, à son doigt, posé sur le pontet de détente.

"J'irai par la forêt, j'irai par la montagne. Je ne puis demeurer loin de toi plus longtemps.

Je marcherai les yeux fixés sur mes pensées, sans rien voir au-dehors, sans entendre aucun bruit,

Seul, inconnu, le dos courbé, les mains croisées,

Triste, et le jour pour moi sera comme la nuit..."

Et puis il a tiré. [...] son corps était raide de guerre. Mes larmes n'y ont rien fait.

[...] Il a tiré sur la ville, sur le souffle du vent. Il a tiré sur les lueurs d'espoir, sur la tristesse des hommes. Il a tiré sur moi, sur nous tous. Il a tiré sur l'or du soir qui tombe, le bouquet de houx vert et bruyères en fleur. (S. Chalondon, 2013 : p. 160-161)

#### **4-4- La mise en abyme pour figurer la guerre**

Sorj Chalondon cite Elie Kanaân, un peintre libanais, dans une mise en abyme<sup>7</sup>, un autre procédé assurant cet écho intertextuel :

---

<sup>7</sup> Lucien Dällenbach décrit la mise en abyme comme un « procédé de surcharge sémantique permettant au récit de se prendre pour thème ». Dans ce cas, nous

Elle avait sorti une broderie étrange aux reflets bleus, des aiguilles et du fil. On y devinait deux égarées dans un brouillard de givre. L'une nous tournait le dos, la seconde nous regardait. Son visage était une tache blanche.

- Vous connaissez Elie Kanaân ? M'a demandé Simone.  
Non. Je ne le connaissais pas.
- Je me suis inspirée de l'une de ses toiles. Deux femmes qui attendent. Mais qui attendent je ne sais quoi.
- Selon vous ? [...]
- Ce qu'elles attendent ? A part la mort, je ne vois pas. (S. Chalondon, 2013 : p. 184)

C'est une mise en abyme prospective<sup>8</sup> qui annonce le destin des personnages du roman. Cette broderie a un statut prédicateur qui confirme la destinée augurée puisque la menace de la guerre et le danger de mort guettent toute personne se trouvant en ce Liban qui s'effrite et s'offre en lambeaux.

### 5. Histoire et histoires, ou le témoignage intertextuel

L'intertextualité se manifeste aussi sur un autre plan, celui de la part historique. L'imbrication de l'Histoire dans le roman est indéniable puisque les deux représentations d'*Antigone* ont été effectuées dans un contexte de guerre avérée.

L'emboîtement de l'Histoire avec la fiction s'effectue par le biais de stratégies scripturales bien définies. Nous en citerons, à titre d'illustration, la datation.

Les différentes dates qui ponctuent le récit signalent une dimension véridique au roman puisqu'elles correspondent à des événements ayant eu réellement lieu dans l'Histoire de la guerre civile : « Le 4 juin 1982, première répétition de la troupe et bombardement de l'hôpital de l'OLP et les quartiers aux alentours. », « Nous sommes entrés dans Beyrouth le vendredi 17 septembre 1982. Le soir tombait. », (S. Chalondon, 2013 : p. 258), « Le 1<sup>er</sup> décembre 1982, les israéliens se sont retirés brusquement du Chouf, laissant les druzes et les chrétiens face à face. » (S. Chalondon, 2013 : p. 282)

---

pouvons parler de « métatexte » qui pourrait être considéré comme le résultat de cette « accumulation » de texte(s). DALLENBACH, Lucien, (1977), *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Paris, éd. Seuil. P28.

<sup>8</sup> Figure spéculaire, la mise en abyme est répertoriée en trois types : il y a les mises en abyme prospectives, celles rétrospectives et enfin rétro-prospectives. La mise en abyme prospective, qui « réfléchit avant terme l'histoire à venir » ; est « pré-posée à l'ouverture de ce récit, (elle) «double» la fiction afin de la prendre de vitesse et de ne lui laisser pour avenir que son passé.», *Ibidem*. P36.

Comme dans un palimpseste, la Seconde Guerre mondiale sous-tend le récit par l'évocation d'*Antigone* d'Anouilh, il est dit « En février 1944, au soir de la générale, un silence de mort a répondu aux derniers mots du Chœur. » (S. Chalondon, 2013 : p. 197)

Ainsi, à travers nos recherches, nous avons pu confirmer la véracité de ce fait, car la pièce est composée sous sa forme presque définitive en 1942, et c'est à ce moment qu'elle reçoit l'aval du régime hitlérien, connu pour ses pratiques de censure. L'accord pour la représentation est une victoire en prime. La représentation se fera deux ans après, le 4 février 1944, au théâtre de l'Atelier à Paris. Ce que reprend l'auteur dans le roman.

*Antigone* est une pièce des années noires, lorsque la France connaît la défaite face aux armées nazies et tombe sous l'Occupation. La jouer dans le Liban sacrifié par la guerre civile rappelle la symbolique que voulait lui octroyer Anouilh durant la Seconde Guerre mondiale, et que Sam et Georges, les personnages du *Quatrième mur* (en leur qualité de metteurs en scène), voulaient à leur tour lui attribuer.

Ainsi, l'horizon commun des deux représentations d'*Antigone* est l'Histoire. On ne peut évoquer la guerre sans toucher à l'Histoire, car pendant longtemps la mémoire des nations ne se construisait que sur une longue lignée d'exploits militaires. Nous signalons la part emblématique de l'histoire d'Antigone la grecque, qui établit, que ce soit pour Anouilh ou pour Sam et Georges, alter ego de Sorj Chalondon, trois rapports possibles à l'Histoire : elle peut la faire, en intervenant sur l'actualité (réunir les acteurs issus des différentes communautés belligérantes). Elle peut l'écrire, en s'efforçant de reconstituer le passé, ce qui implique l'action au présent (le carnet de notes de Georges, avant, pendant et après les rencontres, mais surtout durant les répétitions). Elle peut enfin la mythifier, en débordant le cadre de reconstitution d'une réalité passée ou présente, pour la hausser au niveau du mythe (le massacre de Sabra et Chatila et le meurtre de Imane, la palestinienne).

Dans *Le Quatrième mur*, la guerre défigure l'espace, elle naît dans la terre libanaise et finit par décimer ses enfants. Ses causes et ses séquelles sont décrites dans un style tranchant, un phrasé court et imagé, et ce dans un condensé métaphorique tragiquement beau et poétique. Cette écriture oscillant entre réalisme et rhétorique est nécessaire car elle constitue l'élément essentiel dans la mise en scène de la guerre : elle permet de suivre le déroulement du conflit en communiquant les sentiments des différents protagonistes. Le lecteur contemple, assiste et pleure la guerre

civile du Liban puisque ses acteurs appellent à la compassion et à la grâce humaine, avant même celle du Divin.

Sorj Chalondon désintrieque les images de guerre, une catastrophe qui ravage le sujet au plus intime de soi. Selon le vécu et le propos de l'auteur, le retour à une vie normale fut très rude pour lui : sa position au Liban à cette époque a fait vaciller ses croyances en l'humain et a bousculé ses convictions dans l'infini des interrogations. D'ailleurs, les éléments de cette expérience se retrouvent dans le roman qui s'organise autour de scène récurrentes. Ces scènes rendent compte, par condensation, métaphore, métonymie, de cet effroi, et l'obligation testimoniale qu'implique une écriture résiliente : une nécessité de tout dire pour guérir.

Ainsi, l'auteur veut rompre avec le malheur de cette mémoire douloureuse en élaborant un texte en clair-obscur : les affres de la guerre d'un côté, et l'espoir d'en sortir de l'autre. En tant que survivant de cette guerre, Chalondon met à jour des stratégies qui sont, semble-t-il, inconscientes constituant la trame du processus de résilience<sup>9</sup>. Dans son roman, la résilience se nourrit du traumatisme de la guerre, elle procède d'un réaménagement scripturaire qui enclenche le processus de défense contre la sombre réalité vécue. Pour lutter contre l'intensité de la douleur et le trauma des souvenirs, le sujet parle de ses blessures, les évacue dans une activité scripturaire sublimatoire par le biais du brassage des genres (roman et théâtre), et une certaine rhétorique visant la description de la guerre et de ses séquelles.

Par ailleurs, le témoignage instauré dans le roman permet de faire comprendre et de préserver une réalité transcendante et irréductiblement obsessionnelle qui pourrait être étudiée à la lumière de la problématique de l'intergénéricité. Chalondon est donc dans l'exigence de dire la guerre au cœur d'un passé individuel et collectif. Une vérité factuelle et subjective qui se transmue en une parole testimoniale s'inscrivant à l'intersection des genres, ce qui nous a conduit à nous interroger sur les limites et sur l'essence de la représentation de la guerre. Son roman se veut un calque d'une conscience accrue des rapports humains, favorise l'engagement et réanime le sentiment de responsabilité de tout un chacun dans l'Histoire qui s'écrit, ineffablement.

---

<sup>9</sup> La résilience désigne un ensemble de mécanismes participant à la restauration du moi à la suite d'un choc traumatique.

## Références bibliographiques

- Anouilh, Jean (2008), *Antigone*, Paris, La Table Ronde, Coll. La petite vermillon.
- Barthes, Roland, (1966), *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Vol. 08, n° 01. ([www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1966\\_num\\_8\\_1\\_1113](http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113))
- Bloch, Marc (1974), *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*. Paris, Armand Colin.
- Chalondon, Sorj (2013), *Le Quatrième mur*, Paris, Grasset.
- Compagnon, Antoine (1979), *La seconde main : Ou le travail de la citation*. Paris, Seuil.
- Cyrulnik, Boris. (2008), *Autobiographie d'un épouvantail*. Paris, Odile Jacob.
- Dallenbach, Lucien, (1977), *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil.
- Dallenbach, Lucien, (2001), *Mosaïque*. Paris, Seuil.
- Derrida, Jacques, (2005), *Poétique et politique du témoignage*. Paris, L'Herne.
- Genette, Gérard, (1969), *Figures II*. Paris, Seuil.
- Genette, Gérard, (1982), *Palimpsestes*. Paris, Seuil.
- Kristeva, Julia, (1969), *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil.
- Rabau, Sophie (2002), *L'intertextualité* (Textes choisis), Paris, Flammarion.
- Ricoeur, Paul (2000), *La mémoire, l'histoire et l'oubli*. Paris, Seuil.
- Van Der Kolk, Bessel-A. (1987). *Psychological Trauma*. Washington, DC, American Psychiatric Press.

## الفهرس

- صفحة 02 محمد العربي  
مفاعيل الحرب في تكوين الأطفال الفكري والانفعالي
- صفحة 08 تغريد أحمد السيد  
الطفولة و الحرب في عشر قصص قصيرة جدا
- صفحة 16 جورج شكيب سعادة  
أطفال الحرب على الأراضي اللبنانية
- صفحة 25 هدى الحلو  
مقاربات ودلالات في نقل مشهد "مئثل الموت" في حكايات وذكريات منقوشة في الذاكرة
- صفحة 36 حليلة الشيخ  
الطفولة والحرب في شعر نزار قباني
- صفحة 46 عبد الله أوغرب  
صورة الطفل الثوري الجزائري بين الرسم الروائي و التصوير الدرامي



## مقدمة

لقد شهدت منطقة حوض البحر الأبيض المتوسط خلال القرن العشرين و أوائل القرن الحادي والعشرين، دورة دائمة من العنف والحروب و الصراعات. كانت هذه المنطقة وكرأ للأحداث الدامية والصراعات المسلحة المتعددة ، وأصبح هذا البحر مسرحاً لعمليات القتل و المجازر البشرية. و الحق أن رجالاً ونساء و أطفالاً و شيوخاً ساهموا في المقاومة لتحرير وطنهم وإقامة السلام. تركت هذه الحروب، سواء المتعلقة منها بالغزو أو التحرير أثراً صادمة في الذاكرة الفردية والجماعية.

نشير إلى أن هذه الحروب و الجرائم ضد الإنسانية قد ألهمت دائماً المخيلة الأدبية، فضلاً عن غيرها من الأشكال الفنية. فهي بمثابة خلفية لبعض الأعمال . وفي هذا الصدد، سيكون من المثير للاهتمام و التكهن بشأن دور الطفل و مشاركته في الحروب ومصيره في مواجهة العنف و الأحداث المأساوية وفقدان الأقراب و الفقر و الجوع.

بالإضافة إلى تمثيل الطفل الضحية فإن الأدب قدم صوراً أخرى من الأطفال الذين عانوا من قسوة الحرب. قياساً بالكبار، قد أصبح الطفل مقاتلاً أو مقاوماً، وقد ألتزم جسداً وروحاً لمواجهة العدو. نأخذ على سبيل المثال أطفال نوفمبر أو أبناء القسبة في حرب الجزائر ( الطفل مراد بن صافي في " أطفال نوفمبر " ) ، أو أطفال الحرب الأهلية الإسبانية في (Partigiano "L'enfant pain").

و فيما بين الحربين العالميتين، والحروب في إسبانيا الجمهورية ، وتلك المتعلقة بإيطاليا الفاشية ، والحرب في الجزائر خلال الفترة الاستعمارية ، اجتاز العالم العربي أو المشرق (بما في ذلك فلسطين ، لبنان ، سوريا ومصر ... الخ) في العقدين الأخيرين أحداث مؤسفة، وتعاني شعوب هذه البلدان من المجازر والحزن التي تسببت فيها هذه الحروب ومن هذا المنظور، الهم التفكير في مصير الصغير " الفدائي " الذي يكافح من أجل القضية الفلسطينية ( " حلم فلسطين " لرندا غازي ) ، ولما يحدث لأطفال غزة الذين عايشوا جميع أنواع الأحداث المؤلمة، دون أن ننسى الطفل السوري الممزق، الضائع في خضم القصف و التفجيرات كما هو موضح في شهادات الكاتبة السورية سمر يزبك .

ماذا تمثل الرؤى و الذكريات المؤلمة للفتاة الصغيرة التي تحكي عن مدينتها تحت القصف في " [ بيروت ] التنفيس و " أتذكر - Je me souviens " لزينة أبي راشد؟ و ماذا عن الطفل المضطرب المتقاطع مع الهجمات، الضياع والمنفى في " الوجه المستعاد " لوجدي معوض ؟ وكيف يمكن للكتابة أن تعكس المأساة الأبدية التي يعاني منها الطفل وجروحه المتسعة؟

تهدف هذه الندوة إلى تسليط الضوء على الأطفال الذين شاركوا في الحروب والصراعات المسلحة في منطقة البحر الأبيض المتوسط . ويبقى الاهتمام الرئيسي من وراء عقدها، هو مساءلة ذاكرتهم وشهاداتهم أثناء الحرب عبر القصص، والكراسات اليومية و الرسم و الأشرطة المصورة و الأفلام والوثائقية. نريد أن نركز تفكيرنا حول العمليات و الوسائل الأدبية و الفنية المستخدمة من قبل الكتاب و المخرجين والفنانين لاقتراح أو تمثيل الحقائق والأهوال التي عاشها هؤلاء الأطفال.

## مفاعيل الحرب في تكوين الأطفال الفكري والانفعالي

د. محمد علي العربي

الجامعة اللبنانية -

جامعة القديس يوسف (اليسوعية) - بيروت

بداية لا بد لي، كموطن لبناني يعي قيمة المقاومة، من التوجه بتحية إكبار، من الجزائر بلد المجاهدين الكبار، إلى أطفال فلسطين، أطفال انتفاضات الحجارة، الذين يواجهون يوماً آلة القتل والسجون الإسرائيلية، ويقاومون بأجسادهم الطرية، وبنوازعهم الفطرية، غطسة المغتصبين لأرضهم وإراداتهم. أطفال فلسطين التواقون إلى الحرية والكرامة، الذين قدت عقولهم من صخور الجليل، وجبلت أحلامهم بتربة حيفا ويافا وملح مياه غزة، وتعلو صيحات غضبهم الساطع مع أصوات أجراس بيت لحم ومآذن الضفة والقطاع. أطفال تعمموا بقبة المسجد الأقصى المقدس، وتعمدوا بدموع نهر الأردن.

الحياة ساحة فسيحة لشتى أخطاء البشر، والحروب هي أبشعها على الإطلاق. فالحرب أشد أشكال العنف الإرادي الذي تمارسه الجماعات البشرية بحق بعضها البعض. وهي من أبرز أسباب التعاسة والمآسي في الماضي والحاضر. وليس من الصعب التحقق بالتجربة والاختبار مما ينتج عنها من قتل وتخريب وفقر وبؤس وأوبئة وتشرد ومجاعات. والعنف من حيث هو، يستند إلى نزعة تدميرية وإلغاء للآخر (ليبيد و لبييدو)، ويقابلها نزعة طبيعية أخرى نقيضة لها هي نزعة الحياة (نزعة الإيزوس ISOS)، والتي تدفع الإنسان إلى الإبداع (فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ص 190). والإجماع واقع حول اعتبار النزعة الحربية نزعة إنتحارية، مرفوضة من كل عاقل. لكنها للأسف، قضية مسلم بها ومبررة من قبل عددٍ من الفلاسفة كأفلاطون وكانط الذي يجعل من الحرب والمآسي سبباً للتطور وهيغل الذي يعتبرها - مع أنها "تهدد حياة الكل" - "شرط لصحة الشعوب الأخلاقية"، وأن الشعب، دون الحرب أو التهديد بالحرب مهدد بفقد معنى حرته، وأن السلم الطويل يدعو إلى الإسترخاء وضياع الأمة، ويرى أن "عصف الرياح يحمي مياه البحيرات من الأسن". ويصعب توقع حل للمشكلة الأخلاقية التي تسببها شريعة الحرب لكونها تعتبر استعمال القوة المفرطة في الوحشية هي الطريقة الوحيدة الممكنة لحل المشكلات الطارئة في المجتمعات. (توني، الحرب والمدنية، ص22).

إن الحالة الراهنة التي نعيشها في العالم العربي مدعاة لمشاعر تعاسة عميقة بسبب ما يكتنفها من توسع في حلقات الفقر والأوبئة والظلم والقهر والنقتيل. وقد أحدثت الصراعات والحروب الأهلية العبيثة، في عدد من البلدان العربية، شروخات حادة بين أبناء الأمة أو الوطن أو القبيلة أو الناحية، فانقسم الناس فيها إلى فئتين متضادتين: قتلة أحياء يدعون الجهاد والبطولة والفوز العظيم، وقتلى دفنهم في مقابر جماعية أو مفردة، ودعوناهم شهداء أحياء، لكن عند ربهم، وأفردنا لهم مساحات في جنات خلد تجري من تحتها الأنهار. ويتنقل المشهد من بلد عربي إلى آخر.

ويبدو أننا وقعنا ضحية الخطة التي وضعت للهيمنة على ثروات العالم منذ العام 1976، (أي بعد عام من اندلاع الحرب الأهلية العبيثة في لبنان)، عندما عقد وزراء مالية الدول الصناعية الغنية السبع (كندا فرنسا ألمانيا اليابان بريطانيا الولايات المتحدة إيطاليا) اجتماعاً لمناقشة السياسات

الاقتصادية العالمية. ومن بعد، الحكومة العالمية المكونة من مجموعة الثماني (المؤلفة من رؤساء الدول السبع السابقة يضاف إليها رئيس روسيا).

ولا تختلف المشهيدة الراهنة في ليبيا وبلاد الشام والعراق واليمن عن المشهيدة الأليمة التي وثقها زهير بن أبي سلمى في الجاهلية وبيكاسو في القرن العشرين.  
فوصف زهير بن أبي سلمى ، شاعر الجاهلية(؟ - 13هـ / 502 - 609م)، يؤكد بشاعة الحرب (حرب داحس والغبراء) حتى في بدائية أدواتها ومحدودية مساحتها. يقول :

وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم وما هو عنها بالحديث المرجم  
متى تبعثوها تبعثوها زميماً وتُضرى إذا ضرتيموها فتُضرم  
فتعركم عرك الرحبثالها..... وتلفح كشافاً ثم تنتج فتنتم

بالحديث المرجم (لا معنى له/لايعرف كنهه) - زميماً (بشعة) - فتُضرم (تشعل)

ويصور بيكاسو، في الجدارية المعروفة باسم جورنيكا Guernica (جورنيكا عاصمة إقليم الباسك في أسبانيا)، ضجيج الأثلاء المتباعدة التي تعبر عن بشاعة الحرب الأهلية التي دمرت جورنيكا بفعل قصفها بالقنابل أثناء الحرب الأهلية الأسبانية (التي أنت بفرنكو ديكتاتوراً) بين سنتي 1936 و 1939. وهو نفسه (بيكاسو) يعلق على اللوحة بالقول: "إن اللوحات المماثلة لا ترسم لتزيين جدران البيوت بل هي أداة ضد الوحشية والظلمات". ويحزن الفيلسوف الإنكليزي رسل عندما يجد هوايته (فيلسوف إنكليزي) وهو من أعز أصدقائه، يتحمس للحرب، ويعلق على ذلك بالقول: إن ميول الناس إلى التدمير أكثر من ميلهم إلى البناء. وأية تعاسة أشد إيلاماً من تلك التي تحصل من رؤية الأطفال والشباب والشيوخ يقتلون ويشردون في فيافي الجوع وعراء القلق في حرب لم يختاروها ولم يقرروها.

والطفولة هي المرحلة العمرية الأضعف في الحضور والوجود الإنساني، ولبها الشيوخة وأصحاب التشوّهات البدنية والعقلية. ونصيب الأطفال من ويلات الحروب ومآسيها هو الأكبر والأقسى. فالنزاعات المسلحة وما يترتب عليها من قصف وتدمير وتهجير وقلق على الوجود والاستمرار على مستوى الجماعات والأسر تنعكس سلباً على نمو الأطفال الانفعالي والعقلي، وتكوين شخصيتهم وبلورة سلوكهم، والحد من إطلاق طاقاتهم الإبداعية، فنياً وفكرياً، على مدى المراحل العمرية اللاحقة. والحروب الداخلية أو الأهلية، كما هو حاصل في عدد من البلدان العربية وبلدان العالم الثالث، هي الأشد إيلاماً وفتكاً بالبنى والعلاقات البشرية المكونة لمسارات أجيال بكاملها، لما تولده من مشاعر الحقد والكراهية التي تحفر في وجدان المتنازعين المضطربين للعيش في بلد واحد والمشاركة في صياغة تاريخ واحد، يفترض أن يكون مشرفاً ومجيداً.

والبحث في أثر الحرب عن "التكوين" الإنفعالي والعقلي عند أطفال الحرب لا يغفل مسألة "النمو أو النماء" الإنفعالي والعقلي ومطالبهما، إلا أن النوع الأخير من البحث مجاله الطبيعي أفرد المجتمعات المستقرة التي حظيت بقسط من الرفاهية. والرفاهية المفقودة في مجتمعاتنا العربية وسائر بلدان العالم الثالث تدعو إلى النظر بشأن أجيال بكاملها. وسيكولوجيا التكوّن فرع من فروع علم النفس العام، وتهتم بأصول ومبادئ ومسارات السلوك عند الإنسان حتى بلوغه أشده، ثم تدرجه في انحطاط وظائفه السلوكية في المراحل العمرية اللاحقة.

ويعرّف علماء النفس، مثل "بورن و اسكراند" (1979) العمليات العقلية بأنها النشاط أو عملية التفكير التي يقوم بها الذهن، والنمو العقلي هو تطور وارتقاء جملة الآليات العقلية التي تتناسق

فيما بينها لتشكل العقل البشري، والمتمثلة في الذكاء والإدراك والتذكر التي تبنى عليها حياة الإنسان.

ويبدو أن الحياة الإنفعالية بكل أبعادها وأشكالها المؤثرة في السلوك والتعامل مع الذات والآخر، والحياة العقلية من حيث هي جملة القيم الفاعلة في الفهم والحكم، أصبحت صناعة سياسات تعليمية وإعلامية لبلوغ أهداف قد تكون إنسانية (أمنية وترفيهية) واقتصادية (إنتاجية واستهلاكية) وسياسية (تنظيمية وإدارية) محددة، وقد تكون تدميرية لمقومات الحياة الإنسانية. ولما كان من حق الطفل أن تبلغ قواه الحياتية الكمال، كزخيرة صالحة لحياة مستقرة، وضحت اتفاقية 1989 في موادها الـ 54 حقوق الإنسان الأساسية التي يجب أن يتمتع بها الطفل، دون تمييز، وهي حق البقاء والتطور والنمو، والحماية من المؤثرات المضرة، وسوء المعاملة، والعيش ضمن أسرة، والمشاركة في الحياة الثقافية والاجتماعية. وتضمنت إشارات صريحة إلى حق الطفل بالرعاية الصحية والتعليم وسائر الخدمات المدنية والقانونية المتعلقة بكرامة الطفل ككائن إنساني عاقل.

ولما كانت أهم العوامل التي تساعد الإنسان على بلوغ مقامه الأسمى في الحياة: العناية والمحبة في فترة الطفولة – كما تقول الطبيبة مرغريت ربل – فأى إنسان تُكونه الحروب، حيث تتعدم الرعاية الصحيحة والمحبة الخالصة؟ فالحرب خبط عشواء عام لا يهتم بالخصوصيات، ولها أهدافها المضرة والظاهرة وتسبقها استعدادات أهمها التدمير الانفعالي والعقلي للخصم قبل وعند مباشرة العمليات العسكرية.

إن الدراسات حول تكوين ونمو الكائن البشري في النصف الأخير من القرن العشرين، أو قبله بقليل منذ تأسيس الجمعية العلمية الوطنية الأمريكية للتثقيب العلمي في نماء الولد سنة 1935، أخذت بالتوسع، وأفادت التنقيبات والتجارب العلمية في تطور وفاعلية التدخل في عملية التكوين الإنفعالي والعقلي المرغوبين عند الأولاد في كل المراحل العمرية منذ الولادة والطفولة والطفولة المتأخرة (الوصافة) والمراهقة وما يتبعها.

وقد أدت هذه الدراسات إلى اكتشافات مهمة منها أن النمو فعل كامن في لب الخلية العصبية وتنزل منزلة الحبوب التي تزرع بحسب مخطط معين، لكن يجب اعتبار النمو في الخلية العصبية حاصل بفعل القوة الكامنة فيها (كوغهل Coghil)، ثم أن هذه القوة من حيث هي مجموع إمكانات، وما يصير إليه الإنسان تحدده الأحوال والظروف التي يترعرع ويعيش فيها. وعلى ذلك يكون مصير سلوك الأفراد والجماعات (الأجيال) في سني البلوغ قابل للتكييف والتحويل بتغيير الظروف المعيشية والمعرفية (جننغز Jennings). وتجدر الإشارة إلى أن الدراسات التي تناولت تكون الشخصية الفردية والجماعية، إنفعالياً وعقليا، اعتمدت على عينات واختبارات في غير البيئة العربية، إلا أنها استغلت إلى أقصاها من قبل المهندسين الاقتصاديين والسياسيين في صناعة توجيه الأحداث لأحداث وحركات محددة تفيد المرامي القصيرة والبعيدة المدى، إقليمياً ودولياً.

كما حدثت تحولات بارزة، بفضل الدراسات السيكلوجية المتماشية مع تطور علوم الحياة، لجهة تجاوز الخصوصية والفردية إلى العام والشامل المتشخص، أي من الكلام عن تكوين الشخص المفرد إلى الكلام عن الأجيال المتشخصة المتداخلة عضوياً مع الزمان والمكان. وتم الانتقال من البحث في المفاهيم والوقائع المفردة إلى البحث في العمليات السيكلوجية والأبنية السلوكية المتفاعلة، التي أسست لها المدرسة الغشططلية. وساهمت الدراسات التجريبية في التحكم بالعوامل والمتغيرات الطبيعية والاجتماعية المؤثرة في السلوك. وساعد الدمج بين سيكولوجيا الولد (Child Psychology) التي تعنى بالكيفية السلوكية للطفل في ظروف

معينة، وسيكولوجيا النمو ( Developmental Psychology ) التي تبحث في تطور الشخصية والعوامل النشطة في تكوينه، في التكهن المسبق بالاتجاهات والمناحي السلوكية في المراحل العمرية اللاحقة.

وبنيت الدراسات السيكولوجية على بعض المفاهيم التي اعتبرت أساسية منها: النسق أو الترتيب الذي يتبعه نمو الشخصية البشرية إنفعالياً وعقلياً (المرتبط بنمو الدماغ)، والمنوال أو النمط المرتبط بمعدلات النمو والتي قد تختلف من ولد لآخر (الذي فرض في عملية التعلم مبدأ الفروق الفردية)، والتداخل بين البلوغ واكتساب المهارات. وأكدت الدراسات أن مبدأ التوازن يكون، في الجسم الحي كما في قوى النفس، إذ أن التوازن يصدق على العقل كما يصدق على الجسد (فلتشر/Fletcher). والتوازن النفسي السليم يحتاج إلى الاستعداد للتعلم واكتساب المهارات بمعناه العملي العام القائم على المتغيرات الوراثية والبيئية كمعدل الذكاء والمستوى الاقتصادي الاجتماعي وانسجام الحياة في العائلة، والقدرة على التكيف.

واستعراض بعض المفاهيم الداخلة في عمليات التكوين الانفعالي الاجتماعي والعقلي التي انتهت إليها الدراسات السيكولوجية في الأحوال الطبيعية ومقارنتها بتلك المتوفرة في حالة الحرب يؤكد ما يُنتظر من أطفال الحرب من سوء السلوك في المراحل العمرية اللاحقة؛ من ذلك :

على الصعيد الانفعالي: إن الولد منذ سنواته الأولى يتمثل من طريق التخيل صفات الوالدين، الحسنة والسيئة، ويحصل بذلك على "المواد الأساسية" لبناء شخصيته. وفي سن مبكرة يبدأ تأثره بالحياة المحيطة ومطالبها. ومنذ عمر الستة أشهر تظهر عند الطفل الخوف من الصوت ومن الأشياء الغريبة أو المألوفة إذا صارت في وضع غريب. يضاف إلى ذلك خوفه من أن يترك منفرداً، أو أن يتخلى والديه عنه الذي ينمي فيه مشاعر القلق وعدم التكيف الانفعالي مع محيطه. وأطفال الحروب يترعرعون مبعدين عن الأهل أو مع أبوين مشاركين بالأعمال القتالية أو مشردين ومحشورين في مخيمات اللجوء. ثم أن نبذ الوالدين لولدهما أو إهماله، والتعامل معه بضغط وعنف ينمي في الولد روح التعدي وسوء السلوك.

وفي ظروف الحرب تفتقد اللوازم الضرورية للبناء السوي لانفعالات الولد لعدم منحه ما يحتاجه من محبة وطمأنينة وضمان، وعدم توفر الوقت اللازم لفهم ما بلغه الطفل من نمو ونماء يساعده على تحقيق ذاته وتكاملها الشامل إلى الحد الأقصى.

وأثبتت الدراسات السيكولوجية، على الصعيد العقلي، أن الطفل يبدأ منذ الأشهر الأولى بمراقبة البيئة المحيطة ويعطي للأشياء تفسيراته لأشياءها. وبالتدرج يبني إدراكاته الحسية والفكرية.

وكشفت دراسات جان بياجيه (سويسري ت 1980) عن العوامل المهمة الداخلة في التكوين الانفعالي والعقلي عند الأطفال. فالوليد يأتي إلى هذا العالم وليس لديه أية فكرة عنه، ويتدرج من كونه كائناً بيولوجياً إلى راشد يواجه هذا العالم ويتفاعل معه، ويحاول التعاطي معه وحل مشكلاته بطريقة ونطقية رشيدة. وأبرز ما جاء في كتابه أصول الذكاء عند الأطفال هو أن العقل يؤدي وظائفه مستخدماً مبدأ التكيف، وينتج أبنية وتراكيب عقلية تظهر فيما يسميه بالسلوك الذكي لمجموعة من عمليات التكيف التي يكتسبها الإنسان في مراحل العمرية. ويشدد بياجيه على عملية التفاعل المستمر، تأثير وتأثر، بين الكائن والبيئة المحيطة، وحالة التوازن في علاقة الحي مع بيئته.

واستفاد بياجيه من مفهوم التكيف البيولوجي وطبقه على نمو الذكاء. وتوسع بياجيه في شرح البنية العقلية (أو التراكيب العقلية) والصور الإجمالية التي تتحكم بتفاعل الفرد مع البيئة المحيطة في جميع مراحل العمرية. والبنية العقلية تعني النمط المنظم الذي ترتبط أجزاؤه فيما بينها

بعلاقات تشكل كلاً واحداً. وهذا النمط هو الذي يحدد طبيعة البنية. وتظهر خلال أداء العقل لوظائفه وللسلوك الذي يمارسه الفرد. وهي نظم ديناميكية تقوم على قواعد معينة.

فأي تكيف وعلى أساس أية قواعد ينطلق منها العقل لبناء تراكيبه في ظروف الحرب، والفوضى المفروضة، وتزعزع العلاقات الأسرية والاجتماعية المقرونة بالتشرد واللجوء، إلى مجتمعات مختلفة ومتباينة ثقافياً في الغالب. حيث يحرم الطفل من أبسط مستلزمات النمو السليم بدنياً وعقلياً. فالعيش في العراء أو الطرقات، وأصوات المدافع والتفجيرات، وتفكك الأسر، واليتيم، ودفعه إلى أعمال لا أخلاقية ولا إنسانية (كالدعارة والتسول) وزجه أحياناً في أعمال حربية تحرمه من أبسط حاجياته، كالغذاء السليم والعناية الصحية اللازمة، والتعليم والتنظيف، والمأوى، والنوم الهادئ في أجواء عائلية واجتماعية. ويكفي أن نتوقف عند هذا الأخير (النوم) لنتبين مدى أهميته لتكوين حياة إنفعالية وعقلية سليمة. فالنوم الهادئ، مثلاً، يوفر للطفل الصحة البدنية والعقلية معاً. فالنوم الصحي المنتظم يساهم في نمو المخ وتحفيزه وتأهيله للقيام بالعمليات الفكرية الصحيحة في المستقبل. ويورث النوم المضطرب الكوابيس والاضطرابات والتشتت الذهني الذي يلازمه في الكبر. والنوم المنتظم يحسن الذاكرة ويتيح لها فرصة التماسك والفاعلية في تجميع المعلومات وأرشفتها، ويقويها ويقيها من التشوش والضعف في الكبر. ومن فوائد النوم المستقر الذي يحرم منه أطفال الحروب القدرة على التركيز والخلق والإبداع.

إن فائدة الدراسات السيكولوجية تختلف باختلاف المقاصد التي يرمي إليها المهندسون للسياسات التربوية في المؤسسات التعليمية، والرأي العام في المجالات الإعلامية. وقديماً قال فولتير: "إن الذين يجعلونك تعتقد بما هو مخالف للعقل قادرون على جعلك ترتكب الفظائع. وفي مقابل استرخاء الطفولة (النسبي طبعاً) في ، أجزاء واسعة من العالم، هاهنا المآسي التي يعاني منها الأطفال في البلدان والمناطق التي تضج بزفارات الموت والقهر والجوع والتشرد والعيش في الملاجئ المكتظة، والمخيمات الموحشة الموحلة، والحرمان من ضوء الشمس، وعبق الهواء النقي.

وآخر مشاهد القهر للطفولة تنفيذ حكم الإعدام بحق أكثر من مائتي طفل يافع بعد تجريدهم من ملابسهم وجعلهم يركعون على الأرض وإطلاق الرصاص عليهم. ففؤلاء وأترابهم ممن قضاوا أو شوهوا جسدياً وعقلياً في ذمة تنين المال المتعدد الجنسية المتخبط في أزمان التضخم الفائق لقدرات وتصورات ومخططات حكومة الرؤساء الكبار وترساناتها العسكرية ومصالحها المتضاربة.

كل حرب تُولّد المزيد من الحروب، وتسلب الإنسان إنسانيته وتدفعه إلى جنون الانتحار وتُعكّر اتصاله بالمستقبل، ككائن عاقل حرّ. ويبدو أن لا خلاص إلا بالتسامح والتفاهم على المشاركة بالتنعم بخيرات الأرض والسماء والماء وما تحتهم وما فوقهم، وبالإنجازات التي حققتها البشرية عبر دهور من الجهد والتضحية.

إن التسامح والتفاهم لم يتسببا يوماً في إثارة الحروب بين الشعوب أو الفتن الأهلية، وعدمهما يعمم المذابح ويُعد كل جيل من الأطفال ليكون جيلاً من الرجال القتل المجانين.

الخشية أن نكون قد دخلنا في طور ما بعد الحرب، طور الإرهاب والإرهاب المضاد. وأن يكون عنوان الملتقى التالي أطفال الإرهاب، وأن يستغنى عن مصطلح الحرب في التداول ويصبح من البائدة المحفوظة في ذاكرة التاريخ كمصطلح الغزو والحملات العسكرية. وأعتقد أن العنف الأشد قسوة من الإرهاب الأصولي الديني هو الإرهاب العلماني، وكلاهما سوف يهين الأطفال، عقلياً وانفعالياً، إلى عبوات ناسفة، مربوطة بأجهزة تحكم عن بعد، ومداهها كل أرجاء المعمورة، متنقلة على الأقدام والدراجات والسيارات والطائرات، وقد لن تنقلت منها أقمار الاتصالات والتجسس

الصناعية، وقوة الاستخبارات والقمة الدولية. فالساحات العامرة بالأطفال الأسوياء، إنفعالياً وعقلياً، والسعداء، وحدها تزهر ربيعاً إنسانياً حقيقياً واعداً بالحرية والديمقراطية والعدالة والخير.

## الطفولة في "عشر قصص صغيرة جداً" لمصطفى تاج الدين الموسى دحنون

د. تغريد السيد  
الجامعة اللبنانية

### الملخص

من خلال اسطر قليلة ، تقدّم مجموعة قصص "عشر قصص صغيرة جداً" مادة وفيرة من الصور والرموز والدلالات التي تصوّر مشهد الطفل وسط الحرب ، وكأنّه موجود في الحياة ومطروود منها في الوقت نفسه ، وتنبّغ حركته وسلوكه أمام الموت، كما تقدّم عرضاً مكثفاً عن الحرب ، وعن انعكاساتها الماديّة والنفسيّة عليه ، لتخلص عبر القصة الأخيرة إلى اليقين المرتجى، وهو ان الحرب مهما طالّت لا بدّ ان تنتهي يوماً .

كلمات مفتاحية: الطفل - الحرب - اليد - الصمود - الأمل.

### Résumé

Dans cet article, nous présenterons "dix nouvelles" parsemées d'images, de symboles et de signes représentant l'enfant dans la guerre, comme s'il était à la fois vivant et expulsé de la vie. De plus, nous montrerons ses comportements et ses réactions face à la mort ainsi que les séquelles matérielles et psychiques de la guerre sur lui afin de dégager le message visé : la guerre se terminera un jour quelle que soit sa durée.

**Mots clés :** enfant, guerre, main, résistance, espoir.

### المقدمة

أطفال الحروب هو موضوع إنساني تناولته مختلف الفنون الأدبية المعاصرة، ومنها القصة القصيرة جداً والتي هي "تجلّ سردي، وتنوع فنّي داخل جنس أدبي أعمّ، هو القصة، عرفه المشهد الثقافي العربي المعاصر إستجابةً لجملة من التحوّلات السوسيوثقافية ومواكبةً لتغيّرات الحياة الراهنة التي تسير وفق خطى متسارعة جداً، ولتبدّل جماليّات التلقي وأذواق القراء"،<sup>1</sup> تبعاً للتطور العلمي والتقني والصناعي والرقمي .

وقد عمد مصطفى تاج الدين الموسى عبر هذا الفن، إلى صياغة مجموعته القصصيّة "عشر قصص قصيرة جداً" والتي تتمحور حول موضوع الحرب، مسلطاً من خلاله الضوء على الطفولة بشكل مباشر في ست من هذه القصص \_ وهي: "القديس، مزهريّة.. من مجزرة، الطفل والحرب، تشكّل، الرجوع إلى الرقص، الطفلة في هذا المساء الشتوي البارد" \_ وبشكل غير مباشر في القصص الأربعة الأخرى \_ وهي: "سندريلا، الزوجة، غبار على الخيال، ليلة إختفاء الزعيم من كل المرايا" \_ .

ولقد استأثر الكاتب في هذه القصص بالسرد من حيث هو راوٍ عليم بكل شيء، يعرف ما وقع وما سوف يقع، يعرف الشخص، ويعرف عنهم وعن دواخلهم أكثر مما يعرفون. وهكذا "جاء السرد لجعل الوعي يخرج من طبيعته التجريدية القائمة عبر اللغة المجردة، ويلزم سيرورة ما، وينشد مآلاً وصيرورة"<sup>2</sup>.

"يُعرّف السرد أساسًا بأنه تحويل حالة ( ابتدائية ) إلى حالة أخرى ( نهائية )"،<sup>3</sup> وهذا ما يبرز بوضوح في هذه القصص لأنها تتميز " بشرط لغوي قصير [جدا]، وقصر الشريط هو قصر مدته، أي زمن قصه المادي"<sup>4</sup>.

وإذا كان لابد من إنتشار الدمار في هكذا قصص، فأين هم الأطفال من هذا الدمار ؟ كيف واجهوه وتعاطوا معه ؟ وهذا الدمار الذي لحق بعالمهم الخارجي، هل أصاب عالمهم الداخلي ؟

### الشخصية الأساسية وتفاعلاتها مع الحرب

حين يسود الظلم أو تقع الحرب، يتفاوت التعامل مع الواقع بين إنسان وآخر، وذلك وفقًا لقدرة كل منهم ولقناعته . فإذا كان البعض يرضخ ويستسلم أمام ما هو قائم، فثمة في المقابل من يرفض ويثور ويعلن العصيان والمواجهة والتحدي . وكذلك هناك من يختار أن يكون على الهامش، فيلقي بنفسه في ما يشبه الغياب من خلال إنغماره في اللامبالاة والبلهارة .

ويمكن تبين هذه النماذج الثلاثة، عبر الشخصيات الأساسية في القصص العشر، ما يسهم بالتالي في الكشف عن التشكلات النفسية لكل منها، وعن كيفية تفاعلاتها مع الواقع الأسوي وتعاملها معه.

في القصة الأولى "سندريلا"، تضع هذه الصبيّة في الليل ملصقات معارضة للنظام على جدار زقاق. يطاردها الجنود فتهرب تاركةً فرجة حداثها. يأمر الملك بقتل كل من يتطابق حجم رجله مع حجم الحذاء. فيقتل الجنود الشعب بأكمله لأن أرجلهم جميعًا تطابقت مع حجم الحذاء، إلا أنّ سندريلا بقيت تكرر فعلتها.

إنّ سندريلا في هذه القصة ليست فردًا واحدًا بل هي الشعب بأكمله . وهذا الشعب رغم إمكانياته الضئيلة، فهو يستخدمها لرفض السلطة السياسية التي غيّبت وجوده وفاعليته. ورغم إدراكه أنه سيدفع حياته ضريبة إثبات وجوده والمطالبة بحقوقه، لكنّه يبقى مُصرًا على مواصلة مسيرة الرفض والتمرد والمقاومة، وعلى المواجهة بالسّر والعلن.

في القصة الثانية "القديس"، يتبول قديس من داخل صورته المعلقة على الحائط، على جندي يسلب ساعات متواضعة من أيدي أطفال بعد أن قتلهم، لكن هذا الجندي لا ينتبه لذلك. وإذا كانت الشخصية الأساسية في هذه القصة هي القديس، رمز الضمير الحي الذي لا يملك سوى السخط والتألم أمام الجرا ثم التي يرتكبها النظام السياسي، إلا أنه يعكس هول أوضاع الشخصيات الأخرى: الجندي المتجرد من الكرامة و من أدنى حس إنساني، و المهووس بالقتل و النهيفقط، والأطفال الضعفاء الأبرياء الملقون على الأرض والذين فضلًا عن أنهم سلّبوا حياتهم ظلماً فهم يُسلّبون ساعاتهم المتواضعة .

في القصة الثالثة "مزهرية... من مجزرة"، ولّد يجمع الأيدي المقطّعة ظنًا منه أنّها دمي، فيما والده يبحث عن والدته وسط الحطام. وعندما يعود إلى البيت يستبدل أزهار المزهرية بهذه الأيدي، وحين يغفو يدٌ منها تمسح بحنان على شعره بحدسه الطفولي، إختار هذا الطفل جمع الأيدي بدلًا من الأعضاء البشرية الأخرى المنتشرة في المكان، أي أنه ثابت على إختيار الحياة وإنتراعها من قلب الموت، وكأن هذه الأيدي لم تزل حية فاعلة، عبر ما توحىبه من عطف ونضال وبناء.

في القصة الرابعة "الطفل والحرب"، ولّد يتألم لفقدان يده فيعثر وسط الدمار على يدٍ لرجلٍ متقدّم في السن، فيتناولها ويضعها مكان يده المقطوعة، يتألمها ببلاهة لثوانٍ، ثم يقفز كمجنون صارخًا : " لقد كبرت " .

إن براءة هذا الطفل قد حالت دون إستيعابه لما يجري حوله، إلا أنّه من خلال ما فعله حرّض نفسه على الحياة أو بمعنى آخر حرّض نفسه على أن يكبر، معلنًا بذلك أنّه وإن ضاع الأمل، فالطفولة تبتكره من وسط الحطام .

في القصة الخامسة "تشكّل"، بينما كانت تنهمر الفذائف، طفلاً لا يبقى معه من والده سوى يده التي كان يمسك بها، فيضمّها لهفّةً منه لعناقه وحاجةً للإحتماء به، ومن ثمّ يجلس مبتسماً ببلاهة، منتظراً أن تعود أشلاء والده وتتحد مع يده التي بحوزته، ليعود إلى الحياة من جديد، كما كان يحدث في الأفلام الكرتونية.

إن هذا الانتظار بإعادة تشكّل والده هو أمل بإعادة تشكّل خريطته الداخلية وخريطة وطنه، كما أنّ هذا الأمل يبرز عبر تمسكّ الطفل بيد والده رغم إنها مقطوعة، لأن اليد ترمز للحنان والعطاء والكفاح والصمود.

في القصة السادسة "الزوجة"، فيما زوجة تتأمل صورة زوجها الذي توفي منذ أسابيع، وتشعر وكأنه يبتسم لها، تلك الابتسامة التي كانت ترسم على وجهه أثناء خطوبتهما كلما أراد إستراق قبلة منها، تدخل عليها قذيفة محوّلّة إياها إلى أشلاء. فتستجمع أشلاءها وتصعد إلى صورة زوجها، ويدخلان معاً في قبلة طويلة.

من البارز في هذه القصة غياب الطفل، لكن موت كل من الزوجة والزوج، هو حدث قد يشهده أي بيت وأي طفل خاصة في الحرب، إلا أنّ اللافت في هذا الموت، أن الزوجين جعلاه مفتوحاً على فعل الحبّ الذي لا يحده الموت.

في القصة السابعة "غبار على الخيال"، غاب الطفل أيضاً، إذ ثمة رجل وسط حرب غير مبال بها وكأنّها أصبحت عادة وبينما هو يدخّن النصف الأول من سيجارته، يتأمل علبه سردين أكلها منذ قليل، فيتخيّلها تابوتاً مناسباً له، فيبتسم ببلاهة، وفيما يدخّن النصف الثاني منها، تتأمله علبه السردين فتتخيّل جثة مناسبة لفرغها، فتبتسم ببلاهة.

أحسّ هذا الرجل أن حجمه قد صغر، وتضاءلت قيمته وكأنه أصبح مدعاة للسخرية والمهزلة، لذا لم يستطع مواجهة هذا الواقع المخزي والمحبط، إلا بالتماس الحيات والإنطواء على ذاته عبر الامبالاة والبلاهة، وكأنه يعلن إستقالته من هذه الحياة.

في القصة الثامنة "الرجوع إلى الرقص"، ملكة تكسر مرآتها لأنها أرته من هي أجمل منها وهي مظاهرة لفقراء، فتخرج هذه الأخيرة من المرأة المحطّمة، وفيما يبدأ أفرادها بإحراق القصر، يعزف لهم طفل على البيانو، فيبدأون بالرقص كما النبلات. يُعدّ هذا الطفل الشخصية الأساسية لأنه المحرّض على الرقص أي علن الحياة الجميلة، الحرّة، المحرّرة من الألم ومن مشاعر الدونية. في القصة التاسعة "الطفلة في هذا المساء الشتوي البارد"، طفلة والديها ينزحون من قريتهم بسبب الحرب، ويقومون في بهو في منطقة أكثر أماناً. وفيما الوالد غائب، تتوفى الوالدة، فتذهب الطفلة تحت المطر لتشتري لها دواء يعيد إليها الحياة بأربع ليرات ونصف من الصيدلية. تعكس هذه القصة ذروة مأساة الطفل في الحرب. ولكن رغم الإمكانات الشحيحة، تنشيت الطفلة بخيط من الأمل، مستمدة من خلاله الصمود لمواجهة مخلفات الحرب والنزوح وفاجعة الموت.

في القصة العاشرة والأخيرة "ليلة إختفاء الزعيم من كل المرايا"، يغيب الطفل أيضاً من هذه القصة، حيث يسود الرعب بين الناس من زعيم المدينة الذي يروه في مراياهم بدل أن يروا أنفسهم. إلا أن مخموراً قتل نفسه أمام المرأة فمات فيها الزعيم. لكن الآخرين، لم تحرّر منه مراياهم إلا بعد أن مرض وتوفي، عندها أصبحوا يرون أنفسهم في مراياهم.

وإذا كانت الشخصية الأساسية في هذه القصة هي شخصية الزعيم المستبد، إلا أن ثمة شخصية لا تقل أهمية عنه وهو المخمور الذي تحرّر من الرعب تحت تأثير الخمر فقتل نفسه ممّا أسفر عن موت الزعيم في مرآته. وهنا القتل هو قتلٌ لفعل عادة الإستسلام التي جعلت الزعيم يُنصّب نفسه مصدرًا للرعب والإنسحاق. فإذا كان حضور السلطة المتمثلة بالزعيم يوازي غياب الشعب، وغياب هذه السلطة يوازي حضور الشعب، فهذا يعني أن كلّ شعب برضوخه يصنع ظلم زعيمه. في غمرة الحرب حيث تسود الأجواء المفعمة بالسلبية، "من الطبيعي أن يكون

الطفل عرضة للإضطرابات\* الناتجة عن ضياعه وبالتالي لجونه المتطرف لأوليات دفاعية\*\*  
طبيعية يلجأ إليها الفرد، عادة، للدفاع عن نفسه وحمائتها من الأخطار التي تهددها ( سواء من  
الداخل أم من الخارج ) " 5 .

إلا أننا في هذه القصص العشر لا نلمح أثرًا لهذه الإضطرابات لدى الأطفال، كما أننا لا نلاحظ أي  
لجوء متطرف من قبلهم لهذه الأوليات الدفاعية، إذ بدا كل منهم متمسكًا، وإن طغى على بعضهم  
الذهول في لحظات معينة، وذلك من هول الكارثة المحيطة بهم .

بالإضافة إلى ذلك فمن الطبيعي أيضًا في أجواء الحرب أن تبدو شخصية الطفل " كحقل خصب  
لنشوء إضطرابات\*\*\* أخرى أكثر أذى وإثارة للمرض النفسي بمعناه العميق، وبالتالي أكثر تعزيزًا  
لإحتمال إصابة بنية شخصيته الموحدة والعميقة الغور"6 . وهذا ما لا نلاحظه أيضًا عند أطفال  
القصص العشر، إذ لم يُصَبَّأي منهم بأيٍّ من هذاهلإضطرابات .

### مشهد الحرب وعبره صورة الشخصية الأساسية

يشغل السرد في هذه القصص وظيفة تكوينية بسبب غياب المشاهد الحوارية التي من شأنها  
إستكمال الصورة السردية. وهكذا يتولى السرد مختلف المواقع التي من شأنها الكشف عن  
الأعمق الكامنة خلف الأحداث، وعن الشخصيات وخاصة الشخصية الأساسية وإستبطانها،  
حيث يركّز الكاتب على سلوكياتها، مانحًا إيّاها صدقها النفسي بجانب عمقها الفكري والشعوري،  
مقدمًا بذلك صورة عنها، كاشفًا عبر هذه الصورة ما يعتمل في نفسه من ألم وسخط وغضب  
بسبب الحرب التي حلّت في وطنه سوريا\*\*\* ، لافتًا إلى أسباب هذه الحرب وإلى مخلفاتها، نافذًا  
بالوقت نفسه إلى إشعاعات أمل بإنتهائها.

إنّ "الصورة في الأدب هي: الصوغ اللساني المخصوص، الذي بواسطته يجري تمثّل المعاني،  
تمثّلًا جديدًا ومبتكرًا، بما يحيلها إلى صورة مرئية معبرة، وذلك الصوغ المتميز، والمتفرد، هو  
في حقيقة الامر، عدول عن صيغ إحصائية من القول إلى صيغ إحصائية. تأخذ مدياتها التعبيرية من  
تضاعيق الخطاب الأدبي"7 .

وبالتركيز على صور الشخصيات الأساسية في القصص العشر، يتبيّن لنا أن الكاتب جعل ثلاث  
من هذه القصص - مزهرية من مجزرة، الطفل والحرب، تشكّل- تتمحور بشكل مباشر حول  
تمسك الشخصية الأساسية فيها، والتي هي طفل، باليد المقطوعة بسبب ما توجي به هذه اليد من  
حنان وبناء وكفاح، وبالتالي من أمل بمواصلة النضال ضدّ الظلم وإعادة إعمار الوطن، ما يشير  
إلى نزوع الكاتب من داخل مضطرب إلى موضوع خارجي منسجم ومتحد، وبدا الأصل في  
موضوع الصورة حسبيًا إلا أنّ مفهومه تعدّى ذلك إذ جمع ما بين الحسيّ والذهنيّ والعاطفيّ.

وبالإنتقال إلى قصص: سندريلا، القديس، الرجوع إلى الرقص، الطفلة في هذا المساء الشتوي،  
تحضر الطفولة أيضًا عبر صور الشخصيات الأساسية فيها، حيث لا يتوانى الكاتب عن النهوض  
من خلالها بأطفال الحرب من الإنسحاق أمام الضعف واليأس والرعب إلى العزم على التمسك  
بالأمل وبالحياة.

فسندريلا تشغل صورة الشابة المصرة على المقاومة ، وذلك دفاعًا عن الحق والحرية. ومن  
الواضح هنا كيف برع الكاتب في تحويل صورة سندريلا من صبية ضعيفة مظلومة يتعاطف  
معها الأطفال، إلى جعلها قدوة لهم ليسيروا على نهجها.

ومن خلال صورة القديس، تبرز صورة الأطفال، وهم وإن كانوا أمواتًا، فهم بالوقت نفسه يؤدّون  
رسالة أنّ السلطة الظالمة لا ترحم حتى الأبرياء، مما يحفّذ الناس وخاصة الأطفال على رفضها  
ومقاومتها وعدم الرضوخ لها.

وبالإنتقال إلى قصة "الرجوع إلى الرقص"- والتي إستوحى الكاتب مطلعها من قصة "بياض الثلج" المخصّصة للأطفال- تبرز صورة الطفل العازف للموسيقى والمحرّض على حياة سعيدة فاتحاً بذلك باب الأمل على إمكانية صنع حياة كريمة.

وأما في قصة "الطفلة في هذا المساء الشتوي البارد"، تتصدّر صورة الطفلة التي تقاوم ببراءتها رعب فقدان والدتها لها. وما سعيها لشراء دواء يعيد الحياة إليها بمبلغ زهيد من المال إلا محاولة من الكاتب لجعل صورتها تجسيداً للتلاحم العضوي بين التجربة الشعورية والتعبير، نافذاً عبر هذه الصورة أيضاً لتقوية مناعة أطفال الحرب أمام اليأس والموت، وتمكينهم من الصمود.

وأما في القصص الأخرى- "الزوجة، غبار على الخيال، ليلة إختفاء الزعيم من كلّ المرايا"- فهي وإن خلت من حضور الأطفال إلا أنّ المعاني التي إنطوت عليها صورة الشخصية الأساسية في كلّ منها، بقيت محافظة على خيوط تربطها بهم عبر ما تبثّه فيهم من أمل بأنّ الحرب مهما طالست ستوقّف يوماً ما وكذلك الظلم مهما ساد سينتهي يوماً ما أيضاً.

فالزوجة بعد تحوّلها إلى أشلاء صعّدت إلى صورة زوجها ودخلا معاً في قبلة طويلة ترمز إلى أنّ الحب أقوى من الحرب.

والرجل الذي واجه الحرب بالامبالاة في قصة "غبار على الخيال"، فصورته لا تخلوا من السلبية لكنها بالوقت نفسه، تقدم إقتراحاً بأنّ الإنسان عندما يمرّ بلحظات من العجز، لا بأس من أن يستريح منها قليلاً في الامبالاة ليستمرّ.

وأما الزعيم الذي لطالما أربع شعبه في "قصة إختفاء الزعيم من كلّ المرايا"، فهو قد مرض ومات وإستعاد شعبه حرّيته.

وإذا كان الكاتب قد إستطاع عبر ما قدّمه من صور كثيفة فرضتها قصصه القصيرة جداً، أن يُنقّس عمّا يعتمل في أعماقه من مرارات وآلام إذ أنّ "الفنّان ينطلق من نرجسيّته لينكامل أخيراً في عمله الموجّه إلى الآخرين، فيستعيد شيئاً من

توازنه النفسي"<sup>8</sup> فهو قد أثبت بالوقت نفسه "أنّ الصورة...المبدعة تنهض بذوق المتلقّي وترتفع به إلى إحساس جمالي يندّ عن أبعاد لا تنضب، وتدعوه إلى إستثمار قدراته العقلية والنفسية جميعاً. فهي تحيا بما تولّده في الذهن من إنطباعات توغل في تخوم مساحة الفاعلية الذهنية عند المتلقّي"<sup>9</sup>.

### الخيال

فضلاً عمّا تتّسم به هذه القصص القصيرة جداً من خصائص أبرزها: "التكثيف، العمق، المفارقة...السخرية، الإدهاش...إستخدام الرمز والتلميح والإيماء..."<sup>10</sup> ، فهي تتميّز "بتجنّح صوري يلعب فيه الإنزياح (المجازي- الإيقاعي- اللغوي- الدلالي) عبر إسطوانة الخيال دور البطولة"<sup>11</sup>. ممّا يدفع إلى البحث عن كيفية توظيف الكاتب للخيال، للإحاطة بدلالات قصصه وأبعادها. إنّ "الفنّان حين يبدع إنّما يتخلّص من وطأة الظروف على نفسه، ومع هذا فهو يستمتع بعملية الإبداع ذاتها. فالفنّ إذا إستمتع بخبرات وموضوعات على مستوى التخيل يتعدّر إدراكها على مستوى الواقع لعدّة اعتبارات منها الأخلاقية والمادية...إلخ، فهو إستمتع دون شعور بالخوف أو الذنب أو التهديد"<sup>12</sup>.

ففي قصة "سندريلا"، يستعير الكاتب الخيال المعتمد فيها، ليعيد توظيفه عبر رؤيته الخاصة، وبذلك لم تعد سندريلا الفتاة الفريدة التي تساعد الساحرة للقاء الأمير، إنّما أصبحت رمز لكل فرد من أفراد الشعب الرافض للسلطة والمصرّ على المقاومة حتّى الموت. وهكذا نفذ الكاتب عبر الخيال ليبتّ الأمل في النفوس وليحفّزها على تجديد الصمود ومواصلة الكفاح.

وفيما يسعى الكاتب للملمة شتات عالم الحرب، يدخل في دهاليز لهيب معانٍ وأحاسيس وصور لا يستطيع تفرّغه إلا عبر تفجير إبداعه الخيالي، فيصنع قصة "القديس"، حيث يتّبول هذا القديس

عبر صورته المعلقة على جدار فوق الجندي المجرم. وهنا يظهر كيف أن الكاتب قد ضاق ذرعاً من مجرد الشكوى مما يُرتكب في الحرب من مجازر، لذلك لجأ عبر خياله إلى هذه الصورة المقرزة ليقول إنّ جرائم الحرب قد فاقت أي حدّ .

وإذا كان الخيال يستمد عناصره من مواد الواقع نفسها في محاولة لاستيعاب العالم الخارجي، فهو في الوقت نفسه " قوة رؤياوية تستكشف ما وراء الواقع أي تطلّ على الغيب وتعانقه وتتمازج معه"<sup>13</sup>. وهذا ما يتّضح من خلال قصة "مزهريّة من مجرزة"، حيث يستعيب الطفل عن الأزهار بالأيدي المقطوعة التي وضعها في المزهريّة. فإذا كانت الأزهار رمز الحب والجمال والحياة، فالأيدي تتخطّى برمزيّتها رمزيّة الأزهار، لأنها هي التي تزرعها وتقطفها، فضلاً عمّا توحى به من بناء وعطاء وكفاح.

وكذلك يعمد الكاتب في قصة "الطفل والحرب" إلى الخيال ليصوّر المأساة، حين يفقد الطفل أو أيّ إنسان عضواً من أعضائه بسبب الحرب. إذ لم يكن أمام الطفل في هذه القصة سوى الإنغمار في تلافيف الخيال، لاستعادة توازنه وإستمراريته.

ويواصل الكاتب عبر خياله المتوقّد تجسيد الواقع، محاولاً تحفيز الإنسان على الإنفلات من قبضة الرضوخ والإنهزام، فيصيغ قصة "تشكّل" حيث يجلس الطفل الذي لا يملك من إبيه الا يده المقطوعة لينظر أن تتجمّع أعضاء أبيه الأخرى، ليعود إلى الحياة من جديد، لاغيّاً عبر خياله آية إمكانيّة للموت والياس، مرمّماً عبر هذا الخيال الهوّة القائمة بينه وبين الواقع .

ويحاول الكاتب عبر خياله إنقاط النّفس المنفلت للأنين الصامت، فيعمد عبر قصة "الزوجة" إلى إستخدام صورة تعبيرية تنهض على رغبة في التجاوز ومعانقة اللانهائي، وذلك حين تنهض الزوجة بعد موتها لتصعد إلى صورة زوجها، فيحضنان بعضهما ويشرعان بقبلة طويلة، حيث الخيال لا يعترف بحدود الموت وإنما يواصل الحياة متخطياً هذه الحدود .

عندما يحاور الكاتب الواقع عبر الخيال، يذهب به بعيداً، والذهاب بعيداً في هذه الحالة يعني العودة . ففي قصة "غيار على الخيال" يتأمل بطلها اللامبالي بالحرب عليه السردين، فيتخيّلها تابوتاً مناسباً له، ثم تعود هيلنتأمله، فتجده جثّة مناسبة لملء فراغها الداخلي . وهنا يُلاحظ كيف أن عالم الحرب يُفتّت مجازياً ثم يُعاد تشييده وفق مشيئة خيالية خالصة .

ويواصل الخيال شغل موقعه الطبيعي من حيث هو تعويض عن واقع الحرب، إذ يقوم بإستحضار مواصلة الحياة عبر الإرادة والأمل . ففي قصة "الرجوع إلى الرقص"، تتدبّر اللغة بكيفية خاصة، بإهاب إستبطاني تتخذ معه الأشياء والنوات والمحكيّات صفة الستر والإنجاب الذي لا تكلّ المخيلة عن مرادوته، تبيدياً منها لما يلفّ باطنها من غموض وإنبهاج حيث تستظل بالأبعاد الكامنة في المشهد، الحوار، الحدث والرمز . فالفقراء الذين يقفزون من المرأة المكسورة ويقتلون الملكة والملك، ثم يبدؤون بالرقص على أنغام عزف الطفل، كلهم يتكاملون ليُعابن القارئ تدفق الثورة والرفض. مما يؤكد على أن الخيال بما يبيئه من حلم، هو أكثر قوة من التجربة إذ يسري فيه تيار ترتجّ له الأبدان والضمانر الحيّة .

والخيال عبر توليده الحلم، يفتح على صور شعريّة تنطوي على معاناه إنسانية ينسكب منها الألم والمرار، وهذه الصور لا تمنح نفسها لكي نراها فقط، بل تبتغي أيضاً أن نلمسها عبر حسنا فتتحد معاناتها بمعاناتنا . فالطفلة في قصة "الطفلة في هذا المساء الشتوي البارد" تظهر عبر خيال يدشّن المأساة، حيث لا خيار أمام القارئ سوى الأنغمار بألم ليس له حدود، كخيال الطفلة الذي ليس له حدود، والذي إنتشلها عبره الكاتب من حتمية الواقع المفروض والمرعب الى شساعة الحلم، مضياً بذلك المساحة التي لا تقو بالحرب على بلوغها وتدميرها، إنها مساحة الحلم القائم في الأعماق حيث الحديقة السريّة لكل طفل / إنسان، هذه الحديقة التي يُفرغ بواسطتها آلامه وهو اجسه متخطياً عبرها صراعاته وإضطراباتة .

وكما يفتح الخيال نوافذ الأحلام ليطلق سراح الآلام والأوجاع، يفتح كذلك مغالق الكبت الداخلي والترسبات التي تستوطن النفس وتجعلها سجيناً أفكار وصور وأوهام. قصة " إختفاء الزعيم من كل المرايا " تحرّر الفرد من ضعفه بالوقت الذي تنزع عن الحاكم جبروته وعنجهيته. فالفرد الذي عاش حياته يهجس بالحاكم ويراه في صورته بالمرأة، هو في حالة تعقيب عن ذاته، وتبعية تامة للحاكم إلى حدّ الذوبان. من هنا تنبثق الحاجة للجوء إلى الخيال، من أجل تفجير ترسبات الرعب، والإنقياد من ثم وراء الحلم، رغبةً في تجاوز المعاناة المزمّنة، وإستعادة الحياة المُستلبّة. فإذا كان الخيال يستضيء بالواقع إلا أن "دوره هو تشكيل الصور التي تتجاوز الواقع" <sup>14</sup> حيث تتم الإنطلاقة إلى حياة جديدة.

### الخاتمة

هذه القصص هي فعل مقاومة من حيث كثافة مضمونها وعمقه ورموزه، خاصةً في زمن نشرها أي زمن الحرب حيث يكون الإنسان متوتّر قلق لا يقوى على قراءة القصص الطويلة أو الروايات، وكذلك من حيث نشرها على مواقع الإنترنت، ممّا يُسهّل عملية وصولها إلى أكبر عدد من القراء، وخاصةً الرازحين تحت نير الظلم والحرب؛ ليدعم فيهم القدرة على التصديّ والمواجهة. من هنا أتت على طريقة الومضات الكثيفة الخاطفة التي تهزّ وجدان القارئ وتخضّنه وترجّه بعنف.

إنّها قصص ترنو إلى فضاء تعبيرى يوّد طقس العبور لا إعتباراً لكونه مجرد تجسيد لرغبة في التجاوز فحسب، بل بوصفه أيضاً توقفاً إلى بوصلة الوجهة إلى خندق الصمود، في وحه السقوط بإستنهاض الكينونة الإنسانيّة وإثبات وجودها.

1- سعاد مسكين: القصة القصيرة جداً في المغرب (تصوّرات ومقاربات)، دار التنوخي، الرباط، 2011 ط 1، ص 16 - 15.

2- صلاح صالح: سرد الآخر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2003، ط 1، ص 8.  
3- محمود طلحة: تداوليّة الخطاب السردي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، 2012، ط 1، ص 35.  
4- يميني العيد: تقنيّات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفارابي، بيروت، 1999، ط 2، ص 169.

\* أبرز هذه الإضرابات هي:  
وهو " الارتداد إلى مرحلة باكراً أو نمط باكر، وهو حيلة دفاعية يتجنّب بها الفرد Regression-أ. النكوص القلق (الجزئي أو الكلي) بالعودة إلى مرحلة باكراً من مراحل التطور الليبيدي والأنوي". (عبد المنعم الحفني: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، مطبعة أطلس، مكتبة مديولي، القاهرة، 1994، ط 4، ص 722).  
وهو " تعطيل أو منع قوى داخلية أو خارجية لنشاط أو وظيفة". (عبد المنعم الحفني: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي. L'Inhibition ب- الصد (الكف) ص 293 - 294).  
(الإكتئاب) وهو " صعوبة في التفكير، وإكتئاب يصيب النفس، وكساد في القوى الحيويّة والحركيّة، Depression ج- الإنهيار النفسي، الخور وهبوط في النشاط الوظيفي، وقد يكون له أعراض أخرى كتوهم المرض، وأوهام إتهام الذات، وتوهم الإضطهاد، والهوس، والإستنارة". (عبد المنعم الحفني: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، ص 206)  
وهي " تلك النزعة أو مجمل النزعات التي تتجسد في تصوّرات حقيقية أو هواميّة وترمي إلى إلحاق الأذى بالآخر، وتدميره، وإكراهه وإذلاله، الخ.....". (جان لا بلانش و ج. ب. بو نتاليس: معجم مصطلحات التحليل النفسي، ترجمة مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2002، ط 4، ص 322 - 323).

وهو "إحساس كدر ناتج عن نقد الأنا الأعلى لبعض الدوافع أو لطريقة التعبير عنها، Sentiment de culpabilité ه- الإحساس بالذنب وخاصة الدوافع الجنسيّة والعنوانيّة. وقد يكون الإحساس بالذنب شعوراً جزئياً، بمعنى أن الإحساس يكون شعورياً جزئياً، ولكن أسبابه تكون لا شعوريّة، كما قد يكون الإحساس لا شعورياً ناتجاً عن حاجة المريض إلى العقاب". (عبد المنعم الحفني: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، ص 784).  
وهي " إجراء لا إرادي، أو لا شعوري، يلجأ إليه الفرد لحماية نفسه من شعور مرتبط بموقف Defense Mechanism\*\* أوليات الدفاع = حيلة دفاعيّة كربه للغاية، مادي أو فكري، متكرر الحدوث". (عبد المنعم الحفني: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، ص 196).

5- كرستين نصار: واقع الحرب، وإنعاستها على الطفل، جروس برس، طرابلس، 1991، ط 1، ص 125.

\*\*\* أبرز هذه الإضرابات هي:

أي إستمرار طابع الطفولة وخصائص مراحل النمو السابقة في سلوك الانسان بحيث يمكن معه تصنيف هذا Infantilism]-أ- الطفولة الفرد ( هنا الطفل ) ضمن فئات سن أدنى من تلك التي ينبغي تصنيفه، زمنياً، ضمن إطارها . وبمعنى آخر نقول : يكون عمر الطفل العقلي والنفسي دون عمره الزمني: ( كرستين نصار : واقع الحرب ، ص 151 ).

ب- صعوبة التأقلم . وهو إصطلاح إستخدمه يونج، ويقصد به توجيه الإهتمام إلى الداخل، بدلاً من توجيهه إلى الخارج، Introversions on Self-ج- الإنطواء على الذات إلى العالم الخارجي من الناس والأشياء : (عبد المنعم الحفني : موسوعة علم النفس والتحليل النفسي ، ص 406 ) . د- الميول الفصامية : تتميز الميول الفصامية عند أطفالنا بإنطواء متطرف على الذات، بعجز عن التعبير المباشر عن مشاعرهم الحميمة وعلى إقامة علاقات مع الآخرين، بإنعدام إحساسهم بدفع العاطفة الإنسانية، بعدم تمايز الأنا عن الإ- أنا عندهم، ... مما عزز إضطراب علاقاتهم الموضوعية : ( كرستين نصار : واقع الحرب ، ص 170 ).

6- كرسنتين نصار ، أقم الحرب ، وإنعكاساتها على الطفل، ص 15  
\*\*\*\*مصطفى تاج الدين الموسوي ، " عشر قصص قصيرة جداً " ، دحنون

<http://www.dahnon.org/archives/72/>

7- بشرى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994 ، ط 1 ، ص 3

8- خريستو نجم: في النقد الأدبي والتحليل النفسي، دار الجيل، بيروت، 1991 ، ط 1 ، ص 32.

9- بشرى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، ص 116 .

10- مها أمان الدين: القصة القصيرة جداً، مجلة كتابات معاصرة، عدد 96 ، تموز-أب، 2015 ص 104.

11- محمود علي السعيد: سيمفونية شذرات طيفية: القصة القصيرة جداً، مجلة كتابات معاصرة، عدد 88 ، أيار- حزيران، 2013 ص 125.

12- خالد بن شعيب: نصبة الخطاب الروائي، منظور التحليل النفسي، مجلة كتابات معاصرة، عدد 97 ، تشرين الثاني-كانون الأول، 2015 ص 104 .

13- أدونيس : زمن الشعر ، دار الآداب، بيروت ، لا تاريخ ، لا طبعة، ص 99 .

14- سعيد بوخليط : غاستون باشلار، نحو نظرية في الأدب . بيروت، دار الفرابي ، 2011 ط 1 ، ص 41 .

## المصدر

[www.dahnon.org/archives/72/](http://www.dahnon.org/archives/72/)مصطفى تاج الدين الموسوي، عشر قصص قصيرة جداً، دحنون،

## المراجع

1- أدونيس ، زمن الشعر ، بيروت ، دار الأدب ، لا ت ، ص 99 .  
2- بشرى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، بيروت، المركز الثقافي العربي ، 1994 ، ص 3 - 116 .

3-جان لا بلانش و ج . ب . بو نتاليس ، معجم مصطلحات التحليل النفسي ، ترجمة مصطفى حجازي . بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2002، ص 322 – 323 .

4-خريستو نجم، في النقد الأدبي والتحليل النفسي، بيروت، دار الجيل، 1991 ص 32.

5-سعاد مسكين، القصة القصيرة جداً في المغرب (تصوّرات ومقاربات)، الرباط، دار التنوخي، 2011 ص 15 - 16 .

6-سعيد بوخليط ، غاستون باشلار، نحو نظرية في الأدب ، بيروت، دار الفرابي ، 2011 ص 41 .

7- صلاح صالح، سرد الآخر ،بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2003، ص 8 .

8-عبد المنعم الحفني ، موسوعة علم النفس والتحليل النفسي ، القاهرة، مطبعة أطلس، مكتبة مدبولي، 1994، ص 196-206-293-406-722-784 .

9- كرستين نصار ، واقع الحرب، وإنعكاساتها على الطفل ، طرابلس، جروس برس، 1991، ص 15-125-151-170 .

10- محمود طلحة، تداولية الخطاب السردية، إربد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، 2012 ص 35 .

11- يمني العبد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، بيروت، دار الفرابي ، 1999، ص 169 .

## الدوريات

1- خالد بن شعيب، نصبة الخطاب الروائي، منظور التحليل النفسي، مجلة كتابات معاصرة، عدد 97 ، تشرين الثاني-كانون الأول، 2015 ص 104

2- محمود علي السعيد، سيمفونية شذرات طيفية: القصة القصيرة جداً، مجلة كتابات معاصرة، عدد 88 ، أيار-حزيران ، 2013 ص 125 .

3- مها أمان الدين، القصة القصيرة جداً، مجلة كتابات معاصرة، عدد 96 ، تموز-أب، 2015 ص 104 .

## أطفال الحرب على الأراضي اللبنانية

جورج شكيب سعادة  
الجامعة اللبنانية  
جامعة القديس يوسف- بيروت

في أزمنة المحن تصاب العناصر الرخصة في البني الاجتماعية، وتتركز الإصابة على ثلاث شرائح : الأطفال والشيوخ والنساء ، مضاف إليهم المرضى والمعاقون. وتتأتى المحن الجماعية من مصدرين على الأقل: الكوارث الطبيعية والحروب. واللافت أن عدداً من دول العالم الثالث خضع في العقود الأخيرة لأزمات خانقة أنتجت قتلاً وخراباً وتهجيراً. لاسيما في بعض دول الشرق الأوسط. ما جعل عدد المقتلوعين من منازلهم إلى داخل أوطانهم ، أو خارجها يربو على 50.000.000<sup>(1)</sup> نسمة. ما وضع منظمات الإغاثة الدولية في حالة إرباك، وعدم قدرة على تلبية الحاجات، فأطلقت على هذه الظاهرة الحادة عبارة "مؤامرة الإهمال"<sup>(2)</sup>.

ونحن هنا نستل من هذا المعطى العام تخصيصاً نعتبره الأنموذج الأوفر حظاً في الدلالة. أنه النموذج اللبناني.

ولبنان كما هو معلوم رقعة صغيرة جدا مساحتها 10.452 كلم<sup>2</sup> مربع تتعدد فيه المذاهب والطوائف على تعقيدات تاريخية لا مثيل لها. ويحاط بدول شاسعة المساحات. وقد جعلت منه الحروب، فيه وحوله، محطة بشرية يتزاحم فيها الناس في أجواء خانقة تكاد تكون بلا متنفس.

ولبنان هذا الأنموذج الغريب ، يرسم علامتي استفهام وتعجب في تكوينه واستمراره. ومصيبته أنه صغير المساحة بين كبار، ما يجعله باستمرار في حالة قلق وبحث عن سلام واستقرار. وما يجعل محيطه يؤثر فيه بصورة حادة . حتى أن بعض الشرائح فيه تتأثر وأحياناً تأتمر بمحيطها لصلوات سياسية أو مذهبية.

جميع هذه الأحوال أفضت إلى حروب متتالية انطلقت من نكبة فلسطين ، وصولاً إلى الحرب السورية الراهنة ، مروراً بثورة 1958 ثم 1975 في لبنان ، ناهيك عن الحروب والتعديت الإسرائيلية التي تزيد أزماته تفاقماً. وكان للبنان فيها جميعاً النصيب الأوفر من الولايات والكوارث والنتائج الوخيمة ، خصوصاً على الأطفال موضوع دراستنا. وتتوخى هذه الدراسة رصد وقائع اجتماعية واقتصادية وتربوية ونفسية. نشأت زمن الحرب وما بعدها. وتتركز على الأطفال من عمر الصفر حتى 15 عاماً.

وفي رسم لإطار الدراسة قررت التركيز على الأطفال القائمين على الأراضي اللبنانية ، وهم نازحون وليسوا لاجئين لأن لبنان لم يوافق بعد على اتفاقية اللاجئين التي أبرمت عام 1951 م. هؤلاء هم فئات ثلاث: فلسطينيون ولبنانيون وسوريون. وقد ارتأيت هذا التصنيف مراعاة لزمّن النكبات.

والأهمية التي يمكن أن يكتسبها هذا البحث انه ليس لسرد ما جرى ويجري ووصفه فحسب. فالكتب والمنشورات والدوريات والتحقيقات على اختلافها قد قامت بالمهمة بين جديد كاشف، ومتكرر رتيب ، بل تكمن الأهمية في رصد أو تصور ما تركته وتتركه هذه الحروب من آثار على هؤلاء الأطفال الذين وضعتهم الأقدار الأمنية ، والمؤامرات السياسية قسراً، على أرض هذا

الوطن الصغير . والأكثر أهمية استشراف الآثار التي ستترتب لاحقاً عن الأطفال الذين سيساهمون في بناء أوطان جديدة . فهل سيكون مستقبلها معهم غريباً وعجيباً ونماذج للانحراف ؟ أم أن هذا الحريق سوف يفضى إلى أرض جديدة ، ونبت جديد ربما يكون صالحاً ومفيداً بإرادة الحياة وفعل التطور ؟

هذا وعندما نتحدث عن أطفال لبنانيين، أو قائمين على أرض لبنان و ينتمون إلى أوطان شقيقة فنحن بإزاء اختلاف في العادات والتقاليد وأنماط العيش. والحالات المستجدة أكان الوضع إجتماعياً ، أم تربوياً نفسياً ، أو دينياً مذهبياً . ما يؤجج صراعاً كامناً ، و يبرزه إلى ظاهر المجتمع في أي مناسبة ، ثم يرسخه وينميه مع نمو الأطفال ونمائهم ، وهم سيصبحون حتماً قادة ومسؤولين، أو جمهوراً مساهماً في صناعة الوطن في اضعف الإيمان .

وإذا توكلنا على الدراسات التي اهتمت وتهتم بعلم نفس الأطفال ، ندرك الأهمية الناتجة عنها خصوصاً ما جاء عند :

Jean Piaget, Françoise Dolto, Klein Melanie وسواهم ، وتأكيد المهتمين بها على أن مراحل الطفولة وما ينطبع منها في الأذهان هي التي تحدد مسار الناس في المراحل اللاحقة. وأن الرجولة بصورة عامة هي الطفولة مقنعة. ويلعب الكبت الذي يمارس على الأطفال دور المرض الخبيث الكامن في جسم الإنسان حتى إذا ما أتيح له يبرز إلى الوجود بعنف وإصرار. وهذا ما يفسر الحالات العنيفة المفاجئة التي تظهر في الأعمار اللاحقة<sup>(3)</sup>، وبين المرحلتين ينشأ العصاب وهو عملية اصطدام بالآخرين ناتجة عن حدة اللاملاءمة .

لذلك تُعتبر مرحلة النشوء مؤشراً جوهرياً في تحديد مسار الأطفال. فإن نشأ الطفل نشأة سليمة تتوجت أعماله لاحقاً بالسلامة والصحة ، وإلا التوى وجاء صنيعه يشبهه. فالنبتة التي تنمو عوجاء ، وهي رخصة ، لا يصح تقويمها حين يصلب عودها. وهذا ما بدا واضحاً في إحدى الدراسات الميدانية التي أجرتها د.سعدوني سعودة (جامعة الجزائر) حين أثبتت أن تقويم الخلل لا يثمر إلا جزئياً وبصعوبات كبيرة<sup>(4)</sup>.

وعليه أقوم بدراسة المشترك بين فئات الأطفال الثلاث (فلسطينيون ، لبنانيون ، سوريون) وإبراز السمات المتشابهة بينهم ، انطلاقاً من الأسباب والوقائع والنتائج. وهذا المشترك قائم في المسائل الصحية والاجتماعية والتربوية والاقتصادية والنفسية. ولأن الطفل طفل والإنسان إنسان على وجه العموم ، لذلك تتشابه انعكاسات الحرب حين تتلاقى الظروف فيقتارب زمانها ويتوحد مكانها.

أ- **صحياً :** وفي دراسة وضعها مركز العلوم والبحوث في مؤسسة الملك حسين<sup>(5)</sup> يبرز تأثير الحرب على الأطفال في المجالات الصحية والنفسية، وهي لافتة وتستحق الوقوف عندها. وفي نظرة ميدانية يكشف الباحث التراجع الملحوظ في الاهتمام بالشأن الصحي.

1- لجهة الطبابة العامة والقدرة على تلبية الحاجات الخاصة. ولاسيما الإعاقات الجسدية بسبب الأمراض والإصابات.

2- عدم توفر الادوية المناسبة للمرض ، أو المستوفية الشروط والمعايير.

3- عدم توفر الغذاء المناسب للنمو الجسدي وبالتالي للنماء الفعلي.

4- فقدان النظافة وأدنى الشروط الصحية في المجمعات أو المخيمات والخيم والمدارس.

مايزيد الفوضى الصحية ويسهل انتقال العدوى عند وقوع أي مرض أو وباء. يضاف إلى ذلك التلوث على أنواعه.

5- عدم قدرة المستشفيات والمصحات ودور العناية ،على تلبية الحاجات نظراً إلى الفقر ، وتراكم الأعداد وزيادتها يوماً بعد يوم . علماً أن لبنان هو الأكثر تطوراً واستعداداً بالنظر إلى أوضاع سوريا والعراق بالأخص.

### ب- اجتماعياً وتربوياً:

- 1- اضطراب النظام العائلي بصورة عامة ، وبداية تفكك الروابط داخل الأسرة ، وبين الأسر إما بفعل التهجير ، بذاته أو بدوافع الفقر والبحث عن لقمة العيش. أو لأسباب أمنية أساسها ملاحقة الأفراد أو الجماعات واضطرابهم إلى الانفصال والرحيل.
- 2- انهدام النظام الاجتماعي وتلاشي أو غياب الأواصر التي كانت تصل بين الناس في القرية أو الحي، أو برابطة الدم. فالمجتمعات المهجرة أصبحت مجموعات مشردة على ضعف في الإنتماء، وبدء نسيان الأصول والعادات التي كانت سائدة سابقاً. مايسهل انتشار العولمة على حالة من الفوضى لا مثيل لها. والاهم أن مجتمعات الأطفال أخذت تتشكل من جديد على أسس غريبة ، بل على اللا أسس ، تزكي الغرابة فيها وسائل التواصل الاجتماعي المرعبة والمضللة في معظم الأحيان.
- 3- الفصل شبه النهائي بين بيئة النشوء والبيئة الجديدة وأثره.
- 4- تراجع النظام التربوي - الأخلاقي إلى حد الالتواء ، وبدء سقوط القيم، وتصنيف الأولاد بين منتمين إلى المدارس الخاصة والمدارس الرسمية ، ما سيؤدي لاحقاً إلى تباين كبير في المفاهيم الأخلاقية والاجتماعية فيزيد حدة الطبقة ويكرس الانقسامات ويجذر الحقد والتباعد. ونلاحظ أن المدارس في بلداننا ليست جاهزة لتأهيل الأطفال نحو مستقبلهم الاجتماعي . يقول جان جاك روسو : "il n'y a qu'une science à enseigner aux enfants c'est celle des devoirs de l'homme."

### ج- اقتصادياً:

- 1- تعميم حالة الفقر على المجتمعات المنكوبة ما يجعل رب العائلة عاجزاً عن تلبية الحد الأدنى من حاجات الأطفال و يساهم في اضطراب الوضع العائلي.
- 2- انفصال أرباب العائلات عن بيوتهم وأرزاقهم وأعمالهم، ووقوعهم في البطالة والحاجة الأمر الذي ينعكس سلبياً على الأولاد فيصبحون نهياً بين العمالة المبكرة أو التسول أو السرقة والقيام بما يخل بالنظام الاجتماعي والأخلاقي.
- 3- واستنتاجاً لقد زادت عمالة الأطفال واضطر بعضهم بين 10 و 15 سنة إلى العمل لتحصيل لقمة العيش لهم ولأشقائهم.
- 4- تفاقم التعصب الطائفي والمذهبي. فالكل يكره الكل. وسائل الإعلام تنقل وتتناقل الحقائق -العدوى فالانقسامات تذهب عمودياً وأفقياً. تنطلق في التاريخ وتعمُ الجغرافيا وينال الأطفال من ذلك النصيب الأوفر والأمر.
- د- نفسياً: وهو الأمر الأهم ويأتي نتيجة جميع العوامل السابق ذكرها. ويبقى الأكثر تأثيراً على سلوك الأطفال في المراحل العمرية اللاحقة وفيه:
  - 1- إحساس الأطفال في وعيهم أو لا وعيهم بأنهم مقتلون وفاقدو الانتماء أحياناً ودون الآخرين.
  - 2- إحساسهم بأنهم مضطهدون ومنبوذون. وهذا ما يبرر ردات الفعل العنيفة ، ومواجهة الآخر بغية إثبات الذات.
  - 3- تنامي روح الحقد والبغض.
  - 4- تنامي روح الانتقام ، انطلاقاً من مشروعية الدفاع عن النفس والتمسك بالحياة.

- 5- نمو روح اللامبالاة ، سقوط قيمة الآخر والأشياء .
- 6- اللاملاءمة النفسية بينهم وبين سائر الأطفال.
- 7- اللجوء إلى الغيبات والاختباء وراء الدين والتمسك الأعمى به ، دون أي فعل تدين حقيقي يذكر في مراعاة الشروط الإنسانية السليمة.
- 8- تزايد مظاهر الشذوذ والخلل والعاهاات النفسية والممارسات الجنسية، وانعكاسها جميعاً على السلوك الفردي والجماعي.
- 9- الانطواء النفسي والانكفاء (التوحد) وتسجيل حالات غريبة عجيبة.

#### فروقات وخصوصيات بين الفئات الثلاث:

على الرغم من الجوامع الإنسانية بين الأطفال ، ووحدة الانتماء العربي والقرابة الجغرافية وتشابه الظروف، لا بد من رصد بعض التباينات نذكر منها:

#### أ- الأطفال الفلسطينيون:

- 1- حلم الطفل الفلسطيني بالعودة حالياً أصبح هزياً والكلام على الموضوع بلا مضمون اجمالاً، وروح النضال تتراجع.
- 2- تراجع الإحساس بالعربة عند الأطفال الفلسطينيين وبدء مطالبتهم بالحقوق التي ينالها اللبنانيون ( الطبابة - التعليم - الضمان ... )
- 3- وجود شريحة منهم في حالة اقتصادية جيدة وتعزيز الأطفال إن في داخل لبنان أو في خارجه
- 4- هجر المخيمات إلى مناطق سكنية لائقة وبالتالي بروز شريحة من الأطفال الناشطين والمبدعين الذين يساهمون في تطوير الحالة الفلسطينية ، وربما يكون لذلك أثر إيجابي فعال على قضيتهم في المستقبل إذا سمحت الظروف .
- 5- استمرار التباين والإختلاف بين الطفل اللبناني والطفل الفلسطيني ، بسبب التراكمات التي ظهرت منذ العام 1968.
- 6- اختلاف في الأمزجة والعادات والتقاليد بين الأطفال اللبنانيين والأطفال الفلسطينيين
- 7- ما زال الدين يشكل أحياناً علامة فارقة بين الشريحتين.
- 8- وفي هذا السياق نشرت المؤسسة الفلسطينية لحقوق الإنسان تقريراً أشارت فيه إلى حرمان الفلسطينيين في لبنان من حقوقهم ، وأن الطفل هو المتضرر الأكبر<sup>(6)</sup> مستندة بذلك إلى الإتفاقية القائمة حول حقوق الطفل صدرت ولم تطبق وهي تقر في حقوقهم في (الاستشفاء والطبابة .. والمدارس ) وفي رفع المعاناة الإقتصادية والإجتماعية والإنسانية عنهم ، والحرمان من الحقوق المدنية والإجتماعية . وما يزيد الإصرار على الحقوق مضمون ما صدر عن بروتوكول الدار البيضاء 1965 لجهة إعطائهم حقوقهم بالتساوي مع سكان البلاد القائمين فيها .

#### ب- الأطفال اللبنانيون:

معظم الموروث المتراكم في ذهنهم سيء ، وهو وافد من الصراع الطائفي والمذهبي الوطني ابتداء من العام 1975 وما قبله أو من الفلسطينيين والسوريين ، لذلك يتكون في لا وعيهم حقد على الحالة الأولى ، ورفض عام للمجموعتين الآخرين ، ويعتقد بعض اللبنانيين إن الفلسطينيين سبب محنتهم ، وأن السوريين سبب فقرهم وتشريدهم ، فالسوريون الأقوياء عبء ثقيل على اللبنانيين ، والسوريون الضعفاء عبء أكثر ثقلاً . ولا ننسى الحروب والتدخلات الإسرائيلية المباشرة وغير المباشرة. وهنا تتلخص الأزمة الإستراتيجية في لبنان على النحو التالي : بلد صغير يقع بين دولتين واحدة لا يعترف بها ، وأخرى لا تعترف به . وتستمر المحنة إلى ما شاء الله . ولا يبقى

لبنان إلا بفضل الحاجة إلى التوازنات الداخلية والإقليمية والدولية إلى حد ، وعليه فمعاناة الأطفال اللبنانيين تستمر بوجوده مختلفة أهمها :

1- استمرار الإقتلاع ونمو الطفل خارج دياره ، وتخليه عما كان في المناطق والأرياف ، واستسلامه لأجواء المدينة التي باتت بديلاً نهائياً حتى الآن ، ما يرتب أحوالاً بيئية وإجتماعية مختلفة ، وتسليخ لبنان الجديد عن قديمه وتراثه . وعلى ذلك تتركز جميع الأقاليم والرويات التي صدرت في لبنان أثناء الحرب وما بعده حتى اليوم . لقد أصبح الأطفال اللبنانيون مكسدين في مناطق ضيقة ، بينما القرى والمناطق البعيدة شبه خالية ( بعض المناطق في جبل لبنان والجنوب والبقاع ، فارغة من سكانها بنسبة 80 إلى 95 % )

2- العائلة اللبنانية الصغيرة أصبحت في ثلاثة أماكن :

في القرية، والوجود هزيل. في المدينة ، حيث الإكتظاظ والأزمات المتوالدة والمتفاقمة . وفي المهجر ، حيث على الإجمال لا عودة . ما يجعل لبنان يتوالد في كل مكان توالداً دولياً مفيداً حيناً وسرطانياً حيناً آخر و الحالة الوطنية على غير تجانس في الحياة والرؤية . فهل ستتوفر لأطفال اليوم فرصة الإلتنام وصناعة وطن جديد ؟ سؤال لا يجيب عنه إلا الشك والريبة .

وفي التفصيل فإن تهجير أطفال لبنانيين من ديارهم كان أحد أسباب احتمال تبدل الهوية اللبنانية ، خصوصاً بالنسبة إلى الفئات المسيحية فهناك أكثر من 400 قرية تهجر أبناؤها على أيدي لبنانيين أو سوريين أو إسرائيليين . ولم يعد من السكان سوى 5 % يعانون في قراهم الخالية شتى ألوان القلق والفقر وسوء الحال والإضطراب . إذ تهدمت بيوتهم ، وقطعت أشجار أرزاقهم ، وخربت معاملهم ومؤسساتهم .

### ج- الأطفال السوريون :

في ملاحظة أولية على وضعيات العائلات السورية النازحة نشير إلى أن أكثر من نصف العائلات يحد من الأطفال . ما يلفت إلى كثرة الإنجاب من جهة وإلى تقاوم الازمة من جهة ثانية . علماً بأن عدد المهجرين السوريين الذين دخلوا لبنان يربو على 1.5 مليون ، عدا الموجودين سابقاً كعمال ، وعدا الذين لم يشملهم الأحصاء ، وهم أكثر .

فالحدود بين لبنان وسوريا ولأسباب سياسية وعسكرية ومذهبية لم ترسم بعد ، ولم تضبط . هؤلاء النازحون يشاطرون اللبنانيين العمل والسكن ولقمة العيش ، كما يتلقون المساعدات من جمعيات محلية ودولية . ولكن ذلك كله ليس كافياً لتأمين الحد المطلوب لإعالة الأطفال ، ودفع العوز عنهم حتى الجوع ، والمرض حتى الموت . وقد جاءت تقارير كثيرة تصف الحالات المأسوية التي يعيشها الأطفال في المخيمات أو في شبه العراء ، ومنها تقرير الأمم المتحدة (7) .

وإيكم بعض العينات المجموعة ميدانياً :

في البقاع الأوسط : مخيم بر الياص ، الحرارة (-3) درجات . رأينا أربع عائلات تجتمع حول (الصوبيا) المدفأة ، والوقود لا يكفيها إلا لساعة واحدة والتلج 50 سم فمات أطفال ومنهم هالة وعمرها أربع سنوات .

**في البقاع الشرقي:** مخيم عرسال، الحرارة (-6) درجات . المدفأة باردة الأطفال في زاوية الخيمة ملتحفون - الأسنان تصطك - مياه الشرب مقطوعة - مجمدة في القساطل. مجموع المحصبين في البقاع يُعدّ بمئات الآلاف ، 850 خيمة ، والباقون مشتتون في أماكن مختلفة . 56 % أطفال دون السبع سنوات.

في هذه الخيم أو المخيمات يعيش أطفال مع أهاليهم في مساكن لا تصلح إطلاقاً لإيواء الناس . فالخيمة غرفة نوم واستقبال ومطبخ وإقامة ، ومخدع تمارس فيه الحياة الزوجية على مرأى ومسمع من الأطفال والمراهقين ( مراهقة تهمس في أذن صديقتها : هذه الليلة شاهدت فيلم بورنو ، تقصد ما شاهدته داخل الخيمة ) كل ذلك يترك أثراً سلبية ومربية ، لا يمكن تجاوزها أو حصر تأثيرها في الخيمة . بل تنفّش نتائجها في المجتمع الأوسع والأبعد ، فتغرق البيئة اللبنانية بمزيد من صور فساد لم يعهدها الأطفال ولا الشبان من قبل ، فالسكان في تراكم ما يؤدي إلى اختلاط فوضوي ، والجمعيات عاجزة ، والمؤسسات الرسمية لا تملك الإمكانيات ، والضوابط الأخلاقية إلى غياب .

أضف إلى ذلك ، فإن هذه الأوضاع قد دفعت بالأطفال السوريين إلى سلوك دروب حياتية ونفسية متعددة . فمنهم من يعمل في ظروف لا تخلو من المهانة ، ومنهم من يتسول في الشوارع ، وبعضهم يقترف ارتكابات مخلّة في سبيل لقمة العيش ، أو بسبب الفوضى والحرية القسرية . وعدد من الفتيات (12-16) يتعاطين الدعارة بواسطة شبان يحترفون الانحراف ، في ظل غياب الرقابة . فالأهل غير موجودين أو محتاجون ، والسلطات غير قادرة على تعميم الرقابة . ويظل الفقر والفوضى والغربة عوامل مشجعة على الإرتكابات .

أمّا بالنسبة إلى الملف التربوي فلنا عنده وقفات ميدانية تسلّط الأضواء على ما يجري داخل الصفوف، وتساعدنا على استنتاجات تبقى في غاية الإفادة خصوصاً إذا ما رغبتنا في رصد احتمالات مستقبلية .

لقد قامت وزارة التربية الوطنية منذ مطلع ربيع 2015 بدراسة معمّقة وشاملة لأوضاع الأطفال على أرض لبنان مركّزة على السوريين منهم ، فاحتضنتهم ، ووزعت المدراس لاستقبالهم في المحافظات حيث يقطنون . تستقبل المدراس التلاميذ اللبنانيين قبل الظهر والطلاب السوريين بعد الظهر . وخصّص عدد كبير من المعلمين لتأدية المهمة . علماً بأن هذا البرنامج التربوي قد تمّول من الأمم المتحدة ومن بعض السفارات الأجنبية ، وحصّة كل تلميذ \$ 600 أميركي .

بلغ عدد التلاميذ المسجلين مئات الآلاف توزعوا على أكثر من 100 مدرسة مختلفة الأحجام ، عدد التلاميذ لا يزيد عن 30 تلميذاً في الصف الواحد . علماً أن نسبة كبيرة من الأطفال السوريين مازالوا خارج المدارس .

وبغية المزيد من التدقيق زرت مجموعة من المدارس في مناطق مختلفة : انطلياس ع<sup>1</sup> ، برج حمود ع<sup>2</sup> ، سد البوشرية ع<sup>2</sup> ، حراجل ع<sup>1</sup> ، درعون ع<sup>1</sup> ، صربا ع<sup>1</sup> ، البترون ، جبيل ، عرمون ، شحيم ، وسجلت الملاحظات التالية :

بعض المدارس مجهزة تجهيزاً حديثاً والبعض الآخر مفقور إلى التجهيزات الضرورية .

- المدرّسون على قدر من الكفاءة ، بعضهم ، ممن يدرّسون قبل الظهر وبعد الظهر ، يبدو متعباً مستنزفاً يؤدي ما يجب .
- الوضع التعليمي دون الوسط نظرألى الظروف الصعبة في لبنان من مختلف وجوها ، والظروف النفسية والإقتصادية والإنسانية . مع الإشارة هنا إلى أن الأكثرية الساحقة منهم سورييون وفلّة عراقيون . ويلاحظ على الرغم من الصعوبات أن أكثر التلاميذ راغبون في التعلم خصوصاً اللغات الأجنبية(فرنسي،إنكليزي)وهم إجمالاً مهتمون

بالجديد اللبناني إجتماعياً وثقافياً . وهذه الظاهرة سوف يكون لها تأثير إيجابي لاحقاً على ذهنية الأطفال يوم يعودون إلى بلادهم .

- أما الأزمة العملائية التي تواجههم ، كما تواجه المدرسين ، فهي إختلاف كلي في المنهاج بين سوريا ولبنان وكذلك إختلاف مستويات اللغات الأجنبية ( الفرنسية والإنكليزية ) لأن المدارس اللبنانية تُعنى بهذه اللغات أكثر بكثير مما هو في المدارس السورية .

هذا ، والأطفال السوريين منقسمون بحسب قدراتهم الفكرية وسلوكهم إلى أقسام منهم :

أ- **الأذكى الذين يخرقون الأوضاع القاسية** ويثبتون وجودهم في الصف بمجاراة العمليات التعليمية، وبمعاونة الأهل في المنزل إذا كان هؤلاء الأهل مثقفين أو مهتمين بأولادهم. هذه الفئة تشكل نواة جيدة للغد .

### ب- **الأطفال المتخلفون وهم بدورهم ثلاثة أصناف :**

- 1- من يعانون ضموراً عقلياً ولا يتمكنون من المتابعة . خصوصاً وأن المدارس غير مجهزة لهذه الحالات .
- 2- من يصابون بداء الطيش والإنحراف واللامبالاة . وتسجل هذه الفئة مظاهر كثيرة مخلة : عنف - لبط - عض - لذة العنف - والسادية ، حب الأذية ، التحرش الجنسي (داخل الصف ...أو في الملاعب) ابتداءً من عشر سنوات. سباب وشتائم وعبارات بذئية). واللافت هنا أن هؤلاء الأطفال وافدون من بيئات مختلفة ومتناقضة في بناها الإجتماعي وبيئتها الحياتية العامة ، ابتداءً من أجواء القبيلة والعشيرة وصولاً إلى أرقى أحياء المدينة ، يُضاف إلى أحوالهم المختلفة ما تدمهم به وسائل التواصل الإجتماعي الحديثة وما تفرضه من تعديلات ايجابية أو سلبية على سلوكهم .
- 3- من يعانون أزمات نفسية حادة : إنغلاق ، خوف ، فقر ، مشاكل عائلية ، مشاكل سكن ، غربة ....

ويلاحظ ، في هذا السياق ، أن الطفل السوري يختلف عن الطفل الفلسطيني فهذا الأخير بدأ يشعر بانتمائه الاجتماعي إلى لبنان كما ذكرت آنفاً - بينما الطفل السوري لا يزال محكوماً بالإحساس بالغربة ، ويحلم بالعودة إلى وطنه بين يوم وآخر .

- الحالة الإقتصادية المتردية ظاهرة على وجوه كثيرة : لباس رث أو عادي ، حذاء ممزق ، غياب النظافة . مع تناقض لافت ، إذ أن معظم الأطفال من العاشرة وما فوق يحمل كل منهم هاتفاً نقالاً Mobile كما يُسجل عند كثير من الأطفال شيء من الوقاحة والمواجهة والإستنفار والحركات العسكرية الحربية فهم يشاهدون ما يجري على أرض أوطانهم والذي يجري يصنفهم طائفاً أو حزبياً في هذه الجهة أو تلك ... وهذا أمر خطير يؤسس لمستقبل غير سليم .

### تصورات واستشرافات مستقبلية

- لا شك في أن الحاضر يخيم بظلاله الداكنة على الأطفال القائمين على الأرض اللبنانية ، ولكن الأخطر هو النتائج التي ستترتب لاحقاً عن هذه الأحداث الصعبة والشاذة .
- لقد بدأت طلائع الغد ترتسم على سيماء هؤلاء الأطفال من النواحي الإجتماعية والإنسانية والتربوية والنفسية والصحية ، وتالياً الوطنية والسياسية . ولا يختلف اثنان على إعتبار مجتمع الغد يُصنع بمعظمه وبالحقيقة في الخيم والمخيمات والمجمعات تحت ستار الفقر والمرض والعاهات النفسية والجسدية . ماخلا من توفرت لهم من الأطفال بيئات منزلية أو إجتماعية حاضنة ومريحة .

وسأطلق من مضمون العبارة الأخيرة لأقول : أن الفروقات الإجتماعية الطبقية سوف تكون السمة الأبرز خصوصاً أن الطبقة الوسطى ، وهي صانعة اللحمة بين الفقراء والأغنياء ، أو بين المهملين والمحظيين ، قد تهدمت ولن تستعيد بناء ذاتها بسهولة أو في مرحلة قريبة .  
و أن الحروب القائمة في المنطقة ستشكل فئات حاقدة متنافرة متضاربة إلى عقود طويلة لأن المشاهد القائمة فظيعة ويصعب على المرء تخطيها. ومثل هذه النتائج الوخيمة تبقى في أصل المؤامرة المحاكاة ضد المنطقة، وتبقى الهدف الذي تسعى إليه. ومن الصعب إنهاء الحروب ما لم تحقق المؤامرة غاياتها في الشقاق والتباغض والتفتيت والخراب على الصعيد كافة لتفقد الدول العربية سيادتها وتصبح تابعة. وما يزيد مستقبل الأزمات تعقيداً أن الأطفال يخزنون في وعيهم أو لا وعيهم تعصباً طائفيًا ومذهبيًا ، وتحاسداً طبقيًا ، وميلاً صارخاً إلى العنف والفوضى والقتال والسادية بجميع مقاييسها وأشكالها ، ولا يمكن بأي حال من الأحوال ولو بعد 100 عام أن تستقيم هذه الدول وسواها إلا إذا حدثنا التربية ، وحدثنا الفكر ، واتجهنا نحو علمنة شاملة دون إهمال الدين والتراث ، ولكن مع ضرورة الفصل بين الحياة المدنية والحياة الدينية ، فالدين لله والأوطان للجميع على حد سواء .

وأطفال اليوم سوف يواجهون المشاكل الاقتصادية الناجمة عن الحرب والخراب ، فأرباب العائلات الذين تخطوا الأربيعين من سنواتهم لن يكونوا فاعلين في مساهمة الإعمار والبناء بعامة لأن الأزمة على ما يبدو طويلة الأمد إن لم تؤد إلى حرب أشمل وأوسع وربما عالمية . ما يعني أن ترميم الأوضاع سوف يكون على عاتق أطفال اليوم ، وهي حالة حادة ستصيبهم بقساوتها وصعوبة تخطيها .

أما تربوياً فحدث ولا حرج لأن ما تلقنه معظم الأطفال اليوم لا يجدي نفعاً في المستقبل ولن يضعهم في موكب أطفال العالم المتطور فالفرق شاسع لا يقاس، وأخص هنا الأطفال السوريين دوت إغفال أحوال الآخرين. مع الإشارة إلى أن الطفل اللبناني سوف يظل متميزاً لهذه الناحية ولأسباب نذكر منها : أخذ المدارس اللبنانية بالمناهج الحديثة ، انفتاح لبنان على الدول المتطورة ، نظامه السياسي الاجتماعي الذي يوفر له قسطاً جيداً من الحرية ، هدوء الحال نسبياً وتحديد لبنان دولياً عن الصراعات المحيطة به ، وقد نال قسطه سابقاً وذاق أمرً ويلاتها. هذا ، على الرغم من الأعباء التي تلقبها الأوضاع الإقليمية على عاتقه .

ويعلم الجميع أن الأطفال السوريين والفلسطينيين وبعض أطفال المناطق النائية في لبنان سوف يتقاربون في القصور التربوي والعلمي وسيشكلون بالتالي عوائق اجتماعية ووطنية لجهة التفاوت.

وفي نظرة إلى الناحية النفسية يتضح لنا أنها ستكون المحرك الأساسي لسلوكية الأطفال، رجال المستقبل ، فالناحية النفسية عند الإنسان تؤثر وتتأثر باستمرار. تستمد من حولها فتبنى، وتمد من حولها فتبني. فإن كان مادها سليماً أنتجت حياة إجتماعية وطنية معافاة ، وإن كانت مريضة أنتجت خلالاً.

وكل من يطلع على مبادئ علم النفس وقوانينه يستطيع ، وفي دراسات دقيقة أن يستقرأ غد الأوطان على وجوه الأطفال ابتداءً من عمر الرضاعة حتى بلوغ سن الرشد .  
وإننا نأمل أن تفضي هذه الأحوال ، رغم قساوتها ، إلى وجوه خير. لأن الحياة تطور بطبيعتها ، ولا يلد لها السكنى في منازل الأمس. ولكن عامل الوقت يبقى الحاكم والحكم .

## المراجع :

- 1- تقرير الأمم المتحدة 2015/6/15
- 2- تقرير الأمم المتحدة 2015/6/15
- 3- راجع عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب والمعارف بمصر 1963.
- 4- مجلة دراسات نفسية وتربوية. جامعة الجزائر 22 العدد الثامن ص 27 – 51.
- 5- راجع: مركز المعلومات والبحوث في مؤسسة الملك حسين بالتعاون مع Child watch international، جامعة القدس، عمان 19-20 تشرين الثاني 2008.
- 6- المؤسسة الفلسطينية لحقوق الإنسان بيروت 2002/10/10
- 7- الشرق الأوسط 2013/11/29
- 8- جريدة الأخبار 2015/1/6

## مقاربات ودلالات في نقل مشهد الموت في قصص وحكايات منقوشة في الذاكرة (أنموذجاً) تأليف: طلاب من المدارس بفلسطين

د. هدى الحلو  
الجامعة اللبنانية

### الملخص

تهدف هذه الدراسة إلى مقارنة نصوص الطلاب في ضوء اللسانيّة والسردية، وذلك بمعاينة الجملة التي سبقت مشهد الموت، و التي نقلته وتلته (صوغاً وتركيباً ودلالةً) وتبين نوعها وأسلوبها واللافت فيها، وربط هذه النصوص شكلاً ومضموناً بالفن القصصي، ودراسة أهم عنصر فيها وهو الحدث-موضوع الدراسة (بناءً وصوغاً وفضاءً)، بالإضافة إلى بداياتها ونهاياتها، والبحث في ذلك عن نواة كاتب أبداع في سرده ووصفه وصوغه.

المنهج المعتمد: الوصفي التحليلي الذي يساعد على الاستقراء والرصد والمقارنة.  
كلمات مفتاحية: الحرب - الحدث - الموت - الجملة - الإبداع.

### Résumé :

Nous analyserons dans cet article les productions écrites des étudiants décrivant le spectacle de la mort aux trois moments successifs (avant, pendant et après) des points de vue linguistiques (syntaxe, structure et figures) et narratologique. Il s'agit de montrer le lien entre ces textes et l'art de raconter dans la forme et le fond en vue de trouver dans ces écrits les germes d'un écrivain futur.

**Mots clés :** la guerre, l'événement, la mort, la phrase, la créativité.

الرموز: ق = قصة ص = صفحة.

### مقدمة

مذ وعى الإنسان والحرب تهديد حياته. فما من شعب إلا دخل الحرب عن قصد أو غير قصد، وذلك من أجل البقاء. ولكن، مع تقدّم العصر، بشكل عامّ، وفي القرن العشرين، بشكل خاصّ، تناول بعض الطامعين على امتلاك حقوق الآخر وممتلكاته، بل قتله وتشريده. فلم تعد الحرب من أجل البقاء، بل من أجل السيطرة والتوسّع والسيادة واستلاب حقوق الآخرين والتصرّف بها، وسرقة تراثهم وتغيير معالمه وتنغيص عيشهم والتحكّم بمستقبلهم. نعم، هذه هي حال الشعب العربيّ، وما زالت تزداد سوءاً وتشردماً وضياًعاً. وقد يكون أطفال فلسطين الأسوأ من بين أطفال العالم الذين تعرّضوا للخوف والتشريد والضياع وتعدّوا مشهد الموت إزاء هذا الوضع المتأزّم، نجد أنفسنا أمام ملفّ تعبيريّ متخّن بالألم، متخّم بالدم الذي إن حكى فعن هدره وسفكه، على أرضه ومُلكه. إن أطفالاً عاشوا الحرب من السهل أن يذكروا ما شاهدوه للآخر، لكن أن يُعيدوا شريطه بسبك لغويّ سليم، وحبك أدبيّ رصين، رُصِفَتْ عبارته بقالب قصصيّ، أجاد إعادة تصوير الحدث المؤلم، يدفعنا إلى التوقّف عنده ودراسته وتحليله وتبيان المتميّز منه. هذا المتميّز هو أدب بكر، أوجعه الموت، فبكى المشهد ونعى الموقف وكفّن الحدث، بعبارات صادقة، ناطقة، سجّل بها تاريخ أمّة، ما زالت تنام على أمل، وتستيقظ على ألم، أمّة ما زالت

تحوك معطفاً للخوف، وتصنع درعاً للموت، فأتى القهرُ في سجلِّ أبنائها يحمل ألفَ حكاية وحكاية.

"قصص وحكايات منقوشة في الذاكرة" (1) تتضمن ثمانين وثلاثين قصةً أو حكاية، كتبها طلابُ في المراحل التعليمية الثلاث (الابتدائية، والمتوسطة والثانوية) عن الحرب بفلسطين، وما خلفته في نفوسهم من مشاهد مروّعة لا تُنسى. ولعلَّ مشهد الموت كان أفساهها، لذا وقع الاختيار على اثنتي عشرة قصةً صوّرتْ مشهد الموت (الحَدَث)، وسَعَيْنَا لدراسة الجُملة التي مهّدت له (الجُملة الاستهلالية)، والجُملة التي نقلته بأدقِّ تفاصيله (جُملة الحدث)، والجُملة التي أتت بعده (القفلة). ولكن، قد يبدو الأمر غريباً، فكيف تُدرس نصوص لطلاب ما زالوا على مقاعد الدراسة، وما النتيجة التي سنجنيها من دراسة ما كتبوا، وهل ما كتبوه يسمّى أدباً ؟

و السؤال الأهمّ، ما هي الأساليب النحويّة واللسانية المتّبعة في نقل مشهد الموت، وهل وظّف الطلاب ما تعلموه من قواعد الصرف والنحو في قصصهم؟ وما هي معايير الإبداع، إن وُجدت، لديهم ؟

بدايةً، يُحيلنا عنوان المؤلف (قصص وحكايات منقوشة في الذاكرة) على التوقّف عند لفظتي "القصة" و"الحكاية"، وما تحمّلانه من مقومات السرد. فالقصة لغةً بيّض معناها مع الليث، قال: القصُّ فعل القاصِّ إذا قصَّ القاصُّ. ويقال: في رأسه قصةٌ، يعني الجُملة من الكلام. والقاصُّ يقصُّ القصص لإتباعه خبراً بعد خبر وسوّقه الكلام سوفاً(2). والقصة اصطلاحاً: هي كلّ فنّ قوليّ دراميّ، يقوم على أساس أحداث تكشف عن صراع، يحتمل أن يقع(3). وهي حكاية قصيرة ما أمكن، حتّى ليتمكن أن تقرأ في جلسة واحدة(4). والقصص تتبّع الوقائع بالإخبار عنها شيئاً بعد شيء على ترتيبها في معنى. وقص الأثر، هو إتباعه حتّى ينتهي إلى محلّ ذي الأثر(5).

فإذا كانت القصة حكاية قصيرة، فما هي الحكاية ؟ الحكاية لغةً حكيت عنه الحديث حكاية. ابن سيده: وحكوت عنه حديثاً في معنى حكّيته. و في الحديث: ما سرّني أنّي حكّيت إنساناً وأنّ لي كذا وكذا أي فعلت مثل فعله. وحكّيت عنه الكلام حكاية وحكوت... (6)

والحكاية اصطلاحاً: مجموعة من الأحداث التي تتعاقب مرتبةً في الزمان، ومن ثمة فهي دالة على المحتوى و/أو المدلول الحدثي(7). وتتوّع الحكايات بين خرافية خيالية، وهزلية، وشعبية، بالإضافة إلى حكاية الأولياء والقديسين، وحكاية الواقع السياسي والاجتماعي التي تعكس الواقع السياسي لفترة حياة البطل، وتعكس سمات المجتمع الاجتماعية، مثل التقاليد والعادات والمعايير(8). فعلى سبيل المثال، البطل في الحكاية الشعبية هو عصب الحكاية، بيده امتداد الأحداث. فالحدث فيها تابع للبطل، وليس البطل تابعاً للحدث. فموضوع الحكاية هو البطل أولاً وأخيراً، وامتداد الحكاية لا يتقرّر بحدث معيّن حتّى ينتهي، وإنّما يتقرّر بمصير البطل نفسه، ووصوله إلى هدفه. وإذا كان البطل في الحكاية الشعبية هو الأساس ومن أجله حصل الحدث، فهو في حكايات الشعب الفلسطينيّ، العدوّ المسبّب للحدث، فالحدث تابع والعدوّ فاعل، بيده القرار في امتداده أو إيقافه. وعليه، فحكاية الواقع السياسي والاجتماعي التي جرت وما زالت تجري على أرض فلسطين هي حكاية شعبٍ حقيقيّ، في عالم حقيقيّ، وحَدَث حقيقيّ، خلف الموت أو شبهه، وليست شعبيةً، بطلها أسطوريّ، عالمه خياليّ، يُنفذ ويُسعد شخصيات من وهم، ويحقّق الهدف هي حكاية شعب، يكافح للتحرّر من عبوديّة المحتلّ الغاشم، من شراسته التي باتت كالحبز اليوميّ. فكيف قصّهؤلاء المتعلمون قصص شعبيهم المقهور وحكاياته مع العدو؟

\*يرصد هذا الجدول الجُمْلَ التي سبقت الحدث ومهدّت له (الجملة الاستهلاكية)، وجملة مشهد الموت (الحدث)، والجملة الأخيرة (القفلة).

رقم النص وعنوانه	مؤلف النص: صفته: مدرسته:	جملة ما قبل الحدث (الجملة الاستهلاكية)	جملة الحدث (مشهد الموت)	القفلة (الجملة الأخيرة)
2. ما زلت أنتظر.	فداء دحلان الثاني عشر خانيوس بنات	ما زالت ضلوعي ترتجف، وعيناى تدمعان كلما استعادت ذاكرتي استشهاد ابن عمي...وعند أذان العصر توضأت لأصلي. دخلت الغرفة فإذا بعمتي وابن عمي يبكيان...	لم أتمالك نفسي، فسقطت مغشياً عليّ، ولم استيقظ إلا على صوت الهتاف...فصرختُ عليهم بالأ ينعوه...	ما زلتُ أنتظرُ أن يفتح الباب، ويقول لي مداعباً كالعادة "بخ".
4. جين فقدت نصف عمري	فداء دحلان الثاني عشر خانيوس ث.أ.ب.	كانت ليلة رمضان باردة، حين استيقظتُ على صوت أمي. قوموا يا أولاد لقد بدأ القصف...	وفي اللحظة نفسها، قرأت على شاشة التلفاز "خبر عاجل" انضم إلى قافلة الشهداء الشاب مهدي أبو رمضان.	لقد كانت ساعات مُرعبة، انقلب فيها الليلُ نهاراً، وشعرتُ فيها بأنني فقدتُ نصف عمري.
5. لماذا قتلوه؟	زينة شعث الثاني عشر خان بيونس ث	بعد أن انتهيتُ من صلاة العصر، شرعتُ أقرأ آيات من ذكر الله الحكيم. وفجأة سمعتُ صوتاً وأبي صوت!! إنه صراخ، لم أستطع أن أميزه أهو صراخ نساء أم بكاء أطفال؟	لم أشعر بنفسي إلا وأنا في الشارع العام.. حتى وصلت إلى ذلك الرجل الملقى، وهو يسبح في بركة من دمه.	اكتفيتُ بقبلة بريئة طبعتها على وجنتيه ورحلت.
6. مات أبي في حضني	زينة شعث الثاني عشر =====	أوصيته أن يحضر لي الكتاب الذي طلبت...بعد دقائق معدودة من خروجه، سمعتُ صوت طلقات رصاص، ركضتُ إلى النافذة...	إنه أبي!! نعم أبي ملقى في الشارع. مسح دموعي، وقبلني، ومات...	وماذا اقترفتُ من ذنبٍ لأستحق كلَّ هذا؟
7. الكويس تطارد ذاكرتي	شاتيلا طومان الثاني عشر خان بيونس ث.أ.ب.	أمسكتُ القلم بيد مرتجفة لكتابة بعض دروسي.. وأطلقتُ العنان لمخيلتي فإذا بها الصورة التي تراودني دائماً: صورة الشهيد حسونة	أخذوا يجرون جثته عبر الممرات المرصوفة، وكانت دماؤه الطاهرة ترسم خطاً متعرجاً...	فأغلقتُ كرتي لأضيف إلى ذاكرتي صوراً أخرى من المأسى والأحزان، إضافة إلى مأساة محمد الدرّة...و...و...

... إلا أنك تقفين صامدة مزغردة في عرس حبيبك محمد.	حبيبي، ماذا جرى؟ لم يتحرك.. جسد بارد.. ابتسامته تزين وجهه.. صرخت.. صاحت.. ولدي..	انطلق صوت الأذان لصلاة العصر... فجأة ارتفعت أصوات صافرات الإسعاف.. فجأة أحست أم محمد أنّ قلبها قد توقّف عندما رنّ جرس الهاتف: "إنّ محمدًا قد أصيب..."	إياد جالاد الثامن الأساس إحسان سمارة ث	13. قصة الشهيد محمد
لقد كانت ليلة مُفرّعة ولن تُنسى أبدًا.	البيت قد دُمّر. خاف وامتلاً قلبه بالرعب علينا.	بعد عشرة أيّام من الحصار، حاولت القوّات الإسرائيليّة اقتحام البلدة... وما هي إلا لحظات، إذا بصوت انفجار عنيف قد دُمّر مركز الشرطة..	محمد نزيب التاسع الأساس تياسير الأساسيّة	14. بعد الدمار
فلنمّت بكرامتنا خيرٌ من أن نعيش أدلاء.	صوت الرصاص دوى في المكان ليسرق الحياة من هذا الشاب. إنه مجاهد بن صابر.. أمسك شهيدنا البطل التراب والحصى.. وقيل ما حملته يده..	مجاهد شاب في الثامنة عشرة من عمره، وفي ليلة من الليالي هجم الصهاينة وجنّاء اليهود المسلّحين بالنار على قرية (العزّ)	رهام جاسر العاشر مسحة الثانوية ذ	15. طريق الشهداء الأبطال
فالشجاعة في نظري هي التيسّم وقت الشدائد، والتفاؤل رغم المِحن، والأمل رغم الضياع.	ودوى صوت الانفجار الأوّل.. والثاني،... والثالث..	كانت ليلة باردة من ليالي تشرين الثاني.. وبينما أنا مستغرقة في قراءة الكتاب، إذا بي أسمع صوت طائرة..	رنا ماضي العاشر بنات سافيت ث	16. شمس الحرية
وعندما نُقل إلى المستشفى كان في يده حجرٌ لا يزال يُمسك به حتّى بعد وفاته.	ظلّ يقاوم إلى أن أصابته رصاصة غادرة، سقط من جرائها على الأرض.. وخرج شلال الدم الدافق باتجاه الأرض العطشى، مثل عطش رامي يوم صيامه..	ها هو رامي الطفل الفلسطيني ابن العشرة أعوام... غادر المدرسة إلى ساحة المواجهات على طرف البلدة..	محمود خندقجي العاشر عمر بن الخطاب ث ب	18. قصة طفل فلسطيني
وهكذا ظلّ البطل وسامًا يفتخر به التاريخ.	قاموا بتكبير يديه الطاهرتين.. أمضى محمد في سجون الاحتلال بضعة أشهر حيث ضرب، وهُدرت حقوقه.. فاندحش، وصُعق عندما أخبره شخص أنّ أمّه ماتت بعد أسره بساعات.	وماذا بعد؟ أما أن لإسرائيل أن تكفّ عن القتل والتشريد؟ قامت لترى ما سبب هذه الفوضى. وإذا بمجموعة من جنود الاحتلال يقفون ويسألونها بلهجة حادة عن ابنها محمد.	هديل عمر الأول الثانوي ع باقة الشارقة الثانوية	32- بطولة واستشهاد

وتظن صرخات أمل تلو أكثر فأكثر من شدة الحن.	يا للمنظر! ترى أمل أمها مستلقية على الأرض، وبحر من الدم يغمرها. تندفع إلى أمها، وتحاول إيقاظها دون جدوى، فتضع رأسها على صدرها وتصرخ: ماما، ماما...	في صباح يوم مشرق جميل، وعلى زقزقة العصافير، فتحت الطفلة أمل عينيها.. وبينما كانا يتجولان، إذا بجيش الاحتلال يبدأ بإطلاق النار..	سلسيل أسعد الأول الثانوي ع بأقة الشرقية الثانوية	33. نامل بلا أمل
---	--	---	--	------------------

لا شك في أنّ ما كتبه الطلّاب من نصوص، يشبه إلى حدّ كبير القصّة القصيرة شكلاً ومضموناً. فمعظم هذه النصوص، من حيث الشكل، يتراوح بين صفحة واحدة أو أقلّ أو أكثر. أمّا المضمون فهو مطابق لما في القصّة القصيرة من حدث وشخصيات متحوّرة وفضاء زمكانيّ، وسرد ووصف ومناجاة، وغير ذلك ممّا يطلبه النصّ القصصيّ. غير أنّ الفرق بينهما أنّ القصّة القصيرة تعتمد على الخيال، فيكون له دور في تفعيل الحدث، أو رسم الشخصية، إلى ما هنالك... وهذا لا يمكن أن نعثر عليه في نصوص المتعلّمين؛ إذ إنّ ما كتبوه واقعٌ حقّ، ولا نصيب فيه للخيال، خلا العبارة التي تفنّن صاحبها في رسمها لتليق بنقل الحدث المؤلم. ثمّ جاء العنوان الكبير الذي يحمل هذه الذكريات موسوماً بـ: "قصص وحكايات منقوشة في الذاكرة"، ليؤكد انتماءه إلى روح الفنّ القصصيّ.

وعليه، كيف هي جملة الحدث وما سبقها وما تلاها (لسانيّاً وتركيبياً ودلاليّاً)، وما اللافت فيها؟

#### أولاً: الجملة الاستهلاكية إلى حين وقوع الحدث:

إنّ الجملة التي سبقت مشهد الحدث هي الجملة التي استهلّت بها النصّ، بطابع سرديّ، تخلّله قليلٌ من الوصف الذي لا بدّ منه لتكوين الصور السردية، وانتهت عند "إذا" الفجائية، نحو ما جاء في (ق2، ص4) و(ق7، ص7)، و(ق14، ص10) و(ق16، ص12)، و(ق32، ص22) و(ق33، ص23) أو ما يدلّ عليها، بلفظة "فجأة"، كما في (ق5، ص6) و(ق13، ص9) لتنبئ بالحدث.

ولم تكن هذه الجملة الاستهلاكية على نمط واحد من الطول، بل كانت تقصر وتمتدّ وفقاً للحالة التي سبقت الحدث. ولأنّ السرد يستدعي الفعل الماضي المتكفل بعملية السرد، فقد تصدرّ الجمل في: (ق6، ص6) و(ق7، ص7) و(ق13، ص13) فوسمها بالفعليّة، ولم يخلّ من الجمل الأخرى سواء أكانت شبه جملة من (ظرف ومضاف إليه)، نحو: (ق5، ص6) ومن جار ومجرور: نحو (ق33، ص23)، أم جملة اسمية أفادت الثبوت حيناً (خبرها كلمة مفردة)، نحو: (ق4، ص5) و(ق16، ص12) وأفادت الفعليّة حيناً آخر (خبرها جملة فعليّة)، نحو: (ق2، ص4).

إنّ هذا التنوّع الاستهلاكيّ للجمل فنّيّاً، لم يمنع من أن تتفق نحوياً بسيطرة الفعل الماضي، وبجملها المركبة والممتدّة، مكتسبةً طولها تارةً من التقيد (المفعول به والمضاف إليه)، نحو ما جاء في (ق2، ص4) (كلّما استعدتّ ذاكرتي استشهدّ ابن عمّي)، وغيرها... وطوراً من التبعيّة (النعث والعطف)، نحو ما جاء في (ق14، ص10) (حاولت القوّات الإسرائيليّة اقتحام البلدة، وقامت بنشر الدبابات على الطريق المؤدية إليها، واستعدتّ للمهاجمة) وغيرها...

وما توسيع الجملة الاستهلاكية وإطالتها ومدّها، في عمليّة السرد المؤدّي إلى الحدث إلاّ تمهيدٌ للقارئ لوضعه على عتبة الحدث. فالطالب يعرف أنّ نقل خبر الموت، مهمة صعبة، تحتاج إلى وقت، فأطال جملة لسانيّاً، بـ (المفعول به والمضاف إليه والنعث والعطف) وكأنّه بذلك أراد أن يشير إلى طبيعة الحدث المؤلم الذي حملته "إذا" الفجائية في معظم النصوص، والتي وقعت في نهاية المسار السردية للأفعال السردية، فحدّدت الحدث. والسؤال: هل أتت هذه الأداة "إذا" ضمن النطاق النحويّ الموضوع لها؟

من المعروف أن "إذا" الفجائية تسبقها جملة ظرفية زمنية مبدوءة بـ (حين، أو بينما) وتأتي بعدها جملة اسمية من مبتدأ مقترن بحرف الجرّ الزائد (الباء) وخبره محذوف أو مقدر. إلا أن الجدول أثبت أن الجملة الاستهلاكية التي دلت على الزمان، وانتهت عند "إذا" الفجائية، قد تنوعت بين شبه جملة من ظرف الزمان والمضاف إليه، (ق14) (بعد عشرة أيام من الحصار)، وشبه جملة دلّ اسمها على الزمان (ق33) (في صباح يوم مشرق جميل)، وبين اسمية دلّ اسمها على الزمان أيضاً، (ق16) (كانت ليلة باردة من ليالي تشرين)، وجاءت فيها "إذا" من دون أداة ربط "الفاء".

ولكن، عندما استبدلوا الجملة الفعلية ذات الفعل الماضي المتكفل بالسرد المباشر بالظرفية، وما يدلّ على معناها، ألقوا الفاء بإذا الفجائية تعويضاً، نحو ما جاء في (ق2) (...دخلت الغرفة فإذا...) وما جاء في (ق7) (...وأطلقت العنان لمخيلتي فإذا بها الصورة...) وكأنتهم أرادوا بذلك أن يُبرزوا عنصر المفاجأة في الحدث، بطريقة أقوى. وسواء أرتبطت إذا الفجائية بالفاء أم لم ترتبط، فمما لاشكّ فيه أنهم وُفقوا في زيادة حرف الجرّ الزائد (الباء) على المبتدأ لزيادة التوكيد، توكيد الحدث، وهو استعمال صحيح، لم يخرج عن السياق النحوي الموضوع له. وأنّ السرد الذي مهّد للحدث بطوله ومقيداته، قد خدم الوصف قبل إذا الفجائية، وأنّ ما جاء بعد الأداة "إذا" حكمه الاختصار، اختصار الموقف المؤلم، فلم يتعدّ الجملة الواحدة، جملة المبتدأ (المجرور بحرف الجرّ الزائد الباء) وخبره الذي أتى بشكل لافت جملة فعلية مضارعية ليفيد الاستمرار التجديدي.

### ثانياً: الجملة - الحدث (مشهد الموت)

يعدّ الحدث أهمّ عنصر في القصة القصيرة، فيه تنمو المواقف، وتتحرك الشخصيات، وهو الموضوع الذي تدور حوله القصة (9). ويعتني الحدث بتصوير الشخصية في أثناء عملها، ولا تتحقّق وحدته إلا إذا أوفى ببيان كيفية وقوعه والمكان والزمان، والسبب الذي قام من أجله. كما يتطلّب من الكاتب اهتماماً كبيراً بالفاعل والفعل لأنّ الحدث هو خلاصة هذين العنصرين (10).

والحدث في قصص وحكايات الطلاب، هو الفاجعة التي قام بها الفاعل (العدوّ) والفعل الذي نجم عنه (الموت)، في زمانٍ للقمع، ومكانٍ للجشع نَقَشَ في الذاكرة أشبع الصور. ولأته استعادة لحادثة الموت، فقد كان المحقّر على الكتابة من دون سابق تفكير أو تحضير؛ فبالكتابة بوّح لما كابده النفس من وجع وفزع، وربما توقّف لإعادة بناء الذات المتهمة بحبر الكلمة.

وكما هو معلوم، للحدث أكثر من طريقة في البناء والصوغ. وكتاب القصة القصيرة يلجأون إلى ثلاث طرق لبناء أحداث قصصهم، وهي :

1- الطريقة التقليدية: هي أقدم طريقة، وتمتاز باتباعها التطور السببي المنطقي، حيث يتدرّج القاصّ بحدّته من المقدمّة إلى العقدة فالنهاية

2 - الطريقة الحديثة: يبدأ القاصّ فيها بعرض حدّث قصّته من لحظة التأمّن، أو كما يسمّيها بعضهم "العقدة"، ثم يعود إلى الماضي أو إلى الخلف ليرويّ بداية حدّث قصّته مستعيناً في ذلك ببعض الفنّيات والأساليب كتنّيب اللاشعور والمناجاة والذكريات.

3- طريقة الارتجاع الفنّي (الخطف خلفاً): يعرض الكاتب فيها الحدث من نهايته ثم يرجع إلى الماضي ليسرد القصة كاملة. وقد استعملت هذه الطريقة قبل أن تنتقل إلى الأدب القصصي في مجالات تعبيرية أخرى كالسينما، وهي اليوم موجودة في الرواية البوليسية أكثر من غيرها من الأجناس الأدبية (11). فبأيّ طريقة بنى المتعلّمون الحدّث، وكيف صاغوه؟

قد يتعلّم الطلاب طرق بناء الحدث في صفوفهم العليا، وهذا غائب في المرحلتين الابتدائية والمتوسطة. وسواء تعلّموا طرق بناء الحدث أو لم يتعلّموه، فبناء الحدث في قصصهم

أتى ضمن الطريقة التقليدية، وذلك طبيعيًا ومنتظرًا؛ حيث نما الحدث نموًا سببيًا، وتدرج تدريجًا منطقيًا، فنقل الواقع المعيش من السكينة والهدوء والترقب إلى الفوضى والتغير وتبدل الحال.

إذًا جملة الحدث هي التي دلّت عليها "إذا" الفجائية ومهدت لها. وقد أعطينا كلمة الحدث لمشهد الموت نظرًا إلى ما تحمله كلمة "مشهد" من أسئلة تتفق وطبيعة الحدث، وهي: كيف، وأين، ومتى، ولماذا وقع الحدث؟ وهي من صلب العمل القصصي. وقد توقّف البحث عند طرق بناء الحدث دون سواه بهدف تبيان الجملة أو الجمل التبدلت على الحدث وحددت فضاءه. وهذه الجمل حكمتها الوصف المتقطع والمكتف داخل الجملة الواحدة، بسبب رؤية مشهد الموت الذي سيطر على النفوس وروّع القلوب فاختصر الموقف بكلمات شكّلت جملة نواة، كما في (ق13: لم يتكلم، لم يتحرك، جسد بارد، صرخت، صاحت، ولدي)، و(ق4: خير عاجل)، أو بسيطة، كما في (ق2: فصرختُ بالألم ينعوه)، و(ق6: أبي مُلّقى في الشارع)، وغيرها...

ومما لا شكّ فيه أنّ العطف شكّل الرابط الأكثر تواترًا بين الجمل النواة أو البسيطة، نظرًا إلى تواتر الصور في وصف الحدث. وقد نجح الطلاب في عطف الفعل المأساوي على ما يُشبهه أو يقود إليه، نحو ما جاء في: (ق2، ص4) (تبكي وتهذي). وفي: (ق6، ص6) (لا تبكي ولا تعديني). وفي: (ق4، ص5) (فانهمرت الأمطار، واشتدّت الرياح، وازداد القصف). ووقّفا في عطف جملة حزينّة على أخرى، تشبهها في المعنى والدلالة، نحو ما جاء في: (ق5، ص6) (يسبح في بركة من دمه، ورأسه فارغ من المنتصف، وكومة لحم بجانبه)، وما جاء في: (ق33، ص23) (يرفع ابنته ويُعطّي وجه زوجته بالمنديل، ثم يحضن ابنته وينفجران معًا بالبكاء)، وفي: (ق4، ص5) (وكانت الأمطار تتساقط بغزارة، والرياح تُلّفح وجه كلّ من يطلّ من شبّاكه).

وعليه، الجمل التي نقلت مشهد الموت، بشكل عامّ، والمعطوفة بشكل خاصّ، معظمها جمل فعلية، موسومة بالقصر، ومتجدّدة بالخوف والرعب وعدم الاستقرار. أمّا الجمل الاسمية فقليلة، وإنّ وُجِدَتْ فبخبر يفيد الفعلية، نحو ما جاء في: (ق32، ص22) (الأطباء لم يستطيعوا إنقاذها لما تلقّته من ضربات عنيفة).

ومن اللافت أيضًا في نقل مشهد الموت توظيف حاستي السمع والبصر بحقليهما المعجميين لصالح الحدث، نحو: (سمع، صوت، إطلاق، صفارات، يصيح، صرخ، الهتاف، القذائف، قصف، تنادي، صراخ، صيحات....) و(رأى، شاهد، نظر، صورة...) إلّا أنّ الانتشار الأوسع كان لمفردات حاسة السمع التي دلّت على الحدث قبل رؤيته. وهذا طبيعيّ؛ فهدير الدبابات وطلقات الرصاص ودويّ القذائف كانت تسبق فعلها وتندّر بشرها الذي يتجسّد في أغلب الأحيان بمشهد الموت أو ما هو أقسى منه (إعاقة، تشويه، مرض...)

ولأنّ مشهد الموت هو نقطة الارتكاز التي يدور حولها البحث، وهذا المشهد محكوم بالوصف، والوصف يرتبط بالمكان، كان لا بدّ من ذكر الفضاء الذي احتضنه والفضاء في القصة هو الخلفية التي تؤطر حياة الشخصيات وتحتوي كلّ نشاطاتها وحركاتها، ويسجّل في القصة حضورًا واضحًا وتمييزًا. وهو مبنوث على امتداد خطّها السرديّ، ويتحكّم - في كثير من الأحيان - في الوظيفة الرمزية والحكاية للسرّد، وربما تتوقّف عليه - أحيانًا - علّة وجود الأثر الأدبيّ (12). وقد سعى المتعلّمون إلى تصويره بدقّة متناهية، ما جعل النفوس تفيض بما فيها من غمّ وهمّ، فتأهّب الفكر، ووقع الجبر أشع ما يمكن أن يتصوره إنسان أو يشهده مكان.

فالفضاء في (قصص وحكايات منقوشة في الذاكرة) هو هذا المكان، الشارع الذي يُهرع إليه لانتشال الضحايا: (ق4، ص5)، و(ق5، ص6)، و(ق6، ص6). هو هذه الأرض التي تستقبل الشهداء، وتروى من دمائهم: (ق7، ص7) و(ق18، ص14) و(ق33، ص23).

هو هذه الجدران التي خُطّ عليها كلمات النعي: (ق2، ص4).

هو أشجار الزيتون التي يُحتمى بها: (ق15، ص10).  
هو البيت الذي يدخله الخوف فجأة: (ق4، ص5)، ويُصيبه الدمار فجأة: (ق14، ص10)  
إنّ هذا الفضاء المتلوّن بلون الحدّث احتضنته الجملة البسيطة، المؤلّفة من (مسند ومسند إليه وفضلة) ناقلة المشهد الدرامي، مفصّحة عن حزن تملّك النفس، فامتدّ على مساحة النصّ، بسردٍ مشبع بالوصف، متحمّ بالعنف، من عدوّ قتلٍ وشردٍ وشوّه وأبكى، فتشكّل من عمله هذا معجماً للقهر، بأفعال فيها من التوتّر ما يلائم الحدث لنقله بأدقّ تفاصيله، نحو: (خاف، ارتعبت)، ومفردات مأساوية، نحو: (البكاء، الحزن، الرعب، الخوف)، ووصفٍ بقيدٍ وتبعيّة، وتركيبٍ يفى بالإشارة إلى ما في العبارة من أسى وأسف على شعب ما زالت قضيتّه على فوهة بركان، نحو: (حلّ الحزن، وخيم الصمت والسكون). فالاختيار موفق للفعل "حلّ" للحزن، ثمّ اختيار الفعل "خيم" للدلالة على طول مدّته. وكلا الفعلين يعمّق الإحساس بالعذاب والمعاناة. وهذه العبارة المثال، تُظهر مدى استثمار الطاقة الفعلية للغة إلى أقصى حدّ ممكن. والبحث يضيق بذكر العبارات الأخرى.

### ثالثاً: الجملة ما بعد الحدث (بعد مشهد الموت)

وهي الجملة الأخيرة من القصة، ويسمّيها بعض الدارسين القفلة. والقفلة هي التي تترادف مع النهاية أو الخاتمة، لأن القفلة - في اللغة- تعني الغلق الأخير، أو سدّ الباب، أو ختم الكلام، أو الرجوع بالكلام على الصدر أو أول الكلام من النصّ (13). وهي ليست مجرد خاتمة للقصة، بل هي التتوير النهائي الذي يحمل جوهر القصة وخلصتها (14). وقد عكست جملة النهاية أو القفلة في كلّ قصة طابعاً خاصاً بكتابتها، فتتوّعت بين:

- أمل ما زال يُرتجى، نحو: (ما زلتُ أنتظرُ عودته) (ق2، ص4)
- وتحذّر ومقاومة حتّى بعد الموت، نحو: (كان في يده حجرٌ لا يزال يُسّمك به، حتّى بعد موته) (ق18، ص14)
- وحكمةٍ قاطعة، نحو: (فلنمت بكرامتنا خيرٌ من أن نعيش أذلاءً) (ق15، ص10)
- ورؤية فلسفيّة تأمليّة، نحو: (فالشجاعة في نظري هي التّبسم وقت الشدائد، والتفأل رغم المحن، والأمل رغم الضياع) (ق16، ص12)
- ونفي قاطع يدلّ على البقاء الجميل، نحو: (ولك اسمٌ لن يُمحي) (ق24، ص17)، وآخر يدلّ على البقاء الأليم، نحو: (هذه الليلة المرعبة لن أنساها مادمتُ حيّة حتّى لو حلّ السلام) (ق3، ص5).
- وتأكيد لنفي ما مضى، ونفي ما سيكون، نحو: (فنحن رغم الخوف، رغم القصف، رغم القتل، رغم الجرح، لم نركع ولن نركع) (ق23، ص17)
- وحسرة باستفهام طويلٍ منتهٍ باستفسار أليم، نحو: (مَن سيسهر معي؟ من سيفرح بنجاحي؟ من سيمدّني بالصبر والقوّة؟ من سيمنّحي العطف والحنان؟ وماذا اقترفتُ من ذنبٍ لأستحقّ كلّ هذا؟) (ق6، ص6)
- ومفارقة حارّة صادقة، نحو: (إلا أنّك تقفين صامدة مزغرّدة في عُرس حبيبك محمّد) (ق13، ص10).

إنّ جملة النهاية دلّت على ما في النفس من رفعة وكبرياء، وتحذّر وإصرار، ومثابرة على تذييل الجراح، وتفعيل الصبر. وقد بُنيّت معظمها على جمل اسميّة لتشير إلى الدوام والاستمرار الثبوتي (خيرها اسم) حيناً، وإلى الاستمرار التجديدي (خيرها فعل) حيناً آخر. وبين الاستمرارين تكمن صورة صمودٍ وقوّةٍ وتحذّرٍ واتّحادٍ ومسؤوليّةٍ عكست أبعاداً اجتماعيّة ودينيّة وإنسانيّة وأخلاقيّة يمتلكها شباب وصبايا. فلم نعرّث فيما كتبوا على كلمة ذمّ أو شتم لعدوّ قتلٍ ونكلٍ، بل على استنكار واستفسار عن حقٍّ اغتُصِب، ومجدٍ سُلِب.

## الخاتمة

دُم الحرب أسال حبرَ الكلمة. ولأنَّ الكلمة دليل، فقد كانت لأبناء فلسطين الشاهد الذي نطق فصدق، أمامَ عدوِّ طغى وبغى، عدوِّ ما زال يعثو بأرضهم. ولكن، أثبتوا بها أنه لن يعثو بفكرهم وصبرهم وفخرهم. وفي تحديهم هذا إذكاء للروح الوطنيَّة، وإنشاء باستحقاقهم القضية بما يملكونه من أسلحة، فالكلمة سلاح.

وهذا السلاح حفلٌ بعبارات أدبيَّة، وتراكيب نحوية، وامتت بين المسند والمسند إليه، وما جاورهما، فدلَّت على أكثر من مبدع في توليف المعنى لمبنى مرن، لئِن بمطواعية فنية، على سبيل المثال لا الحصر، ما جاء في: (ق6، ص6) (مات أبي في حضني ودمه في يدي).

\* ختامًا، من خلال مقاربة الجُمَل التي نقلت مشهد الموت يرصد البحث:

1- الإيجابيات: ويمكن أن تُلخَّص في قدرة المتعلِّمين على:

-توظيف إمكاناتهم التعبيرية في نقل أشدَّ اللحظات حرِّجًا وأسفًا وقهرًا ووجعًا.

-تطويع الجمل الاستهلالية للسرد، بسيادة الفعل الماضي، وامتدادها بالقيود والتبعية، وتوحدها بعنصر المفاجأة.

-تكثيف جملة الحدث، بالتقاط الصورة المتفرِّدة ببنائها تبعًا لمشهد الموت، وبالوصف المتقطع كتقطع أنفاس مصوره، والممتدَّ بالعطف، عبر الجملة النواة حينًا، والبسيطة حينًا آخر، والمفعم بالحرركة في جملة الفعل المضارع، وبالتجدد الاستمراري في الجملة الاسمية الذي أفاد خبرها الفعلية.

-اختيار جملة القفلة المطبوعة بحكمة قائلها، وتربيته، وتعاليه عن الصغائر، فهو لم يشتم ولم يُحقر من زرع استقراره، وهزَّ كيانه.

2- السلبيات: وإذا كان لا بدَّ من سلبيات في أيِّ عمل، فيمكن حصرها في:

- الانتقال إلى التنوع في بدايات القصص، فتكاد تشبه بعضها بعضًا، فقد طغت عليها علامات التشابه في الدخول إلى القصة.

- الحاجة إلى تلمس الثقافة فيما كتبوا.

-إغناء مخزونهم اللغوي والأدبي بصيغ ومفردات التي تكاد تتكرَّر عند كلِّ طالب.

ولكن، ما هذا النتاج الأدبيُّ إلا لطلاب ما زالوا يتلقون العلم، ويكتنزون بكنوزه. يكفي أنهم حبروا ليعبروا عن واقع عاشوه وكابدوه.

وعليه، فما تراكيبهم الأجلُّ صحيحٌ صوغها، سليمٌ نحوها، جميلٌ رصفها. يكفي أنهم صوروا وقائع، واختاروا ألفاظًا، وعمَّروا جُمَلًا، وكفي أنهم واعموا بين المسند والمسند إليه في نقل الحدث الذي أسال حبر أقلامهم ليستحقوا صفة كاتب مبتدئ.

وإذا كان الإبداع سمات استعدادية تضمَّ الطلاقة في التفكير والمرونة والأصالة والحساسية للمشكلات وإعادة تعريف المشكلة وإيضاحها بالتفصيلات والإسهاب(15). وإذا كان الإبداع تنظيم الأفكار وظهورها في بناء جديد انطلاقًا من عناصر موجودة (16)، وإذا كان يعتمد على الملاحظة الشديدة لكلِّ المسارات والأساليب للموضوع المطروح (17)، فإن ملامحه ظاهرة في بعض قصص طلاب فلسطين وحكاياتهم، وإن بتفاوتٍ بين تعبيرٍ وآخر.

ولأنَّ التربية أمانة، فالمسؤولية تقع على عاتق المسؤولين في اختبار قدراتهم، وتصحيح كتاباتهم، والوقوف على المتميز منها، وتبني مواهبهم، والعمل على إثرائها وتنميتها، ودفع عجلتهم الفكرية نحو المسار الصحيح، لا أن يُطلب منهم التعبير، ويقف حدود التقويم عند وضع علامة التقدير.

التوصيات: من بعد تبين القدرة التعبيرية عند الطلاب، يوصي البحث بـ:

- إضافة حصّة تعليميّة إلى مادّة اللغة العربيّة تُعنى بتعليم المطالعة (نظرياً وتطبيقياً).
- إثراء معجم الطلاب اللغويّ بمفردات وألفاظ فصيحة غير مستهلكة، وإغناء ذائقهم التعبيريّة بمعلومات وموضوعات وبحكم وأقوال وأمثال عربيّة وعالميّة، بهدف تنمية مواهبهم وصفلها ومدّها بالزخم الأدبيّ المطلوب.
- تدريب المتعلّمين على كتابة القصص القصيرة بمواضيع جديدة والعمل على مقارنة نصوصهم وتقييمها باستمرار.
- خلق بيئة فكريّة من البرامج التثقيفيّة والترفيهيّة (حضور ندوات، استضافة أدباء وشعراء، المشاركة في الرأي والنقد....)
- أخيراً، الإبداع كالنبتة، فإنّ تكفّلنا به تيسّر، وإن أهملناه تعسّر.

## الهوامش

- (1) طلبة من المدارس في فلسطين: قصص وحكايات منقوشة في الذاكرة، زينب حبش، وزارة التربية والتعليم العالي، أرحام الضامن، مؤسسة تامر للتعليم الجامعيّ، 2009.
- (2) الإفريقيّ، ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لاط، ج7، ص75.
- (3) الشاروني، يوسف: القصّة تطوّرًا وتمردًا، مركز الحضارة العربيّة، القاهرة، 2001، ط2، ص11.
- (4) رزق، صلاح: القصّة القصيرة، دراسة نصيّة لتطوّر الشكل الفنّيّ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001، ص93.
- (5) البقاعيّ، إبراهيم: نظم الدرر في تناسب الآيات والصور، ج4، دار الكتاب الإسلاميّ، القاهرة، 1984، ص444.
- (6) الإفريقيّ، ابن منظور: لسان العرب، ج14، ص191.
- (7) جيران، عبد الرحيم: محنة اصطلاح السرد، مقالة في جريدة القدس العربيّ، 2015.
- (8) علقم، نبيل: مدخل لدراسة الفلكلور، جمعية إنعاش الأسرة، البيرة، 1993، ط3، ص17.
- (9) النساج، سيّد حامد: تطوّر القصّة القصيرة في مصر، دار غريب للطباعة والنشر، 1990، ط2، ص35.
- (10) نفسه، ص35.
- (11) شربيط، أحمد شربيط: تطوّر البنية الفنّيّة في القصّة الجزائريّة المعاصرة، ص8.
- (12) مزهل، صالح: الفضاء القصصيّ في قصص محمد صالح حيدرة القصيرة، (رسالة جامعيّة)، الجامعة الأردنيّة، الأردن، 2006، ص37.
- (13) الحسين، أحمد جاسم: القصّة القصيرة جدًّا، مقارنة بكر، دمشق، سوريا، 1997، ط1، ص48.
- (14) الصديقيّ، ضياء: القصّة القصيرة ما لها وما عليها، موقع <http://drdhiaalsidiki.blogspot.com>، أيلول، 2014، ص24.
- (15) جروان، فتحي عبد الرحمن: الإبداع: مفهومه - معايير - نظرياته - قياسه، ط1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، 2002، ص215.
- (16) السويديان، طارق، والعدلوني محمّد: مبادئ الإبداع، قرطبة للنشر والتوزيع، 2004، ط3، ص17.
- (17) نفسه، ص50.

## المصادر:

- (1) الإفريقيّ، ابن منظور، لسان العرب، ج7، بيروت، دار صادر، ص75.
- (2) طلبة من المدارس في فلسطين، قصص وحكايات منقوشة في الذاكرة، زينب حبش، وزارة التربية والتعليم العالي، أرحام الضامن، مؤسسة تامر للتعليم الجامعيّ، 2009.

## المراجع:

- (1) البقاعي، إبراهيم، نظم الدرر في تناسب الآيات والصور، ج4، القاهرة، دار الكتاب الإسلامي، 1984، ص444.
- (2) جروان، فتحي عبد الرحمن، الإبداع: مفهومه - معايير - نظرياته - قياسه، عمان، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 2002، ص ٢١٥.
- (3) الحسين، أحمد جاسم، القصة القصيرة جداً، مقارنة بكر، دمشق، دار الفكر، 1997، ص 48.
- (4) رزق، صلاح، القصة القصيرة، دراسة نصية لتطور الشكل الفني، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2001، ص93.
- (5) السويدان، طارق، والعدلوني محمد، مبادئ الإبداع، قرطبة للنشر والتوزيع، 2004، ص17.
- (6) الشاروني، يوسف، القصة تطوراً وتمرداً، القاهرة، مركز الحضارة العربية، 2001، ص11.
- (7) شربيط، أحمد شربيط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص8.
- (8) علقم، نبيل، مدخل لدراسة الفلكلور، البيرة، جمعية إنعاش الأسرة، 1993، ص17.
- (9) مزهل، صالح، الفضاء القصصي في قصص محمد صالح حيدرة القصيرة، (رسالة جامعية)، الأردن، الجامعة الأردنية، 2006، ص37.
- (10) النساج، سيد حامد، تطور القصة القصيرة في مصر، دار غريب للطباعة والنشر، 1990، ص35.

## المواقع الإلكترونية:

- (1) الصديقي، ضياء، القصة القصيرة ما لها وما عليها، موقع <http://drdhiaalsidiki.blogspot.com>، أيلول، 2014، ص24.

## الطفولة والحرب في شعر نزار قباني

د/حليمة الشيخ  
جامعة وهران 1- أحمد بن بلة

### الملخص

إن الحديث عن الحرب لم يكن أبدا ظاهرة طارئة على تجربة نزار قباني حيث قدم نماذج مبكرة ذات أهمية قصوى كعلامة أساسية من علامات الدعوة إلى الاهتمام بمعاناة الأطفال في زمن الحرب، وكيف أنهم أحيانا يأخذون زمام المبادرة في الدفاع عن أوطانهم مثل أطفال الحجارة ومقاومتهم للاحتلال الإسرائيلي. ومن هنا تهدف هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على استراتيجية تمثل الحرب والطفولة في تجربته الشعرية.

**الكلمات المفتاحية :** نزار قباني- الحرب – المقاومة- الأطفال- فلسطين.

### Résumé :

Le traitement de la thématique de la guerre n'a jamais été une exception dans l'expérience scripturaire de Nizar Qabbani, où il a toujours réfléchi à la souffrance des enfants en temps de guerre, tels que les enfants "des pierres" palestiniens et leur résistance à l'occupation israélienne. Par conséquent, cette étude vise à mettre la lumière sur la stratégie du poète pour représenter l'enfance dans la guerre.

**Mots clés :** Nizar Qabbani, la guerre, la lutte, les enfants, Palestine.

### مقدمة :

تشكل الطفولة المرحلة الممتدة في عمر الإنسان من الولادة إلى سن البلوغ وبالتالي فهي تشكل قسما مهما من العمر، والذي يترك ما يتعلق به آثارا بالغة في شخصية الطفل وسلوكه. والطفولة في حقيقتها مرحلة ضعف في عمر الإنسان إذ يحتاج فيها الإنسان إلى الرعاية على كافة الأصعدة بداية من الطعام والشراب إلى الرعاية الخلقية والدينية والثقافية والاجتماعية. وليس يخفى أن "الأطفال هم أكثر ضحايا الحروب تأديا وتشتتا وضياعا، ذلك لأنهم يفقدون براءتهم الواقعية، وتتشوه القيم الجمالية في أعينهم، وهم يشاهدون المناظر المرعبة وهول المجازر الكارثية ويجدون أنفسهم مرغمين في هذا المعسكر أو ذاك، كما يكونون مستهدفين بناء على النيات المبيتة والظنون بأنهم سيصبحون محاربين مستقبليين أو قتلة مجرمين، لذلك تهدر دماؤهم. وما يزيد الأمر إيذاء وتعقيدا هو مشاركة كثير من الأطفال في الأماكن التي تشهد حروبا ونزعات مسلحة في المعارك، ليسدوا نقصا في العناصر، أو ليؤثروا مهام بسيطة بداية، لحين الاعتياد على مشاهد القتل الوحشية، فيغرقون في وحل السلاح وربما يجد البعض منهم نفسه مبتهجا بحياته الجديدة، حيث يوضع في صف واحد مع الرجال<sup>1</sup>. وفي هذا الصدد يمثل أطفال فلسطين النسبة العالية بين أطفال العالم الأكثر تعرضا لآثار

<sup>1</sup> حسين، الحروب وتشويه الطفولة والأجيال ، ينظر -هيثم <http://www.alarab.co.uk>

الحرب "فمنذ بداية انتفاضة الأقصى كان الأطفال الفلسطينيون ضحية للعنف الإسرائيلي حيث قتلت سلطات الاحتلال حتى نهاية العام (2004م) أكثر من (676) طفلاً دون سن 18 من العمر، كما أصيب ما يزيد على (9000) طفل، وعانى الآلاف من الأطفال صدمات نفسية؛ نتاجاً لمعايشتهم ومشاهدتهم لأحداث مروعة، إضافة إلى اعتقال ما يزيد (3000) طفل خلال الانتفاضة، وما زال أكثر من (300) طفل منهم يقبعون في السجون ومراكز الاعتقال الإسرائيلي في ظروف غير إنسانية، فالانتهاكات الإسرائيلية تركت آثاراً سلبية على مختلف مناحي حقوق الأطفال الفلسطينيين؛ سواء حقهم في الحياة، أو حقهم في التعليم أو حقهم في الحرية، أو حقهم في مستوى معيشي أو صحي ملائم<sup>2</sup> فالطفل الفلسطيني يعيش تحت قهر الاحتلال الإسرائيلي، ويعاني كل أنواع العنف والتهمير والتشريد والفقر<sup>3</sup> ولئن كان ملايين الأطفال في عالمنا يعانون بسبب الكوارث الطبيعية، بدءاً من الجفاف والتصحر وانتهاء بالفيضانات التي نجحت الجهود الدولية إلى حد ما في تدارك نتائجها والتخفيف من آثارها على الطفولة في أكثر من موقع على كوكبنا، أو حتى بسبب الحروب التي يتعرض لها أطفال العالم، وإن تشابهت معها في النتائج لأنها تحمل سمات أساسية مختلفة: الأولى: أن كارثة فلسطين من صنع البشر (الاحتلال الإسرائيلي). الثانية: أن هذه الكارثة مستمرة بلا انقطاع منذ أكثر من ستين سنة. الثالثة: أن مستوى الطفولة الفلسطينية من مأساتها ضعيف في أحسن حالاته، الأمر الذي ترك الطفل الفلسطيني وحيداً يعاني شراسة الاحتلال وعنفه<sup>3</sup> وقد تناول الكثير من المبدعين العرب معاناة الفلسطينيين في أعمالهم الأدبية، وكان الشاعر نزار قباني أحد هؤلاء الذين تعرضوا للقضية الفلسطينية، والتفتوا إلى أطفال فلسطين في إبداعاتهم وتجدر الإشارة إلى أن مقاومة المحتلين في تاريخ الشعوب عرفت تعدداً وتنوعاً في أساليبها بحيث يبذل الإنسان دائماً كل ما في قدرته للدفاع عن أرضه وعن قضاياها فالجندي يدافع بالسلاح داخل المعركة، والفنان يناضل بريشته، والشاعر يكتب قصائده ليحرض على الثورة والتضحية من جهة، وليكشف الغطاء عن جرائم العدو من جهة أخرى. ومن هنا تبرز أهمية أدب المقاومة ودوره في إكفاء روح المقاومة بين أبناء الشعب، ونشر الوعي بضرورة التصدي للعدوان والظلم. ولأجل ذلك كان لكل ثورة شهدها التاريخ شعراؤها الذين يناصرونها، ويمجدون الانخراط في ركبها، ويحثون على بذل كل نفيس في نصرتها. وبهذا يقف الشعراء إلى جانب المناضلين للدفاع بأقلامهم عن عدالة قضيتهم وبالتالي لا يستطيع أي أحد أن ينكر الدور العظيم الذي تلعبه الكلمة في المقاومة إذ إن تأثيرها لا يقل عن تأثير السلاح. وبناء عليه يمكن القول إن المقاومة بالكلمة لا تقل شأنًا عن المقاومة المسلحة. وإذا كان التحرير ينبع من فوهة البندقية، فإن البندقية ذاتها تنبع من إرادة التحرير، وإرادة التحرير ليست سوى النتاج الطبيعي والمنطقي والحتمي للمقاومة في معناها الواسع: المقاومة على صعيد الرفض، وعلى صعيد التمسك الصلب بالجذور والمواقف. ومثل هذا النوع من المقاومة يتخذ شكله الرائد في العمل السياسي والعمل الثقافي، وبشكل هذان العملان المترافقان للذان يكمل واحدهما الآخر الأرض الخصبة التي تستولد المقاومة المسلحة وتحتضنها وتضمن استمرار مسيرتها وتحيطها بالضمانات<sup>4</sup> "وقد سعى عدد من الأدباء إلى تناول ظاهرة تجنيد الأطفال في الحروب والمعارك، وانطلق هؤلاء من معايشتهم للظاهرة أو مشاركتهم فيها، كحالة السير اليوناني إسمائيل بيه الذي شارك في المعارك لأكثر من سنتين حين كان في الثالثة

<sup>2</sup> كامل إبراهيم، الطفل الفلسطيني والاحتلال، ينظر: يوسف <http://www.alukah.net>

أحمد الحيلة ومريم عيتاني، معاناة الطفل الفلسطيني تحت الاحتلال الإسرائيلي، مركز

<sup>3</sup> الزيتونة، 2008، ط1، ص. 10-09.

غسان كنفاني، الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال 1948-1968، مؤسسة الدراسات

<sup>4</sup> الفلسطينية، 1968، ط1، ص. 09.

عشرة من عمره، وكتب عن تلك التجربة المريرة القاسية التي كان يقتل فيها بوحشية المجرمين. وقد طفولته التي لم يهنا بها، كما قارب جوانب هذه الظاهرة الأفغاني عتيق رحيمي في عمله "حجر الصبر"، وكان مواطنه خالد الحسيني قد سبقه إلى ذلك في عمله "عداء الطائرة الورقية"، وكذلك السويسرية أغوتا كويستوف في عملها "الدفتن الكبير"<sup>5</sup> وقد كان الشاعر نزار قباني (1923\_ 1998) من الشعراء الذين اهتموا بأطفال فلسطين وكتبوا عن معاناتهم وعن تضحياتهم .

## 2 - الشعر والحرب:

عرف نزار قباني عند النقاد وعند العامة بأنه شاعر المرأة، ومرد ذلك إلى كثرة شعره الذي كتبه في موضوع المرأة والحب. فالمرأة عنده "هي جواز سفره، وبطاقة هويته، وهي كل تاريخه الثقافي والحضاري، بل هي ذاته الحاضرة الغائبة دوماً، تختزل عناصر الحياة الأربعة تختزل الفصول الأربعة، تختزل العالم كله في نظرة أو في إشارة أو حركة، وهي كالبرق تلمع لتضيء غياهب نفسه وظلماتها ثم تختفي بالسرعة نفسها التي أضاعت بها تلك الغياهب. يعثر عليها تارة وتضيع منه في معظم الأقطار، فتشكل بذلك الحضور والغيب في الوقت نفسه، إنها قارب نجاة أحياناً ومرفاً أماناً أحياناً أخرى، ولكنها في معظم الأحيان عاصفة هوجاء ومصدر ضياع وقلق وخوف ورهبة وحزن أبدي وإن تخلله من حين إلى آخر بعض فواصل من السرور، إنها داؤه العصال لكنها مسكن هذا الداء في ذات الوقت"<sup>6</sup>. والتحول الشعري لدى نزار قباني هو ما تمثله نصوصه الشعرية التي صدرت مع سنة 1967 إذ نجد الشاعر يهتم بموضوعات جديدة غير موضوع المرأة، وهي الموضوعات المرتبطة بالوطن العربي وواقعه المحزن، وبضرورة المقاومة لكل أنواع الظلم والاستبداد والاستعمار. يوضح لنا نزار قباني هذا التحول في قوله: "الناس يعرفونني عاشقاً كبيراً يعرفون وجه العملة الأمامي، ولا يهتمون بوجهها الخلفي. إن كتاباتي عن المرأة لا تعني بشكل من الأشكال أنني وقعت معاهدة أبدية مع جسدها. فالحب عندي عناق للكون، وعناق للإنسان. والوطن قد يصبح عندي في مرحلة من المراحل عشيقاً أجمل من كل العشيقات، وأعلى من كل العشيقات"<sup>7</sup>. وبهذا الكلام ندرك أن نزار قباني لا يفرق بين حبه للمرأة وحبه للوطن. ويستغرب موقف الذين فوجئوا بقصائده عن الوطن خاصة وأنه يعتبر نفسه ممن نشئوا في مناخ المقاومة يقول في ذلك: "أسرتنا من الأسر الدمشقية المتوسطة، لم يكن أبي غنياً ولم يجمع ثروة، وكل مدخول معمل الحلويات الذي كان يملكه، كان ينفق على إعاثتنا، وتعليمنا، وتمويل حركات المقاومة الشعبية ضد الفرنسيين"<sup>8</sup> الأمر الذي يعني أن روح المقاومة ورفض الاستعمار بكل أشكاله ليس شيئاً طارئاً في حياة الشاعر بل هي مسألة متجدرة في نشأته وكيانه منذ الصغر غير أن الذي ينبغي الإشارة إليه هو أن تحول نزار قباني إلى الحديث عن الوطن يرتبط ارتباطاً كبيراً بحرب 1967 أو حرب الأيام الستة، وهي الحرب التي اندلعت بين الجيوش العربية ممثلة في مصر وسوريا والأردن وبين إسرائيل في 5 يونيو 1967، وأدت إلى احتلال إسرائيل لقطاع غزة والضفة الغربية والجولان وسيناء. وبما أننا لسنا هنا بصدد مقاربة تاريخية فنكتفي بالتذكير بأن الجيوش العربية "خسرت سلاحها وعتادها ونظرياتها وإمكاناتها المعنوية والمادية، وتؤكد زيف ما كانت تزعمه من قدرة وصمود وتبخرت ظنونها في القوة والسطوة، كما ظهر تهافت مواقفها وشعاراتها التي حكمت البلاد في ظلها سنوات طوال ومنعت مسيرة تطورها الطبيعي والتلقائي، مما أدى إلى انتكاس

<sup>5</sup> حسين، الحروب وتشويه الطفولة والأجيال، ينظر <http://www.alarab.co.uk> هيثم

<sup>6</sup> أحمد حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص. 19.

<sup>7</sup> نزار قباني، قصتي مع الشعر، ص. 261-262.

<sup>8</sup> نزار قباني، قصتي مع الشعر، ص. 28.

حركة التحرر العربية الصاعدة وفقدانها زخمها وتسارعها وآمالها في تحرير الأمة العربية وتوحيدها وبناء مستقبلها المنشود. لم يشهد العرب مثل هذه الهزيمة لا في التاريخ الحديث ولا حتى في عصور الانحطاط، ولم يستطيعوا حتى الآن الرد أو محو آثارها، فقد احتلت إسرائيل خلال أيام أراضي عربية تبلغ مساحتها أضعاف ما اغتصبته من أرض فلسطين عام 1948، أي ما تبقى من فلسطين (غزة والضفة الغربية) وسيناء والجلولان وبعض لبنان دون أن تجد من يقف بوجهها<sup>9</sup>. وقد ساد في أعقاب هذه الحرب جو من الحزن والكآبة والإحباط بين أبناء الوطن العربي، الذين اكتشفوا ضعف الأنظمة العربية وفسادها، وزيف الشعارات التي كانت تُلوح بها ولا غرو أن تكون لهذه الحرب وما تركته من آثار في نفس الإنسان العربي وعقله الدور الكبير في تفاعل شاعرنا نزار قباني مع الواقع العربي. وما كان يمكن أن تشهد البلاد العربية تلك التحولات العنيفة ويبقى شعره بمنأى عنها.

### 3- هندسة البناء النصي:

لا ينفصل الشعر عن المقاومة إذ إن كتابة الشعر هي ممارسة واعية ومقاومة تكمل المقاومة في جانبها السياسي والعسكري ضد الاستعمار، وضد كل أشكال الظلم والقهر بحيث تأخذ كتابة الشعر قيمتها من خلال نضالها ودعوتها إلى تحقيق الحرية. وداخل هذا الإطار تحرك شعر نزار قباني في مساءلة الواقع العربي وتراجع العرب. فالحديث عن قضايا الأمة العربية احتل أهمية خاصة من أجل تحقيق التغيير اللازم لواقع أفضل. ومن هنا سعت نصوص نزار قباني إلى بث روح التحرر، وعرس الوعي الثوري في نفوس الناس عبر عملية رصد مناحي الحياة العربية المختلفة، والكشف عن صور الذل والاستكانة التي تجب مقاومتها أشد المقاومة، ولذا يقوم خطاب المقاومة لدى نزار قباني على تفكيك الثقافة المؤسسة للإيديولوجية الاستبدادية داخل المجتمع العربي من جهة، والتحريض على الرفض والتمرد على الأنظمة السائدة والفاصلة من جهة أخرى. ومن هنا فإن المقاومة في شعر نزار قباني تعزيز لدور الإنسان العربي لاستعادة حريته ولقدرته على التغيير والبناء. وبالتالي فإن خطاب المقاومة لديه هو في الأساس رد فعل ضد الهيمنة والاستبداد، ودفاع عن حق الإنسان العربي في حياة أفضل قائمة على الحرية والاستقلال والعدالة. فقد ربط إذن في شعره المقاوم بين القضايا الاجتماعية والقضايا السياسية من منطلق إدراك الترابط الشديد إذ لا تتفصل عنده مقاومة العدو المحتل عن مقاومة الأوضاع الاجتماعية المتدهورة، وعن التخلف في كل مظاهره. وهذا ما يوضحه قوله: "إنني أكتب عن المرأة، وعن القضية العربية بحبر واحد. وأقاتل من أجل تحرير المرأة من رسوبات العصر الجاهلي، كما أقاتل من أجل تحرير الأرض من حوافر الخيول الإسرائيلية"<sup>10</sup>. لا يختلف فعل مقاومة العدو الغاشم عن فعل مقاومة كل مظهر من مظاهر الظلم الاجتماعي. وهي رؤية ناتجة بطبيعة الحال عن الإيمان بدور الشعر في قدرته على الرفض والتغيير. يظهر هذا في قوله :

يا أصدقائي

ما هو الشعر إذا لم يعلن العصيان؟

وما هو الشعر إذا لم يسقط الطغاة، والظلم؟

وما هو الشعر إذا لم يحدث الزلزال

في الزمان والمكان؟

وما هو الشعر إذا لم يخلع التاج الذي يلبسه

كسرى أو شروان؟<sup>11</sup>

<sup>9</sup> حسين العودات، تداعيات هزيمة يونيو 1967 ينظر:

<http://www.voltairenet.org/article148720>

<sup>10</sup> نزار قباني، قصتي مع الشعر، ص. 267.

<sup>11</sup> نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، 1999، ط2، ص. 37.

ووفق هذه الرؤية التي يحملها هذا النص يقدم نزار قباني نصوصه الشعرية التي تنطلق من الواقع العربي وما يحتويه من مظاهر الظلم والاستبداد بهدف بث روح الرفض والتمرد في نفوس أبناء الوطن. لذا تلفي النص الشعري لديه ينحدر أساسا من رفض الواقع مما يدعوه إلى التحرر لكسر قيود الاستعمار وقيود الاستبداد.

#### 4- الطفولة والحرب:

يتبين للمطلع على شعر نزار قباني أن شعر المقاومة لديه يركز على محورين أساسيين هما المحور الاجتماعي والمحور السياسي. وجلاء المحورين لا ينبغي أن يعني لنا الانفصال التام، بل وكما أشرنا سابقا هناك التحام شديد في نظر نزار قباني بين المسألة السياسية والمسألة الاجتماعية التي يكمل النضال من أجلها فعل المقاومة السياسية والعسكرية. ولعل هذا المسعى التحرري هو ما تجليه قصيدته الموسومة بـ: لماذا أكتب؟ والتي تضمنها ديوان "قصائد مغضوب عليها" الصادر ببيروت عام 1986. يقول فيها:

أكتب

كي أفجر الأشياء، والكتابة انفجار

أكتب

كي ينتصر الضوء على العتمة

والقصيدة انتصار

أكتب

كي تقرأني سنايل القمح

وكي تقرأني الأشجار

أكتب

حتى أنفذ العالم من أضرار هو لآكو.

ومن حكم الميليشيات

ومن جنون قائد العصاة

أكتب

حتى أنفذ النساء من أقبية الطغاة

من مدائن الأموات

من تعدد الزوجات

من تشابه الأيام

والصقيع والرتابة

أكتب

حتى أنفذ الكلمة من محاكم التنقيش

من شمشمة الكلاب،

من مشانق الرقابة.<sup>12</sup>

يأتي الالتحام بين المحور السياسي والمحور الاجتماعي إذن، وهو يجلي مجمل المحددات الموضوعاتية لبنية النص، وفي المقابل يحدد فضاءه الإبداعي من جهة لغته وتشكيل صورته. ولعل أهم ملمح في قصائد نزار قباني السياسية هو هجاء العرب ودم كل ما هو عربي. وهنا تقوم قصيدته الموسومة بـ " هوامش على دفتر النكسة" والتي صدرت عام 1967 أي إثر الهزيمة مباشرة شاهدة على ذلك. وقد كانت هذه القصيدة من بين قصائد نزار قباني ممنوعة في الوطن العربي يقول شاعرنا في هذه القصيدة:

أنعي لكم، يا أصدقائي، اللغة القديمة

والكتب القديمة

أنعي لكم

كلامنا المثقوب كالأحذية القديمة

<sup>12</sup> نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص. 16-17-18.

ومفردات العهر، والهجاء، والشثيمة

أنعي لكم

أنعي لكم

نهاية الفكر الذي قاد إلى الهزيمة<sup>13</sup>

يشرح لنا نزار قباني أسباب الروح العنيفة التي تسكن القصيدة بقوله: "كُتبت (الهوامش) في مناخ المرض والهديان.. وفقدان الرقابة على أصابعي. لذلك جاءت بشكل شحنات متقطعة، وصدّامات كهربائية متلاحقة، تشبه صدّامات التيار العالي التوتري.. كما أنها من حيث الشكل لم تكن تشبه أياً من قصائدي الماضية. كانت مثلي مبعثرة ومتناثرة كبقايا طائر الفينيق"<sup>14</sup>. وندرك من هنا كيف أن نص "هوامش على دفتر النكسة" ولد من رحم الهزيمة التي مُنيت بها الجيوش العربية في حرب 1967 أمام الجيش الإسرائيلي. وهو الأمر الذي كشف عن حقيقة ضعف الأنظمة العربية مما دفع بنزار قباني إلى أن يوجه كل غضبه إلى العرب حيث يقول: إياك أن تقرأ حرفاً من كتابات العرب

فحربهم إشاعة وسيفهم خشب

وعشقم خيانة ووعدهم كذب

إياك أن تسمع حرفاً من خطابات العرب

فكلها نحو وصرف وأدب

ليس في معاجم الأقوام

قوم اسمهم عرب

وهذا الموقف من العرب يتكرر في قصيدته "هوامش على دفتر الهزيمة" الصادرة عام 1991، والتي قال فيها:

لم ننتصر يوماً على ذبابة

لكنها تجارة الأوهام

فخالد، وطارق، وحمزة،

وعقبة بن نافع

والزبير والقعقاع، والصمصام

مكدسون كلهم

في علب الأفلام.

إن حشد هذه الأسماء البطولية في التاريخ العربي الإسلامي في سياق تعبيري ودلالي واحد، هو تصوير لروح الانهزام والضياع والفساد بين أبناء الوطن من جهة، ومحاولة لشحن النص بالرمز من أجل الابتعاد عن اللغة التسجيلية من جهة أخرى:

لم يبق في دفاتر التاريخ

لا سيف ولا حصان

جميعهم قد تركوا نعالهم

وهربوا أموالهم

وحلّفوا وراءهم أطفالهم

وانسحبوا إلى مقاهي الموت والنسيان

إن رفض نزار قباني للواقع العربي، ورفضه للاستكانة والذل والتراجع يرتبط لديه بحبه للوطن العربي الكبير، وبأمله الكبير في أجيال المستقبل أي في الأطفال، ومن هنا جاء اهتمامه بهم في شعره.

5\_ التنديد بالاستعمار وتوعية الأطفال:

<sup>13</sup> نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص. 473-477

<sup>14</sup> نزار قباني، قصتي مع الشعر، ص. 246.

وهذا الإحساس بأهمية مرحلة الطفولة، هو الذي دفع به أن يتوجه إلى الأطفال، ويحكي لهم قصة احتلال فلسطين في قصيدته المعنونة بـ: "قصة راشيل شوارزنبرغ"، والتي صدرت ضمن ديوانه الذي حمل عنوان "قصائد" عام 1956، والتي يقول فيها<sup>15</sup>:

أكتب للصغار  
للرب الصغار حيث يوجدون  
لهم على اختلاف اللون والأعمار.. والعيون  
أكتب للذين سوف يولدون  
لهم أنا أكتب.. للصغار  
لأعين يركض في أحداقها النهار  
والإيمان بقدرة الأطفال على رسم ملامح جديدة للمستقبل هو الذي دفع به أيضا إلى أن يذكرهم بقصة احتلال فلسطين حتى تبقى راسخة في أذهانهم:  
.. وأبحرت من شرق أوروبا مع الصباح  
سفينة تلعنها الرياح  
وجهتها الجنوب  
تغص بالجرذان.. والطاعون.. واليهود  
كانوا خليطاً من سقطة الشعوب  
من غرب بولندا..  
من النمسا... من استنبول.. من براغ..  
من آخر الأرض.. من السعير..  
جاءوا الى موطننا الصغير..  
موطننا المسالم الصغير..  
فلطخوا ترابنا...  
وأعدموا نساءنا...  
ويتموا أطفالنا...  
ولاتزال الأمم المتحدة...  
ولم يزل ميثاقها الخطير  
يبحث في حرية الشعوب...  
وحق تقرير المصير...  
والمثل المجردة...

.....  
فليذكر الصغار

يصبح التاريخ في هذا المقطع الشعري مفصلاً مركزياً في بنائه، والمحور الذي تدور في فلكه كل الصور التي تقوم بوظيفة الإخبار، والتي تنهض شاهداً على بطش الاستعمار ووحشيته. وهذه الرؤية لعلاقة الأطفال بالتاريخ لا يتم إيضاحها إلا من خلال تفاصيل الاحتلال اليهودي لأرض فلسطين. وهو الأمر الذي من شأنه أن يزيد الأطفال تشبثاً بوطنهم المسلوب. وحقائق الاحتلال تؤكدنا صور من قبيل: لطخوا ترابنا - أعدموا نساءنا- يتموا أطفالنا. وهي صور تكشف طبيعة الاستعمار اليهودي. وليس يحفى أن أساس دولة إسرائيل قام على جذب وجلب اليهود من كل بقاع العالم إلى داخل فلسطين والعيش

<sup>15</sup> نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ص. 357-358-359-363.

فيها.ومن هنا انتهجت إسرائيل سياسة الاستيطان، وعملت على طرد السكان الفلسطينيين من أراضيهم، والهدف كما هو معلوم هو الاستيلاء على أكبر مساحة من أرض فلسطين وتوطين أكبر عدد من المستوطنين اليهود، واستخدمت لذلك جميع الأسلحة والوسائل العسكرية المتطورة وبطبيعة الحال كان الأطفال الفئة الأكثر تأثراً وتعرضاً لصور القمع والإبادة والتدمير على أيدي قوات الاحتلال.

## 6- الاحتفاء بتضحيات الأطفال

ولذلك حين ثار أطفال فلسطين ضد الاحتلال واستشهد منهم عدد كبير كتب نزار قباني قصيدته "أطفال الحجارة"<sup>16</sup>، والتي جاء فيها:

بهرروا الدنيا..  
وما في يدهم إلا الحجارة  
.. وأضاءوا كالفناديل، وجاءوا كالبشارة  
قاوموا.. وانفجروا.. واستشهدوا  
وبقينا ديباً قطيبةً  
صفحت أجسادها ضد الحرارة  
قاتلوا عنا إلى أن قتلوا..  
وجلسنا في مقاهينا.. كبصاق المحارة  
واحدٌ يبحث منا عن تجارة  
واحدٌ.. يطلب ملياراً جديداً  
وزواجاً رابعاً  
ونهوداً صقلتهن الحضارة  
واحدٌ يبحث في لندن عن قصرٍ منيفٍ  
واحدٌ يعمل سمسار سلاح  
واحدٌ يطلب في البارات ثاره  
واحدٌ يبحث عن عرشٍ وجيشٍ وإمارة  
أه يا جيل الخيانات  
ويا جيل العمولات  
ويا جيل النفائات  
ويا جيل الدعارة  
سوف يجتاحك -مهما أبطأ التاريخ-  
أطفال الحجارة

وعبارة أطفال الحجارة التي اتخذها نزار قباني عنواناً لقصيدته هي سمة من سمات المقاومة الفلسطينية ترتبط بمقاومة الأطفال للمحتل الإسرائيلي من خلال استخدام الحجارة ورميها على القوات الإسرائيلية المدججة بالأسلحة المتطورة، والتي لم تمتنع عن إطلاق النار في وجوه الأطفال العزل من السلاح. وهو الأمر الذي كشف للعالم الوجه الحقيقي لإسرائيل . ويفيد التذكير أن نزار قباني يسعى في قصائده السياسية إلى تعرية الواقع العربي الموبوء والكشف عن جوانب ضعفه، ومن ثم الدعوة إلى مقاومة كل أشكال الاستعمار والاستبداد. وعليه فخطاب المقاومة في شعره لم يقتصر على تجربة الحرب وحدها أو على رفض الظلم والقهر. إنه يحلم بتغيير الواقع إلى الأفضل. لذلك لم يفرق نزار قباني بين

<sup>16</sup> نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص. 203-204.

العمل من أجل تحرير المرأة والإنسان بشكل عام وبين محاربة العدو. فلقد اهتم بقضايا الوطن والهوية والانتماء وقضايا الحياة الكريمة للإنسان. وهو في كل ذلك لم يستظل بظل الشعر وحده بل التحم بمأساوية الواقع العربي، وانفتح في الوقت ذاته على التاريخ ليعضد نصوصه ويوسع أفاقه المعرفي، الذي يكشف عن الوعي الذي يصدر عنه، ويحمله طاقة تكشف عن قيمة الشعر. وهذا ما جعل منه صوتاً شعرياً متفرداً، له خصائصه المميزة التي جعلت منه تجربة شعرية جديدة في خريطة الشعر العربي المعاصر.

6- الطفولة والأمل في زمن الحرب:

تصبح دلالة الطفولة عند نزار قباني ضمن سياق المقاومة معادلة للشجاعة والقوة في الوقت الذي تخاذل فيه الكبار، وضاعت منهم القدرة على مقاومة المحتل الغاصب.

يا أيها الأطفال

من المحيط للخليج، أنتم سنابل الآمال

وأنتم الجبل الذي سيكسر الأغلال

ويقتل الأفيون في رؤوسنا

ويقتل الخيال

يا أيها الأطفال

يا مطر الربيع، يا سنابل الآمال

أنتم بذور الخصب في حياتنا العقيمة

وأنتم الجبل الذي سيهزم الهزيمة<sup>17</sup>

وبما أن زمن الطفولة هو الزمن المرتبط بالأحلام والآمال، لم يهتم الشاعر كثيراً بتأنيته بقيم ثقافية أخرى، وإنما احتفظ بدلالته العامة المرتبطة بأفق المستقبل. ولذلك وحدهم بالأرض، وجعل الطفولة معادلاً لها، ولذلك أيضاً نجده يختم المقطع الشعري بما يشبه اليقين بقوله: أنتم الجبل الذي سيهزم الهزيمة، وهي عبارة تلخص البؤرة الدلالية التي انبنت عليها رؤية نزار قباني إلى الأطفال في زمن الحرب.

## خاتمة:

إن نصوص نزار قباني الطافحة بالمقاومة تحمل في طياتها آمال الأمة العربية المتطلعة إلى قيم الحرية والديمقراطية والعدالة الاجتماعية والتقدم، والقضاء على الجهل والفقر والتخلف. وهي نصوص لم تخل من الالتفات إلى الماضي وأمجاده، وذلك من أجل تأكيد عظمة الأمة العربية التي يحفل تاريخها بشتى الانتصارات. ولا بد أن يأتي اليوم الذي تصبح فيه كما كانت قائدة العالم نحو الخير والعلم والعدل والازدهار. وما التفاته إلى أطفال الحجارة إلا تشبهاً بالأمل في المستقبل والحلم بالتغيير.

## أ- المصادر:

نزار قباني، نزار، الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، 1999، ط2، ص 16-17-18-37--203-204-473-477-496-497.

- نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت، منشورات نزار قباني، ص 357-358-359-363.

- نزار قباني، قصتي مع الشعر، ص 28-246-261-262-267 على موقع :-

<http://www.alkutubcafe.net/book/593>

## ب - المراجع:

— زياد أبو لين، مختارات من شعر نزار قباني، دار دروب، عمان، الأردن، 2011، ص 13.

<sup>17</sup> نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 496-497.

- أحمد حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العربي، 2001، ص 19.
- غسان كنفاني، الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال 1948-1968، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، 1968، ط 1
- ج — المواقع الإلكترونية:
- تاريخ الاطلاع: 2015-06-10 <http://www.al-madarek.com>
- تاريخ الاطلاع: 2015-06-21 <http://www.voltairenet.org/article148720>
- تاريخ الاطلاع: 2015-08-12 <http://www.alarab.co.uk>

## صورة الطفل الثوري الجزائري بين الرسم الروائي و التصوير الدرامي

عبدالله أوغرب

جامعة أبي بكر بلقايد - تلمسان

### الملخص

تحاول الدراسة تصوير الطفل الجزائري وسط مناخ الحرب ضد المستعمر الفرنسي فنيا (الصورة/الكلمة)، حيث ساهمت الدراما التصويرية في وضع صورة واضحة المعالم لطفل عايش زمن الحرب فتتراءى رمزية حضور "الطفل عمر" بطل الرواية المصورة "الحريق والدار الكبيرة" لكايتها محمد ديب ومخرجها مصطفى بديع؛ حيث جسّد واقعا مؤلما ينتظر الثورة والخلص. كما ساهم حضور الرواية الجزائرية في رسم المعالم الجسدية والنفسية والسوسولوجية للطفل الجزائري بواسطة اللغة، حيث وثّقت بوادر نضج شعب وتشكل حلم بطله الطفل الجزائري فكيف رسمت الرواية بألوان الحروف لوحة الطفل "حمّو" حامل أسرار القيادة الثورية ورسولها في العاصمة الجزائرية ضمن "يوميات مدرسة حرة" للروائية زهور ونيسي؟ تعد هذه الورقة البحثية محاولة لتوضيح أهمية صورة الطفل الجزائري في الثورة ضد المستعمر الفرنسي من خلال نماذج إبداعية أدبية/سينمائية تلاقت فيما بينها مجسدة ما يصطلح عليه بالترجمة بين سيميائية الرواية/الفيلم.

**الكلمات المفتاحية:** الطفل – الحرب – الرواية – الدراما – الذاكرة .

### Résumé :

Dans cet article, nous tenterons de nous concentrer sur l'enfant algérien vivant dans un milieu de guerre préconisant deux dimensions (image/mot). L'exclusion de la participation de l'image dans l'éveil de conscience des enfants ayant vécu en milieu de guerre paraît moins judicieuse. L'intérêt de cette dernière se manifeste clairement dans la présence symbolique d'Omar ; personnage principal du roman intitulé *L'incendie* de Mohammed Dib qui a été adapté dans une version télévisée par le réalisateur Moustapha Badie. Les romanciers algériens représentent les caractéristiques morphologiques, psychiques et sociologiques de l'enfant algérien à travers la langue. Cette étude tente de donner un éclaircissement sur l'importance de l'image de l'enfant algérien dans la guerre de la révolution algérienne à travers un fusionnement littéraire/cinématographique qui a engendré ce qu'on appelle communément la traduction intersémiotique (roman-film).

**Mots- clés :** Enfant - guerre - roman-drame –mémoire

ينبؤا الطفل مكانته الأساسية في الهرم المجتمعي باعتباره حجر الزاوية وحاضر الأمة ومستقبلها، فهو الأمل في كل تغيير هادف للبناء الحضاري ولتحقيق الغد المرجو تجسيده؛ فصلاحه من صلاح المجتمع وضياعه معناه فقداننا للهوية و للتاريخ ولمسار البوصلة الحياتية: قال الله عزّ وجلّ: "هُوَ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ نُرَابٍ ثُمَّ مِنْ نُطْفَةٍ ثُمَّ مِنْ عَلَقَةٍ ثُمَّ يُخْرِجُكُمْ طِفْلاً ثُمَّ لِتَبْلُغُوا أَشُدَّكُمْ ثُمَّ لَتَكُونُوا شُيُوخًا وَمِنْكُمْ مَنْ يُتَوَفَّى مِنْ قَبْلُ وَ لَتَبْلُغُوا أَجْلاً مُّسَمًّى و لَعَلَّكُمْ تَعْلَمُونَ

1 "

<sup>1</sup> القرآن الكريم: (سورة غافر)، الآية 67 برواية ورش

جاء القرآن الكريم بصور التشكّل الإنساني المتدرّج والمتأرجح بين الصعود في النّشأة والهبوط في بقايا الزمن ؛ وتشكّل الطّفولة درجة حسّاسة في سَلَم التطور البشري مجتمعيًا، تتأثر بيومها وواقعها وتؤثر في غدها ومستقبلها، إذ تناول "أحمد خليل جمعة" في كتابه: "الطفّل في ضوء القرآن والسّنّة والأدب" أولى المراحل العمرية للإنسان فقال: "إنّ ما نفهمه من ذكره عزّ وجلّ: "ثم يُخرِجُكُمْ طفلاً" يشير إلى أنّ مرحلة الطّفولة مرحلة مستقلة، ومن ثمّ جاء العطف على مرحلة أخرى هي مرحلة الأشدّ بحرف العطف ثمّ، وهذا مما يفيد طول المدة التي تستغرقها الطّفولة، و بين الخروج طفلاً و بلوغ الأشدّ مراحل من النّموّ، نعم مراحل عديدة و بطيئة من النّموّ، ولا ندري السرّ الإلهي الذي جعل الإنسان يولد هكذا، ولا يولد الطفل حركياً كالحيوانات<sup>2</sup>؟

سؤال يؤكد خصوصية مرحلة "تنشئة الطفل" ومستلزماتها المادية و الحسيّة والإدراكية؛ ليضيف الأستاذ جمعة في تحليله: "الذي يبدو من هذا- والله أعلم- أنّ حكمة الله عزّ وجلّ قد اقتضت أن يمضي الإنسان فترة طويلة من الحضّانة كي تكون فرصة كافية لتربية عقلية، حيث إنّ السلوك الإنساني هو سلوك إرادي، يتعلّمه من البيئة التي ينشأ فيها، وليس سلوكاً غريزياً موروثاً يناسب البيئة، كالحيوانات مثلاً التي تولد و تمشي فوراً"<sup>3</sup>.

بين حنان الأمومة و عطف الأبوة يوجد الطفل ويتعذى عقلياً، بين الطّفّل والإخوة /الأقارب يتراحم ودياً، بين الطفل و الكُتّاب /المعلّم يتزود يقينياً، بين ما يراه و بين الآخر الغريب / الغربي يكتسب الطفل أبجديات و عيه منطلقاً في مسيرة تكوين الذات الفاعلة/المدرّكة؛ ذات الطفل؛ تلك المفتوحة على العالم و الملتقطة لكل موجات الآخرين- بإيجابيات ما فيهم و سلبياتهم- ، مما يجعلها على استعداد تام لاكتساب و تقبل كل ما هو جديد على الوعي والإدراك؛ و " لقد ذكر عالم التربية الأمريكي المعروف جيروم برونر المشهور بدراساته عن التفكير و عن التربية من خلال الاستكشاف والإبداع. ذكر دراسات عديدة تبين أنّ الناس يتذكرون 10 % فقط مما يسمعون و 20 % فقط مما يقرؤونه، في حين يصل ما يتذكرونه من بين ما يرونه أو يقومون به إلى

80%"<sup>4</sup>.

معنى ذلك أنّ لغة الصورة هي أبلغ اللّغات و أجزها لإيصال و فهم الرسالة التعبيرية دلاليًا و الطّفّل الثوري الجزائري قد نشأ بين لفحات الحربين العالميتين و اكتوى بنيران فواجعها من قبل.. صور الفرقة العاطفية/اليتم و الحرمان المجتمعي؛ يوميات أطفال الحروب.

" لا تفكر الروح أبداً من دون الصور ، هكذا كان أرسطو يقول " <sup>5</sup> ، و بالفعل بدأ الفكر ينبض؛ إذ عرفت الجزائر طفيلة مسيرتها النضالية التي تزيد عن قرن و ربع من المقاومة ضد فرنسا نماذج طفولية عمرياً إلا أنها وردت بطولية من صنيع الكبار على غرار الطّفّل: " محمد بوراس" شهيد الكشافة الجزائرية في أحداث الثامن من ماي 1945؛ فكان لزاماً على الفنّ الجزائري و أهله أن يؤصّلًا لذكريات و حقائق تنبئ فيها مآثر ثورية لطفولة رجولية سارعت الزمن و التّاريخ معاً، و عيا و حضوراً .

<sup>2</sup> أحمد خليل جمعة، «الطفل في ضوء القرآن و السنة و الأدب، دمشق، اليمامة للطباعة و النشر و التوزيع، ط 2001، ص 43

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 44.43

<sup>4</sup> شاكِر عبد الحميد، "عصر الصورة.. السلبيات و الإيجابيات"، الكويت، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، 2005، سلسلة عالم

المعرفة، عدد 311، ص 06

<sup>5</sup> المرجع السابق، ص 08

فتتراءى رمزية حضور " الطفل عمر " بطل الرواية المصوّرة " الدار الكبيرة 1952 و الحريق 1954 " لكتبتها "محمد ديب"، ومخرجها "مصطفى بديع" 1974 ؛ حيث ساهمت عملية التوأمة بين الرواية و الصورة في توثيق الأحداث دراميا فجاء العمل ليعطي بعض الصور الحياتية للمجتمع الجزائري التي حوتها أحداث الروايتين مشروعيتها في التصوير ، شكل "عمر" واقعا مجتمعيًا يعاني الحرمان المطلق و ينتظر الثورة والخلاص فكان الطفل عمر وسط حروب شتّى لعلّ أهمّها:

\*أ. الحرب ضدّ اليتيم: من خلال مواجهته لأشكال الحرمان والإستكانة ووعيه بلزوم تحمّل المسؤولية.

\*ب. الحرب ضدّ الجوع: فتراه بين زملائه يلتقط خيزا أو في الأسواق باحثا عن خضر تنفع لسدّ

غول الجوع بعيدا عن أشكال التسوّل أو السرقة.

\*ج. الحرب ضدّ الجهل: من خلال التحديّ الذي ميّز "عمر" ورغبته في تطوير معرفته.

\*د. الحرب ضدّ الوجود الاستعماري: بوعيه بجزائريته واندماجه في فلك الثورة فكريا وروحيا .

تمتاز الحروب بتعدد الوجوه ؛ فتجدها حربا عسكرية،اقتصادية،إعلامية،حضارية؛ فالحرب المعلوماتية عنوان الألفية الثالثة؛ وكل ألفية، وعليه تعرج بنا الدراسة إلى الطفل الثوري "حمّو" حامل أسرار القيادة الثورية ورسولها في العاصمة الجزائرية إذ تمّ رسمه سردا في العمل الفني: "من يوميات مدرّسة حرة" للروائية زهور ونيسي.

يثير حضور الطفل في أجواء الحروب مرارة مشهدية لما في تفصيلات الحرب من دماء ودمار؛ وعليه فقد تم تصوير الطفل الجزائري وسط الظروف الاجتماعية القاهرة التي عايشها ومناخ الحرب التدميرية للإنسان والعمران؛ فأدلى الجنس الروائي الجزائري بدلوه بغية إبراز الحالات:الجسدية والنفسية والاجتماعية للطفل الجزائري زمن الحرب ؛ وكيف تمّ دمجه في العمل الثوري فنيا؟ وما مدى فعاليته في ذلك؟

كما أنّ مساهمة الدراما التلفزيونية في وضع صورة واضحة المعالم لطفل الحقبة الاستدمارية قد تجسد واقعا فنيا؛ وعليه:

تعد هذه الورقة البحثية محاولة لتوضيح صورة الطفل الجزائري زمن الحرب من خلال نموذج أدبي/سينمائي أو ما يصطلح عليه بالترجمة بين سيميائية الرواية/الفيلم؛ في العمل الفني "الدار الكبيرة-الحريق" كشطر أول من الدراسة بهدف استكناه المميزات الجسمانية،النفسية،الاجتماعية والفكرية للطفل "عمر" زمن الحرب العالمية ، تلك التي صنعت الثورة الجزائرية وأشعلت فتائلها .

**أولا. الرواية التصويرية " الدار الكبيرة و الحريق " :**

جاءت رواية "الدار الكبيرة" 1952 لتعري واقع الجزائر المستدمرة و تبرز مكامن الوجد اليومي لشعبها؛فدقّ "محمد ديب"أبواب التصوير السردية من خلال تناوله بلغة الحرف الروائي لتمفصلات الألم،الجوع،الحرمان،ضنك المعيشة،الإغتراب،البساطة،.وأشياء كُثر لعلّ لَبّها يُعْتَصِر في " ما بعث به محمد ديب إلى المترجم دسامي الدروبي من كلمات تكون بمثابة تقديم للطبعة العربية لرواياته: { كان لا بدّ للسنين المائة و الثلاثين التي قضتها فرنسا في "تمدين" جزائريا من أن تؤتي ثمراتها. والحقّ أنها قد آتت هذه الثمرات غير أنني أحس -أسفاه أنّ اللوحة التي رسمتها لا تبلغ من السعة كل ما كان ينبغي أن تبلغه. كان هناك أشياء كثيرة مفرطة في الكثرة يجب تصويرها. وكان تصويرها يحتاج إلى موهبة.. " 6؛ وعليه تظهرت الصور الخاصة بالطفل عمر سواء من الروائي أو مخرج العمل في شكله المصور في التمفصلات الآتية:

<sup>6</sup> محمد ديب ،"ثلاثية الدار الكبيرة،الحريق،النول"،ترجمة د.سامي الدروبي،لبنان، دار الوحدة للطباعة والنشر ،دط،1985،ص07

## - الصور الجسدية للطفل عمر :

قام محمد ديب بالتصوير الجسماني للطفل عمر الذي " كانت سنوه العشر تضعه في منزلة وسط بين الأقوياء من تلاميذ الحلقة العليا الذين كانت شواربهم تسود، والضعفاء تلاميذ الحلقة الإعدادية " <sup>7</sup> ؛ فهو في العقد الأول من عمره ، يتخذ من المدرسة فضاء لإخماد جوعه البطني و المعرفي وفق ما هو متاح له من فرص النهل والأكل؛ في حين كان المجتمع الجزائري يغلي بعد أن دقت طبول الحرب العالمية إذ وجد نفسه فيها مجبرا على ارتداء ثياب الحرب مكرها لا بطل ؛ وفي غمرة الإحتقان الشعبي خرج " عمر " إلى الشارع ؛"وجرفه هذا السيل العارم من الناس، و لم يشعر بأي خوف رغم أنه أصبح بعيدا عن البيت لقد اندس في قلب الحشد. استسلم رغم قصر القامة و ضعف الطفولة لهذا التيار الذي كان يجتازه ويحمله في ذلك الإتجاه نفسه. لم يعد طفلا. لقد أصبح جزءا من هذه القوة الخرساء الكبرى التي تؤكد إرادة البشر ضدّ دمارها. "

<sup>8</sup> أصبح الشعب الجزائري لا يملك من نفسه شيئا فهو مكبل، مغلول تحت سلطة فرنسا الإستعمارية وقد أدرك الطفل " عمر " ذلك.

" إن لعمر ذهنًا يقظًا و جسمًا سليمًا. وهو الآن سائر في السنة الحادية عشرة من عمره ليس وجهه بالجميل جمالا خاصا، غير أن فيه نعومة و رقة توشكان أن تبلغاً أقصى ما يمكن أن تبلغه النعومة و الرقة في وجه من الوجوه. و كان عمر يملك غريزة عجيبة لا تخطف " <sup>9</sup>، باعتبار أنّ السلامة الجسمانية والعقلية للطفل عمر تجعله مؤهلا لأن ينطق كفرا بفرنسا التي كبلت العقول بعد أن كملت الأفواه وقطفت أعلى الورود من حدائق الوجود.

## - الصور النفسية للطفل عمر :

تمرّ الأيام على "عمر" فيتجرّع فيها مرارات البؤس و قساوة الحرمان المادّي و الوجداني الذي جعل منه آخر /آخر فلا هو بالإنسان البالغ الرشيد ولا هو بمسؤول عن أسرة لصغر سنّه إلا أنّ ظروف الفاقة استنشدت حضور الرجولة عن عجل ؛" ولئن ظلّ يعرف أنه طفل، فإنه فهم ما معنى أن يكون المرء رجلا " <sup>10</sup> ، باعتبار أنّ الأزمة تلد الهمة و تجعل من الصبي رجلا ومن الدّمع أملا .

"عمر" حاله كحال أقرانه ممتعض من ظلم ممارس و حرية مسلوبة تجعل الجميع تحت وطأة الخوف الذي لم يستثن أحدا مما ولد ذلك الشعور الجمعي بالكراهية للمستدمر: " إن رجال الشرطة يخيفونه أشدّ الخوف..إنّه يكرههم، هؤلاء الشرطة..أين أمه؟ أين هي تلك السماء التي تحرسه؟ " <sup>11</sup>

أين هو ذلك الوطن الذي يبحث عنه " محمد ديب" و طفله "عمر"؟؛ أين هي الجزائر التي يحلم بها الفكر النائم بالظلم والمستيقظ على الظلم؟سؤال يعكس ضياع بوصلة الوجود المكاني.

" إنّ البرد يلحق وجهه. كان في مثل هذه الحالات يتمنى لو يعثر على أبيه،أبيه الميت.ولكن الحقيقة التي اكتشفها كانت لا تطاق أن أباه لن يعود أبدا إليه،ما من أحد يستطيع أن يرد إليه أباه

<sup>12</sup>

<sup>7</sup> المصدر نفسه ص14

<sup>8</sup> المصدر نفسه،ص110

<sup>9</sup> المصدر نفسه،ص177

<sup>10</sup> المصدر نفسه،ص113

<sup>11</sup> المصدر نفسه، ص30،31

<sup>12</sup> المصدر السابق؛ص27

يشكّل الشعور باليتم، صور العجز، وبالغربة عن العالم في حالة نفسية ووجدانية تتجلى في وجهين:

-إمّا تُسوّد صفحات الأيام وتغشيها ظلاما يعكس واقع الاستعمار و أفعاله؛ (السلب).

-وإمّا تحيي روح التحدي والشعور بالمسؤولية تجاه الأنا وتجاه الآخر. (الإيجاب).

مما وُلد في "عمر" أحاسيس متناقضة: "إنّ غريزة حاقدة عنيدة صافية دائمة اليقظة كانت تدفعه إلى التمرد على كل شيء .

كان عمر لا يقبل الحياة على نحو ما تعرض له. كان ينتظر من الحياة شيئا آخر غير هذا الكذب وهذا النفاق، وهذه الكارثة التي يدركها، كان ينتظر من الحياة شيئا آخر. وكان يتألم، لا لأنّه طفل، بل لأنّه ألقى في عالم يستعني عن وجوده " <sup>13</sup>.

يؤكد ديب-أن وجود الطفل بصورة عملية/تأطيرية في المجتمع ضرورة ملحة وذلك بإشراكه في جميع الفعاليات السلوكية/الإدراكية الممارسة حياتيا فتجعله يترجم طاقته بصورة إبداعية- تلقائية وفق ما أتيج له من مساحات الاهتمام والتكوين؛ أما في غمرة الحرب فتولد غريزة البقاء و تفتح الحياة أبوابها عن طريق الحب؛ " وكان الحبّ الذي يشدّ عمر إلى زهور ينبت كما تنبت زهرة على صخرة متوحشة " <sup>14</sup>؛ إذ يترجم محمد ديب رغبته في أن تحيا البلاد وتتطور وتثور وتزداد ثورة بتوظيفه تلك الصور المشهية سردا لحبّ في عمر الزهور .

- الصور الإجتماعية للطفل لعمر :

عرفت حياة الطفل الجزائري زمن الحرب كل معاني الاضطراب والخوف فكانت علاقته بمجتمعه سمتها التشرّد و الحرمان؛ إذ " لم يكن عمر يعرف أمكنة لألعابه غير الشارع. وما كان يمنعه أحد، وخاصة أمه، من أن يهرع إلى الشارع حين يستيقظ من النوم " <sup>15</sup>.

كما أنّ اللا استقرار المتجسد في انعدام السكن قد طبع يوميات الشعب الجزائري؛ " كانت عيني وأولادها يسكنون بعضهم فوق بعض، كسائر الناس هنا. إنّ دار سبيطار ملأى كخلية نحل. وقد انتقلت الأسرة من بيت إلى بيت عدّة مرات. وكانت في كل مرّة تقع على مسكن كهذا المسكن ذي حجرة واحدة " <sup>16</sup>.

تسجل الصورة المرئية لدقائق التمفصلات التي وردت في رواية محمد ديب والموثقة لنمط المعيشة التي تساوى جُلّ الجزائريين في تقاسم محنتها وضيق حالها ومآلها، بالإضافة إلى غول الجوع الذي توغّل في أحشاء الشعب؛ " أما عمر فكان يشعر بموت في نفسه من طول ما نبش أكوام الفضلات في السوق المسقوفة. كان يذهب إلى السوق بحثا عن خضر يمكن الانتفاع منها، فإذا عثر على شيء منها، أخذ يلتقطه ويدسّه في ففته، وكان يعود من هذه الجولة وقد امتلأ قلبه حقا و ضغينة "

<sup>17</sup> يرسم الطفل الجزائري بعمره الفتى النشأة وواقعه الشقي الطلعة مشاهد مقاومته وصراعه مع قساوة الحياة وتجبرها الملهب بوقود مستدمر افترس جُلّ الخيرات ولم يترك لأبناء هذا الشعب غير الحطب يشعلون بها نيران الغضب، إذ ورغم الجوع وضنك العيش تتراءى معالم التحدي من طفولة حاملة عالمة : " قال عمر دون أي اهتمام بما قالته عمّته:

<sup>13</sup> المصدر نفسه، ص 72

<sup>14</sup> المصدر نفسه، ص 53

<sup>15</sup> المصدر نفسه، ص 22

<sup>16</sup> المصدر نفسه، ص 48

<sup>17</sup> المصدر نفسه، ص 91

-أنا أذهب إلى المدرسة و أتعلّم أشياء كثيرة..إنّني أريد أن أتعلّم، حتى إذا كبرت ربحت مالا وفيرا<sup>18</sup>، وكأنّه قد أدرك أنّ الثراء المادي لا يتأتّى إلا بالثراء المعرفي الذي يمكنه من الأمرين معاً؛ كما أتاح المحيط الاجتماعي للطفل عمر معرفة شخصية "حميد سراج" بحكم علاقة الجوار في "دار سبيطار"؛ هذا الأخير " كان يندر أن لا يرى المرء في جيوب سترته العريضة القديمة الرمادية كتباً كانت أغلفتها و صفحاتها تتفصل و لكنها لا تضيع، لأن حميدا لا يدعها تضيع أبداً. وهو الذي أعار عمر ذلك الكتاب الذي عنوانه "الرجال و الرجال". فراح الصبي يفك رموزه في صبر و أناة،صفحة بعد صفحة،دون أن تخور عزيمته، واحتاج إلى أربعة أشهر لإتمام قراءته "19؛ ليشكل حضور الكتاب في وعي الطفل/المستقبل دعوة للقراءة والعلم،فبتأمل العنوان "الرجال و الرجال" المقدم كإعارة-لصبي في عقده الأول يتراءى البعد الاستشراقي لمحمد ديب الذي رأى في الطفل عمر بسلطة اسمه العدلية مشروع حياة ؛و أملاً شامخاً في تجسيد رجولة توفي عنها خوفها و انتهت عدتها بانتهاء مدة استغراق القراءة باستيعاب اللغة الرمزية الماثلة بين ثناياه والتي من بينها رمزية العدد أربعة اليقينية . تتجلى شخصية حميد في النزعة الثورية/النضالية التي تمّ تصويرها ربحاً و طنباً للتغيير الذي يؤسس بأركان العلم و متطلبات

الفهم، خصوصاً و أن الحرب موعلة في بثّ سموم الجهل والتغريب؛فكان في أخذه بوعي عمر أخذ بوعي جيل بكامله بغية النجاة من غياهب الفرنسة التي تجبر المتلقّي/الطفل الجزائري على مجابهة واقعه المأزوم بلسانه " : كان التلاميذ يقولون : أحسن تلاميذ الفصل من يعرف كيف يكذب خيراً من غيره، من يعرف كيف يُرتّب كذبه " <sup>20</sup>؛ فلا سبيل للتلاميذ الجزائريين غير استعمال اللغة الكاذبة المغايرة للواقع بعيداً عن صور الفقر و الحرمان المعيشي الذي يتجرعون مرارته . يهدف التطرق إلى فضاء "عمر" الدّراسي (الساحة-القسم) إلى التأكيد على قدرة العلم على الثورة الذاتية و المجتمعية كما يمثله موقف المعلم الذي أبى مواصلة زرع الأفكار الكاذبة؛ و دُهِش عمر حين سمع المعلم يتكلم باللغة العربية،هو الذي كان يحظر عليهم أن يتكلموا بالعربية..عجيب..هذه أول مرّة <sup>21</sup>

تكلم المعلم باللغة العربية لأول مرة معناه أنّ ما هو بصدد قوله قادم من دواليب الصدق المخفي في الأعماق و سيتكلم باعتباره مسؤولاً عن الماضي والحاضر والمستقبل ؛ " وقال المعلم بصوت خافت يخالطه عنف محير :

ليس صحيحاً ما يقال لكم من أنّ فرنسا هي وطنكم.عجيب لقد كان عمر يعرف أنّ ذلك كذب<sup>22</sup>. أدرك المعلم أنّ جميع مواويل المواطنة كذبة فرنسية بامتياز و لا سبيل بعد اليوم لتصديقها ونشرها في عقول طفولة لم تكبر بعد، لكنها ستكبر وفق اليقين بوطن اسمه الجزائر ولغة هي العربية؛ودين هو الإسلام يرضى ويواسي طفولة أنهكها القهر المجتمعي والتجهيل الممنهج ، إضافة إلى ظلم المستنمر وتماديهِ في بثّ ممارساته السّادية التي لم تفرّق بين صغير أو كبير و أعطت لجميع أبناء الشعب الجزائري الحق في السّجن و التعذيب المادي و المعنوي . - " وأنت، ألم تأخذ أطفالاً إلى السجن؟أطفالاً في الثانية عشرة من سنهم.تذكر.كنت تلمهم من السوق من ناحية البحر."<sup>23</sup> يخاطب حميد سراج الشرطي الفرنسي ليريه فرنسا انعدام الضمير ،

<sup>18</sup> المصدر السابق، ص56

<sup>19</sup> محمد ديب؛"ثلاثية الدار الكبيرة،الحريق،النول"،ترجمة د.سامي الدروي،لبنان، دار الوحدة للطباعة والنشر، دط،1985،ص44.

<sup>20</sup> المصدر نفسه،ص20

<sup>21</sup> المصدر نفسه،ص21.

<sup>22</sup> المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

<sup>23</sup> المصدر السابق،ص216

و شقاء الطفل الجزائري والشعب والمصير؛ هذا الطفل موضوع المقابلة المباشرة مع حيثيات الواقع فيكون في ثلاثة مستويات:

"1- رؤية الطفل و الواقع : أو منظور التقاطب.

2- رؤية الواقع بعين الطفل : أو منظور التحاكي.

3- رؤية الواقع في الطفل: أو منظور التماثل " 24

يسير العمل التوأمي (الرواية-الصورة) بين ثنائية التأثير والتأثر التي تحكم العلاقة التلازمية بين الطفل وواقعه باعتباره عنصرا فاعلا فيه، متأثرا بما ومن حوله من تناقضات، فحاول الفن السردي التصويري تصوير العلاقات التي تحيط بالطفل و زوايا التأثير والتأثر (فعل-هدف-نتيجة)، فكان "عمر" واقعا لطفولة حرب قاومت من أجل أن تعيش؛ كما وعت وطنيتها ورغبتها في تلذذ الحرية التي لم تذوق طعمها الهادئ بعد؛ فجاء الواقع الطفولي الجزائري زمن الحرب ليعكس صورتين :

توضح أولهما أن حال الطفل من حال المجتمع، معني ذلك أنّ الحرمان و ضنك العيش قاسم مشترك بين جميع أطراف الأسر الجزائرية؛ أما الصورة الثانية فتعكس تميز الطفل الجزائري بحسّ الوعي بالمسؤولية الفردية، الاجتماعية والوطنية فترى الطفل الجزائري يعمل ويساهم مساهمة إيجابية تعكس تفرده عن غيره من الأطفال ووصل حدّ مشاركته في صناعة الثورة الجزائرية وهو ما سيوضح في النموذج التالي:

**ثانيا. الطفل الثوري "حمو" في رواية : "من يوميات مدرّسة حرّة" لزهور ونيسي**

تلخص الروائية " زهور ونيسي" تاريخ الجزائر النضالي والثوري بعرض تجربتها الحية في القلب الروائي ممثلا في "من يوميات مدرّسة حرّة" الصادرة سنة 1978، عندما رسمت واقع الحياة المجتمعية للجزائريين بمختلف أطيافهم الجنسانية والعمرية والفكرية وما تمّ فعله في سبيل الإنعتاق .

أما بخصوص صورة الطفل الجزائري في زمن الحرب فقد صوّرت الروائية في يومياتها السردية تصويرا واقعا تبعا لما عايشته من أحداث ثورية أبت إلا أن تدونها خشية أن تجرفها عجلة النسيان ؛ ففي غمرة الصراع بين الجهل و العلم، بين القيد و التحرر رسمت زهور ونيسي الطفل حمو صيف عام 1955.

" دخل "حمو" جميلا رشيقا، خفيف الخطو، ينتعل حذاء أبيض مطاطا، زاد في خفة حركته، واستقبلته متسائلة: هل رأك أحد؟  
- كلاً... " 25

اندمج الطفل الجزائري في العمل الثوري وعيا وضرورة للخلاص من المستدمر موظفا سنّه الحيوي في تنشيط الدورة الثورية الجزائرية وحركيتها ، كما أنّ الطفل يبقى بعيدا على أن تدركه الشكوك أو أن ترصده العيون .

" - هه ، اجلس إنك تلهث... هل جئت جريا؟ قلت ذلك و أنا أبتسم... و اجلس "حمو" جلست بجانبه، وعينا ترصد وجهه، وتركز على ما سيتفوه به، تعلق بصري بشفتيه. لكنه كان ينظر بعيدا دون اهتمام... " 26

ترسم الكاتبة معالم الطفولة الظاهرة فقد " كان "حمو" يبلغ الثامنة من عمره، وهو وحيد والده، الأخ الذي أعمل معه، وتحت مسؤوليته... " 27؛ إلا أنّ صغر العمر أحيانا قد يكون دافعا

<sup>24</sup> شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص81

<sup>25</sup> زهور ونيسي، الرواية، الجزائر، الطباعة الشعبية للجيش، 2007، ص47.

<sup>26</sup> المصدر السابق ، ص 48.

<sup>27</sup> المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

للحبر عقلا ووعيا نتيجة أثر المحيط الاجتماعي والتنشئة الأسرية فيه فأضحى الطفل هو البطل، فهو المتحدث والرسول الأمين لثورة احتاجت لكل أبنائها، ويعدّ "حمو" منسقاً بين خلايا النضال وحافظاً لأسرارها.

"... هيا ألا تدري أنك تعمل؟ ماذا قال والدك؟

- أعطاني هذا لأسلمه لك .

ثم أخرج دفترا من تحت قميصه الصوفي، كان ملتصقا بجسمه مباشرة.. وسلمني إياه، وهو يقول:

- قال لك: يوم الثلاثاء تسافر الشاحنة..<sup>28</sup>

طبيعة العمل الذي كلف به الطفل "حمو" يقتضي السرعة في الأداء وحفظ المعلومة وصونها وإيصالها للمتلقّي (المناضل) الذي بدوره يكمل المهمة باعتباره أيضا جزء من الكل .

" وتركني "حمو" وولّى خارجا، وتركني أتصفح الدفتر.. لكن سرعان ما رجع لا هثا، وهو يسأل :

-وماذا أقول له؟ - لا شيء البتة، سلم عليه.. ولم يرد، بل سمعت الباب يصفق، وعمي علي الحارس، يشبّعه بألوان من السباب والشتم ساخطا : جيل آخر زمان ، لا يتورع عن شيء منذ الصغر"<sup>29</sup>.

يبين ما قام به الطفل "حمو" من رجوع بعد ذهاب و سؤاله عمّا يمكن أن يوصله للطرف الآخر - أبوه - من معلومة أو استفسار حرصا كبيرا منه على إنجاز مهمته الإعلامية و التنسيقية بين أعصاب الثورة رغم سنّه الصغير.

إلا أنّ الروائية وبحكم معرفتها للطفل "حمو" قد أدركت أنّ طينة هذا الصبي من سلالة الكبار وقالت في نفسها للحارس:

" أه لو تعلم يا عمي علي، من يكون جيل آخر الزمان هذا..."<sup>30</sup>

يتميز جيل الطفل "حمو" بكونه لم يتكلم كثيرا ولكنه عمل وساهم في تجسيد حلم الاستقلال المنشود، فالكتابة تحدثت وهي تعلم عن وعي وتجربة وقصد من هو الطفل الثوري الجزائري، وماهي مميزاته الفردانية التي صنعت رجولته المبكرة؛ خصوصا وأن الطفولة الجزائرية اصطدمت بواقع الحرب الذي نغص عليها هناء البراءة إلا أنها وجدت أمامها معاول المقاومة الذاتية التي برغم بساطتها قد منحها القدرة التعجيزية: "ومن خلال مدرسة صغيرة متواضعة البناء.. وتلميذات فقيرات في حي شعبي حقير... وسكان بسطاء أميين... وحياة محرومة جافة، لم أكن أتصور أنني سأعرف من الحياة أسمى معانيها.. وأروع قيمها، وأعلى مثلها ممثلة.. في تضحية أم لتعليم ابنها.. وصمود أب لتعليم ابنته أمام ضغوط الفكر المتخلف.. وفي معلم يعطي و يعطي دون أن يسأل عن النتيجة.. وكان العطاء هدف في حد ذاته.. وليس وسيلة إلى تلك الحياة التي لا بد أنها جميلة جدا..."<sup>31</sup>

يختصر فعل العطاء اختزال المسافات وتقريب القلوب والدهنيات ليكون الطفل الجزائري نتاجا إيجابيا للتضافر بين مختلف الأطياف والمستويات في كنف العطاء الأسري والمجتمعي الذي يصنع الوعي الناضج للطفل ويغذي مراميه ويهديه إلى صراط الجزائر لأن الشارع يعج بالمتناقضات: "وتضاعفت الحراسة المتجولة، من فرق جنود الاستعمار... رغم مسحة البشاشة والطيبة، التي كانت تبدو على وجوههم الشابة في البداية، لم يصل الحد بعد بالأطفال. أطفال الحي.. إلى الهرب منهم داخل البيوت، بل أن الكثير من الأطفال كان يتمنع بمصافحة

<sup>28</sup> المصدر نفسه، ص 48

<sup>29</sup> المصدر نفسه، ص 49

<sup>30</sup> المصدر نفسه، الصفحة نفسها

<sup>31</sup> المصدر السابق، ص 33

الجنود، ولمس أسلحتهم لمسا خفيفا خانفا..<sup>32</sup> فهو لا يزال لا يدري أن الجندي ليس جنديه ولا الراية رايته ولا التشيد تشيده، فالوعي الفرنسي الزائف في كل مكان: في الشارع والمدرسة، في الجرائد والمذياع؛ مما يجعل الطفل غير مستوعب لما يدور حوله من تفاعلات تضادية: "وسرعان ما انزوى في ركن من البيت، وفتح جريدة فرنسية، بدأ في تهجئة عناوينها بحماس: -"الجزائر فرنسية، وسوف تبقى فرنسية..."

-اسكت يا خالد، (غمة تغمك)، قال الجزائر فرنسية.. قال... هكذا كانت معظم النساء يقضين بعض أوقات فراغهن، في خلق وضع جديد، يخالف الوضع الموجود في الشارع في أذهان الصغار، ممن لم يدركوا بعد أن الجندي الجميل، بلباسه العسكري، وأزراره الذهبية، والذي يمر يوميا عليهم بسلاحه، إنما هو جلادهم، الذي سوف لن يترك على أرض البلاد مستريحا.. ولن يترك بيتا، ولا أسرة، إلا أبكاها عائلها، أو ابنها، وشرد أطفالها...<sup>33</sup>

يشار أيضا إلى تميز المرأة بالدور الريادي في الحفاظ على النسيج الهوياتي للمجتمع الجزائري بحفظها لوعي الطفل من شوائب المستدمر وتنشئتها له على ثوابت أساسها الدين والوطن، مما جعل الجهاد ضد فرنسا عنوانا حياتيا لمن فجر الثورة وأشعل فتيلها "وشارك في الليلة صغير الأطفال ذو الشهر الواحد، عندما بدأ يبكي دون انقطاع.. وكأنه يعرف الحقيقة... ويعرف بشاعتها..."<sup>34</sup>

تعترف الكاتبة بدور الطفل في الثورة وفي المضي بالمجتمع نحو آفاق واسعة قادرة على استيعاب أحلامه وتجسيدها واقعا معيشا، إلا أن رواية "من يوميات مدرسة حرة" بالصور السردية المتضمنة فيها والمعتمدة على اللغة وسلطانها الدلالية تبقى بين دفتي كتاب يقرأه شخص واحد بعكس الصورة المفتوحة على العالم حيث أن اللغة ورغم اعتبارها "...هي أساس الحياة في المجتمع، فهي وسيلة التفاهم والتخاطب، وتبادل الأفكار والآراء والمشاعر، بل هي الركن الأول في تقدم الفكر وارتقاء الحضارة، واتساع التأليف في العلم والمعرفة"<sup>35</sup>؛ إلا أنها تبقى محاصرة ومحدودة أمام التطور التواصلي الذي يعرفه إنسان الألفية الثالثة الذي نقل اللغة من المستوى المسطور إلى المستوى المنظور، فـ "نحن نعيش الآن ثورة تواصلية مكنت الصورة أكثر من تعبير عن اللغة، وهكذا يمكن للفيلم السينمائي والعمل الدرامي التلفزيوني أن يترجم محتوى الرواية المكتوبة، أو المسرحية المكتوبة، وقد تتحول الرواية أو القصة إلى مسرحية معروضة على خشبة"<sup>36</sup>؛ أو تتحول إلى الرؤية التلفزيونية والسينمائية فترجمة الابداع من شكل إلى شكل آخر مغاير ينتقل من المجال التقليدي الذي حوصرت فيه الترجمة (ترجمة اللغة من النص الأصل إلى النص الهدف) ليدخل في خانة "الترجمة بين سيميائية (Traduction Intersémiotique) ويسميا جاكبسون كذلك التحويل (Transmutation). وقد أشار إليها أيضا أ. لوفو E. Levault، وسار على نهجها أمبرتو إيكو حين أشار إلى وجود تدرج في أنماط الترجمة (Hiérarchie de Types de Traduction)"<sup>37</sup>

تبقى القدرة على الإتيان بالمألوف بطريقة غير مألوفة غاية كل مبدع يرى في تلاقح الفكر والفن سبيلا جماليا فعلا يرنو نحو توثيق اليوميات والأحداث بشخصها المحوريين وفق رؤية تقديرية

<sup>32</sup> المصدر نفسه، ص 60

<sup>33</sup> المصدر نفسه، ص 63.62

<sup>34</sup> المصدر نفسه، ص 42

<sup>35</sup> أحمد عزوز، المدارس اللسانية أعلامها، مبادئها ومناهج تحليلها للأداء التواصلي، دار الأديب للنشر

والتوزيع، الجزائر، 2005، دط، ص 62

<sup>36</sup> بغداد أحمد بلية، الترجمة بين سيميائية الرواية-الفيلم، الجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2008، دط، ص 78.79

<sup>37</sup> المرجع السابق، ص 82.83

ساعية إلى ملامسة الواقع المجتمعي من أدق جوانبه وهو ما سعت إليه الأعمال الروائية المشار إليها في دراسة الحال فهي جميعها تشترك في المنبع اللغوي والمغزى التوعوي إلا أنها تتفاوت في مدى وصولها للآخر المتلقي/المستهدف فكرا وتصويرا واستجابة.

#### قائمة المصادر و المراجع :

##### القرآن الكريم :

- أحمد خليل جمعة، «الطفل في ضوء القرآن والسنة والأدب، بيروت، اليمامة للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 2001.
- أحمد عزوز، المدارس اللسانية أعلامها، مبادئها ومناهج تحليلها للأداء التواصلية، الجزائر، دار الأديب للنشر والتوزيع، ط 2005.
- بغداد أحمد بلية، الترجمة بين سيميائية الرواية-الفيلم، الجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع ، ط 2008.
- زهور ونيسي، الجزائر، الرواية، الطباعة الشعبية للجيش، ط 2007.
- محمد ديب، "ثلاثية الدار الكبيرة، الحريق، النول"، ترجمة دسامي الدروبي، لبنان، دار الوحدة للطباعة والنشر، ط 1985.
- شاكر عبد الحميد، "عصر الصورة. السلبيات والإيجابيات"، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2005، سلسلة عالم المعرفة، عدد 311.
- شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية و القصة و السينما، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط 1 2010.

ISSN : 2588-1647

