

**Université Assane SECK de Ziguinchor**



UFR Lettres, Arts et Sciences Humaines

Département de Lettres Modernes

Mémoire de Master

Intitulé du Master : Études Littéraires

Spécialité : Littérature Française

**SUJET : L'ÉCRITURE DE LA VIOLENCE CHEZ  
MATHIAS ÉNARD : DE *ZONE* (2008) À *BOUSSOLE*  
(2015).**

PRÉSENTÉ ET SOUTENU PAR :

ROMUALD NDIAYE

Sous la direction de : Docteur RAPHAËL LAMBAL

MEMBRES DU JURY

M. Augustin COLY

Professeur assimilé UCAD

M. Raphaël LAMBAL

Maître de conférences UASZ

M. Sangoul NDONG

Maître de conférences UASZ

**ANNÉE UNIVERSITAIRE**

2018/ 2019

## **Dédicaces**

*À la mémoire de mon papa **Mathias** et **d'Elhadj Bouba Diouf**,*

*Que Dieu leur accorde la vie éternelle*

*Je dédie spécialement ce travail à ma mère **Josephine***

*Qui a eu le courage et le dévouement d'honorer*

*Ses devoirs et ses responsabilités envers nous*

## Remerciements

Grâce soit rendue à **Dieu**, le **Tout Puissant**, qui nous a fait surmonter toutes les difficultés rencontrées dans la formation estudiantine. Aujourd'hui et plus que jamais, nous pouvons dire merci **Seigneur**.

Nos remerciements s'adressent en premier lieu à notre directeur de mémoire **Dr Raphaël LAMBAL** qui a accepté de nous accompagner dans ce travail. Sa grande vision des choses, ses conseils avisés, ses encouragements, son soutien pour la documentation, ses suggestions et ses critiques nous ont guidés tout au long de cette rédaction. C'est l'occasion d'exprimer aussi notre gratitude à tous les **Professeurs**, du département de Lettres modernes, qui nous ont transmis leur savoir.

Notre reconnaissance va à l'endroit de tous ceux (amis, membres de ma famille) qui ont toujours aimé avoir de nos nouvelles et s'informer de l'état d'avancement de ce travail. Nous pensons au doyen **Étienne Faye**, à notre homonyme **Monsieur Romuald Thiaw**, à notre grand frère **Pierre Ndiaye** et à notre sœur **Marie Cécile Aïssatou Ndiaye**.

Nous remercions tous nos **camarades étudiants**, en particulier ceux avec qui nous avons cheminé ensemble, pour leur entente et leur fraternité avec nous. Merci à nos aînés étudiants (**Ansoumana Baji**, **Nazaire Tamba Boubane**, **Boubacar Cissokho**, **Norbert Diadia**, **Bertrand Diatta**) qui nous ont manifesté un esprit de solidarité en nous prêtant des livres. Nous exprimons également nos remerciements à **Pape Sène**, à **Nicolas. K. Faye** et à toutes les personnes qui ont pensé à notre situation d'éloignement, en l'occurrence notre oncle **François Thiaw**, à nos frères biologiques, à **Monsieur Ibrahima Ndiaye**, à **Aliou Élimane Ndiaye** et à **Mbassa Sène** qui nous a beaucoup aidé lors de la recherche du corpus. Nous exprimons nos remerciements aux étudiants **Pape Mor Gueye**, **Jean Saloum Thiaw**, pour les services qu'ils ont rendus.

Enfin, nous ne saurions terminer nos remerciements sans penser à **Madame Lambal**, pour ses conseils et ses encouragements, à **Christian Bassène** et à **Georgette Faye**, pour la relecture de ce texte.

## **Introduction**

Au début du XXI<sup>e</sup> siècle l'humanité bascule dans un nouveau cycle de violence marquant ainsi des bouleversements de la vie. Aux États-Unis, les premiers coups de destructions aériennes du 11 septembre 2001 s'annoncent. Sous l'envergure des dégâts causés, le gouvernement d'alors de cette superpuissance mondiale initie le combat de «la guerre contre la terreur». L'Orient reste la zone cible car de grands groupes terroristes résident en son sein dont le plus célèbre de tous est Al Qa'ida, reconnu coupable des attentats de New York et de Washington.

La présence américaine et occidentale en zone méditerranéenne comme en Irak en 2003 pour le triomphe de la démocratie libérale, a fait l'objet de révoltes violentes. Aujourd'hui l'humanité est menacée par les organisations armées parfois indépendantistes. Cette instabilité s'illustre par des séries de violences : attentats-suicides, voitures piégées. La menace terroriste s'intensifie de plus en plus et s'étend à d'autres aires géographiques. Ce fléau ne fait pas de distinction entre pays riches et pauvres.

Face à la « Guerre contre la Terreur<sup>1</sup> » américaine, la mouvance islamiste radicale a voulu perpétuer la stratégie des opérations martyres que le 11 septembre avait portée au paroxysme, la dupliquer à l'infini. Dans le prolongement des attentats-suicides de la seconde intifada palestinienne, l'invasion puis l'occupation de l'Irak par Washington et ses alliés ont fait lever de vocations au sacrifice de soi. Il est aussi important de rappeler les évènements plus récents de *Charlie Hebdo*, les caricatures du prophète Muhamed et le discours du pape Benoit XVI en 2003, prononcé à l'université de Ratisbonne, intitulé Foi, Raison et Université : souvenir et réflexion. La plupart des cas de violence naît des frustrations issues de l'idéologie de part et d'autre : politique, religieuse ou socioculturelle. Dans pareil contexte, définir la violence nous permet de mieux cerner la réflexion.

La notion de violence est définie comme « une force brutale pour soumettre quelqu'un » selon le dictionnaire *Le Robert*<sup>2</sup>. À la suite de cette définition vient se greffer celle de l'Organisation Mondiale de la Santé : « La violence est l'utilisation intentionnelle de force physique, de menaces à l'encontre des autres ou soi-même, contre un groupe ou une communauté, qui entraîne ou risque fortement d'entraîner un traumatisme, des dommages

---

<sup>1</sup> Gilles Kepel, *Terreur et martyre. Relever le défi de civilisation*, Paris, Flammarion, 2008.

<sup>2</sup> *Le Robert, Dictionnaire Français*, Paris, Sejer 2011.

psychologiques, des problèmes de développement ou un décès<sup>3</sup> ». Partant de cette dernière définition, le concept de violence désigne les rapports de forces physiques armées qui englobent la torture, les agressions (sexuelles et matérielles), l'exécution, les massacres, les bombardements faisant lieu de destructions matérielles et humaines, les attentats suicides ou les suicides, la vengeance, les exactions. Par ailleurs, elle peut être psychologique (la peur) ou verbale (injures et menaces). Dans un monde où la violence porte atteinte à la dignité et à la paix humaine, la littérature se donne comme mission de décrire et de dénoncer le mal dans ses différentes manifestations. Parmi les écrivains qui ont écrit sur la violence du XXI<sup>e</sup> siècle, figure Mathias Énard. Ce romancier qui a vécu dix ans en Orient, représente le chaos de cette région. Ses romans *Zone* et *Boussole* sont incontournables dans l'écriture de cette violence. Ils montrent le désastre tant par leur contenu que par leur forme et style.

Le texte (*Zone*) du lauréat du prix Goncourt 2015 est un ensemble couvert de fantômes, de cadavres, de victimes vertigineux mis en parallèle entre les morts de la Seconde Guerre mondiale, de la guerre de Troie, celle d'Algérie et de tout autre conflit qui alimente l'impressionnant charnier qui sert aux civilisations qui ont grandi autour de l'Orient. Francis Servain Mirković, personnage principal de *Zone*, se souvient d'un passé marqué par la violence mortifère où les principes de liberté, de vérités religieuses sont neutralisés par la soif de sang. Ainsi affleurent dans l'œuvre les figures sombres de haine de ses compagnons de guerre capables de violer, d'égorger, de décapiter des gens en raison de leur religion, de leur nationalité, de leur territoire, de leur couleur de peau.

Dans *Zone*, le narrateur évoque que l'histoire du monde est de plus en plus marquée par les conflits, les bombardements, les exactions, les exterminations et moins d'inventions artistiques. Par des références culturelles et historiques mais également d'exemples personnels, il nourrit la conscience universelle, et rappelle que depuis la création du monde, l'individu en arguant sur l'idéologie, sur la volonté de puissance, sur la recherche de grands espaces si ce n'est pas l'intérêt individuel déclenche des conflits exterminateurs, motivés et bénis par les religions qui ainsi perdent opportunément les pistes de l'harmonie et de la tolérance qui doivent demeurer en elles.

---

<sup>3</sup> OMS/Violence, [www.grainesdapaix.org/fr/ressources-de-paix/dictionnaire-paix-education/violence-definition-de-l-oms-organisation-mondiale-de-la-sante](http://www.grainesdapaix.org/fr/ressources-de-paix/dictionnaire-paix-education/violence-definition-de-l-oms-organisation-mondiale-de-la-sante), consulté le 05 avril 2017.

Le texte de Mathias Énard est alimenté d'éléments historiques. Des datations et des événements historiques figurent dans *Zone* mais aussi des noms de personnages historiques réels. Il laisse une vision sur les problèmes d'exil, de famine, de réfugiés de guerre, de séparation des hommes, des destructions matérielles. *Zone* est un plaidoyer, en faveur de l'innocence humaine, qui convoque la réflexion sur les comportements, l'examen de la situation de l'homme en temps de guerre. Le roman fustige la cruauté des forts, la souffrance des innocents. Il est imprégné d'aventures de guerres vécues par l'humanité. Ce livre est une interrogation sur l'histoire une méditation sur la condition humaine, en raison des faits historiques que l'auteur a rassemblés et du mal existentiel des individus dans ses différentes manifestations.

L'ensemble des traumatismes causés par la violence influe sur la construction du récit. La narration est bâtie sur un désordre surprenant dans lequel le lecteur se retrouve péniblement. L'auteur passe d'une thématique à une autre, d'un personnage à un autre, d'une aventure à une autre. Il procède par analepse et digressions. À l'intérieur de ce roman, se voient des chapitres écrits avec une phrase unique que la majuscule en début et le point en fin de phrase sont exclus de la ponctuation. Autrement dit, l'auteur refuse dans plusieurs chapitres la règle grammaticale qui veut qu'une phrase commence par une majuscule et se termine par un point. Chacun de ces chapitres formant une phrase unique peut être conçu comme une façon de montrer la violence. *Zone* est un roman foisonnant qui impose au lecteur son propre rythme de ponctuation. Ce dernier s'étouffe et se brouille dans la lecture, d'où la nécessité d'un effort concentré pour ponctuer le récit par soi-même. Le lecteur de *Zone* a un rôle à jouer, il ne doit pas se comporter comme tout lecteur ordinaire. Il doit recomposer le discours de l'auteur pour bien saisir le sens. Vu sa structure, sa narration, le roman rejette les formes classiques. L'auteur se donne une certaine liberté d'écriture. Du point de vue thématique et esthétique *Zone* tisse des liens étroits avec le prestigieux roman de l'auteur : *Boussole*.

Comme *Zone*, *Boussole* offre une vision sur la violence même si la toile de fond porte sur les rapports entre l'Orient et l'Occident. Il revient sur le conflit syrien. Dans ce roman, l'intrigue se passe dans un lieu clos. Franz Ritter, (musicologue viennois) dans son appartement à Vienne, divague comme Francis Servain Mirković (dans un train) dans ses souvenirs de voyage dans l'Orient (Alep, Istanbul, Damas, Palmyre...). *Boussole* se crée sur de longues phrases. Il y a discontinuité de la narration. Cette discordance fait intervenir des glissements de genres, des références, des images, des fragments de textes d'auteurs, des citations... La voix narrative est

polyphonique, le narrateur de premier niveau prête parfois sa voix à d'autres personnages du récit, soit ils échangent avec lui ou entre eux. Le lecteur est également dérouté comme dans *Zone*. L'auteur de *La perfection du tir* (2003) introduit des interférences linguistiques dans *Boussole*. *Zone* n'échappe pas aussi aux interférences linguistiques et aux références. L'ensemble des interférences linguistiques porte un intérêt significatif chez l'auteur. *Zone* et *Boussole* manifestent des relations intertextuelles. Notre auteur s'empare de toutes les libertés du roman contemporain.

Lire les textes de Mathias Énard, c'est se faire une idée sur les nombreux conflits qui ont existé. L'écrivain donne plus de réalisme dans ses œuvres. Il dénonce les secrets les plus enfouis dans les champs de bataille et apporte des informations fiables dans ses textes en réactualisant l'histoire de l'humanité. Ces romans sont pleins d'actualité, par exemple dans *Boussole*, se lient les destructions dans la cité de Palmyre. Il se libère de certaines normes académiques dont tout texte doit tenir compte. À cela s'ajoute la poésie qui coule dans ces ouvrages. Énard nous fait découvrir l'Orient à travers ses récits. Dans sa manière de décrire et de dire se voit la prise de conscience, l'engagement. Cet écrivain est moraliste et ses écrits sont instructifs. L'écriture romanesque est un entrelacement de genres, avec lui.

La portée du sujet est de voir comment à travers l'écriture et la structure textuelle l'auteur matérialise les horreurs causées par la violence, et comment il les transmet au lecteur. Il est encore important d'ajouter que l'hybridation du genre romanesque chez celui-ci relève à la fois de la volonté de mieux rappeler un passé marqué par des troubles de guerres ou non et de s'interroger sur les devenirs de l'écriture en ce qui concerne les frontières entre les genres artistiques, littéraires ou autres.

Il serait intéressant de dégager des hypothèses de recherche en rapport avec la problématique. *Zone* est un récit de témoignage de guerres sur le passé et sur le présent. Dans ce roman se déploie une écriture fragmentaire. L'écriture doit mettre en évidence les sentiments et la position de celui qui écrit. Dans *Zone*, Mathias Énard aurait pu chercher à faire une épopée des temps modernes puisque l'œuvre est imprégnée d'un certain nombre de genres oraux, c'est-à-dire elle s'inspire de récits antiques. *Boussole* est une réflexion bâtie sur ce que l'Occident doit à l'Orient. Il montre le poids d'influence de ce dernier sur l'Europe dans divers domaines et évoque leur lendemain malheureux. Ces deux romans se nourrissent d'autres textes.

Tout travail scientifique demande cependant l'application d'une méthode pour aboutir à des résultats fiables de la recherche. Dans le cadre de ce travail, la méthode critique nous servira de point d'appui pour analyser ces corpus. Elle se veut une disposition de connaissances sur l'humanité de l'écrivain, sur l'histoire du monde évoqué. Cette étude portant sur l'écriture de la violence sera scindée en deux parties dont chacune d'elle sera présentée en deux chapitres. Le premier chapitre de la première partie est formulé sous le titre de l'interrogation historique du présent oriental dans *Boussole*. La violence plurielle comme moyen de libération constituera le deuxième chapitre de cette partie : l'expérience orientale d'Énard. Les chapitres qui forment la seconde partie qui est l'écriture du mal dans *Zone* et *Boussole* sont intitulés respectivement, un désordre littéraire créateur, l'écriture fragmentaire.

**Première partie :**

**L'Expérience orientale d'Énard**

Cette première partie de notre travail évoquera l'idée de la présence occidentale en Orient. Il s'agit de démontrer dans celle-ci tout ce que l'Occident doit à la civilisation dite orientale, dans ses productions d'œuvres artistiques en générale. C'est dans un contexte historique d'expédition coloniale que l'Europe a pu s'inspirer des modes de création artistique de l'Orient. Les longs séjours de Mathias Énard en Orient lui ont permis d'interroger dans ses textes, d'une manière ou d'une autre, les rapports entre l'Orient et l'Occident mais également d'y apporter un témoignage sur des guerres qu'ont vécus l'Orient et ses proches arabes depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle jusqu'à nos jours. Seront développés dans cette partie la présence occidentale en Orient, les conséquences postcoloniales de cette présence occidentale en Orient, la violence physique et verbale, le terrorisme.

## **Chapitre I :**

### **Interrogation historique du présent oriental dans *Boussole***

*Boussole* utilise les codes du roman historique. Plusieurs paramètres de ce dernier concourent à sa construction. Les personnages fictifs et ceux réels s'y mêlent. Mais ces derniers n'existent que dans les propos des « actants » fictifs ou dans le discours du narrateur « homodiégétique ». Ils se situent dans l'ombre mais semblent orienter les actions des personnages imaginaires. Ils marquent quelque part la culture du sujet énonciateur qu'une réelle présence dans le texte, d'où une certaine érudition qui coule dans ce roman. La diégèse fragmentée est aussi un aspect du sous genre romanesque. *Boussole* interpelle sans doute les histoires de voyages entre deux aires géographiques : l'Orient et l'Occident.

Ainsi, au XIX<sup>e</sup> siècle, l'Europe appliquait sur le reste du monde un système d'exploitation appelé impérialisme. Il s'agissait d'une domination politique, économique, culturelle que des sociétés faibles ou des nations impuissantes et techniquement en retard subissaient. Les peuples noirs et asiatiques ont été les premiers à connaître ce mouvement de domination. Ainsi il deviendra plus tard ce qu'on appelle la colonisation. Avec la révolution des moyens de transports tels que la création du bateau à vapeur, des spécialistes européens de différentes domaines multiplient leurs voyages en Orient. Ce qui dès lors engendre la naissance de l'orientalisme, mouvement artistique qui prend son essor en Occident pour l'Orient. C'est ainsi que de nombreuses œuvres esthétiques européennes imprégnées d'orientalisme montrent une vision occidentale du monde oriental. Il conviendra de consacrer ce chapitre aux rapports entre l'Est (Orient) et l'Ouest (Occident) en remontant d'abord l'analyse sur l'aspect historique, ensuite l'axer sur la dimension esthétique, l'élargir en appelant d'autres lectures d'ouvrages centrés sur l'orientalisme et enfin étudier les effets qui résultent de cette expédition coloniale.

### **1. La présence occidentale en Orient :**

La poussée considérable de l'Orientalisme au XIX<sup>e</sup> siècle est due aux bouleversements politiques qu'a vécus l'Orient pendant ce siècle, relativement à l'émergence du colonialisme et à la lente dislocation de l'empire turque ottoman. Au moment de la conquête d'Égypte (1798) dirigée par Napoléon Bonaparte, une vague d'artistes lui tient compagnie car il avait plus d'objectifs qu'une simple expédition armée. Il désirait en même temps une grande campagne culturelle et scientifique. Et voilà ce qu'en dit Mathias Énard dans son texte :

Napoléon Bonaparte est l'inventeur de l'orientalisme, c'est lui qui entraîne derrière son armée la science en Égypte, et fait entrer l'Europe pour la première fois en Orient et au-delà des Balkans. Le savoir s'engouffre derrière les militaires et les marchands, en Égypte, en Inde, les textes traduits de l'arabe et du persan commencent à envahir l'Europe<sup>4</sup>.

Cette présence en Égypte a occasionné des visites dans les musées dont l'observation de ces derniers a permis d'imaginer des récits. Clémentine Kruse en est revenue lorsqu'elle note :

Le baron Vivant Denon considéré comme l'un des fondateurs de l'orientalisme, accompagne Bonaparte en Égypte où il fait de nombreux croquis des sites archéologiques visités, son ouvrage, *Voyage dans la basse et la haute Égypte* (1802) est l'un des premiers d'une longue série de récits de voyage en Orient par des artistes européens et notamment français peintres ou écrivains<sup>5</sup>.

L'expédition de Bonaparte en Égypte signe l'établissement du savoir oriental tant par le projet de la conquête que par le commencement de l'expédition. Allant dans cette logique, Haddon Lauren dans sa fiche de lecture de *L'Orientalisme* d'Édward Saïd apporte plus d'éclaircissements sur le déroulement de cette expansion napoléonienne :

Napoléon, en effet, s'inspira du livre de Comte de Volney *Voyage en Égypte et en Syrie* (1787) pour préparer ses troupes aux conditions locales et au peuple égyptien. L'idée est que les hommes, les lieux et les expériences peuvent toujours être d'écrits par un livre, tant et si bien que le livre (ou le texte) acquiert plus d'autorité et d'usage même que la réalité qu'il décrit<sup>6</sup>.

L'intérêt de Bonaparte pour ce livre est sans doute d'avoir la connaissance sur ce qui l'attend en Égypte. Le projet colonial du XIX<sup>e</sup> siècle cesse d'être l'utilisation d'une force brutale et devient plutôt « l'hégémonisme des minorités possédantes <sup>7</sup> ». Il s'agit donc pour lui de rétablir la région de sa « barbarie actuelle dans son ancienne grandeur classique » afin de « formuler l'Orient, lui donner forme, identité, définition, en reconnaissant pleinement sa place dans la mémoire, son importance pour la stratégie impériale et son rôle « naturel » d'annexe de l'Europe<sup>8</sup> ». En dépit de sa présence en Égypte en 1798, il avait mis à contribution les savants pour rédiger sa proclamation aux Égyptiens et essayer de passer pour leur sauveur. Les scientifiques, les artistes et leurs travaux s'étaient retrouvés à participer, bon gré mal gré, aux enjeux politiques et économiques de l'époque.

---

<sup>4</sup> Mathias Énard, *Boussole*, Paris, Actes Sud, 2015, p.94.

<sup>5</sup> Clémentine Kruse, « L'Orientalisme au XIX<sup>e</sup> siècle », le 20 juin 2012, <http://www.lesclesdumoyenorient.com/L-Orientalisme-au-XIXeme-siecle.html>, consulté le 28 mai 2017.

<sup>6</sup> Haddon Lauren, *Fiche de lecture : L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, octobre 2009, <http://appli6.hec.fr/amo/Articles/Fiche/Item/l-orientalisme-l-orient-cree-par-l-occident—d-edward-w-said-94.sls>, p. 11, consulté le 08 juillet 2017.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Ibid.

À cette expédition s'ajoute également l'expansion française en Algérie en 1830, décidée par Charles X plus pour des causes de politique interne. La conquête coloniale s'accompagne d'une réquisition des colonies et des colonisés aussi bien qu'au niveau de la domination politique et géographique que sur la sphère culturelle et intellectuelle. Ainsi des spécialistes occidentaux manifestent un grand intérêt au monde oriental pour renouveler leurs sciences. En effet, les ressources foncières du Proche et Moyen- Orient, tels que les minerais en fer transformables en outils de prestige ou espèces sonnantes attiraient des archéologues européens.

Les archéologues furent les premiers parasites qui sautèrent *sur le râble* oriental, depuis Vivant Denon et l'expédition d'Égypte : la conjonction de l'intérêt romantique pour la ruine et du renouveau de la science historique poussa des dizaines d'archéologues vers l'est, origine de la civilisation, de la religion, et accessoirement producteur d'objets monnayables en prestiges ou en espèces sonnantes et trébuchantes ; la mode égyptienne, puis nabatéenne, assyrienne, babylonienne, perse encombrait les musées et les antiquaires de débris de toute sortes, comme les antiquités romaines à la Renaissance<sup>9</sup>.

Mathias Énard, dans une certaine logique montre que l'Orient origine de la civilisation a été un lieu de production économique et d'expérience archéologique pour l'homme blanc. La dépendance forte de ce dernier apparaît clairement avec l'usage du substantif « parasite » qui au-delà de dévoiler leurs besoins excessifs de matières en provenance du sous-sol est aussi une critique adressée au colon exploitateur des sols orientaux. Le désir de combler leurs insuffisances en produits fonciers et le renforcement de la science archéologique attirent les Européens vers l'Asie. Mais pour fouiller les terres asiatiques il a fallu à certains archéologues de mettre des stratégies efficaces pour passer inaperçus dans leurs travaux de fouille. Le narrateur de *Boussole* le raconte dans ces propos :

Beaucoup de ces explorateurs politiques ou scientifiques se crurent obligés de se travestir, autant pour le confort que pour passer inaperçus : Burton en pèlerin dans la caravane de La Mecque ; le sympathique orientaliste hongrois Armin Vambery, l'ami du comte de Gobineau, en vagabond mystique (crâne rasé, robe de Boukhara) pour explorer la Transoxiane depuis Téhéran /.../, la palme revenant aux exportateurs du Sud du Sahara, René Caillé le conquérant de Tombouctou se travestissant en Égyptien et surtout Michel Vieuchange /.../ qui se déguise d'abord en femme puis en outre à sel pour entrevoir un quart d'heure la ville de Samara<sup>10</sup>.

Ces propos impliquent dans une certaine mesure les difficultés rencontrées par les explorateurs. Ils mettent surtout en évidence le désir des explorateurs à percer le mystère de l'Orient. Ainsi l'exploitation des richesses s'allie à celle du potentiel humain.

---

<sup>9</sup> Mathias Énard, *Boussole*, op. cit., p.143.

<sup>10</sup> Ibid., p.145.

Les autochtones ont été employés dans les campagnes de fouilles. Ils étaient surveillés, dirigés par des érudits européens qui leur servaient de mentor indicatif du lieu et du creusage. Les colons s’implantaient en effet, sur le long des espaces fluviaux de l’Orient. Voilà ce que raconte Franz Ritter le narrateur lors d’une visite d’inspection au milieu du désert derrière l’atroce ville de Raqqa :

C’était merveille de voir tous ces Européens suer sang et eau au milieu des sables pour diriger des commandos d’ouvriers syriens, véritables artistes de la pelle, et leur indiquer où et comment ils devaient creuser le sable pour en faire renaître les vestiges du passé. Dès l’aube glacée, pour éviter la chaleur de la mi-journée, des indigènes en keffiehs grattaient la terre sous les ordres des savants français, allemands, espagnols ou italiens dont beaucoup n’avaient pas trente ans et venaient, gratuitement le plus souvent, profiter d’une expérience de terrain sur un des tells du désert syrien. Chaque nation avait ses sites, tout au long du fleuve et jusque dans les terres mornes de Jéziré aux confins de l’Irak<sup>11</sup>.

Ces terrassiers « locaux » avaient comme récompense la misère, une misère bien supérieure à ce qu’un chantier de construction du cru leur aurait rapporté. Ils endossaient la condition d’un opprimé. Les archéologues ne leur accordaient aucun respect, ils les considéraient comme des esclaves ; d’où l’utilisation des substantifs « la brute », « le truand » termes dépréciatifs et méprisables que l’écrivain emploie pour exprimer le caractère insolent du Blanc envers la main d’œuvre orientale. De cette impudence vient l’existence d’un monde à deux catégories de personnes : « ceux qui ont un revolver et ceux qui creusent<sup>12</sup> ».

La situation géographique du milieu est un enjeu important pour chacun des pays cités précédemment. Il faut occuper les endroits les plus fertiles en ressources énergétiques. Ce qui suscite des rivalités entre Européens. « Ils se battaient pour des compagnies pétrolières, des champs pétrolifères<sup>13</sup> .» Le désir de s’enrichir a de tout temps porté l’intérêt des Occidentaux vers le monde arabe. Cette quête est accompagnée de sévices chez les indigènes et de confrontations entre les colons. Il faut aussi noter que l’accès aux endroits demande des travestissements pour les explorateurs. La mission de ces explorateurs dépasse largement le simple enrichissement économique. Elle s’étend aussi sur le vœu de connaissance des arts orientaux tels que la musique, la littérature, les modèles architectural et pictural, bref la culture en général. Montrant ce désir d’érudition Énard note :

---

<sup>11</sup> Mathias Énard, *Boussole*, op. cit. p.53

<sup>12</sup> Ibid., p.54

<sup>13</sup> Ibid., p. 53.

Il était extraordinaire, en arpentant les pages du *Journal de Constantinople – Écho de l'Orient* à la bibliothèque, de se rendre compte à quel point la ville avait de tout temps attiré (grâce, entre autres, aux largesses d'un sultan pourtant, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, largement ruiné) tout ce que l'Europe comptait de peintres, de musiciens, d'hommes de lettres et d'aventuriers – découvrir que Michel- Ange et Vinci, tous avaient rêvé du Bosphore était absolument merveilleux<sup>14</sup>.

Cette phrase fleuve nous permettra d'entamer en détail des explications sur la musique, l'architecture, la peinture et la littérature, toutes issues d'Orient, en montrant leurs influences dans le bloc occidental.

La musique européenne a été inspirée des mélodies orientales. En effet, les plus grands compositeurs de symphonies musicales européennes se sont inspirés des représentations acoustiques orientales. Ainsi peut se lire dans *Boussole* : « La révolution dans la musique aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles devait tout à l'Orient<sup>15</sup> ». Mathias Énard tente de montrer l'apport d'influence des musicologues de l'Orient sur la notoriété des chanteurs d'Europe. Les « Mozart », « Beethoven », « Schubert », « Liszt », « Berlioz », « Rimski- Korsakov », « Debussy » pour ne citer qu'eux, « utilisent ce qui leur vient de l'Autre pour modifier le Soi, pour l'abâtardir, car le génie veut de la bâtardise, l'utilisation de procédés extérieurs pour ébranler la dictature du chant de l'église et de l'harmonie<sup>16</sup> ». Ainsi se découvre des sons arabes dans l'univers du cinquième art européen.

Les musiciens de l'Occident ont été passionnés par les rythmes mélodiques chantés durant les cérémonies religieuses. Par exemple, « Félicien David » premier grand musicien oriental a composé un album musical, « *Le Désert* » qui a connu un immense succès en France, à partir de ses souvenirs de voyage en Orient. À travers le thème récurrent de la musique, l'auteur met en exergue des relations qui unissent les deux continents. Il existe des allers-retours de la musique entre Orient et Occident. Franz Ritter nous enseigne cela :

La musique militaire est décidément un point d'échange entre l'Est et l'Ouest /.../ : il est extraordinaire que cette musique mozartienne « retrouve » en quelque sorte son point d'origine, la capitale ottomane, cinq ans après la Marche turque ; après tout il est logique que les Turcs aient été séduits par cette transformation de leurs propres rythmes et sonorités, car il y avait – pour emprunter le vocabulaire de Sarah – du soi dans l'autre<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> Mathias Énard, *Boussole*, op. cit., p.57.

<sup>15</sup> Ibid., p. 120.

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Ibid., p.47.

L'Orient et l'Occident n'existent pas séparément ; ce que l'on considère comme purement oriental est en fait, bien souvent, la reprise où l'imitation d'un élément occidental modifiant lui-même un autre élément oriental. Il faut donc admettre que toute tentative de pensée voulant la rupture ou la séparation entre Orient et Occident est vouée à l'échec chez l'auteur de *L'Alcools et la Nostalgie* (2011). C'est d'ailleurs ce que revendique le personnage de Sarah : « L'Orient et l'Occident n'apparaissent jamais séparément, qu'ils sont toujours mêlés, présents l'un dans l'autre et que ces mots – Orient, Occident – n'ont pas plus de valeur heuristique que les directions inatteignables qu'ils désignent<sup>18</sup> ». Pour le natif de Niort, l'expression « fracture Orient/Occident » est une double erreur dans la mesure où ça chercherait à considérer que l'Orient et l'Occident sont des objets très précis, qu'on pourrait les dissocier l'un à l'autre et entre lesquels on pourrait mettre une limite. Or ces objets ne sont que des concepts flous. Et voici les mots qui sortent de sa bouche : « Essayer d'opposer les deux, c'est impossible !<sup>19</sup> »

L'expérience acquise à partir des rythmes arabes a été bel et bien pour l'Europe un moyen d'ébranler leur chant d'église et de l'harmonie. Il n'est donc actuellement question que l'Occident soit le génie de sa propre musique. Il faut y reconnaître des éléments exotiques venant du monde oriental.

Ainsi les traces des musiques maures, perdues, transportées par les « Gitans dans le flamenco naissant », ont vivifié la musique baroque et participé à l'évolution de la musique européenne. Cette passion gitane qui transmet son énergie à la musique dite occidentale est sans doute d'origine persane. De même le recueil poétique de Hafez, le *Divan* est à la source de plusieurs sonates européennes. Du fait de sa traduction faite par « Hammer- Purgstall » en passant par « Hans Bethge », les échos de cette œuvre envahissent l'Europe par ses représentations musicales. Ainsi des musiciens tels que Szymanowski, Mahler, Schönberg, Viktor Ullmann s'inspireront de la traduction de Bethge pour en faire une adaptation musicale<sup>20</sup>. Il faut aussi reconnaître que ce premier musicien cité (Szymanowski) s'est aussi révélé au cours des ses voyages en Algérie et en Tunisie en 1914 et surtout fasciné par les résonances musicales

---

<sup>18</sup> Mathias Énard, *Boussole*, op. cit., p. 187.

<sup>19</sup> Alice Froussard et Lou Kisiela, « En quête d'Orient », rencontre avec Mathias Énard, prix Goncourt 2015 l popcorn, [https:// googleweblight. Com/ i?= https: // fipablog2016.Wordpress. Com/2016/01/23/ en- quete- dorient-rencontre-avec-mathias- enard-prix-goncourt-2015/](https://googleweblight.com/i?=https://fipablog2016.wordpress.com/2016/01/23/en-quete-dorient-rencontre-avec-mathias-enard-prix-goncourt-2015/) &grqid=Vy83XMfR&hl=fr-SN, consulté le 12 Janvier 2017.

<sup>20</sup> Mathias Énard, *Boussole*, op. cit., p.337.

durant les « nuits de ramadan » chantées en arabe. Ce qui entraîne alors la présence de tonalités arabes dans son album musical du *Chant du muezzin amoureux* : « Szymanowski se contentait d'y reprendre les secondes augmentées et les mineurs typiques des *imitations* de la musique arabe, /.../ à l'origine de ses pièces qui transformèrent radicalement le répertoire pour violon du XX<sup>e</sup> siècle se trouve la musique arabe<sup>21</sup> ». Il n'existerait pas d'orchestres européens sans aucune influence de rythmes orientaux durant ces siècles.

En effet, la musique orientale serait consolatrice, il y aurait quelque chose de désir spirituel pour des foules européennes, un désir de musiques simples résonnant comme des cloches, d'un Orient où rien n'aurait été perdu de la relation qui unit l'homme au ciel, un Orient rapproché d'un Occident par le *crédo* chrétien.

Par ailleurs, à travers la figure de Franz Ritter musicologue épris d'Orient, se lit une partie de la personnalité de son auteur. Ainsi, Mathias Énard a fait beaucoup de ces villes orientales : Alep, Istanbul, Beyrouth, Téhéran, Damas... comme son héros qui divague dans ces milieux. Une manière pour nous de dire en d'autres termes que l'auteur et son personnage narrateur connaissent quelque part un même parcours géographique. Il n'est pas aussi étonnant que l'auteur fasse de ce personnage un musicien. Énard, dans un de ses entretiens, n'a pas caché sa passion pour la musique : « La musique est devenue en moi *ce* que je ne suis pas capable de réaliser dans la prière. Je ne la pratique pas plus que la spiritualité, mais son rapport avec la tradition, le temps et l'espérance aide à se défaire de la souffrance des hommes, à travers le beau et l'ineffable<sup>22</sup> ». Dans ces paroles, ce qui s'entend est loin d'être l'idée d'un athéisme chez Énard, mais au contraire elles couvrent le sentiment d'un refuge contre « l'imperfection du monde et la déchéance du corps<sup>23</sup> ». Il s'agit donc d'exorciser la souffrance et la douleur dans les sons. Peut-être, c'est cet amour de la musique qui aurait orienté le choix de l'écrivain à faire sa thèse sur *Les rapports musicaux entre la poésie arabe et persane*. Aujourd'hui, Énard est traducteur en langues arabe et persane. La carrière universitaire du narrateur (Franz Ritter) ne se détache pas trop de celle de l'auteur (Mathias Énard), car si la thèse de l'écrivain est celle que

---

<sup>21</sup> Mathias Énard, *Boussole*, op. cit., p. 159.

<sup>22</sup> Antoine Perraud, « Mathias Énard, le veilleur du pont aux échanges » *La Croix*, URL : <https://www.googleweblight.com/i?u=http://www.LaCroix.com/culture/livres-idees/livres/Mathias-Enard-le-veilleur-du-pont-aux-echanges-2015-11-02-1375597&hl=fr-SN&tg=11698930310739451945>, consulté le 8 décembre 2017.

<sup>23</sup> Mathias Énard, *Boussole*, op. cit., p. 45.

nous venons de nommer, celle de son personnage porte sur « l'étude des rapports musicaux entre Occident et Orient. » Ainsi s'opère une proximité entre ces deux titres.

*Boussole* est un roman qui illustre le contact entre l'Orient et l'Europe à travers la musique où l'on voit une certaine altérité du patrimoine immatériel dans les deux camps. Cet héritage est aussi matériel du fait des représentations architecturales en Europe inspirées du savoir faire de l'Orient.

Le rêve de l'homme blanc s'étend aussi à la recherche des esthétiques de construction du modèle oriental. Ainsi l'Europe s'intéresse à l'architecture des édifices de l'univers méditerranéen. De nombreux bâtiments européens ont été construits en imitant les créations architecturales de l'Orient. Par exemple au XVIII<sup>e</sup> siècle la découverte merveilleuse de « l'oasis des premières vues de Palmyre par les Anglais » a amené les stigmates de l'architecture orientale à Londres. C'est ainsi que « le prince des archéologues », Bilger, témoigne de la diffusion de ces dessins en Occident : « Ces reproductions étaient à l'origine de nombreuses façades et colonnes néoclassiques dans l'architecture européenne : nos capitales devaient beaucoup aux chapiteaux palmyréens, un peu du désert de Syrie vivait dans la clandestinité à Londres, à Paris, à Vienne<sup>24</sup> ».

Prêtant sa voix à son personnage, l'écrivain rend un vibrant hommage à la beauté de l'architecture orientale. Par ailleurs, on peut se demander si la passion de Franz envers Sarah n'est pas en quelque sorte celle de notre auteur pour l'Orient. La réponse pourrait être positive puisqu'il est indéniable que Mathias Énard soit un amoureux de l'Orient « l'Orient fait partie de moi » dit-il dans un de ses interviews. Il est évident que l'Europe doit beaucoup au Levant dans l'élaboration de ses édifices. Si la dimension architecturale occupe une place prépondérante dans les rapports entre l'Orient et l'Occident, celle picturale s'y ajoute.

Parallèlement à l'architecture, la peinture orientaliste voit ces œuvres en Europe. Elle sert de modèle aux peintres de l'Ouest (Europe). Plusieurs peintres ont entrepris des aventures en Orient pour en tirer des scénarios et des images favorables à la création de tableaux d'art. C'est dans ce sens que nous pouvons admettre l'idée d'une précieuse représentation picturale européenne inspirée de l'Est (Orient). Énard l'illustre comme suit :

---

<sup>24</sup> Mathias Énard, *Boussole*, op. cit., p. 125.

<sup>20</sup> Ibid. p. 282.

<sup>21</sup> Ibid. p. 276.

Quelle que soit l'identité réelle du modèle, si on la découvre un jour, il n'en reste pas moins que nous devons à l'Empire ottoman et à un de ses plus éminents diplomates un des joyaux de la peinture érotique européenne. /.../ l'archéologue Osman Hamid, auquel nous devons la découverte des sarcophages de Saïd<sup>25</sup>.

Cette grande influence de la peinture orientale qui se déploie dans les œuvres des artistes européens se réitère dans l'article de Jean-Marc Baud où il explique que Mathias Énard développe tout un imaginaire de la liaison culturelle entre Orient et Occident, qui se déploie au gré du parcours de Michel-Ange dans la ville d'Istanbul :

En peinture comme en architecture, l'œuvre de Michelangelo Buonarroti devra beaucoup à Istanbul. /.../ La coupole de Saint-Pierre s'inspire de Sainte-Sophie et de la mosquée de Bayazid ; la bibliothèque des Médicis de celle du sultan, qu'il fréquente avec Manuel ; les statues de la chapelle des Médicis le même de Moïse pour Jules II portent l'empreinte d'attitudes et de personnages qu'il a rencontrés ici, à Constantinople<sup>26</sup>.

En citant ce passage de *Parle-leur de batailles, de rois et d'éléphants* de Mathias Énard, Baud démontre la rencontre décisive avec l'altérité et témoigne de la valorisation du métissage culturel entre l'Est et l'Ouest.

Ainsi, Théodore Chassériau lors de son séjour en Algérie faisait un tableau peint qui mettait en vision « la chaste beauté mystérieuse » des femmes algériennes. L'Orient est une création imaginaire, un ensemble de reproductions dans lequel chacun, où qu'il se trouve, puise à l'envie. Il faut donc être simple d'esprit pour croire que l'Europe soit le véritable acteur de sa propre peinture. Nombreuses sont des images orientales qui traversent le monde occidental. Soit elles sont purement orientales, soit on leur apporte des touches personnelles en y ajoutant au gré des productions culturelles, de nouvelles vignettes, de nouveaux portraits. Par exemple « les princesses voilées et les tapis volants des studios Disney peuvent être vus comme orientalistes ou orientalisants<sup>27</sup> ». Ces représentations cinématographiques disneyens se retrouvent aujourd'hui acceptées dans l'univers occidental. Elles servent d'inspiration dans l'apprentissage de la pratique du culte de la religion musulmane. Ces propos apportent plus d'éclaircissement sur le rôle que jouent ces représentations dans l'apprentissage des ablutions de cette religion :

Ce n'est pas pour rien que ces films sont non seulement autorisés en Arabie Saoudite, mais même omniprésents. Tous ces courts métrages didactiques (pour apprendre à prier, à jeûner, à vivre en

---

<sup>26</sup> Jean-Marc Baud, « Parle-leur de piliers, de ponts et de chantiers », *Roman*, le 04 juin 2018, pp. 4 - 5

<sup>27</sup> Mathias Énard, *Boussole*, op. cit., p. 276

bon musulman) les copient. La prude société saoudienne est un film de Walt Disney. Le wahhabisme est un film de Disney<sup>28</sup>.

Les mises en scène cinématographiques du peintre anglais Disney ne sont rien d'autres que les reprises perfectionnées d'une conscience imaginaire de l'Orient. Elles sont par conséquent le produit d'une création commune de sources arabes. Ainsi l'art pictural du Levant fonctionne comme un « tapis volant » entre l'Orient et l'Occident. Cette influence se voit en littérature.

La littérature occidentale qui est très connue dans le monde est fille de la pensée arabe. Les représentations littéraires du Moyen- Orient ont eu des influences dans les productions européennes. Bruno Étienne l'a bien saisi lorsqu'il écrit : « La littérature, en particulier la littérature française, est féconde en « turqueries<sup>29</sup> ». À travers leurs voyages au Levant des écrivains occidentaux ont écrit des chefs-d'œuvre qu'ils doivent à des auteurs orientaux où à son paysage inspirateur. « Les Occidentaux, paraît-il, écrivent autant qu'ils voyagent : la volonté d'immortaliser son propre périple en Asie est indéniable chez de nombreux aventuriers et touristes. La plupart des auteurs retournant au pays comblés par ce qu'ils ont vu et vécu<sup>30</sup> ».

En effet, *Les Mille et Une Nuits* ont été une source d'imagination romanesque chez l'auteur Marcel Proust. Cet écrivain fait des *Mille et Une Nuits* son univers mental pour l'écriture de son ouvrage *La Recherche du temps perdu*, cœur symbolique du roman européen. L'apparition du monde fantastique arabe rempli de mystères affleure dans ce roman de Proust par usage de similitudes. L'ouvrage de Proust fait trop allusion à « l'Orient et aux *Nuits* qu'il connaît dans les traductions de Galland (celle de la chasteté de l'enfance, celle de Combray) et de Mardrus (celle, plus trouble, plus érotique de l'âge adulte)<sup>31</sup> ». Dans ce roman fleuve, l'écrivain français construit le fil d'or du merveilleux arabe. Il faut donc rendre l'existence de ce roman et le succès de son auteur aux *Mille et Une Nuits* pour la simple raison que : « Sans l'Orient (ce songe en arabe, en persan et en turc, apatride, qu'on appelle l'Orient), pas de Proust,

---

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> Bruno Étienne, *L'Islamisme radical*, Paris, Hachette, 1987, p. 6.

<sup>30</sup> Franck Michel, « Du regard de l'Autre : Quand l'Occident s'aventure en Asie », *Hommes & Migrations*, N° 1193, 1995, pp. 36-42.

<sup>31</sup> Mathias Énard, *Boussole*, op. cit., p. 192.

pas de *Recherche du temps perdu*<sup>32</sup> ». *Les Mille et Une Nuits* serait l'essence de cet ouvrage de Proust dans la mesure où l'auteur s'en est inspiré.

Il est judicieux de rappeler à ce niveau que l'auteur de *Rues des voleurs* (2012) n'ignore pas *Les Mille et Une Nuits* car « à l'âge de huit ans<sup>33</sup>, il a lu ce récit qui l'a fasciné. Ce qui explique la récurrence majeure de ce texte dans *Boussole*. Énard est un bibliophile des récits de production arabe. Sa fascination pour l'Orient date de son enfance car avoue-t-il qu' « elle est bâtie sur tout un ensemble d'images qu'on reçoit depuis qu'on est petit<sup>34</sup> ».

Par ailleurs, ce récit oral d'Orient (*Mille et Une Nuits*) a été traduit dans plusieurs langues étrangères. C'est ainsi qu'il fait œuvre de plusieurs adaptations comme l'opéra *Marouf, savetier du Caire* inspiré de la traduction de Charles Mardrus, le *Conte de la Mille Deuxième Nuit* de Joseph Roth ou la *Schéhérazade* de Hofmannsthal.<sup>35</sup> Tous les motifs des Nuits auraient pu être employés dans ceux-ci pour suggérer, créer une tension dans un contexte européen. La découverte de ce récit arabe a eu une grande influence dans la littérature européenne qui est un élément de contact entre les deux continents.

Ainsi, autant d'écrivains européens se sont intéressés au paysage arabe en vue d'une belle production littéraire. Dès lors, s'observe la présence de certains poètes français comme Alphonse de Lamartine qui « se révélait dans son voyage en Orient<sup>36</sup> ». Ce dernier dans ses visites au niveau des temples éprouve une fascination qui provient d'un être mystérieux :

Lamartine venait en Orient pour voir le chœur d'une église qui s'est révélé muré, visiter la cella d'un temple qu'on a condamné ; il se tenait droit face à l'autel, sans s'apercevoir que les rayons du couchant inondaient le transept derrière lui. Lady Stanhop le fascine car elle est au-delà de ses interrogations ; elle est dans les étoiles, elle lit le destin des hommes dans les astres- à peine arrivé, elle propose à Lamartine de lui révéler son avenir ; celle qu'il appelle la "Circé des déserts" lui explique ensuite, entre deux pipes parfumées, son syncrétisme messianique. Lady Stanhope lui révèle que l'Orient est sa patrie véritable, la patrie des ses pères et qu'il reviendra : "Voyez, dit-elle, le cou-de-pied et très élevé, il y a entre votre talon et vos doigts, quand votre pied est à terre, un espace suffisant pour que l'eau y passe sans vous mouiller – c'est le pied de

---

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> Georgia (Makhlouf), Mathias ENARD : « Pour l'amour de l'Orient », <http://www.Lorientlitteraire.Com/article-d%C3%A9tails.Php?cid%3A%3Anid%3A%3A6218>, Août 2015, consulté le 19 Juin 2018.

<sup>34</sup> Propos recueillis par Alice Froussard et Lou Kisiela, « En quête « d'Orient » : rencontre avec Mathias Énard, prix Goncourt 2015 | popcorn », <https://googleweblight.com/i?u=https://fipablog2016.wordpress.com.2016/01/23/enquete-dorient-rencontre-avec-mathias-enard-prix-goncourt-2015/&grqid=vY83XMfR&hl=fr-SN>, consulté le 12 janvier 2018.

<sup>35</sup> Mathias Énard, *Boussole*, op. cit., pp. 182 /183.

<sup>36</sup> Ibid., p. 133.

l'Arabe ; c'est le pied de l'Orient ; vous êtes un fils de ses climats et nous approchons du jour où chacun rentrera dans la terre des ses pères. Nous nous reverrons<sup>37</sup>.

Dans cet extrait, Énard montre l'existence d'un univers oriental, plein de forces mystérieuses et inspiratrices, que tout grand écrivain désire. À l'image de cette femme se voit la source d'inspiration magique du grand poète français. Cette femme européenne qui a intégré les mœurs arabes est peut-être un symbole d'exhortation, d'encouragement pour la reconnaissance de l'Autre dans le Soi, l'acceptation d'un métissage culturel entre Orient et Occident.

Par ailleurs, du fait de son caractère d'harmonie, mythique, de sa variété culturelle, l'Orient a constitué la terre d'accueil de plusieurs Européens. Ces derniers ont rédigé de magnifiques histoires inspirées des contrées de cette région. L'historien Georges Corm l'étaye bien lorsqu'il écrit :

Cette région autrefois si paisible, appelée du nom poétique de Levant, faisait l'objet de nombreux voyages et pèlerinages entrepris par des poètes, des hommes de lettres, des responsables politiques européens. Ils venaient alors se ressourcer dans cet Orient mystique et paisible, terre sainte de trois religions révélées. Lord Byron, Chateaubriand, Lamartine, Gérard de Nerval, pour ne citer qu'eux, nous ont ainsi laissé de magnifiques récits de voyage, décrivant ce monde d'une diversité ethnique et religieux vécue paisiblement à l'ombre de magnifiques vestiges archéologiques laissés par les grandes civilisations disparues. Des milliers de très belles lithographies ont gardé le souvenir de la beauté et de la tranquillité des lieux dans ces contrées autrefois paisibles<sup>38</sup>.

À Lamartine, s'ajoutent d'autres écrivains dont leur texte relève d'une traduction arabe. Grâce à la conquête de Napoléon Bonaparte en Orient, au-delà des Balkans, les écrits traduits des langues arabes et persanes se diffusent en Europe. C'est en ce moment que « Goethe le grand chêne a lancé la course ; bien avant *Les Orientales* d'Hugo, au moment même où Chateaubriand invente la littérature de voyage avec l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*<sup>39</sup> ».

Certains de ces textes traduits de langues orientales tels que *Divan occidental-oriental* de Goethe ont été repris par des musiciens européens comme « Schubert », « Mendelssohn », « Schumann » parmi tant d'autres. Il y avait parmi les voyageurs en Orient des espions pour la littérature arabe. Par exemple l'auteur Chateaubriand espionnait au « profit de l'art », il abandonne l'espionnage en « science » et celui de l'« armée » pour s'intéresser uniquement à

---

<sup>37</sup> Ibid., pp. 133-134.

<sup>38</sup> Georges Corm, *La Nouvelle Question d'Orient*, Paris, La Découverte, 2017, p. 286.

<sup>39</sup> Mathias Énard, *Boussole*, op. cit., p.94.

l'observation secrète de la « littérature<sup>40</sup> ». Il n'en demeure pas moins que le fameux Balzac soit aussi inspiré des idées orientalistes.

Le narrateur nous confie que ce dernier, grâce à l'intervention de la « comtesse Rzewuska » a pu bénéficier de « Hammer » d'un cadeau de texte traduit en arabe, avec lequel il décorera son ouvrage *La peau de chagrin*<sup>41</sup>. C'est dans la seconde réédition de cet ouvrage que se situe cette image d'ornement : « pourtant, le lecteur qui ouvre sa réédition de *La peau de chagrin* en 1837 trouve ceci, d'après Sarah.<sup>42</sup> » La page décorative de ce récit balzacien est bien observable à la page 78 de *Boussole* où Énard fait apparaître en image la deuxième et la première édition du texte de l'auteur du *Père Goriot*.

La poésie arabe a été également reprise par des producteurs littéraires européens. Ses traductions ont servi à des créations poétiques ayant un immense succès en Occident. La réécriture dans une autre langue que l'arabe, des textes en vers de l'écrivain Omar Hhayyam, par le traducteur Edward Fitzgerald a inspiré des poètes européens comme Pessoa :

Sarah me parlait des tavernes de Lisbonne où Fernando Pessoa allait boire, entendre la musique ou de la poésie, et effectivement, elles ressemblaient dans son récit aux meyghané iraniennes, à tel point que Sarah ajoutait ironiquement que Pessoa était un hétéronyme de Khayyam, que le poète le plus occidental et le plus atlantique d'Europe était en réalité un avatar du dieu Khayyam<sup>43</sup>.

La majesté ou la grandeur de Pessoa doit beaucoup au grand versificateur oriental :

Khayyam

Par contre, d'autres écrivains n'ayant pas connu de voyage en Orient, voyageur immobile en quelque sorte, s'intéressaient aux travaux des orientalistes et aventuriers pour leur production littéraire. C'est le cas d'Hugo et de Goethe dont leur récit sur l'Orient est une imitation de textes premiers. C'est ainsi que l'auteur parle d'un « Orient *second* ». Il existe aussi un « *Tiers Orient*<sup>44</sup> » constituant une double imitation de l'œuvre de base ou bien encore en termes platoniciens une copie de la copie de l'œuvre originale. Par exemple, Berlioz et Wagner se sont inspirés des *Orientales* d'Hugo et du *Divan* de Goethe qui ont été déjà inspirés par d'autres récits, d'où la notion de tiers orient. Toutefois, le narrateur révèle que le « château de

---

<sup>40</sup> Mathias Énard, *Boussole*, op. cit., p. 184.

<sup>41</sup> Ibid., p.87.

<sup>42</sup> Ibid., p. 77.

<sup>43</sup> Ibid., p. 326.

<sup>44</sup> Ibid., p. 69.

Hainfeld », demeure de Joseph Hammer – Purgstall premier grand orientaliste autrichien, a inspiré à « Sheridan Le Fanu » son roman *Carmilla*. Il explique que le texte de cet irlandais s'est ressourcé d'une aventure réelle :

Carmilla est inspiré d'une histoire vraie, /.../ : le comte Purgstall a bel et bien recueilli une de ses parentes orpheline nommée Carmilla, qui s'est immédiatement liée d'une profonde amitié avec sa fille Laura, comme si elles se connaissaient depuis toujours – très vite, elles deviennent intimes ; elles partagent secrets et passion. Laura commence à rêver d'animaux fantastiques qui lui rendent visite la nuit, l'embrassent et la caressent, parfois, dans ses songes, ils se transforment en Carmilla, à tel point que Laura finit par se demander si Carmilla n'est pas un jeune homme déguisé, ce qui expliquerait son trouble. Laura tombe malade d'une maladie de langueur qu'aucun médecin ne parvient à guérir jusqu'à ce que le comte ait vent d'un cas semblable, à quelques milles de là : plusieurs années auparavant une jeune femme est morte, deux trous ronds au haut de la gorge, victime de la vampire Millarca Karstein. Carmilla n'est autre que l'anagramme de la réincarnation de Millarca ; c'est elle qui suce la vitalité de Laura – le comte devra l'abattre et la renvoyer dans la tombe par un rituel terrifiant (sic)<sup>45</sup>.

Cette histoire racontée par Sarah est celle que l'écrivain irlandais s'est inspiré lors de son hiver à Hainfeld, pour écrire son œuvre *Carmilla*. À travers cette aventure se montre la dimension mystérieuse de ce château viennois, plein de monstres et de merveilles. Ainsi nous pouvons dire que l'Occident, comme l'Orient, a inspiré des écrivains orientaux. Autrement dit, il y a une relation d'inspiration réciproque entre ces deux régions. Au regard de toutes ces disciplines (l'archéologie, la musique, l'architecture, la peinture et la littérature) nous pouvons admettre la notion de construction commune entre l'Est et l'Ouest.

C'est là un des intérêts de *Boussole* où l'auteur cherche à effacer les frontières culturelles entre l'Orient et l'Occident. C'est ainsi qu'il explique que : « Un des objectifs du livre est de lutter contre l'image simpliste et fantasmée d'un Orient musulman et ennemi, en montrant tout ce qu'il nous a apporté. <sup>46</sup>» *Boussole* célèbre l'importance de l'autre en soi, les rencontres, les mélanges, les superpositions, les allers – retours, en gros la nécessaire altérité dans la construction des civilisations. Mathias Énard prône le dialogue des cultures, il veut un monde uni en un seul corps, en un seul esprit, qui représenterait l'âme d'une seule et unique humanité terrestre. Ainsi s'exclame-t-il :

La construction d'une identité européenne comme sympathique puzzle a effacé tout ce qui ne rentrait plus dans ses cases idéologiques. Adieu différence, adieu diversité. Un humanisme basé sur quoi ? Quel universel ? Dieu qui se fait discret dans le silence de la nuit ? Entre les égorgeurs,

---

<sup>45</sup> Ibid., p. 32.

<sup>46</sup> Jean Ansard, « Boussole de Mathias Enard – polemia », le 4 Septembre 2015, URL : <https://www.com> boussole de Mathias Enard, consulté le 28 Décembre 2017.

les affameurs, les pollueurs – l'unité de la condition humaine peut –elle encore fonder quelque chose, je n'en sais rien le savoir, peut-être. Le savoir et la planète comme nouvel horizon<sup>47</sup>.

L'hégémonie ou la force de ces mots réside sur la censure de la différence identitaire qui est le moteur du racisme et de la haine entre les communautés, mais aussi sur l'appel à l'interculturalité. Énard exprime sa passion pour la rencontre avec l'autre qu'il conçoit comme une richesse. Pour lui, aller vers l'autre c'est s'enrichir, sortir de l'ignorance, se découvrir sous une autre existence :

Je suis pour l'idée de l'exil, du déplacement et même de l'apostat. J'aime ceux qui ne se trouvent pas là où ils devraient être. Les mutations et les migrations sont fécondes. Elles nous amènent à nous interroger sur le monde qui nous entoure, à nous voir nous-mêmes sous une autre lumière<sup>48</sup>.

Convoquant la réflexion d'Edward Saïd dans son texte, l'auteur montre que la construction de l'Orient s'est fondée avec celui-ci dans un rapport de pouvoir et de domination de l'Occident sur l'Orient. Il considère singulièrement que l'Orient a été orientalisé non seulement parce qu'il était oriental selon les stéréotypes de l'Européen moyen du dix-neuvième siècle mais encore parce qu'il pouvait être rendu oriental. Cette vision de domination s'évoque dans *Boussole* :

Les théories de Saïd étaient devenues malgré elles un des instruments de domination les plus subtils qui soient : la question n'était pas que Saïd ait raison ou tort, dans sa vision de l'orientalisme ; le problème c'était la brèche, la fissure ontologique que ses lecteurs avaient admise entre un Occident dominateur et un Orient dominé, brèche qui, en s'ouvrant bien au-delà de la science coloniale contribuait à la réalisation du modèle ainsi créé, achevait à postériori le scénario de domination contre lequel la pensée de Saïd souhaitait lutter<sup>49</sup>.

Énard refuse une rupture entre l'Orient et l'Occident. Il décèle une transformation de la vraie image de l'Orient dans les théories de ses prédécesseurs qui montrent que le monde oriental est une invention occidentale. Selon lui, « l'histoire pouvait être lue d'une tout autre façon, écrite d'une tout autre façon, dans le partage et la continuité<sup>50</sup> ». Comprendre serait à la fois interpréter et enfermer, le savoir offre à celui qui le détient le pouvoir de manipuler autrui. Les orientalistes européens ont utilisé la force du savoir pour transformer les réalités entre l'Orient et l'Occident, et le desservir de ses valeurs. Pour lui, C'est ce qu'Edward Saïd a raté dans ses

---

<sup>47</sup> Mathias Énard, *Boussole*, op. cit., p. 313.

<sup>48</sup> Antoine Perraud, « Mathias Enard, le veilleur du pont aux échanges », *La Croix*, le 02 novembre, 2015, URL : <https://googleweblight.com/i?u=http://www.LaCroix.Com/culture/livres-idees/livres/Mathias-Enard-le-veilleur-du-pont-aux-echanges-2015-11-02-1375597&hl=fr-SN&tg=269&tk=116989330310739451945>, consulté le 8 Décembre 2017.

<sup>49</sup> Mathias Énard, *Boussole*, op. cit., p. 275.

<sup>47</sup> Ibid., pp. 275 – 276.

études sur l'orientalisme. Malgré les bonnes interrogations qu'il a formulées, il ne donne pas des arguments solides aux questions soulevées dans son ouvrage:

Saïd a été extrêmement important en 1975, au moment de la parution de son livre, il y a posé des questions cruciales : que représente ce savoir sur l'Orient ? Qui l'a produit ? De quoi procède-t-il ? Quelle est la relation entre savoir et pouvoir ? En quoi la production de savoir précède-t-elle la prise de pouvoir, la domination sur ces pays ? Mais ce qu'on peut lui reprocher, c'est que son livre est programmatique : il pose les bonnes questions, il donne quelques exemples, mais il ne fait pas l'histoire de l'orientalisme telle qu'il se propose de la faire. Il n'entre pas dans le détail de l'analyse. Or c'est à travers le détail qu'on aborde la complexité des choses et leurs nuances. Qu'on comprenne que la situation n'est pas la même de l'orientalisme en France, en Allemagne, en Espagne, et que les auteurs ne font pas tous la même chose. Saïd ouvre des pistes, met en place un terrain de recherche qui sera nuancé et poursuivi par la suite, c'est-à-dire depuis 40ans<sup>51</sup>.

Par ailleurs, des spécialistes sur les rapports entre l'Orient et l'Occident ont fait des analyses qui montrent que l'Orient a été le grand inspirateur de l'Europe et que ce dernier est indissociable de lui. C'est ainsi que la pensée de René Guénon trouve son intérêt dans cette analyse. Selon lui, l'Occident n'est géographiquement qu'une entité détachée de l'Orient : « La situation vraie de l'Occident par rapport à l'Orient n'est au fond que celle d'un rameau détaché du tronc<sup>52</sup> ». Cette explication se retrouve avec l'idée selon laquelle l'Orient et l'Europe forment un seul ensemble. Notre auteur refuse l'idée que l'Occident soit supérieur à l'Orient du fait de l'immuabilité de ce dernier par rapport à une Europe en mutation. Il pense que l'avancement technologique et scientifique ne peut nullement confirmer que l'Orient soit au dessous de l'Occident. Dans sa logique il montre que la « stabilité » culturelle de l'Orient est une grandeur car affirme-t-il : « La stabilité, on pourrait même dire l'immuabilité, est un caractère que l'on s'accorde assez volontiers à reconnaître aux civilisations orientales<sup>53</sup> ». Pour lui, l'Europe est une terre dont la stabilité culturelle devient un impossible puisqu'elle use des autres. C'est ainsi qu'il avoue une servitude intellectuelle de l'Europe : « L'Occident n'a jamais vécu intellectuellement, dans la mesure où il a eu une intellectualité, que d'emprunts fait à l'Orient, directement ou indirectement<sup>54</sup> ».

En effet, l'esprit de définir l'Europe comme étant une partie détachée d'un monde oriental inférieurisé, stéréotypé et restreint à l'image d'une force de mal et de fantôme, de

---

<sup>51</sup> Georgina Makhlof, « Mathias Énard : pour l'amour de l'Orient » (entretien écrit), Août 2015, [http://www.lorientlitteraire\\_detail.php?cid=6&nid=6218](http://www.lorientlitteraire_detail.php?cid=6&nid=6218), Consulté le 19 Juin 2018, pp. 4 – 5.

<sup>52</sup> René Guénon, *Introduction générale à l'étude des doctrines hindoues*, 5<sup>e</sup> édition, Paris : Guy Trédaniel, Les Éditions de la Maisnie, 1987, p. 8.

<sup>53</sup> Ibid., p.9

<sup>54</sup> Ibid.

violence a accouché de la création des frontières voir l'isolement. L'Occident se déclare comme auto- créateur de son pouvoir, de son œuvre et de son propre essor scientifique se dissociant de toute liaison ou communication avec l'Orient. Il proclame un « Nouveau Monde » exclusif à une philosophie et à une conception sienne. C'est dans cette perspective qu'Éric Hobsbawm l'historien britannique inscrit sa réflexion lors d'une conférence intitulée « l'Europe : mythe, histoire et réalité » :

Il s'agit d'une Europe historiquement jeune. L'Europe idéologique est cependant bien plus ancienne. C'est l'Europe terre de civilisation contre la non- Europe des Barbares. L'Europe comme métaphore d'exclusion existe depuis Hérodote. Elle existe toujours. C'est une région à dimensions variables définie par la frontière (ethnique, sociale, culturelle autant que géographique) avec les régions de « l'Autre », souvent situées en « Asie », parfois en « Afrique ». L'étiquette « Asie » comme synonyme d'un « Autre » qui combine la menace et l'infériorité a de tout temps été collée sur le dos de la Russie. On se souvient du mot de Metternich « Asien beginnt an der Landstrasse » - l'Asie commence à l'est de Vienne<sup>55</sup>.

Hobsbawm insiste sur une vision occidentale du monde qui dissocie ces deux univers par des frontières inhumaines et vaines, la création d'une Europe égocentrique et exclusive face à un monde autochtone qui l'entoure :

L'Europe collective, qui apparaît entre le XVII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle, revêt donc deux premières formes : l'Europe qui sort de la rencontre d'une foule multinationale, mais exclusivement européenne, avec un « Autre » insolite, les indigènes du Nouveau Monde, et l'Europe, ensemble des relations des États « westphaliens » situés entre l'Oural et Gibraltar<sup>56</sup>.

Cette observation d'Éric Hobsbawm nous fait passer à une nouvelle piste d'analyse de *Boussole* qui établit un rapport de liaison spatiale entre l'Orient et l'Occident. Mathias Énard convient à l'idée que « Vienne est la porte de l'Orient<sup>57</sup> ». Cette formule qu'il a héritée de Hofmannsthal « Vienne porte de l'Orient », cache bien la vieille présence des Ottomans dans cette ville frontière qui représentait jadis la capitale des Balkans. L'auteur de *Zone* explique surtout que cette région est une « terre des rencontres, une terre des frontières bien plus riche en contacts et mélanges<sup>58</sup> ». Elle représente un lieu d'échanges multiculturels et une terre de métissage racial. Philippe Berthier va dans le même sens lorsqu'il écrit :

Ce n'est évidemment pas un hasard si nous sommes à Vienne. « L'Orient commence au Ballplatz », y dit- on toujours (en Bavière, on situe ses confins à la gare de Munich). La capitale

---

<sup>55</sup> Éric Hobsbawm, « L'Europe : mythe, histoire et réalité », *Le Monde*, 24 septembre 2008, [http://www.lemonde.fr/idees/article/2008/09/24/l-europe-mythe-histoire-realite-par-eric-hobsbawm\\_1098996\\_3232.html](http://www.lemonde.fr/idees/article/2008/09/24/l-europe-mythe-histoire-realite-par-eric-hobsbawm_1098996_3232.html), consulté le 4 Janvier 2017, p. 6.

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> Mathias Énard, *Boussole*, op. cit., p. 16.

<sup>58</sup> Ibid. p. 79.

des Habsbourg, qui a arrêté les Turcs en inventant le croissant, dans notre géographie mentale la « Porta Orientis », comme la définissait Hofmannsthal, la ville-frontière ouvrant sur les dangers et les merveilles d'un univers qui inquiète et attire, déployant tous les mirages de l'altérité<sup>59</sup>.

Les liens entre l'Orient et l'Occident sont complexes car si certains pensent que la construction de l'Europe est due à un Orient inspirateur, initiateur. D'autres par contre soutiennent l'inverse en défendant l'idée d'une autocréation de l'Occident. Cependant les pistes de notre réflexion valident l'idée d'un Orient humaniste qui a façonné l'Europe du point de vue esthétique (musique, architecture, peinture, littérature), scientifique (archéologie, formation intellectuelle) sans oublier les intérêts économiques liés au pillage des ressources des colonisés. Cette complexité de leurs rapports qui remontent à l'ère coloniale nous induit à bien vouloir réfléchir sur la situation postcoloniale de la présence occidentale en Orient.

## 2. Les conséquences postcoloniales

Au lendemain de l'expansion coloniale de l'Europe en Orient s'observent, de part et d'autre, les effets néés de cette conquête. Le Levant qui était le rêve des artistes occidentaux a sombré dans le chaos, il perd une grande partie de son patrimoine à cause des tensions armées. L'Orient vivra d'emblé des crises économiques provoquées par les campagnes de fouilles.

En effet, des infrastructures ont été détruites par le colonisateur qui s'approprie des biens des dominés. Des abris comme les palais sont enflammés après être dépossédés de leurs fortunes qui profitent aux explorateurs. Énard le rappelle dans cet extrait:

Cette Europe de brigands qui avait pillé et incendié le palais de Pékin dès 1860, s'acharnant sur les pavillons de jardin, les faïences, les ornements en or, les fontaines et même les arbres, les soldats anglais et français s'arrachaient les richesses du palais comme de vulgaires ladres avant d'y mettre le feu, et on retrouverait des assiettes chinoises impériales et des récipients de bronze jusque sur les marchés de Londres ou de Paris, produits du pillage et de la violence.<sup>60</sup>

Cet extrait relate les déprédations du système colonial européen qui est à la fois synonyme de ruine et de souffrance des populations autochtones. L'Orient postcolonial est devenu un continent pillé de ses ressources économiques.

Ainsi, tout un héritage intellectuel gardé dans ces temples incendiés a aussi disparu en pleine air. Des livres qualifiés d'encyclopédie orientale sont réduits en cendre et en fumée par les

---

<sup>59</sup> Philippe Berthier, « Cet inguérissable désir d'Orient », *Revue critique*, le 03 Juin 2018, <https://www.cairn.info/revu-critique-2016-3-page-284.htm?1=&DocId=28811&hits...03/06/2018Cettedesinguerissabledesird'Orientcairn.info>, consulté le 11 mars 2019, p. 2.

<sup>60</sup> Mathias Énard, *Boussole*, op. cit., p.343.

flammes du colonisateur. Ainsi peut se lire le témoignage de ce personnage « Peter Fleming » lors des 55 jours de Pékin, où les représentants de onze nations européennes soutinrent le siège du quartier des légations par les Boxers et l'armée impériale. Voici ce qu'il dit :

Un orientaliste pleura, inconsolable, lorsque le feu détruit le seul exemplaire complet de *Yung Lo Ta Tien*, l'immense encyclopédie des Ming, compilée au XV<sup>e</sup> siècle et englobant tout le savoir du monde, onze mille volumes, onze mille volumes, vingt- trois mille chapitres, des millions et des millions d'idéogrammes manuscrits partis en fumée dans le vrombissement des flammes de la bibliothèque impériale, dont la malchance voulut qu'elle fût située à côté de la légation britannique<sup>61</sup>.

Les larmes de ce personnage ne sont que ceux de notre auteur pour un continent qu'il témoigne de sa diversité culturelle, religieuse, linguistique, qu'il importe de protéger de telles manières que chacun y trouve sa place, que personne n'écrase l'autre.

En outre, la civilisation orientale connaît sous l'arrivée de l'occident une perversion de ses valeurs. Ainsi, la destruction du patrimoine antique ressortit non seulement la volonté de supprimer tout ce qui a précédé le Prophète mais aussi à un besoin de vengeance contre la suprématie étrangère, puisque c'est l'Europe qui a exhumé le passé oriental:

L'Europe a sapé l'Antiquité sous les Syriens, les Irakiens, les Égyptiens, nos glorieuses nations se sont appropriés l'universel par le monopole de la science et de l'archéologie, dépossédant avec ce pillage les populations colonisées d'un passé qui, du coup, est facilement vécu comme allogène : les démolisseurs écervelés islamistes manient d'autant plus facilement la pelleuse dans les cités antiques qu'ils allient leur profonde bêtise inculte au sentiment plus ou moins diffus que ce patrimoine est une étrange émanation rétroactive de la puissance coloniale<sup>62</sup>.

Voyant dans le legs de leurs cités les empreintes d'une Europe colonisateur, la génération orientale postcoloniale s'engage à démolir le patrimoine traditionnel, fait des victimes et des agressions sexuelles. C'est ainsi que se dévoile la terreur en Raqqa :

Raqqa est /.../ une des villes administrées directement par l'État Islamique d'Irak et de Syrie /.../, les égorgeurs barbus s'en donnent à cœur joie, tranchent des carotides par –ci, des mains par –là, brûlent des églises et violent des infidèles à loisir, des mœurs *qadim jiddan* (très anciennes), la démence semble avoir pris la région<sup>63</sup>.

Cet extrait dénonce la bestialité et l'obscurantisme mortifère de l'État islamique qui mène des combats contre le gouvernement Syrien depuis 2011. Cette ville syrienne (Raqqa) est récemment reprise en juillet 2017 sous l'intervention de la coalition internationale qui multiplie les attaques armées contre la cellule terroriste.

---

<sup>61</sup> Mathias Énard, *Boussole*, op. cit., p. 343.

<sup>62</sup> Ibid., p. 55.

<sup>63</sup> Ibid.

Rappelons que la colonisation a été également une aliénation des cultures qualifiées de primitif. Pour l'Occident, seul valait sa civilisation et par conséquent il fallait la propager et l'imposer aux autres. Ion DRAGOUMIS<sup>64</sup> dans *Le Sang des Martyrs et des Héros*, soulève la question de la domination et de l'asservissement des colonisés. Il y évoque la domination des Bulgares sur les Macédoniens, qui consistait à contraindre ces derniers à célébrer leurs messes en langue slave, à avoir un pape bulgare mais également des instituteurs bulgares dans leurs écoles. Cette théorie de l'ethnocentrisme est à l'origine de certaines confrontations religieuses qui sévissent dans le monde actuel.

L'expansion européenne en Orient a mené une politique d'islamisation, avec Bonaparte, auprès des arabes. Il en découlera de cette expédition de fortes crises entraînant le démolissage du monde arabo-musulman. Revenant sur les effets de cette conquête, Georges Corm affirme que : « En ce début du XXI<sup>e</sup> siècle, ce monde est mort, déchiré par des violences en série ouvertes par l'expédition de Bonaparte en Égypte en 1798, suivie de la féroce rivalité entre la France et le Royaume- Unis tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>65</sup> ». Pour notre économiste, les renversements et les conflits actuels en Orient sont liés à ces deux événements (l'expédition en Égypte, la confrontation franco-britannique).

En effet, l'engagement politique de Bonaparte comme sauveur des fidèles musulmans a eu comme répercussion dans la deuxième décennie du XX<sup>e</sup> siècle un appel au djihad. Il s'agit cette fois-ci de s'opposer à la propagande musulmane. Les Allemands et les Autrichiens invitent à la désobéissance de l'idéologie islamiste. Ce paragraphe en dit beaucoup :

Est-ce que les Allemands et les Autrichiens ont pensé à Napoléon en lançant leur appel au djihad global en 1914 ? L'idée soumise (par Oppenheim l'archéologue) était d'appeler à la désobéissance des musulmans du monde, des tabors marocains, des tirailleurs algériens et sénégalais, des musulmans indiens, des Caucasiens et des Turkmènes que la Triple entente envoyait se battre sur le Front européen et de désorganiser par des émeutes ou des actions de guérilla les colonies musulmanes anglaises, françaises et russes. L'idée plut aux Autrichiens et aux Ottomans, et le djihad fut proclamé en arabe au nom du sultan- calife à Istanbul le 14 novembre 1914 dans la mosquée de Mehmet le Conquérant, sans doute pour donner tout le poids symbolique possible à cette fatwa du reste assez complexe, puisqu'elle n'appelait pas à la guerre sainte contre tous les infidèles et excluait des impies les Allemands, les Autrichiens et les représentants des pays neutres<sup>66</sup>.

---

<sup>64</sup> Ion Dragoumis, *Le Sang des Martyrs et des Héros*, texte traduit du grec et annoté par Marc Terrades, L'Harmattan, 2002, p.56.

<sup>65</sup> Georges Corm, *La Nouvelle Question d'Orient*, op. cit., p. 286.

<sup>66</sup> Mathias Énard, *Boussole*, op. cit., pp. 225 - 226.

Mathias Énard, dans ces lignes capte l'attention du lecteur sur les guerres qui se font au nom de la religion musulmane alors qu'il s'agit d'un combat livré par des mécréants. C'est donc une guerre qui est tout sauf spirituelle.

Cet appel au djihad a eu des effets néfastes dans le monde actuel. Ainsi l'auteur explique les répercussions continues de cette guerre lancée par l'Allemagne. Il montre que les atroces méthodes de trépasser les individus lors de cet événement inspirent les djihadistes actuels. Ce premier djihad mondial se lit à ses yeux comme préparant le terrain à d'autres. Ce passage en dit long :

Ce djihad allemand fabrique les compagnons de lit les plus incongrus – les savants Oppenheim ou Frobenius, les militaires, les diplomates turcs et allemands, et jusqu'aux Algériens en exil ou aux Syriens pro-ottomans comme Chékib Arslan le druze. Comme aujourd'hui la guerre sainte est tout sauf spirituelle. /.../ les Mongols faisaient des pyramides de têtes coupées pour effrayer les habitants des contrées qu'ils envahissaient – finalement les djihadistes en Syrie utilisent la même méthode, l'horreur et l'effroi, en appliquant à des hommes une atroce technique de sacrifice réservée jusqu'ici aux moutons, la gorge tranchée puis le cou incisé avec peine jusqu'à séparation au nom de la guerre sainte. Encore une horrible chose construite en commun. Le djihad, l'idée à première vue la plus étrangère, extérieure, exogène qu'il soit, est un long et étrange cheminement collectif, la synthèse d'une histoire atroce et cosmopolitique – Dieu nous préserve de la mort et *Allah akbar, Red love, décapitation*<sup>67</sup>.

À travers ce fragment se lit également tout l'instinct animal de l'homme capable de trépasser son semblable sans pitié ni compensation. Le djihad selon Énard porte deux visages, l'un relevant de la nature, l'autre de la politique humaine puisqu'il est collectif et étranger. Il cache des intérêts politiques dans la mesure où il s'agit de mettre en ruine les entités musulmanes étant sous la tutelle de la « Triple entente » et non d'attaquer les impies.

Cette politisation du djihad brutalisant les colonisés et qui découle d'une réaction postcoloniale à l'oppression a fait l'objet d'une explication chez Georges Corm :

L'islam politique « fascine » et il est souvent expliqué comme une réaction normale à la colonisation, qui aurait « dépersonnalisé » les sociétés musulmanes, à la laïcité et au nationalisme moderne empruntés à l'Occident, mais censés avoir été rejetés par les populations dont le souhait serait un retour à un islam pur et dur régentant tous les aspects de la vie sociale et politique<sup>68</sup> ».

Ce dernier suggère une continuité entre l'époque coloniale et l'ère moderne en y voyant un exercice de renouvellement de cette politisation brutale de l'islam dans nos États modernes. De ce point de vue « le centre du récit canonique exagérant l'importance de l'islam politique est

---

<sup>67</sup> Ibid., p. 234.

<sup>68</sup> Georges Corm, *La Nouvelle Question d'Orient*, op. cit., p. 95.

l'affirmation de l'intolérable oppression que la modernité laïque aurait imposée aux populations musulmanes colonisées, oppression que les nouvelles élites locales auraient continuée d'exercer après les indépendances<sup>69</sup> ».

*Boussole* explique comment les Allemands qui sont à l'origine du second conflit mondial ont mené leur politique d'expansion dans le monde musulman pour égaler leurs antagonistes ou adversaires politiques. Les Allemands ont nazifié les sociétés scientifiques, rédigé des textes coraniques qui évoquent à la fois leurs intérêts et la jouissance des communautés musulmanes en faisant recours à des spécialistes religieux. L'éminent traducteur de langues persane et arabe l'illustre dans ce passage :

L'Allemagne nazi avait cherché à s'attirer les faveurs des musulmans pour prendre à revers, en Asie centrale soviétique, en Inde et au Moyen- Orient, les Anglais et les Russes et avait de nouveau appelé au djihad. Les sociétés savantes (des université jusqu'à Deutsche Morgenlandische Gesellschaft) étaient à ce point nazifiées depuis les années 1930 qu'elles s'étaient prêtés au jeu : on consulta même les orientalistes islamologues pour savoir si le Coran prédisait d'une façon ou d'une autre l'avènement du Führer, ce à quoi, malgré toute leur bonne volonté les savants ne purent répondre positivement. Ils proposèrent de rédiger des textes en arabe dans ce sens. Il fut même envisagé de diffuser en terre d'Islam un *portrait du Führer en commandeur des croyants* tout à fait réjouissant, avec turban et décorations inspirées de la grande époque ottomane, propre à édifier les foules musulmanes<sup>70</sup>.

Cette opération nazie cache des intérêts armées, il ne s'agit pas au fond de faire porter au Führer un « turban » mais plutôt de massifier son armée, « la mauvaise foi nazie était prête à utiliser des « sous hommes » pour des fins militaires justifiées, mais pas au point de poser un turban ou un tarbouche sur la tête de son guide suprême<sup>71</sup> ». La tendance djihadiste s'impose au monde des arts orientaux qui va de plus en plus vers la décadence.

En effet, l'archéologie et la musique sont au gouffre alors que cette dernière fonctionne comme un élément de réconciliation et de régulateur capable d'apaiser et de repousser les divergences entre Orient et Occident pouvant conduire à l'apocalypse. Ainsi pour déplorer l'effet négatif du fanatisme religieux sur l'art, Mathias Énard rend fou son personnage (Bilger) qui crie :

Nous respectons trop al- Qaida, notre monde est en danger, plus personne ne s'intéresse à l'archéologie grecque et romaine, seulement à al-Qaida et Beethoven avait bien compris qu'il faut rapprocher les deux côtés dans la musique, l'Orient et l'Occident pour repousser la fin du monde qui s'approche et toi Franz /.../ tu le sais mais tu ne le dit pas, tu sais que l'art est menacé, que c'est un symptôme de la fin du monde tous ces gens qui se tournent vers l'islam, vers

---

<sup>69</sup> Ibid., pp. 95 – 96.

<sup>70</sup> Mathias Énard, *Boussole*, op. cit., p. 238.

<sup>71</sup> Ibid.

l'hindouisme et le bouddhisme, il n'y a qu'à lire Herman Hesse pour le savoir, l'archéologie est une science de la terre et tout le monde l'oublie, comme on oublie que Beethoven est le prophète allemand<sup>72</sup>.

Les propos de cet aliéné dévoilent la profonde réalité selon laquelle les mouvements de croyance fanatique constituent aujourd'hui un démon corrompteur pour les représentations esthétiques traditionnelles du fait qu'ils se focalisent sur la menace intégriste et fondamentaliste. La montée des courants islamophobes constitue un obstacle majeur au développement des arts. L'homme est de plus en plus influencé et attiré par des revendications religieuses au point de détourner son regard des arts. Des cellules terroristes font des destructions massives sur des lieux culturels et religieux de l'Orient. La Syrie de Hafez el- Assad père de cette nation a subie ces anéantissements :

Comme aujourd'hui les obus et la mort – j'imagine les volets fermés, criblés d'éclats ; la rue parcourue en trombe par des soldats, les civiles se cachent, autant que possible, des snipers et des tortionnaires ; Babel el- Faraj en ruine, la place jonchée de débris ; les souks incendiés, leurs beaux khans noircis et effondrés par endroits ; la mosquée des Omeyyades sans son minaret dont les pierres gisent éparses dans la cours aux marbres brisés et l'odeur, l'odeur de la bêtise et de la tristesse, partout. Impossible de croire alors au bar de l'hôtel Baron que la guerre civile aller s'emparer de la Syrie, même si la violence de la dictature et ses signes étaient omniprésents, si présent qu'on préfère les oubliés<sup>73</sup>.

Le statut de l'auteur n'est ni celui d'un historien ni celui d'un géopoliticien. Il confesse cependant avoir vu les violences sous-jacentes d'un régime autoritaire connu de tous. Le narrateur Franz Ritter sillonne la Syrie à la fin du XX<sup>e</sup> siècle sous le règne de Hafez el – Assad.

Ce pays qui a inspiré de grands modèles aux artistes occidentaux est de nos jours presque dévasté par des bandes armées. Il perd davantage son patrimoine de représentation culturelle sous le chaos de la violence. Il est en paix mais une harmonie bien paradoxale, glacée :

Il y avait un confort certain pour les étrangers dans les régimes policiers, une paix ouatée et silencieuse de Deraa à Qamishli, de Kassab à Quneytra, une paix bruissant de haine rentrée et de destins ployant sous un joug dont tous les savants étrangers s'accommodaient bien volontiers, les archéologues, les linguistes, les historiens, les géographes, les politologues, tous profitaient du calme de plomb de Damas ou d'Alep<sup>74</sup>.

En outre des instruments musicaux sont encore incendiés par des djihadistes qui les prennent comme contradictoires à l'islam. C'est ce que confesse Franz :

---

<sup>72</sup> Mathias Énard, *Boussole*, op. cit., p. 97.

<sup>73</sup> Ibid., p. 110.

<sup>74</sup> Mathias Énard, *Boussole*, op. cit., pp. 110 – 111.

Ces images hilarantes de combattants du djihad d'aujourd'hui photographiés entraînant de brûler des instruments de musique, car *non islamiques* (sic) : des instruments provenant sans doute d'anciennes fanfares militaires libyennes, des tambours, des tambours et des trompettes arrosés d'essence et enflammés devant une troupe respectueuse de barbus, aussi contents que s'ils brûlaient Satan soi-même. Les mêmes tambours et trompettes, à peu de chose près, que les Français ont copiés à la musique militaire ottomane des siècles plus tôt, les mêmes tambours et trompettes que les Européens décrivaient avec terreur, car ils signifiaient l'approche des janissaires turcs invincibles, accompagnés des *mehter*, et aucune image ne représente mieux la terrifiante bataille que les djihadistes livrent en réalité contre l'histoire de l'Islam que ces pauvres types en treillis, dans leur bout de désert, entraînant de s'acharner sur de tristes instruments martiaux dont ils ignorent la provenance<sup>75</sup>.

Les édifices splendides de l'antiquité comme les mosquées sont devenus aujourd'hui des débris. Le souvenir du narrateur plonge dans un monde ravagé, monde où les lieux saints sont éclairés maintenant par le feu des armes et non par des astres lumineux. L'auteur met son lecteur dans cette atmosphère horrible dès les premières pages de son texte.

Les étoiles du ciel métallique de Syrie, si loin, si loin, déchiré non plus par les comètes, mais par les missiles, les obus, les cris et la guerre – impossible, à Paris en 1999, devant une coupe de champagne, de s'imaginer que la Syrie allait être dévastée par la pire violence, que le souk d'Alep allait brûler, le minaret de la mosquée des omeyyades s'effondrer, tant d'amis mourir ou être contraints à l'exil ; impossible même aujourd'hui d'imaginer l'ampleur de ces dégâts l'envergure de cette douleur depuis un appartement viennois confortable et silencieux<sup>76</sup>.

Franz dans son appartement est bouleversé et s'étonne des drames de la Syrie actuelle différent de celle de 1999 où il connaissait sa paix, ses beautés, ses paysages séduisants et inspirateurs.

Ainsi les constructions communes entre l'Orient et l'Occident sont remplacées par des images de « décapitation en public », de « l'égorgement jusqu'à décollation » qui sont le produit d'une « construction commune à partir de sources musulmanes transformées par toutes les images de la modernité<sup>77</sup> ». Les exactions sont portées par l'esprit de surenchère. Il faut faire mieux et plus que les frères précédents. Ce qui a eu lieu peut toujours être dépassé par une autre tuerie, plus atroce encore. Ces scènes terribles occupent une place dans ce monde imaginal. L'impérialisme a eu un impacte remarquable sur l'art oriental et sur sa civilisation sous les effets de l'extension d'une religion institutionnalisée privilégiant la violence sur l'harmonie et sur le dialogue du croyant. Cette absence de dialogue pose la question de la différence qui aurait ses fondements dans le colonialisme.

---

<sup>75</sup> Ibid., p. 165.

<sup>76</sup> Ibid., p. 14.

<sup>77</sup> Ibid., pp. 276 – 277.

Les conséquences postcoloniales ne se limitent pas seulement aux domaines économique, politique, mais elles recouvrent aussi la problématique de l'altérité qui affleure dans ledit roman (*Boussole*). Cette diversité ne pourra être dissociée de la dépersonnalisation des autres peuples colonisés. Après avoir dominé et s'être approprié de leurs biens matériels et bénéficié de leurs connaissances, l'Occident se dit mieux civilisé que les autres. En effet, les études faites sur l'Orient ont porté un coup de déformation de sa vraie image, de ses réalités identitaires. Nous assistons à un impact de l'érudition européenne sur l'image perpétuée de l'Orient dans le monde. L'Occidental ne se distingue souvent que par sa ferme volonté de ne chercher chez les autres que les seules différences et oppositions, afin de garder ses distances. Nous pouvons noter avec Franck Michel :

Ce goût aristocratique des différences et des séparations, si caractéristique des peuples occidentaux face à l'Orient, s'est formé d'abord selon le critère du pittoresque et de l'exotique, c'est-à-dire de la non-acceptation de l'autre et de la sous-estimation de tout ce qui échappe aux expériences sensibles de leurs races, mais par la suite, il s'est accentué en se mettant au service d'intérêts subalternes. Intérêts de dominer et d'exploiter les peuples exotiques, considérés donc, à priori, comme inférieurs et nécessitant de l'appui et de la tutelle des peuples supérieurs<sup>78</sup>.

Cette analyse rejoint celle de l'auteur de *Boussole* qui écrit :

Nous Européens, les voyons avec l'horreur de l'altérité ; mais cette altérité est tout aussi effrayante pour un Irakien ou un Yéménite. Même ce que nous rejetons, ce que nous haïssons ressortit à ce monde imaginal commun. Ce que nous identifions dans ces atroces décapitations comme "autre", "différent", "oriental", est aussi "autre", "différent" et "oriental" pour un Arabe, un Turc ou un Iranien<sup>79</sup>.

Ce cliché est aussi lié à une erreur de perception des occidentaux mieux à une absence d'objectivité dans leurs écrits sur l'Orient. Les occidentaux se limitant à l'apprentissage des langues orientales demeurent dans l'illusion de comprendre la culture de l'Orient plus que ses sujets eux-mêmes. Or il leur a fallu user dans l'essence des langues et des peuples du Levant pour faire une représentation objective de l'Orient. C'est dans cette perspective d'analyse que René Guénon démontre que l'échec des orientalistes fondé sur des représentations subjectives est dû à une réflexion émise sur l'orientalisme selon leur propre mentalité européenne : « La première condition pour pouvoir interpréter une doctrine quelconque est naturellement de faire effort pour se l'assimiler et pour se placer, autant que possible, au point de vue de ceux-là même

---

<sup>78</sup> Franck Michel, « Du regard de l'Autre : Quand l'Occident s'aventure en Asie », *Hommes & Migrations*, N° 1193, 1995, pp. 36-42, consulté le 15 mai 2017.

<sup>79</sup> Mathias Énard, *Boussole*, op. cit., p.277.

qui l'ont conçue<sup>80</sup> ». Du point de vue intellectuel il explique la méthode avec laquelle les orientalistes ont étudié l'Orient. Ils ont essayé par-là de traduire partiellement la grandeur d'une civilisation en la simplifiant en un simple monde de violence et de fantasme. Ce qui l'amène à dire:

L'exclusivisme des orientalistes dont nous parlons et leur esprit de système vont jusqu'à les porter, par une incroyable aberration, à se croire capables de comprendre les doctrines orientales mieux que les Orientaux eux-mêmes : prétention qui ne serait que risible si elle ne s'alliait à une volonté bien arrêtée de « monopoliser » en quelque sorte les études en question<sup>81</sup>.

Il voit dans les études des orientalistes un jugement absurde, qui vilipende les réalités de l'Orient. Juger et définir l'autre à partir de nos propres canons culturels et à partir d'une mentalité qui nous est spécifique mènent à l'illusion.

*Boussole* soulève la question de la supériorité des races. Des communautés humaines complexes et variées dans les habitudes de leurs membres sont caractérisées par des généralités anthropologiques creuses et des essentialismes culturels venant du cliché et du stéréotype. Ainsi la science (anthropologie) étudiant le volume crânien des individus a engendré à l'époque coloniale la problématique de la hiérarchie des races. Dans *Boussole* se retrouve l'idée du nazisme sur la dignité raciale : « Hitler avait révélé au monde que les Allemands et les Iraniens formaient un seul peuple, que ce peuple était amené à présider aux destinées de la planète ». Ces mots sortant de la bouche d'un « nazi iranien » sont porteur de violence car « il y avait quelque chose d'effrayant<sup>82</sup> ». Il résulte de cette considération une violence identitaire puisqu'elle condamne toute valeur opposée à la sienne. Le traducteur note ceci : « Il est étrange de penser qu'aujourd'hui en Europe on pose si facilement le nom de « musulman » sur tous ceux qui porte un patronyme d'origine arabe ou turc. La violence des identités imposée<sup>83</sup> », « cette violence de l'identité plaquée par l'autre et prononcée telle une condamnation<sup>84</sup> ». Les tensions augmentent parce que les individus se rapprochent, se côtoient, sont contraints de faire chambre commune. Il faut commencer par rétablir des portes qui délimitent les territoires de chacun.

---

<sup>80</sup> René (Guénon), *Introduction générale à l'étude des doctrines hindoues*, 5<sup>e</sup> édition, Paris : Guy Trédaniel, Les Éditions de la Maisnie, 1987, p. 2.

<sup>81</sup> Ibid.

<sup>82</sup> Mathias Énard, *Boussole*, op. cit., p. 237.

<sup>83</sup> Ibid., p. 259.

<sup>84</sup> Ibid., p. 258.

Georges Corm explique par ailleurs que les conflits ne sont plus dus à des facteurs socioéconomiques ou démographiques, ou à des affrontements d'hégémonies. Pour lui, ils résultent exclusivement des « spécificités et valeurs contradictoires d'ordre religieux, ethnique, anthropologique, entre communautés considérées chacune comme parfaitement homogènes à l'intérieur de leur spécificité supposée<sup>85</sup>. » L'analyse de Corm stipule un monde contemporain inscrit dans le rejet de la présence de l'autre en soi, un univers dont la construction cosmopolitique ne répond plus à l'amour du prochain. Chaque communauté veut exister de façon non hétérogène. Cette quête de l'homogénéité identitaire se lit chez Énard: « Les États-Unis, l'Europe, en guerre contre l'autre en soi<sup>86</sup> ». Ceci traduit le désir de rester entre soi et d'expulser les intrus. Dans cette configuration, tout ce qui distingue les hommes finit par les blesser. Et pourtant, « l'identité n'est pas donnée une fois pour toutes, elle se construit et se transforme tout au long de l'existence<sup>87</sup> », l'humanité n'existe qu'au pluriel ; d'où l'intérêt d'inviter les nations à troquer la monotonie d'un paysage homogène pour bariolage de la diversité.

Les discriminations raciales et religieuses continuent à se manifester au sein des nations. Les intolérances religieuses ne cessent de régner entre les communautés islamisées et christianisées. Ce qui parfois engendre des positions de discours radicaux qui se tiennent à l'égard de la religion adverse. Les propos du mollah tenus à l'endroit de Franz illustrent ce mépris de l'autre :

Ce mollah croisé à l'université /.../, qui nous prit à partir en nous expliquant que nous autres, chrétiens, avons trois dieux, prenions le sacrifice humain et buvions du sang : nous n'étions donc pas de simples mécréants, mais stricto sensu de terrifiants païens<sup>88</sup>.

C'est une ignorance de refuser l'homme pour ses croyances et pratiques religieuses car il n'existe pas un polythéisme divin mais plutôt un monothéisme divin. Autrement dit, toutes les religions monothéistes ont un seul Dieu même si nous n'avons pas le même prophète. Le premier réflexe est de camper sur ses positions et de juger les habitudes et la foi de l'autre comme erronées. Que des gens adorent d'autres dieux ou n'en adorent aucun, osent nous contredire ou se moquent de nos opinions, est à priori intolérable. La fameuse phrase attribuée à Voltaire : « Je ne suis pas d'accord avec ce que vous dites mais je me battrai jusqu'à la mort pour que vous

---

<sup>85</sup> Georges Corm, *La Nouvelle Question d'Orient*, op. cit., p. 43.

<sup>86</sup> Mathias Énard, *Boussole*, Paris, Actes Sud, 2015, p. 338.

<sup>87</sup> Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998, p. 31.

<sup>88</sup> Mathias Énard, *Boussole*, op. cit., p. 258.

puissiez le dire<sup>89</sup> » est aussi noble que creuse. Ces objections sont d'abord des affronts. Il faut une longue éducation au pluralisme pour surmonter la souffrance et accepter la diversité des croyances et des choix, comme la norme d'une société ouverte.

Les chemins traversés au cours de l'analyse de ce chapitre se recoupent les uns par rapports aux autres. Le roman (*Boussole*) est le récit d'un auteur qui présente un monde oriental qui, de son caractère paisible et mythique, a influencé l'Occident au XIX<sup>e</sup> siècle. La conquête de Napoléon Bonaparte en Égypte marque le départ des merveilles de l'Orient vers une Europe avide de se construire. Mathias Énard s'appuie plus sur le domaine des arts pour mieux étayer les rapports d'une construction commune entre Orient et Occident. Son narrateur évoque à travers ses souvenirs tout ce que l'Europe doit à l'Orient. Il se rappelle en peu des Orientaux inspirés par une histoire occidentale ou qui reçoivent un élément du soi modifié par l'Europe. Toutefois, ces rapports d'échange et de fraternité ont laissé la place à des tensions quotidiennes qui détruisent ce monde inspirateur et initiateur qui était le choix des Européens. Les questions comme la supériorité des races, les différences identitaires et religieuses ne cessent d'accoucher des tensions entre les hommes. La violence dans le monde se manifeste sous plusieurs facettes qui méritent d'être explorées dans *Zone* et *Boussole*.

---

<sup>89</sup> Cité par Pascal Bruckner dans *Un racisme imaginaire. Islamophobie et culpabilité*, Paris, Grasset, 2017, p. 217.

## **Chapitre II**

### **Violence plurielle comme moyen de libération**

La violence a été de tout temps connue par l'humanité. L'homme étant à la fois acteur et victime ne peut s'en abstenir. Soit il l'exerce sur les autres ou bien la subit. L'expression de la violence est complexe à tel point qu'elle ne peut être prise singulièrement. L'écriture est un moyen par excellence pour révéler et représenter la violence quelle que soit la nature de celle-ci. Ainsi, Mathias Énard décrit dans *Zone* les manifestations de la violence que *Boussole* traite aussi de façon décalée. L'objectif de ce chapitre sera de montrer les manifestations de la violence dans ses dimensions physique et verbale, souvent connues en temps de guerre, avant de proposer une réflexion sur le terrorisme.

## 1. Violence physique et verbale

Toute représentation littéraire, quel que soit son degré d'imagination, entretient des rapports étroits avec l'histoire de la vie réelle des sociétés. Cette relation qui existe entre l'écriture et les faits sociaux a été définie dans les travaux du critique Roland Barthes :

L'écriture est un acte de solidarité historique /.../ l'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée aux grandes crises de l'histoire<sup>90</sup>.

Une telle conception montre que l'écriture prend en charge des phénomènes sociaux en les transcrivant selon les attentes du public ciblé. La littérature, le roman en particulier, est une entreprise où se reflète la vie humaine.

Ainsi, Mathias Énard met en exergue les multiples guerres qui ont déstabilisé et empli de cadavres l'espace méditerranéen et le Maghreb. Son personnage Francis Servain Mirković est un voyageur lourd de secrets qui prend le train de Milan pour Rome. Le départ du train réveille en lui une phrase fleuve qui parcourt l'espace-temps pour rappeler les guerres méditerranéennes. Dans les souvenirs de ce passager se mêlent bourreaux et victimes, peuples déportés ou génocide, évangélistes et martyrs, entre autres. Mais c'est l'occasion de dire que Francis est embarqué dans une double pérégrination assurée par deux trains démarrant à la même heure mais dont la destination n'est pas la même. Le train qui roule sur la voie ferrée et ayant pour mission de transporter des humaines et des marchandises est celui qui va de Milan à Rome. Le second correspond à celui des souvenirs de guerres. Il s'agit assurément du train des terrifiés, des décapités, des brûlés, des percés de balles rongés par les chiens ou des renards, des amputés, des

---

<sup>90</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 18.

gazés, « un train infini une longue marche de coupables de victimes de terreur et de vengeance<sup>91</sup> » (sic), bref une « mine d'or explosive<sup>92</sup> ». Nous voyons donc l'idée d'un double voyage : l'un vers Rome et l'autre vers l'espace des morts c'est-à-dire la Méditerranée qu'il appelle la « Zone ». Ce train, si nous osons le dire, emprunte une voie circulaire. C'est un gigantesque voyage mental à travers le temps et l'espace.

En effet, le narrateur de ce récit se transporte tout entier à travers son souvenir, dans le passé historique qu'il revit et fait revivre. L'Histoire profite de la fiction romanesque pour se redire. Reprenant la pensée de VIGNY, Kalidou Sy rappelle que « l'histoire est un roman dont le peuple est l'auteur<sup>93</sup> ». La violence physique se manifeste dans *Zone* à travers des actes déshumanisants comme la torture.

Le corps humain devient un atelier, un espace de violence. C'est un lieu où les coups de fouet s'appliquent avec intensité. Le narrateur Francis Servain Mirković transmet le témoignage d'« Hasan » rescapé de la prison de Tadmor :

Ils m'ont mis un bandeau sur les yeux et m'ont battu, je ne sais pas où je me trouvais, dans une caserne, je suppose, j'ai passé deux jours sans boire une goutte d'eau et j'ai été transféré à Palmyre dans un camion, personne ne savait où nous allions, nous sommes arrivées de nuit, on nous a fait descendre à coups de trique- les soldats nous ont torturés jusqu'à l'aube, c'était la coutume avec les nouveaux venus, il fallait nous briser, nous faire comprendre où nous nous trouvions, on m'a cassé la jambe avec une barre de fer, je me suis évanoui, je me suis réveillé dans un baraquement comme un grand dortoir, ma jambe était violette toute gonflée j'avais soif, je ne savais pas ce qui était le plus douloureux, si c'était la soif ou la fracture, je ne pouvais pas parler, un des prisonniers m'a donné de l'eau et m'a fait comme une attelle avec un vieux cageot c'est le seul soin médical que j'ai reçu<sup>94</sup>(sic).

Il s'agit ici de la violence carcérale que subissent les prisonniers de guerre. Cette violence faite aux détenus commence bien avant leur arrivée dans les camps de détention. Les agents d'arrestation assomment les captifs par la bastonnade, les affament et les fracturent afin qu'ils ne s'évadent pas de la prison. Cependant, les victimes vivent solidairement dans la prison. Le mal induit les hommes à se souder. Au-delà du geste du prisonnier qui a aidé Hasan à apaiser sa soif, ils s'aident à apprendre le Coran de bouche à oreille :

---

<sup>91</sup> Mathias Énard, *Zone*, Paris, Actes Sud, 2008, p. 388.

<sup>92</sup> Bernard Quiriny, « Énard dessine le siècle d'un seul trait », *Le nouveau Magazine Littéraire*, n°474, Septembre 2008, consulté le 17 décembre 2018.

<sup>93</sup> Kalidou Sy, *Structure et signification dans le roman historique*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 65.

<sup>94</sup> Mathias Énard, *Zone*, op. cit., p.192.

J'ai appris sourate par sourate en commençant par les plus courtes, je les ai apprises de la bouche des détenus plus âgés, dans le noir, un flot continu presque inaudible serrés les uns contre les autres nous priions tous ensemble, pour que les gardiens ne remarquent rien nous nous prosternions devant Dieu en pliant seulement le petit doigt, comme il est permis aux malades<sup>95</sup>.

Les incarcérés n'ont d'autres moyens que d'implorer le Seigneur en vue de sortir de leurs supplices. En dehors du désir de délivrance il faut voir la grande place qu'il accorde à Dieu car prier dans ces conditions révèle une forte croyance. Cette thématique de la torture revient dans *Boussole*. Mathias Énard évoque la sinistre prison située au nord-est de la nouvelle ville de Palmyre, prison où se passent les tortures les plus affreuses, les plus cruelles. Voici ce qu'il écrit :

Une prison noire et rouge sang, couleur prémonitoire du drapeau syriens que la dynastie Assad s'était acharnée à déployer sur tout le territoire : dans ses geôliers, les tortures les plus atroces étaient quotidiennes, les supplices médiévaux systématiques, une routine sans autre but que l'effroi général, l'épandage de la peur sur tout le pays comme du fumier<sup>96</sup>.

La maltraitance des prisonniers, en particulier ceux de la Syrie, est une obsession chez l'auteur. La marche occupe une place importante parmi les méthodes de torture.

Elle se fait par les déportations des individus. Le voyage est déjà la première épreuve, il épuise, fait perdre la raison et tue. Il s'agit de soumettre à la marche des innocents sur des centaines de kilomètres dans des conditions climatiques défavorables. Les femmes et les enfants sont soumis à cette épreuve. Ce passage constitue une illustration de taille :

Une retraite avec femmes et enfants, à pied dans la neige, les longues colonnes presque sans nourriture parcoururent quatre cents kilomètres dans le froid intense de l'hiver /.../, victime du froid, de la faim, ils continuèrent à mourir à l'arrivée, dénutris, épuisés, installés dans des camps de fortune sur la petite île de boisée de Vibo devant l'embouchure du port<sup>97</sup>.

La torture est autant complexe qu'elle ne peut être limitée à ces méthodes de maltraitance. Au risque d'être paraphrastique il est prudent d'instruire le lectorat qu'elle fait l'apanage de l'hypothermie, de l'électrocution, de la pendaison, de l'asphyxie, de la noyade et du travail forcé qui ont pour but final de neutraliser les innocents. « Francesc Boix » le rapporteur des camps de détention de « Mauthausen » et de « Gusen » divulgue ceci au narrateur :

Mauthausen et Gusen débordent de cadavres, mais si peu au vu des cent cinquante ou deux cent mille décès du complexe de camps, parmi eux les massacrés de la carrière de garnit, les gazés de

---

<sup>95</sup> Mathias Énard, *Zone*, op. cit., p. 193.

<sup>96</sup> Ibid., p.129.

<sup>97</sup> Ibid., p. 470.

Hartheim, les morts par hypothermie, trempés dans l'eau glaciale pendant des heures, les victimes des expériences médicales, les électrocutés, les pendus, /.../ les épuisés par le travail, les asphyxiés dans des camions à gaz<sup>98</sup>.

Le texte est consacré dans son intégralité à exposer plusieurs conflits qui ont déchiré le monde. Francis Servain Mirković le narrateur « autodiégétique<sup>99</sup> » fut un universitaire puis un combattant de guerre avant d'entamer la carrière d'un agent de renseignement secret dans le service français :

Être à la fois un individu dans un train traversant l'Italie et porteur d'un triste morceau du passé dans une mallette en matière plastique tout à fait commune où s'inscrit le destin de certaines d'hommes morts où sur le point de disparaître, travailler comme gratte-papier homme de l'ombre mouchard informateur après avoir été enfant puis étudiant puis soldat pour une cause qui m'apparaissait juste et qui l'était sans doute<sup>100</sup>.

La vie professionnelle de Francis montre quelque part celui d'Énard qui a fait une formation estudiantine à l'INALCO (Institut national des langues et civilisations orientales), deux ans de service militaire à Soueïda en Syrie, pour ne rien dire ici sur la collecte des documents. La mallette de morts n'est que la métaphore d'une valise contenant « des documents récupérés en cinq ans d'enquêtes interminables, de vols de papiers secrets d'archives de recoupements de témoignages<sup>101</sup> » (sic) où se mêlent les nombreux assassinés et leurs exécuteurs. Dès lors, le récit porte la marque d'un témoignage de conflits.

Ainsi, y apparaît le chaos de l'Algérie postcoloniale. Conflit déclenché par le Front islamique du salut (FIS) regroupant le Groupe islamique armé (GIA) et l'Armée islamique du salut « AIS », opposé aux partisans du « FLN » (Front de Libération Nationale). L'élite politique ayant le devoir de veiller à l'épanouissement de ses hommes, privilégie la prise des armes dont le résultat reste incontestablement le dépeuplement de certaines villes algériennes dû au déplacement massif des populations et aux multiples meurtres car en à croire Énard :

Bône et Oran vidées de la moitié de leurs habitants, Alger de leur tiers, la désertion la désolation les brimades (sic) le souvenir des morts plongent un pays dans l'enfer, les cadres du FLN se transformeront à leur tour en bourreaux et en tortionnaires habiles, perdus dans la Zone où je comptais les coups les égorgements les décapitations les massacres (sic) et les bombes, bercé par le bruissement exotique des patronymes des émirs du GIA et de l'AIS, la génération montante face aux anciens de la guerre d'indépendance<sup>102</sup>.

---

<sup>98</sup> Mathias Énard, *Zone*, op. cit., p. 214.

<sup>99</sup> Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p. 253.

<sup>100</sup> Mathias Énard, *Zone*, op. cit., p. 77.

<sup>101</sup> Ibid., p. 211.

<sup>102</sup> Ibid., p. 463.

Pour les islamistes, il fallait faire de l'Algérie un État islamique tandis que les combattants du Front de libération nationale, qui se sont investis pour l'indépendance d'Algérie, défendaient des idées démocratiques. Francis Servain Mirković est témoin oculaire de ces événements puisqu'il a débuté dans « l'enfer algérien en qualité de chef classeur de troisième rang, dans un monde d'égorgeurs d'enfants et de gentils massacreurs /.../ tous identiques, dans la folie des années 1990<sup>103</sup> » avant de poursuivre ses espionnages dans la Méditerranée.

Les énucléations telles que « les vagins ouverts à baïonnettes pour laisser suinter la semence des dizaines de troupiers, les nez coupés, les oreilles arrachées<sup>104</sup> » ne sont pas sans rappeler *Les Agneaux du Seigneur* de l'écrivain algérien Yasmina Khadra : « Nous sodomiserons ta femme puis nous lui crèverons les yeux, lui découperons les seins et nous l'écartèlerons avec une scie à métaux<sup>105</sup> ». Ce texte retrace les événements malheureux après la répression brutale qui a suivi l'arrêt du processus électoral algérien en 1992. Ces actes barbares sont motivés par la peur de la vengeance, de la haine de celui qui y croit, la peur que les futurs descendants des humiliés apprennent la légende drastique et se vengent pour eux. C'est pourquoi les assassins annihilent les hommes et les femmes en les castrant et en les tranchant les seins. Tout ceci s'inscrit dans une logique de profanation du corps, du sexe, en gros de leur humanité. Cette violence ayant pour origine des décisions politiques resurgit dans le roman du prix Goncourt 2015. Il en est de même pour la domination faite à la figure féminine, domination physique et atroce.

Dans *Boussole*, l'auteur évoque les tensions de la Révolution iranienne à travers le récit du personnage « Gilbert de Morgan » directeur de thèse de Sarah. Cette crise est issue de fortes protestations lors de la « célébration du martyr de l'iman Hossein<sup>106</sup> » dont les clercs et les partisans khomeynistes constituent le cerveau des marches religieuses contre le shah. Les soulèvements hostiles ont conduit au renversement du régime du shah et à l'instauration du nouveau gouvernement de Khomeiny dans un bain de sang. Le paragraphe suivant illustre cette idée :

Tous les prisonniers du shah étaient déjà libérés, vite remplacés dans les prisons par les partisans et soldats de l'ancien régime. Le sang coulait- on exécutait à la hâte les militaires et les hauts

---

<sup>103</sup> Mathias Énard, *Zone*, op. cit., p. 125.

<sup>104</sup> Ibid., p. 400.

<sup>105</sup> Yasmina Khadra, *Les Agneaux du Seigneur*, Paris, Julliard, 1998, p. 163.

<sup>106</sup> Mathias Énard, *Boussole*, op. cit., p. 229.

fonctionnaires. Le conseil révolutionnaire de Khomeiny voyait maintenant Mehdi Bazargan son propre premier ministre comme un obstacle à l'instauration de la République islamique<sup>107</sup>.

La violence faite aux femmes dans toutes ses perversités telles que le viol, le démembrement, l'écartèlement, affleure également dans ce récit. Au musée du Crime de Vienne, le héros Franz Ritter et l'héroïne Sarah découvrent de leurs propres yeux :

Un vieux panier en osier poussiéreux dans lequel on retrouve, au début du XX<sup>e</sup> siècle, un corps de femme, bras et jambes coupés, une femme-tronc dont on ne nous épargnait pas les photographies d'époque, nue et mutilée, pubis aussi noir que les épaules et les cuisses où avaient saigné les membres absents. Un peu plus loin se trouvait aussi une femme éventrée, violée avant ou après son éviscération<sup>108</sup>.

*Zone* est un texte de mémoire historique sur les autres pays de l'Afrique du nord. Il revient sur les bouleversements de l'Égypte de Gamal Abdel Nasser lors de la nationalisation du canal de Suez. La décision de Nasser avait été la conséquence du refus des États-Unis et de la Banque mondiale de financer le projet du haut barrage d'Assouan en Égypte pour régulariser le cours du Nil et fournir de l'électricité à une population égyptienne déjà en forte croissance. Ce problème opposait l'Égypte aux géants Anglais et Français soutenus par Israël. « Harmen Gerbens », employé dans une usine fabriquant des armes de marque « Hakim » raconte à notre monologue intérieur (Francis Servain Mirković) que « les Anglais, les Français et les Israéliens sont intervenus à Suez après la révolution de Nasser<sup>109</sup> ». Cette réaction tripartite se justifie par la menace de leurs intérêts économiques portés sur cette voie maritime. Le repère chronologique « 1956 » certifie les propos du personnage. Nous n'avons pas seulement à lire dans *Zone* les conflits qui ont secoué l'Afrique du Nord. Le sort de la Syrie y est transcrit de façon traumatisante, affligeante. Il est dit dans son intégralité sans aucun souci d'atténuer l'horreur, au contraire tout est mis en œuvre pour l'accentuer. Ce cataclysme se montre en ces termes :

Damas ville de la poussière presque autant que le Caire, ville de la poussière et du chuchotement, de la peur et des informations de police, où on vous enterre vivant dans une prison grise au milieu du désert, les oubliettes syriennes sont profondes, on en remonte peu souvent, combien de Syriens ou de Libanais manquent encore à l'appel, pris à un barrage ou arrêtés chez eux personne ne sait ce qu'ils sont devenus, s'ils croupissent toujours au fond d'un cachot ou ont été abattus d'une balle dans la tête à Mezzé ou à Palmyre, pendus à deux pas des ruines de la ville Zénobie du temple de Bêl et des tombeaux fabuleux, sous les palmiers on croise parfois un camion découvert empli de types au crâne rasé, tout le monde tourne alors les yeux pour ne pas les voir, ce sont des

---

<sup>107</sup> Mathias Énard, *Boussole*, op. cit., p. 306.

<sup>108</sup> Ibid., p. 181.

<sup>109</sup> Mathias Énard, *Zone*, op. cit., p. 36.

détenus que l'on transporte de Damas ou de Homs, on va les jeter dans le cul-de-basse-fosse de Tadmor pour l'éternité : les regarder porte malheur, comme les condamnés à mort<sup>110</sup>.

L'auteur dénonce les inhumations criminelles consistant à mettre des êtres vivants dans des fausses où ils trouveront la mort. Il plaide aussi pour les prisonniers disparus dont leur destin est méconnu par la communauté civile. Cette pratique qui dénature et rabaisse l'espèce humaine au dessous des animaux, autrement dit au rang d'objet, est souvent l'œuvre de grands dictateurs assoiffés de sang humain. Ainsi, pour mieux rendre compte de la terreur des pouvoirs politiques dictatoriaux, Mathias Énard met dans son texte des noms de personnages historiques dont l'existence était marquée de crime de guerre. Parmi eux, il mentionne « Hitler » et « Himmler » en Allemagne, « Mustafa Kemal » en Turquie, « Mussolini » en Italie, « Hafez al- Assad » en Syrie, pour ne désigner qu'eux.

En effet, le récit revient encore sur l'intervention française en territoire syrien lors de la deuxième Guerre mondiale plus précisément en 1945. Les attaques militaires de la France dans ce pays contre la couche civile sont restituées par et dans la fiction romanesque. Le passage suivant évoque la responsabilité politique de la France de Gaulle :

Après avoir maté dans le sang les révoltes syriennes elle vend à l'ennemi une partie du territoire syrien, la France patrie rageuse et violente bombarde les civils de Damas avec furie en 1945 au moment de partir, cadeau d'adieu, politique de la terre brûlée, je retire mes canons mais je vais m'en servir une dernière fois, laissant quelques centaines de morts inconnus sur le carreau, rien de bien grave, des Arabes, des Orientaux fourbes et incompréhensibles pour le général Oliva-Roget responsable de la canonnade, persuadé que les agents provocateur britanniques sont derrière les émeutes qu'il réprime dans le sang avant de s'embarquer avec armes et bagages pour Paris rendre compte à de Gaulle grand pasteur de guerriers<sup>111</sup>.

Le narrateur est impliqué lui-même à l'horreur puisqu'il a sacrifié des vies au cours des bombardements. Dans l'écriture de *Zone* et de *Boussole*, l'auteur est rattrapé par la violence en Syrie qu'il a depuis longtemps voulu dénoncer.

J'ai depuis quelques années ce désir d'écrire sur la Syrie – où j'ai passé quatre ans de ma vie – en même temps que je ressens l'impossibilité d'une telle tâche. Le drame en syrien est d'une magnitude inégalée : la destruction d'un pays et d'un peuple, le déplacement de millions d'individus, tout cela qui est proprement tragique me met dans une situation de tristesse, d'impuissance et de désolation. J'ai envisagé d'aller sur place, mais n'étant pas journaliste, je ne pensais pas trouver de cette façon-là un moyen d'en parler qui me convienne. Il me fallait trouver autre chose, en parler autrement que par le biais de la guerre. Pour *Boussole*, ayant pris acte de mon impossibilité à parler de la Syrie via la guerre, j'ai choisi de traiter des relations entre le

---

<sup>110</sup> Mathias Énard, *Zone*, op. cit., p. 190.

<sup>111</sup> Ibid., p. 207.

Levant et l'Europe, de montrer ce que ce pays avait représenté pour tous ceux qui y étaient allés et qui ont éprouvé une grande fascination pour sa culture et ses paysages<sup>112</sup>.

*Zone* est un texte hanté par les morts de la race juive anéantie, persécutée tout au long des siècles précédents que le XX<sup>e</sup> siècle illustre le mieux. Ce lourd tribut payé par le peuple juif est confié à notre narrateur par « Rolf Cavriani cousin des Habsbourg-Lorraine » :

Globocnik, Wirth, Stangl et la joyeuse bande de l'Aktion Reinhardt avaient éliminé deux millions de Juifs du gouvernement général de Pologne, aux gaz d'échappement, selon la méthode expérimentale par Wirth le sauvagement à Belzec, et tous ces sinistres techniciens de la destruction furent envoyés début 1944 dans l'*Operationszone Adriatisches Küstenland* dont la capitale était Trieste la habsbourgeoise, l'endroit était dangereux, incontrôlable, les groupes de résistants tenaient des régions entières et montaient des opérations mortifères pour les Allemands, comme celle qui couta la vie à Christian Wirth en mai 1944<sup>113</sup>.

La mort est donc planifiée par des experts de gaz toxiques irrespirables. Les lieux d'extermination des Juifs se situaient pour la quasi-totalité d'entre eux en Pologne occupée (Gouvernement général) et annexée. Là, à partir de 1942 surtout, dans des chambres à gaz fixes fonctionnant soit au monoxyde de carbone des moteurs (de tank comme à Treblinka), soit au Zyklon B (Auschwitz), sont assassinés plusieurs millions d'hommes, de femmes d'enfants, au nom de ce qu'un ancien SS de Treblinka interviewé appelle une « chaîne de mort ». Une chaîne qui commence à l'arrivée du convoi par une mise en scène qui se veut rassurante : fosses douches, déshabillage, « coupe de cheveux », et qui finit, après le gazage et la récupération sur les cadavres de ceux qui peuvent l'être encore, par l'ensevelissement dans les gigantesques fosses avoisinantes dans un premier temps, par odeur de la crémation dans un second temps. Puanteur et odeur de chair brûlée ne laissent rien ignorer à des kilomètres à la ronde<sup>114</sup>.

Toujours dans la logique de blâmer et de dévoiler la situation désastreuse des Juifs, l'auteur explique qu'un de ces techniciens cyniques ordonnait en début « 1944 » la construction d'un four crématoire pour incendier les cadavres juifs. Voilà ce que le traducteur note :

Wirth demande à Erwin Lambert technicien du gaz et de la crémation d'y construire un four pour se débarrasser des corps des cinq mille personnes abattues sur place, à la matraque le plus souvent, et dont les cendres sont jetées, de nuit, dans la mer toute proche par les bourreaux ukrainiens que les spécialités de la destruction ont amenés avec eux<sup>115</sup>.

---

<sup>112</sup> Georgja Makhoulouf, « Mathias Énard : pour l'amour de l'Orient », entretien écrit, Août 2015, [http://www.lorientlitteraire.com/article\\_detail.php?cid=6&nid=6218](http://www.lorientlitteraire.com/article_detail.php?cid=6&nid=6218), p.3, consulté le 19 Juin 2018.

<sup>113</sup> Mathias Énard, *Zone*, op. cit., p. 417.

<sup>114</sup> Georges Bensoussan, *Génocide pour mémoire*, Paris, Félin, 1989, p. 109.

<sup>115</sup> Mathias Énard, *Zone*, op. cit., p. 419.

Nous rappelons ici qu'«en mai 1942, Himmler, prudent, décide de faire disparaître les traces de tueries de masse en URSS et en Pologne<sup>116</sup> ». En réalité, il s'agit de l'exhumation qui consiste à déterrer les corps entassés dans les fosses, et les brûler. Ces crémations de cadavres exhumés étaient une opération tellement affreuse du point de vue de l'esprit, de la vue, de l'odorat, que les hommes habitués aujourd'hui à vivre dans les conditions de la vie civilisée ne peuvent en imaginer l'horreur.

Cette manière de traiter la race juive sous-tend encore l'idéologie selon laquelle le peuple juif n'avait pas sa raison d'exister. Ce qui ramène le personnage de « Stangl » à ne pas condamner un tel crime puisque le « Reich avait exclu ces corps du genre humain, du bois, c'était du bois qu'il convenait de brûler, une erreur de la nature à rectifier, une espèce prolifique à éradiquer<sup>117</sup> ». Il fallait donc pour le Reich user de tous les moyens austères afin d'arriver à faire disparaître définitivement le peuple juif jugé fondamentalement hostile ou nuisible. Le génocide des juifs n'est pas le premier que le monde a connu car en 1915, la minorité catholique arménienne a vécu des massacres de masse sous les ordres du sultan turc.

Ainsi, les conditions calamiteuses dans lesquelles les Arméniens ont vécu sont pétries dans le récit. Les officiers locaux et des recrutés par le sultan turc déportaient ces derniers de part et d'autre du désert syrien, sur l'Euphrate sans nourriture, ni eaux, en pleine journée sous un soleil caniculaire ou dans le froid glacial de la nuit. La caravane des déportés subissait aussi des attaques de la part des gardes locaux et de ceux recrutés par les Ottomans comme les « Circassiens », les « Tchétchènes », qui dirigeaient les marches forcées. Les déportés succombent les uns après les autres, épuisés, rompus par l'esclavage et le sadisme des gardiens. Écoutons les propos d'« Harout Bedrossian » Arménien catholique à Alep, au bar de l'hôtel Baron où avaient dormi les Jeunes-Turcs venus d'Istanbul pour superviser la boucherie :

Les caravanes de déportés en provenance du nord passaient quelque temps dans le camp de concentration de Bab à quelques kilomètres de la ville,  *tout le monde a oublié, tout le monde a oublié, que les camps de la mort étaient ici, autour d'Alep, à Raqqa sur l'Euphrate, Deir ez-zor, à Hama, Homs, et juste dans le djebel Druze*, près d'un million d'Arméniens sont passés par là dans leur longue marche vers la mort et ceux qui survivaient au camp étaient envoyés toujours plus loin, à pied ou en charrettes jusqu'à ce que leur nombre soit si réduit qu'il devenait possible de les tuer à la main, de les brûler vifs, de les exploser à la dynamique ou de les noyer dans le fleuve, les témoins parlent d'anthropophagie causée par la famine, d'enfants se nourrissant d'excréments d'animaux de Bédouins arabes qui razziaient les colonnes de déportés enlevant les

---

<sup>116</sup> Georges Bensoussan, *Génocide pour mémoire*, op. cit., p. 92.

<sup>117</sup> Mathias Énard, *Zone*, op. cit., p. 422.

jeunes femmes nubiles, une courte apocalypse, quelques mois entre 1915 et 1916, au moment où les soldats britanniques et français tombent comme des mouches sur les côtes des Dardanelles bien gardés face aux soldats commandés par Moustafa Kemal qu'on appelle pas encore Atatürk<sup>118</sup> (sic).

Les massacres arméniens reprendront entre 1920 et 1923 lors de la guerre dirigée par le fondateur de la République turque, Mustapha Kemal qui avait déjà contribué à la première tuerie. Cela s'apprend explicitement à travers le flux du souvenir de notre narrateur. Ainsi profère t-il :

Je me souviens avec Marianne aux Dardanelles le guide turc nous chantait les louanges d'Atatürk père de la nation le grand organisateur de la résistance de la péninsule, promis à un noble destin : ce fossoyeur de l'Empire avait réhabilité les Jeunes-Turcs dès son arrivée au pouvoir en 1923, alors qu'il avait été jugé en 1919 et condamné pour les massacres de 1915-1916<sup>119</sup>.

Ce crime contre l'humanité ne peut cependant pas être attribuable à la religion musulmane, car il est essentiellement dû aux circonstances dramatiques du démantèlement de l'empire ottoman et à l'idéologie touranienne de Mustapha Kemal voulant débarrasser le territoire anatolien de tout élément non turc. Ce fut un fanatisme ethnico-national et non point religieux qui animait le bâtisseur de la Turquie moderne.

Ce génocide sera reconnu en 2001 par le gouvernement français, sous la présidence de Nicolas Sarkozy, après l'échec d'une première proposition de loi en 1998 dont le document a fini par disparaître à la chambre des Sénateurs. La logique de cette idée est illustrative dans ces mots :

L'Assemblée nationale a adopté définitivement le 18 janvier 2001 la proposition de la loi reconnaissant le génocide arménien alors qu'en 1998 une initiative similaire n'avait pas prospéré, le texte s'étant perdu au Sénat, où il n'avait jamais été mis à l'ordre du jour<sup>120</sup>.

Cette décision n'est pas sans soulever une colère noire chez les Turcs qui protestaient contre l'opinion française se présentant comme les « Justes et la patrie des Droits de l'homme », oubliant alors ses milliers de cadavres algériens. Les faits évoqués dans le texte retracent une certaine réalité car l'Histoire reconnaît ces événements sombres et leur date.

Par ailleurs, cette réécriture de l'Histoire en fiction romanesque faite par Énard, se retrouve chez Boubacar Boris Diop dans son roman *Murambi, le livre des ossements* où l'imagination révèle avec vigueur le carnage des Tutsis. Ce texte retrace le génocide rwandais

---

<sup>118</sup> Mathias Énard, *Zone*, op. cit., p. 205.

<sup>119</sup> Ibid., p. 207.

<sup>120</sup> Ibid., p. 204.

avec beaucoup plus de réalisme sous les témoignages rassemblés par le Journaliste. En guise d'illustration, nous pouvons citer ce témoignage du « Colonel Perrin » qui revient sur le carnage de l'école technique de Murambi, organisé par le docteur « Karekezi » : « Au cours du génocide, un homme important de Murambi a regroupé ici des milliers de Tutsis, les promettant de les protéger. Puis quand ils ont été assez nombreux, les interahamwés sont arrivés et le carnage a commencé<sup>121</sup> ».

Il est prudent d'aviser que l'Histoire qui inspire trop le roman (*Zone*) ne fait pas de lui le travail d'un historien. Autrement dit, le rapport que le roman entretient avec l'Histoire n'est pas d' « authenticité » mais de « vérité d'observation sur la nature humaine ». Ce qui intéresse l'auteur c'est d'extraire dans le spectacle de l'Histoire, du passé, l'idée philosophique qui commande, motive passions et caractères de l'Homme actant-acteur dans son temps. Donc, les faits en eux-mêmes ne sont qu'une illustration philosophique essentielle. Reprenant l'idée de Vigny, Kalidou SYécrit :

Si donc nous trouvons partout les traces de ce penchant à désertier le positif pour apporter l'idéal jusque dans les annales, je crois qu'à plus forte raison on doit s'abandonner à une grande indifférence de la réalité historique pour juger les œuvres dramatiques, poèmes, romans ou tragédies, qui empruntent à l'histoire des personnages mémorables. L'art ne doit jamais être considéré que dans ses rapports avec sa beauté idéale. Il faut le dire, ce qu'il y a de vrai n'est que secondaire : c'est seulement une illusion de plus dont on s'embellit, un de nos penchants qu'il caresse. Il pourrait s'en passer car la vérité dont il doit se nourrir est la vérité d'observation sur la nature humaine, et non l'authenticité du fait. Les noms des personnages ne font rien à la chose<sup>122</sup>.

Quelle que soit la part du réel qui existe dans le roman, ce dernier n'atteindra jamais une vérité authentique car l'univers romanesque ne peut transmettre avec exactitude les scènes de la réalité. Les personnages historiques rencontrés dans le roman sont des êtres fictifs que l'auteur fait revivre à la place d'une personne réelle. Ils ne sont pas à connaître mais à reconnaître. Les actions qu'ils mènent ne dépendent pas d'eux-mêmes, l'écrivain les fait agir.

Dans *Zone* le traitement des personnages nous permet de voir une trahison de la réalité. Les actions majeures du récit sont le jeu des personnages imaginaires de l'auteur. Ils agissent en héros et occupent le devant des scènes au détriment des personnages reconnus par l'Histoire. Ces derniers sont rangés au second niveau, mieux ils se situent à l'arrière plan du récit. En tant que figures réelles connues par l'humanité comme des êtres victorieux, ils deviennent dans le texte

---

<sup>121</sup> Boubacar Boris Diop, *Murambi, le livre des ossements*, Paris, Zulman, 2011, p. 186.

<sup>122</sup> Kalidou Sy, *Structure et Signification dans le roman historique*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 40.

des victimes, ils périssent dans le discours du personnage principal. Le narrateur raconte comment certains parmi eux sont assassinés et non leurs tueries.

La fiction traite l'Histoire de façon discontinue. Il n'existe pas de suite logique dans le déroulement des événements historiques. L'Histoire ne constitue pas globalement la matière du texte mais s'associe au romanesque et se trouve à plusieurs niveaux de la fiction. Elle qui est réinvestie dans la fiction est une manière de donner sens à l'existence des hommes, de réhabiliter le passé pour éclairer le présent, de dire et décrire la souffrance des hommes. L'Histoire et la fiction se complètent car si cette dernière s'inspire d'elle pour représenter et évoquer le présent, elle lui donne l'opportunité de survivre.

Le texte s'inspire trop des événements de l'Histoire à tel point que nous ne pouvons pas tout dire. L'auteur cherche toujours à retracer les histoires de guerres du monde méditerranéen en donnant plus d'exactitude à la fiction à travers le choix de ses personnages historiques et de ses repères chronologiques qui rendent son discours assez vrai aux yeux du lecteur. Ainsi, au risque de faire une réflexion historique du texte, il serait préférable de s'arrêter à ces quelques témoignages de guerres et faire une analyse de la violence dans ses manifestations sociales et religieuses.

Au-delà de sa vocation testimoniale, le texte représente la violence sociale en temps de guerre. En effet, l'expression de la violence sociale est manifeste dans *Zone* à travers les agressions matérielles et sexuelles que subit la population civile. Cette dernière est victime de spoliations, de razzias, d'enlèvements, de viols et d'assassinats de la part des combattants de guerre. De telles agressions sociales connues en période de crise sont relatées par Mathias Énard :

Les colonaux emportaient tout sur leurs mules, même les matelas, et quand le fermier essayait de résister, se refusait à livrer sa femme sa fille sa mère sa sœur ses brebis (sic) et son horloge murale, on l'égorgeait avec plaisir, n'étaient-ils pas vainqueurs, ils appliquaient le droit de la guerre<sup>123</sup>.

Ceci ressemble à une humiliation, il peut y arriver que le même homme couche avec une fille et sa propre génitrice. Il s'agit en d'autres termes de l'inceste car c'est un acte prohibé.

---

<sup>123</sup> Mathias Énard, *Zone*, op. cit., p. 378.

Les assassins profitent aussi des biens des victimes. Ils remplissent leurs poches des biens pris des morts, comme « médailles de baptême, tabatières d'argent ou d'émail<sup>124</sup> ». C'est le cas des bourreaux tels que « Globocnik », « Ljubo Runjas », parmi tant d'autres. Dès lors, la guerre peut être appréhendée comme une opportunité pour s'enrichir mais aussi une occasion d'assouvir le désir sexuel.

En outre, ceux qui éprouvent un sentiment de commisération à l'égard des innocents persécutés, et qui attestent leur croyance religieuse sont sévèrement condamnés au martyre. Ils subissent une mort atroce sous les sévices de l'exécuteur. En voici une illustration parfaite qui se lit dans *Zone* :

Boniface sentit grandir son amour et son courage pour Jésus Christ et s'écria *qu'il est grand le Dieu des saints martyrs !* puis il courut se jeter à leurs pieds et embrasser leurs chaînes, *courage*, leur dit-il, *martyrs de Jésus Christ* (sic) et le juge Simplicien, qui aperçut Boniface, le fit approcher de son tribunal et lui demanda qui il était, *je suis chrétien*, répondit-il, *et Boniface est mon nom* alors le juge en colère le fit suspendre et ordonna de lui écorcher le corps, jusqu'à ce qu'on vît ses os à nu ensuite il fit enfoncer des roseaux aiguisés sous les ongles de ses mains, le saint martyr, les yeux levés au ciel, supportait ses douleurs avec joie, alors le juge farouche ordonna de lui verser du plomb fondu dans la bouche, mais le saint disait *grâces vous soient rendues, Seigneur Jésus, fils du Dieu vivant* (sic), après quoi Simplicien fit apporter un chaudron qu'on emplît de poix bouillante et Boniface y fut jeté la tête la première, le saint ne souffrait toujours pas, alors le juge commanda de lui trancher la tête ; aussitôt un affreux tremblement de terre se fit sentir et beaucoup d'infidèles, qui avaient pu apprécier le courage de Boniface se convertirent, ses camarades achetèrent son corps ils l'embaumèrent et l'enveloppèrent dans des linges de prix puis, l'ayant mis dans une litière<sup>125</sup>.

L'attitude de ce personnage face aux bourreaux rappelle bien la passion du Christ qui s'est abandonné aux pharisiens sans tenter une seule fois de se défendre mais au contraire consomme sa douleur et sa souffrance avec enthousiasme. Il en est de même de la manière dont est il mis à mort, du mouvement de la terre et de la conversion de certains spectateurs assistant à cette scène. Le saint Boniface aurait payé ce prix pour son amour envers ses semblables comme le Christ lui-même, tout en espérant le salut éternel. Les décapitations faites aux adeptes christiques n'échappent pas Énard dans *Boussole*. Il y évoque et décrit les exécutions des chrétiens :

Les empereurs de Chine et d'Annam, entre autres, ont martyrisé une quantité non négligeable de colporteurs de Jésus, pour beaucoup béatifiés et même canonisés ensuite par Rome, martyrs du Vietnam, de la Chine ou de Corée, dont les souffrances n'ont rien en envier aux martyrs romains, tel saint Théophane Vénard le mal nommé, qu'il fallut cinq coups de sabre pour décapiter non

---

<sup>124</sup> Ibid., p. 30.

<sup>125</sup> Ibid., p. 267- 268.

loin de Hanoi : le jeune français témoigne de sa foi au bord du fleuve Rouge, dans les années 1860, au moment où l'offensive de la France en Annam contraint l'empereur à durcir les persécutions contre les chrétiens. On le représente calmement agenouillé face à la rivière, le bourreau à ses côtés : le premier coup de sabre, trop rapide et mal ajusté, rate la nuque et ne fait qu'entailler la joue ; Théophane continue à prier. Le second coup peut-être parce que l'exécuteur est encore plus tendu par son premier échec, touche le côté de la gorge, répand un peu le sang du missionnaire mais n'interrompt pas ses oraisons ; il faudra que le tranche-tête (on l'imagine grand, gras, chauve, comme dans les films, mais il était peut-être petit, chevelu, et surtout, dit-on, ivrogne, ce qui expliquerait d'une façon tout à fait plausible ses ratages) lève son bras cinq fois pour que le chef du martyr finisse par rouler, que son corps s'effondre et que ses prières se taisent. Sa tête sera placée sur une pique, pour l'exemple sur la berge du fleuve Rouge ; son corps enterré dans le limon – des catéchumènes voleront les deux à la faveur de la nuit, ils offriront au torse une vraie sépulture dans un cimetière chrétien et à la tête une cloche de verre pour qu'elle soit conservée comme relique par l'évêché de Hanoi, et cent cinquante ans plus tard le jeune prêtre des Missions étrangères de Paris sera canonisé, en compagnie de nombreux de ses frères, découpés, étranglés, brûlés ou décapités<sup>126</sup>.

Les tirs de l'exécuteur seraient déviés de leur point cible par la puissance de la prière. Ce qui nous rappelle précédemment la résistance de Boniface. Les difficultés qu'éprouve le bourreau pour exécuter ce personnage (Théophane) montrent que l'oraison est un moyen pour échapper aux mauvaises tentations. La violence telle qu'elle se manifeste dans *Zone* et *Boussole* n'est pas le simple fait que l'homme tue ses semblables. Elle s'exprime aussi à travers l'acte de se tuer soi-même ou l'autovictimisation.

Les scènes de suicide se déclenchent différemment dans *Zone*. Les individus se donnent la mort en se pendant, se fusillant, se poignardant, en avalant du poison, se noyant, s'immolant par le feu. Le narrateur le note :

Il y a des traditions dans le suicide, des groupes, des confréries, celle des pendus, plutôt campagnarde, celle des armes à feu et des armes blanches, plus martiale et virile, celle des moyens de transport, résolument moderne, celle des empoisonnés ou des hémorragies de baignoire à l'antique, des gazés avec ou sans explosion, des brûlés vifs<sup>127</sup>.

L'autovictimisation de certains personnages est sans doute due à la souffrance qui les attend dans les camps. Ils préfèrent se trépasser que d'être soumis à toute forme de supplice dans les lieux de détention avant de succomber. C'est le cas de « Manos sortit soudain des rangs se mit à courir en direction des barbelés électrifiés pour s'y jeter, l'électricité lui contracta tous les muscles le fit saigner du nez et de la bouche dans une odeur d'ozone et de chair grillée<sup>128</sup> ». De même que « Mohammad el Khatib » s'est fait exploser dans sa propre voiture ainsi que le poète

---

<sup>126</sup>Mathias Énard, *Boussole*, op. cit., pp. 344 -345.

<sup>127</sup>Ibid., p. 202.

<sup>128</sup>Ibid., pp. 223 - 224.

hongrois Attila József qui s'est allongé sur la voie du train pour se faire couper « en deux dans le sens de la longueur <sup>129</sup> ». L'aspiration à la liberté absolue débouche sur le culte de la mort et du crime. La violence s'exprime encore à travers le langage grossier tenu par certains personnages du texte. Il s'agit donc de quelques propos insultes ou invectives, des termes de mépris, des dénominations portant atteinte à l'image des personnages.

Cette violence verbale ne peut être démontrée par le lecteur que lorsqu'il fait un tri de mots ou expressions argotiques puisque qu'il ne s'agit pas de discours proprement dit tenus par les personnages de notre corpus. Voici quelques exemples illustratifs : « vulgaire cochon », « visage porcine », « le porc », « vilain », « voleur », « maquereau », « païens », « menteur<sup>130</sup> ».

Ces vocables mettent en évidence la haine, la colère, le mépris des victimes contre les bourreaux. Ils traduisent aussi les défauts physiques des hommes. Le langage argotique, par sa violence et son caractère étrange constitue un outil radical de séparation, de rejet voire de haine, de vengeance aussi. À ces termes se greffent d'autres comme « le boucher de ... », « le fossoyeur », « le détrousseur de cadavres », « le sauvage », « le féroce », « le fou », qui montrent la froideur, la personnalité cynique de certains personnages historiques. Cette forme de violence (verbale) existe dans certains ouvrages comme *Le journal d'un enlèvement* de Gabriel Garcia Marquez, *Les sirènes de Bagdad* de Yasmina Khadra. Citons successivement un exemple pour chacun de ces romans : « Ce sont tous des salauds<sup>131</sup> » avoue la détenue Marina à l'endroit des journalistes colombiens. Dans le récit de Khadra nous pouvons lire ceci :

Ces mécréants d'Américains ne l'emporteront pas au paradis. Dieu renversera le ciel sur leur tête. Pas un GI ne quittera l'Irak entier. Ils peuvent toujours plastronner, ils finiront comme ces armées impies de naguère qui furent réduites en chair à saucisse par les oiseaux d'Ababill. Dieu les enverra les oiseaux d'Ababill<sup>132</sup>.

Ce discours maudissant montre encore combien « Malick » éprouve d'aversion contre l'Amérique qui a bombardé l'Irak en 2003.

L'expression de la violence verbale est moins prédominante dans notre corpus, elle n'est qu'un ensemble de termes que l'auteur emploie pour fustiger les défauts des bourreaux et montrer leur apparence monstrueuse. Cependant, Mathias Énard ne consacre pas seulement son

---

<sup>129</sup> Mathias Énard, *Zone*, op. cit., pp. 200 - 201.

<sup>130</sup> Ibid., pages. 34 - 95 - 164 - 468.

<sup>131</sup> Gabriel García Marquez, *Le journal d'un enlèvement*, Paris, Grasset, 1997, p. 111.

<sup>132</sup> Yasmina Khadra, *Les sirènes de Bagdad*, Paris, Julliard, 2006, p. 86.

récit à la description de la violence physique et verbale. Son objectif consiste encore à éveiller le monde sur le fait qu'il est difficile de vivre avec les horreurs de la guerre.

Le narrateur Francis Servain Mirković, habité par ses propres tueries et celles de ses compagnons d'arme, cherche à renaître sous le pseudonyme d'« Yvan Deroy », un malade mental interné à l'hôpital, à qui il va usurper son identité :

Francis Servain Mirković se dissolvait dans les vrais faux papiers pour se reconstruire comme un atome dans les milliers de noms de la valise, regroupés en un seul, /.../ il est facile de s'approprier une identité, de mettre son visage à la place d'un autre, de prendre sa vie, né la même année que moi, il a eu la même adolescence par les idéologies violentes, /.../ Yvan Deroy s'il était sorti de son hôpital aurait collé des affiches néonazies<sup>133</sup>.

Cette renaissance sera l'entrée à la nouvelle vie qu'il entend mener, vie sans armes, celle d'un homme conjugal qui verra grandir ses propres descendants, un homme qui embrassera une carrière littéraire reflétant son vécu personnel. Le passage suivant corrobore cet argument :

J'ai tout emporté, et je peux dire que tout ce que je possède au dessus de moi dans un sac de taille assez réduite, à côté de la petite mallette qui va au Vatican et que je compte bien remettre à peine arrivé à Rome, ensuite ce soir dans ma chambre au Piazza via del corso je vais boire au bar de l'hôtel jusqu'à sa fermeture et demain matin je prendrai un bain je m'achèterai un costume neuf je serai un autre homme j'appellerai Sashka ou j'irai directement chez elle je sonnerai à la porte (sic) et Dieu sait ce qui va se passer, Zeus décidera du destin qu'il convient de me donner les Moires s'activeront pour moi dans leur cave et advienne que pourra on verra bien si la guerre me rattrapera ou si je vivrai vieux en regardant grandir mes enfants les enfants de mes enfants quelque part caché dans une île ou un immeuble de banlieue de quoi pourrais-je bien vivre, de quoi, comme Eduardo Rózsa je pourrai raconter ma vie écrire des livres et des scénarios de films autobiographiques<sup>134</sup>.

Ce destin, cet avenir brillant où régneront la paix, la tranquillité et le bonheur, sera assuré par le fruit de sa plume d'écrivain mais aussi « avec des morts des disparus des secrets (sic) dans cette valise de plus en plus lourde<sup>135</sup> » qu'il compte échanger avec trois cent mille dollars auprès du Pape. Loin d'être un simple rêve de se débarrasser des cauchemars de la guerre, l'aspiration de Francis Servain à un nouvel homme est une invite que Mathias Énard lance à tout le corps militaire.

Mathias Énard plonge son lecteur dans un monde à l'état de nature où l'homme est un loup pour l'homme, pour reprendre l'expression de Thomas Hobbes. C'est un roman où les hommes s'entredéchirent, « un conte de bêtes féroces, un livre avec des loups à chaque

---

<sup>133</sup> Mathias Énard, *Zone*, op. cit., p. 212.

<sup>134</sup> Ibid., p. 140.

<sup>135</sup> Ibid., p. 262.

pages<sup>136</sup> ». Les bourreaux n'échappent pas à la mort ils en sont victimes. *Zone* réitère les blessures de l'humanité causées par des conflits sanglants. Son contexte de parution coïncide bien avec la montée en puissance du terrorisme dans le monde oriental.

## 2. Le terrorisme

Il en est des définitions du terrorisme dans l'opinion d'aujourd'hui ce qu'il en est de celle concernant les régimes politiques. Mais ce concept (terrorisme) mérite d'être revisité brièvement dans son évolution historique avant d'être défini et analysé. Attesté en 1794, le terme renvoyait à l'idéologie des partisans de la terreur après la Révolution française qui, à l'époque, dirigeaient le pouvoir en menant une lutte intense et violente à l'endroit des contre – révolutionnaires. C'est donc une façon d'exercer le pouvoir et non un moyen d'action contre lui. Il a fallu attendre le XIX<sup>e</sup> siècle pour que l'inverse se produise. Il devient une action contre l'État. Ainsi, la notion de terrorisme revêt un sens antigouvernemental dans certains pays comme l'Irlande en 1866, la Russie (mouvement nihiliste) en 1883, en Inde britannique, dans les Balkans et l'empire ottoman.

En effet, avec la création de l'Organisation Révolutionnaire Intérieure Macédonienne (ORIM) en 1893, le terrorisme prend une ampleur considérable dans la Macédoine sous le refus de sa population à ne plus se soumettre aux lois de la « Turcocratie », et qui accentue les actions révolutionnaires contre l'autorité turque, liquidant les « traîtres » et les opposants de toutes sortes, pratiquant même l'enlèvement des étrangers, avec demande de rançon<sup>137</sup>. Il est apparu sous sa forme moderne en Méditerranée, plus précisément au Moyen-Orient en 1896 avec l'assassinat du Shah Nasir al – Dîn dont la responsabilité morale a été attribuée à Djemâl ad – Dîn – al.

Le concept de terrorisme a donc connu un renversement significatif au cours du temps et s'est propagé dans certains pays où il désigne un mouvement réactionnaire contre l'autorité politique. Ce qui ne donne pas lieu à une définition unique et universelle. Plusieurs définitions du terrorisme ont été proposées par de grandes institutions internationales et des personnes de haut niveau. Nous retiendrons ceux qui sont les plus conventionnelles.

---

<sup>136</sup> Ibid., p. 401.

<sup>137</sup> Voir la préface de Marc Terrades dans *Le sang des martyrs et des héros*, L'Harmattan, 2002, pp. 14 – 15.

Le terrorisme est « toute action (...) qui a pour intention de causer la mort ou de graves blessures à des civils ou à des non combattants, lorsque le but d'un tel acte est, de par sa nature ou son contexte, d'intimider une population, ou de forcer un gouvernement ou une organisation internationale à prendre une quelconque mesure ou s'en abstenir<sup>138</sup>.

Élaborée en 2004 par le groupe de personnalités compétentes et le Secrétaire de l'Organisation des Nations Unies, cette définition présente des manquements, faute de ne pas tenir compte de l'ethnicité, de la religion et de la race qui le plus souvent excitent la terreur entre communautés ou individus ayant des croyances ou des pratiques différentes. La précédente définition aurait pu être affirmée par celle évoquée par l'assemblée générale des Nations Unies :

Les actes criminels qui, à des fins politiques sont conçus ou calculés pour provoquer la terreur dans le public, un groupe de personnes ou chez des particuliers, sont injustifiables et quelques soient les motifs politique, philosophique, idéologique, racial, ethnique, religieux, ou autre que l'on puisse invoquer pour les justifier<sup>139</sup>.

Nous définissons le terrorisme comme toute action violente destinée à propager la terreur et ainsi à faire pression sur un groupe ethnique, racial ou à l'encontre de soi-même, sur une population civile ou non, sur une institution étatique ou religieuse afin de causer des dégâts matériels, économiques et des pertes humaines, sans aucune légitimité. Ces définitions nous permettront d'analyser cette notion dans *Zone et Boussole*.

« Il n'y a plus un pays qui n'ait pas ses futurs terroristes, extrémistes, salafistes, jihadistes de tout poil<sup>140</sup> » dit Énard. Cette affirmation montre que le terrorisme est devenu une affaire de toutes les nations. Chaque pays a en son sein des terroristes à connaître dans l'avenir. Le terrorisme revêt des formes politiques et religieuses et gagne de l'espace comme une tache d'huile sur un papier. Depuis l'avènement du 11 septembre 2001, les actions terroristes continuent à percer le monde contemporain. Plusieurs passages de *Zone* immergent le lecteur dans le champ du terrorisme.

Ce roman rappelle implicitement les frappes d'Al Qa'ida sur les États-Unis d'Amérique. Le texte évoque la riposte américaine au lendemain de cette catastrophe. Ainsi, George Washington Bush édicte un « ordre sur la détention, le traitement et le jugement de certains non-citoyens dans la guerre contre le terrorisme<sup>141</sup> » et fixe en même temps le « statut des personnes capturées par les autorités américaines à travers le monde, soupçonnées d'être à un titre ou un

---

<sup>138</sup> <https://fr.m.wikipedia.org/wiki/D%C3%A9finition-du-terrorisme>, consulté le 16 mai 2018.

<sup>139</sup> Ibid.

<sup>140</sup> Mathias Énard, *Zone*, op. cit., p. 137.

<sup>141</sup> Gilles Kepel, *Terreur et martyre. Relever le défi de civilisation, champs actuel*, op. cit., p. 28.

autre à Al Qa'ida et de posséder des données utiles aux services de renseignement dans la traque de Ben Laden et de ses affidés<sup>142</sup> ». Il est question d'identifier l'ennemi et ses complices et de faire un nettoyage des activistes terroristes. C'est ce qui fait écrire à Énard :

Les islamistes étaient l'ennemi commun et ce déjà avant 2001, avant la Grande Entente qui allait nous faire échanger des terroristes à foison, le Grand Nettoyage, des suspects des activistes de tout poil expédiés à Guantánamo, balancés des avions au milieu de l'océan indien, torturés dans des caves pakistanaïses ou égyptiens, des listes et des listes les plus larges jusqu'à la pomme de discorde irakienne<sup>143</sup>.

Il faut rappeler ici que ces attentats sont une sanction contre la puissance américaine qui soutient injustement Israël dans le combat qui l'oppose à la Palestine mais aussi contre les peines politiques qu'elle inflige à l'Irak après la guerre du Golfe.

Le lecteur de *Zone* découvre que le terrorisme actuel se fait par le recours à des bombes explosives. L'opération martyr et l'attentat à la voiture piégée sont appliqués dans la pratique terroriste. Ainsi la disparition d'Elie Hobeika reflète bien l'une des stratégies du terrorisme : le placement d'un explosif dans les moyens de transports. La scène suivante illustre assez cet argument :

Elie Hobeika le boucher de Chatila a explosé dans sa voiture le 24 janvier 2002, Mike Nassar grand vendeur d'armes le 7 mars de la même année, et ainsi de suite, /.../, le 22 janvier Elie Hobeika est invité chez le Syrien aux traits saillants, /.../, tout le monde avait intérêt à sa mort, les Palestiniens, les Israéliens, les Libanais, c'est peut être pour cela que Ghazi Kanaan l'invite à dîner, il le caresse une dernière fois comme un vieux chien malade avant son euthanasie, il sait qu'il va sacrifier Hobeika avant qu'il ne parle trop, poussé par la nécessité de l'état qui se referme, et basta, ce dans les romans on appelle sacrifier un pion, c'est-à-dire en jargon « clarifier la situation », *nous allons clarifier la situation* (sic) signifie que selon toute vraie semblance quelqu'un allait disparaître, dans la grande clarté d'une voiture piégée /.../, Elie Hobeika avait dans son coffre deux bouteilles d'air comprimé, un masque, et des palmes /.../, lorsqu'une voiture anodine a explosé sur son passage les deux bouteilles de plongée ont sauté elles aussi, éventrant le siège arrière sur lequel il se trouvait, perçant le corps d'Elie Hobeika d'éclats d'acier et de ressorts de fauteuil, adieu le gentil bourreau si diplomate<sup>144</sup>.

L'opération à la voiture piégée est un mode de résistance privilégié contre l'oppression, une méthode pour éliminer l'ennemi. À celle-ci se greffe l'opération kamikaze. Cette dernière vise souvent les lieux de rassemblement comme les écoles, les églises, les mosquées, les marchés

---

<sup>142</sup> Ibid.

Avant la catastrophe du 11 Septembre, Ben Laden et ses hommes s'en sont pris en 1997 aux ambassades des États-Unis en Afrique, au Kenya et en Tanzanie, afin de rappeler leur existence au monde qui avait tendance à les négliger et les oublier.

<sup>143</sup> Mathias Énard, *Zone*, op. cit., p. 134.

<sup>144</sup> Ibid., pp 284 – 285.

... Les assaillants appartiennent souvent à des mouvements islamistes radicaux qui prônent des idées factices de la religion musulmane. Leurs martyrs sont persuadés de l'accession à une vie paradisiaque en se livrant au combat du djihad. Le narrateur de *Zone* raconte un attentat extrémiste visant une basilique italienne :

À San Petronio basilique de Bologne les Italiens ont cru éviter il y a peu un attentat islamiste des plus étranges, artistique, les terroristes présumés souhaitaient détruire une fresque de Giovanni de Modène peinte au début du XV<sup>e</sup> siècle et représentant l'enfer selon Dante /.../, un horrible démon y dévore et torture les pécheurs, et parmi eux, dans la neuvième fosse du huitième cercle, Mohammad prophète de l'islam, allongé souffrant sur un rocher /.../, et ainsi l'avait représenté le peintre de Modène, la poitrine ouverte, ce qui devait déclencher l'ire, près de six cents ans plus tard, des soi-disant islamistes que le zèle des carabinieri avait interpellés dans la noble basilique, croyant sincèrement déjouer un attentat des plus odieux, contre l'Art et la civilisation – une fois de plus l'alerte italienne était fautive, les terroristes étaient de simples touristes qu'il fallut relâcher quelques jours plus tard, l'église n'avait pas explosé, la fresque impie était toujours en place et le Prophète déchiré toujours en proie aux démons, jusqu'à la fin des temps dans l'enfer des chrétiens<sup>145</sup>.

La scène de représentation du « Prophète » dissimule l'idée de caricature de ce dernier et le refus de l'église à le reconnaître comme un envoyé de Dieu. Ceci nous fait penser à la représentation profane de Mohammad prophète de l'islam par *Charlie Hebdo* qui a soulevé l'indignation de tous les musulmans du monde entier. Pour Mathias Énard, c'est « l'ignorance d'autrui, de la possibilité de la différence, le degré zéro de la curiosité<sup>146</sup> » qui constituent le mal absolu. Selon le traducteur, on est incapable de voir en dehors du soi tant on croit déjà tout savoir et avoir tout compris. Non content d'être ignorant nous ne désirons pas connaître pour ne pas affronter ce qui nous remet en question et peut-être en danger. C'est dans cette citadelle de soi que réside le mal absolu, renchérit l'auteur de *Boussole*.

Cependant, Énard opère une complexité européenne dans la propagande terroriste. Le soutien ou l'aide aux mouvements extrémistes provient des États les plus forts qui visent des intérêts à leur tour. L'Europe et ses alliés, initiateurs de la lutte contre le terrorisme, sont pourtant aujourd'hui les premiers partenaires voilés qui encouragent la création de mouvements violents. « L'Europe n'avait d'autre choix que de soutenir leur régime moribond contre la barbarie et l'extrémisme pour protéger le pétrole les mines les villages les ouvriers les laïques les

---

<sup>145</sup> Mathias Énard, *Zone*, op. cit., p. 244.

<sup>146</sup> Pierre Assouline, Mathias Énard « La liberté, l'humour, l'ivresse c'est aussi l'islam » et Kamel Daoud « l'islamisme tombera car il est impossible » (entretien écrit), *Le magazine littéraire*, le 03 Juin 2018, consulté le 5 Février 2019.

mécréants<sup>147</sup>» (sic), dicit l'auteur. C'est l'hypocrisie des Européens dans la guerre contre la violence terroriste qui est fustigé dans ces mots.

Par ailleurs, en dehors de l'Occident, nous avons la puissance américaine qui incite des jeunes musulmans parfaitement pacifiques à se radicaliser et à commettre des actes terroristes sur le territoire nationale. L'argent infiltré joue un rôle actif dans la tentative d'attentat. Ainsi, nous apprenons le rôle négatif que les États-Unis jouent dans le terrorisme :

On dit aux Américains que leur gouvernement assurait leur sécurité en empêchant et en punissant le terrorisme à l'intérieur des États-Unis. Mais regardez de plus près et vous réaliserez que nombre de ces personnes n'auraient jamais commis de crimes si les forces de l'ordre ne les avaient pas encouragées, poussées, et parfois même payées pour commettre des actes terroristes<sup>148</sup>.

Cet enjeu politique dénoncé par le même auteur est beaucoup plus évident lorsqu'il ajoute :

Les États-Unis avaient créé avec l'aide des services spéciaux pakistanais l'organisation des talibans, ce qui attribuait une responsabilité aux États-Unis dans le terrorisme. D'autant, les États-Unis encouragent aussi l'Arabie saoudite à former des « moudjahidines » dont l'idéologie était la version wahhabite (*whhabi bran*) et fondamentaliste de l'islam, ce dont les États –Unis étaient parfaitement au courant. Nous avons financé les mêmes personnes que nous combattons aujourd'hui<sup>149</sup>.

Tout ce qu'il y avait d'admirable dans la civilisation islamique classique, la beauté de la langue psalmodiée ou récitée, la symétrie des croyants inclinés par une horloge implacable à l'heure de la prière, la véhémence métaphysique tempérée par la culture du compromis et du syncrétisme, en Asie comme en Afrique, la grâce des mosquées effilées vers le ciel, la calligraphie somptueuse contournant l'interdit de la représentation, l'hospitalité et la chaleur des croyants, tout cela est balayé, anéanti par les exactions des sicaires de Dieu, pour reprendre les mots de Pascal Bruckner. Conscient de tout cela, Olivier Roy proclame que nous vivons « une islamisation de la radicalité et non une radicalisation de l'Islam<sup>150</sup> ». Il exonère, d'une pirouette habile, la religion coranique de tout examen et semble dénier toute dimension religieuse de ce phénomène.

Ce qui motive la complexité des responsables américains et européens est de part et d'autre le désir de remodeler en profondeur le Moyen-Orient pour mieux servir les intérêts

---

<sup>147</sup> Mathias Énard, *Zone*, op. cit., p. 134.

<sup>148</sup> Georges Corm, *La Nouvelle question d'Orient*, op. cit., p. 79.

<sup>149</sup> Ibid.

<sup>150</sup> Cité par Pascal Bruckner dans *Un racisme imaginaire. Islamophobie et culpabilité*, Paris, Grasset, 2017, p. 196.

impériaux des États-Unis et du fameux bloc civilisationnel de l'Occident mais aussi de déstabiliser des régimes considérés comme hostiles à leur intérêts notamment ceux de la Libye ou de la Syrie, sans oublier l'Iran qui subit des attentats, et pour ne rien dire sur la Russie de Vladimir Poutine que l'OTAN aimerait voir en déconfiture.

Si *Zone* dégage une réflexion solide sur la violence terroriste, *Boussole* en revient de façon clairesemée. Mathias Énard évoque dans celui-ci l'idée d'un islam radicalisé ayant ses racines aux États-Unis et en Europe.

Au Sarawak il est peut-être question des dernières décisions du sultan de Brunei et pas du tout des assassins masqués de l'Islam de farce macabre au drapeau noir. C'est une histoire si européenne, finalement. Des victimes européennes, des bourreaux à l'accent londonien. Un islam radical nouveau et violent, né en Europe et aux États-Unis, des bombes occidentales, et les seules victimes qui comptent sont en fin de comptes des Européens. Pauvres Syriens. Leur destin intéresse bien peu nos médias, en réalité<sup>151</sup>.

Examiner ces mots c'est découvrir encore l'instrumentalisation opportuniste des djihadistes, terroristes radicaux. Autrement dit, les politiques de laisser faire face au terrorisme hors d'Europe, dans certains pays, comme cela reste le cas dans une large mesure en Libye, en Syrie ou en Irak, sont la source du chaos dans lequel nous sommes, plus particulièrement depuis le début du nouveau siècle. Il ne faut pas perdre de vue le rôle des médias européens et américains qui ne prennent au sérieux la diffusion des informations relatives aux victimes terroristes que lorsque le drame les touche.

Par ailleurs, Énard explique et regrette à la fois le fait que dans l'imaginaire européen, en particulier française, l'islam est conçu comme synonyme de violence. Animé de courage, il revient sur la marginalisation des musulmans qui vivent en France et avoue que l'islam est par essence une religion de paix, d'amour et non de haine et de violence. Avec lui, nous pouvons comprendre :

Il y a une forme d'invisibilité de l'islam en France : une catégorie de la population est exclue, tant au niveau de la vie réelle que de la pensée. Tout se passe comme si l'on voulait gommer une idée de l'islam qui n'est pas celle d'un fanatisme privé de religiosité authentique. On oublie l'islam comme culture qui a donné lieu à une pensée, à une philosophie et qui a développé une vision du monde tout autre que celle du voile et de la violence. Mais cet islam-là, on ne veut pas le voir. On se focalise sur la violence extrémiste et fanatique qui entretient la peur, et cette peur est instrumentalisée par certains, dont l'extrême-droite<sup>152</sup>.

---

<sup>151</sup> Mathias Énard, *Boussole*, op. cit., p. 225.

<sup>152</sup> Georgia MaKhoulouf, « Mathias Énard : pour l'amour de l'Orient » (entretien écrit), le 08 août 2015, [http://www.l'orientlitteraire.com/article\\_detail.php?cid=6&nid=6218](http://www.l'orientlitteraire.com/article_detail.php?cid=6&nid=6218), consulté le 19 juin 2018.

Il convient de combattre la confusion qui existe entre le terrorisme et les structures de la religion musulmane, supposées trop souvent qu'elles constituent un invariant anthropologique imperméable aux évolutions du monde. Les discussions pavloviennes (incessantes) sur l'islam pour savoir s'il encourage ou non la violence ne font pas sens, bien au contraire elles donnent une certaine légitimité aux actions terroristes prétendant se placer sous la bannière de cette religion. Il en est de même des débats sans fin sur les mouvements d'islam politique, devenues un « business » à la fois académique et médiatique, au détriment de toute pensée socioéconomique sérieuse sur les méfaits du modèle rentier des économies arabes et d'une dénonciation sans restriction des interventions et soutiens militaires externes. La culture arabe a fait avancer de nombreuses sciences dont la médecine, les mathématiques, l'astronomie, la géographie, aussi bien que la philosophie. L'islam est aussi une religion qui n'a pas eu du mal à coexister avec d'autres religions et cela jusqu'à son instrumentalisation. Le terrorisme a, pour plusieurs générations, sali le visage de la religion coranique, souillé de sang tous ses symboles, le voile, le hidjab, la barbe, et même transformé la profession de foi : « Allahou Akbar » en un cri aussi sinistre que le « Sieg Heil » des Nazis. De même que le catholicisme s'est rendu odieux après l'Inquisition, la chasse aux sorcières. Les djihadistes qui agissent au nom de l'Islam ne sont pas des musulmans et n'ont de lien avec celui-ci que les alibis dont ils se prévalent pour justifier leurs crimes et leurs insanités. Ce sont des individus égarés, condamnés à l'enfer pour toujours. L'ignorance les incite à croire que leurs agissements relèvent du Jihad.

Le terrorisme a pris des proportions considérables avec l'état du chaos auquel l'Irak a été mené suite à son « invention, le New Deal oriental de Bush le naïf ardent<sup>153</sup> » en 2003, puis suite au chaos des Syriens qui « voulaient surtout ne pas tout perdre dans la tempête de l'après-11 Septembre<sup>154</sup> » et des Libyens. Pourtant seule l'organisation « État islamique<sup>155</sup> » est désormais visée par une nouvelle alliance occidentale et arabe. Les autres organisations terroristes qui bouleversent la Syrie sont considérées comme nécessaires et utiles pour obtenir le changement de régime désiré à Damas. Ceci pour des raisons géopolitiques très évidentes : relâchement des rapports avec l'Iran et la fin de l'appui au Hezbollah mais aussi empêcher ou diminuer les nombreuses infiltrations de terroristes au Liban à partir de la frontière avec la Syrie. N'est-il pas

---

<sup>153</sup> Mathias Énard, *Zone*, op. cit., p. 285.

<sup>154</sup> Ibid.

<sup>155</sup> Ibid., p. 225.

encore les mêmes intérêts tirés de l'État d'Israël qui motivent les démocrates à vouloir intervenir à côté de ce dernier ?

Il est incontournable de parler du terrorisme aujourd'hui sans pour autant penser au vieux conflit entre Israël et Palestine. Mathias Énard s'intéresse à cette guerre qui prend actuellement une tournure terroriste selon la manière de combattre des uns les autres. De façon biaisée, Énard rappelle que l'impossible réconciliation entre Israéliens et Palestiniens est due à la présence juive dans les territoires de ces derniers qui perdent davantage leurs terres :

Les Palestiniens existent depuis trente ans que déjà ils perdaient leur territoire et envoyaient un million de réfugiés sur les routes. Marwan pensait sincèrement que seule la guerre pouvait rendre la Palestine aux Palestiniens. Ou du moins quelque chose aux Palestiniens. L'injustice était intolérable. Marwan était un admirateur de Leïla Khaled et des membres du FPLP qui détournaient des avions et enlevaient des diplomates<sup>156</sup>.

Soucieux de ne pas perdre leur identité propre, les Palestiniens se sont organisés créant « l'OLP » (Organisation de libération de la Palestine) en 1964. Cette dernière dirigée par Yasser Arafat, sera la seule instance juridique au sein de laquelle les Palestiniens mèneront leur bataille pour la reconnaissance de leurs droits. Au moment où le côté politique réclame la naissance d'un État palestinien, la branche militaire organisée en milice met sur pied une guerre terroriste à travers le Front populaire pour la libération de la Palestine (FPLP) bien organisé et financé par les pays arabes. Il pose des actes terroristes spectaculaires à travers les détournements d'avions, les attaques à la bombe, les bombardements des frontières ainsi que les opérations menées à l'extérieure comme l'attaque du village olympique de Munich en 1972 par les Palestiniens qui ont tué beaucoup d'athlètes juifs.

Il est pertinent de rappeler à ce niveau le rôle éminent joué par les Anglais dans le partage inégal du foncier en 1947 et la proclamation de l'État d'Israël en 1948, destiné à regrouper les communautés juives de par le monde. L'éternel recommencement de ce conflit à fait l'objet du titre de l'essai de Thomas Noah Mvogo : *Israël-Palestine, l'impossible réconciliation* où il revient sur les origines divines et politiques de cette guerre, indique les facteurs de blocage du retour à la paix définitive et envisage une série de solutions telles que « la position des religions, la position des politiques et la possibilité d'une confédération<sup>157</sup> » qui pourraient ramener la stabilité définitive. Et pourtant il est dit que la Palestine n'existe pas sous les Ottomans et c'est

---

<sup>156</sup> Mathias Énard, *Zone*, op. cit., p. 71.

<sup>157</sup> Thomas Noah Mvogo, *Israël – Palestine. L'impossible réconciliation*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 55.

avec la présence britannique que le mot resurgit : « Palestiniens de l'extérieur. Palestiniens. Qui a ressuscité ce terme biblique, et quand ? Les Anglais sans doute. Sous les Ottomans il n'y avait pas de Palestine. Il y avait le vilayet de Jérusalem, le département de Haïfa ou de Safed<sup>158</sup> ». Ainsi, il est nécessaire de comprendre qu'après les données historiques et bibliques, une minorité juive a continué à séjourner dans des territoires. Que les arabes ont été les plus en vue pendant une assez longue période ; et surtout sous la domination ottomane. Et pendant le mandat de la Société des nations, confié à l'Angleterre, la Palestine n'était ni propriété juive, ni un territoire arabe, mais avait tout simplement une population à majorité arabe.

L'État d'Israël entre désormais dans une logique de nuisance et de fauteur de trouble. Il n'est plus cet État qui est agressé et qui doit se défendre, mais c'est lui qui agresse le Liban sous le fallacieux prétexte de pourchasser les terroristes, assassine les milliers de civiles, coupe illégalement les espaces conquis lors de ses précédentes expéditions, autant d'alibis que l'on ne peut résumer. C'est ce qu'Énard laisse entendre dans : « Les vies que les Israéliens ont détruites, Beyrouth que les Israéliens ont détruite<sup>159</sup> ». Le texte fait aussi référence au ratissage des combattants palestiniens installés au Liban dans le camp de Chatila en 1982. Considérés comme des terroristes, ils subissent de violents massacres de la part des soldats israéliens. Ce carnage est celui dont Mathias Énard avoue en ces termes :

Ces nuits de septembre 1982, trois nuits et trois jours de couteaux et de mitraillettes pour combien de Palestiniens massacrés, on l'ignore, entre sept cents et trois mille, selon les sources, on ensevelissait les cadavres au bulldozer, en secret, l'armée israélienne avait demandé aux miliciens de débarrasser le camp des terroristes qui s'y trouvaient encore, débarrasser le camp des terroristes à naître, des terroristes en herbe, des terroristes à la retraite et de possibles génitrices de terroristes<sup>160</sup>.

Le terrorisme bien qu'il soit plus fréquent au Moyen-Orient, est encore présent dans les autres continents.

---

<sup>158</sup> Mathias Énard, *Zone*, op. cit., p. 70 – 71.

<sup>159</sup> Ibid., p. 439.

De 1982 à 1985 nous notons la nouvelle invasion du Liban par l'armée israélienne et occupation de sa capitale Beyrouth, massacre de palestiniens aux camps de réfugiés de Sabra et de Chatila ; les combattants palestiniens, forcés de quitter le Liban, sont contraints à l'exil dans différents pays arabes. Des massacres et des déplacements forcés de populations libanaises interviennent durant cette occupation, où Israël exige le nouveau régime libanais qu'il a institué de signer un traité de paix (mai 1983) qui ne sera jamais mis en application ; l'armée israélienne, après son retrait de la capitale et de son occupation élargie à la moitié du Liban, maintient son occupation du sud du pays.

<sup>160</sup> Mathias Énard, *Zone*, op. cit., p. 286.

La fiction énarienne met en exergue les tensions ouvertes entre l'armée algérienne et une rébellion armée islamiste, qui font des dizaines de milliers de morts de la population civile. Sans prendre en considération l'âge ou le sexe, les assaillants égorgent, éventrent, fusillent et brûlent des innocents. Ce qui peut s'illustrer à travers ce fragment qui décrit l'horreur commise par les extrémistes algériens :

À quelques centaines de mètres d'un poste de l'armée algérienne une bande de terroristes s'est introduite dans le quartier a commencé systématiquement le massacre de la population les femmes les hommes les hommes les femmes les enfants les nouveaux nés égorgés éventrés brûlés fusillés jetés contre les murs les têtes éclatées les bijoux arrachés des doigts des poignets à la hache les belles vierges emportées dans les montagnes le butin de la part d'honneur pour les vainqueurs sans ennemi dans la nuit et les guerriers tuaient tuaient tuaient (sic) des banlieusards aussi pauvres qu'eux ou des paysans plus pauvres encore, il n'y avait rien dans nos notes et nos rapports, rien de rien à part des flots de sang insensés des noms de villages et d'émirs de maquis touchés par la furie d'Arès, des barbus au discours de plus en plus incompréhensible, de plus en plus abscons, qui parlaient de Satan et de Dieu de la vengeance de Dieu de tous ces paysans ces Algériens qui étaient des impies et méritaient la mort<sup>161</sup>.

Ce passage nous immerge par ailleurs dans *Journal d'un enlèvement* où l'auteur réitère l'horreur causée par les terribles années de guerre en Colombie. Il évoque les enlèvements des journalistes, les assassinats de personnalités politiques, décrit les attentats à la voiture piégée et dénonce le meurtre des enfants « déchiquetés par une explosion à la sortie de l'école<sup>162</sup> ».

Par ailleurs, les mouvements islamistes sont responsables des attentats terroristes en Espagne (2004) et en Angleterre (2005) puis à nouveau en 2015 et 2016 en France, en Belgique, en Allemagne et aux États-Unis. L'écriture de la violence terroriste a été déjà abordée par Mathias Énard dans *Bréviaire des artificiers*, récit drôle mais consacré à un art très spécial, celui du terrorisme. Le jeune esclave Virgilio est initié aux arts des libérateurs, méthodes et moyens afin de devenir un grand terroriste. Voici ce que son maître lui dit : « Je suis prêt à t'aider, je suis disposé à te donner les moyens de lutte contre l'oppression qui t'accable. À t'apprendre les mœurs et coutumes de la grande confrérie de la résistance, des Artificiers combattants de la liberté. À t'entraîner<sup>163</sup> ». Écrire sur le terrorisme relève d'une fascination chez Énard depuis son adolescence : « Dans mon adolescence, j'ai cru à la révolution. J'étais fasciné par les mouvements révolutionnaires et principalement ceux des années 70. Je me sentais

---

<sup>161</sup> Mathias Énard, *Zone*, op. cit., p.133.

<sup>162</sup> Gabriel García Marquez, *Journal d'un enlèvement*, Paris, Grasset, 1997, p. 97.

<sup>163</sup> Mathias Énard, *Bréviaire des artificiers*, Paris, Gallimard, 2007, p. 15.

d'extrême gauche. Puis l'absurdité du terrorisme politique m'est apparue en découvrant les situationnistes<sup>164</sup> ».

L'analyse de ce chapitre centré sur violence plurielle comme moyen de délivrance a pris en charge les manifestations de la violence dans *Zone* et *Boussole*. Elles sont d'abord d'ordre physique qui se résume aux tortures dans les prisons, aux tensions politiques, sociales, religieuses. Elles s'observent ensuite dans l'usage de certains termes ou expressions ayant un sens dépréciatif ou montrant la froideur excessive des hommes. Enfin, son dernier point est une réflexion portant sur le terrorisme dont les stratégies de combat se diversifient selon l'intention des activistes. Celui-ci évoque aussi la complexité ou les positions ambivalentes de ceux qui prônent la lutte contre les mouvements extrémistes pour le maintien de la paix et de la sécurité mondiale. Malgré la dimension historique qui affleure dans ces textes, nous sommes loin de faire d'eux le travail d'un historien car ils utilisent les codes romanesques.

En somme, cette première partie a mis en évidence les influences culturelles entre l'Orient et l'Occident, liens fondés sur des créations artistiques qui expriment la présence de l'Autre dans le Soi, se manifestant par des constructions communes. Sans oublier d'évoquer le présent terrifiant de ces rapports d'existences réciproques évoqués dans *Boussole*, l'analyse est aussi le prolongement d'une réflexion sur les typologies ou les modalités de manifestations de la violence que l'auteur nous décrit dans ces deux romans. Les faits infâmes, pleins d'hécatombe liés à la violence de la guerre se transgressent au niveau du style de l'écrivain. Cet impact stylistique est ce que nous avons appelé l'écriture du mal dans *Zone* et *Boussole*.

---

<sup>164</sup> Caroline Hoctan et Jean-Noël Orengo, « Rencontre avec Mathias Énard » (entretien écrit), *D-Fiction*, 1<sup>er</sup> juillet 2010, [http://www.voix.auchapitre.com/archives/2016/enard\\_rue\\_des\\_voleurs.htm](http://www.voix.auchapitre.com/archives/2016/enard_rue_des_voleurs.htm), p. 5, consulté le 25 octobre 2018.

## **Deuxième partie**

### **L'Écriture du mal dans *Zone* et *Boussole***

Cette seconde partie fera l'objet d'une réflexion sur l'esthétique romanesque de Mathias Énard. Nous essayerons de voir ici comment l'écriture elle-même ou le style de l'écrivain constitue un miroir de l'horreur causée par la violence de la guerre. Autrement dit, l'écriture énarienne est une représentation subversive rendant sa fidélité aux événements dramatiques racontés dans ces romans. C'est dans celle-ci que nous parlerons de la violence de l'écriture, de la mise en abîme, du glissement de genres et de relations intertextuelles.

## **Chapitre I**

### **Un désordre littéraire créateur**

Toute esthétique d'un roman doit prendre en considération la nature des événements et refléter l'idéologie de l'écrivain. « Le style est presque au-delà : des images, un débit, un lexique naissant du corps et du passé de l'écrivain et devient peu à peu les automatismes mêmes de son art<sup>165</sup> ». Qu'il soit doux ou virulent, le tempérament de l'écrivain se répercute dans l'espace textuel.

La violence est une forme de langage. Elle peut investir l'espace littéraire en devenant une forme d'écriture car l'écriture de la violence comme moyen de conscientisation, comme forme de subversion, à travers la dérision et les divers procédés de transgression qu'elle cultive, n'est pas un exercice dérisoire : elle exerce un véritable pouvoir d'influence sur les concitoyens-lecteurs<sup>166</sup>.

Dans ce volet, nous chercherons à analyser comment le style lui-même manifeste l'horreur racontée, et les effets qu'il produit sur le lecteur. L'explication se fera alors en deux points essentiels : la violence de l'écriture et le procédé de mise en abîme.

## 1. La violence de l'écriture

Récit de violence par excellence, *Zone* est un roman dont l'architecture reste fidèle aux événements tragiques. Lire les premiers mots de ce texte, c'est découvrir la violence de l'écriture chez Énard. L'auteur présente déjà un récit ayant une ouverture qui viole le plus élémentaire des règles de l'écriture :

tout est plus difficile à l'âge d'homme, tout sonne plus faux un peu métallique comme le bruit de deux armes de bronche l'une contre l'autre elles nous renvoient à nous- mêmes sans nous laisser sortir de rien c'est une belle prison, on voyage avec bien des choses, un enfant qu'on n'a pas porté une petite étoile en cristal de Bohême un talisman auprès des neiges qu'on regarde fondre, après l'inversion du Gulf Stream prélude à la glaciation, stalactites à Rome et icebergs en Égypte, il n'arrête pas de pleuvoir sur Milan j'ai raté l'avion j'avais mille cinq cents kilomètres de train devant moi il m'en reste cinq cents, ce matin les Alpes ont brillé comme des couteaux, je tremblais d'épuisement sur mon siège sans pouvoir fermer l'œil comme un drogué tout courbaturé, je me suis parlé tout haut dans le train, ou tout bas, je me sens très vieux je voudrais que le convoi continue continue qu'il aille jusqu'à Istanbul ou Syracuse qu'il aille jusqu'au bout au moins lui qu'il sache aller jusqu'au terme du trajet j'ai pensé oh je suis bien à plaindre je me suis pris en pitié dans ce train dont le rythme vous ouvre l'âme plus sûrement qu'un scalpel, je laisse tout filer tout s'enfuit tout est plus difficile par les temps qui courent le long des voies de chemin de fer j'aimerais me laisser conduire tout simplement d'un endroit à l'autre comme il est

---

<sup>165</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 16.

<sup>166</sup> Ngalasso Mwatha Musanji, *Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français* (en ligne), URL : <http://www.msha.fr/celfa/articie/Ngalasso01.pdf>, consulté le 13/ 10/2018.

logique pour un voyageur tel un non-voyant pris par le bras lorsqu'il traverse une route dangereuse<sup>167</sup> (sic).

Cet incipit qui n'admet pas de majuscule en début de phrase montre déjà qu'Énard libère son texte des exigences des règles d'écriture. La substitution de la majuscule par une lettre minuscule ne révèle pas d'un manque de compétences linguistiques chez l'auteur mais plutôt un désir de refléter la souffrance humaine à travers la graphie textuelle. Le récit fonctionne presque indépendamment du signe de ponctuation : le point (.) qui permet de délimiter chaque phrase par rapport à une autre. Dans toute l'histoire que Francis Servain Mirković raconte, ce signe n'apparaît qu'à la fin ; d'où le récit construit en une phrase unique.

Avare de ponctuation, l'auteur met le lecteur dans une situation d'impasse. Celui-ci ne parvient jamais à établir le début et la fin des phrases. Nous n'assistons pas à un alinéa, à une division du texte de plus haut niveau que la phrase et de niveau inférieur au paragraphe. Cette absence d'organisation scripturale fait de *Zone* une matière compacte. La forme est condensée. C'est une expérience douloureuse de lire des pages sans rencontrer des points. Cela nous oblige à retourner toujours en arrière pour comprendre le sens. L'obligation de revenir en arrière ralentit la vitesse du lecteur. Il met plus de temps que le nombre d'heures qu'il doit consacrer au récit pour terminer la lecture. Nous pouvons certes noter l'absence de points-virgules, dont la présence aurait déguisé une pause syntaxique et logique fortement semblable à celle du point. Cependant, la présence de tirets fait parfois ressentir un souffle. Les difficultés esthétiques dans *Zone* se prolongent avec l'usage de la virgule.

En effet, cette dernière n'est pas définitivement exclue dans l'univers textuel mais l'auteur la retire dans certains passages où sa présence est incontournable pour une bonne syntaxe. Cette suppression engendre une juxtaposition de la parole, des idées, des faits dans le récit. La séquence suivante met en évidence ce phénomène de juxtaposition :

C'est malin je me frotte les yeux je tourne la tête vers la vitre qu'on me voie pas je ne suis pas très en forme je suis épuisé sans doute je n'arrive pas à arrêter les larmes c'est ridicule il ne manquerait plus que le contrôleur débarque<sup>168</sup> (sic).

Ici, c'est le sentiment d'angoisse du narrateur, son chagrin que l'auteur matérialise par l'élimination de la virgule car Francis pleure les amis perdus dans le champ de bataille,

---

<sup>167</sup> Mathias Énard, *Zone*, op. cit., p. 11.

<sup>168</sup> Ibid., p. 317.

particulièrement « Marwan » et « Andi ». Une deuxième scène illustre mieux la mise en évidence du mal à travers l'exclusion de la virgule là où elle doit jouer un rôle d'énumération.

Les terrifiés les décapités les brûlés les percés de balles rongés par les chiens ou les renards les amputés les disloqués les tranquilles les torturés les gazés les miens et ceux des autres photographies et les souvenirs les têtes sans corps les bras sans corps les yeux disparues ils ont tous les mêmes traits<sup>169</sup> (sic).

L'auteur l'élimine pour faire sentir à son lecteur le martyre. Le tragique le saisit au cours de sa lecture. Ce dernier risque de s'évanouir car poursuivant le rythme du récit, il finit par s'épuiser. Bernard Quiriny a donc raison de dire : « l'absence de respiration produit un sentiment de claustrophobie souvent éprouvant<sup>170</sup> ». L'auteur étouffe son texte pour plonger le narrataire dans les mêmes situations dramatiques que ses personnages victimes du chaos. Dès lors, lire un texte de violence devient une activité tragique. Le lecteur doit peiner au même titre que les affligés. Jean Paul Sartre écrit :

Il faut historialiser la bonne volonté du lecteur, c'est-à-dire provoquer s'il se peut, par agencement formel de notre œuvre, son intention de traiter en tout cas l'homme comme fin absolue, diriger par le sujet de notre écrit son intention sur ses voisins, c'est-à-dire sur les opprimés de notre monde<sup>171</sup>.

Le style de l'écrivain doit violenter le public qui lit, inspirer pitié, pousser à la révolte contre le mal. Il n'est plus pertinent pour l'écrivain de dénoncer « en bon style<sup>172</sup> » les maux, les abus, les injustices. Il faut prendre position dans l'écriture puisqu'écrire est par essence prise de position. Dans *Zone*, le style d'Énard est celui d'un auteur affecté par les avanies du monde méditerranéen et ses voisins arabes. Cette ponctuation juxtaposée met de plus en évidence les cadavres entassés dans les fours crématoires, dans les fosses communes. Elle est aussi l'expression de la juxtaposition des violés et des cadavres prêts à être démembrés. Cet embrouillamini littéraire trouve par ailleurs des origines autres que le contenu du récit.

En effet, *Zone* a un dispositif technique qui rappelle le XX<sup>e</sup> siècle créateur. Il y existe tout un ensemble de réappropriations techniques de ce qui a été considéré comme des ruptures en littérature au XX<sup>e</sup> siècle. Malgré ce fait avéré, Mathias Énard fait de *Zone* un texte classique car

---

<sup>169</sup> Ibid., p. 388.

<sup>170</sup> Bernard Quiriny, « Énard dessine le siècle d'un seul trait », *Le nouveau Magazine Littéraire*, n° 473, Août 2008, consulté le 17 décembre 2018.

<sup>171</sup> Jean Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 273.

<sup>172</sup> Ibid., p. 276.

pour lui ce siècle lui a laissé l'avantage d'une écriture libérée des contraintes du genre romanesque. Voilà ce qu'il admet :

*Zone* n'aurait pas pu exister sans ces avant-gardes, sans ces écoles de liberté que sont Joyce, ou le Nouveau Roman. Mais précisément, aujourd'hui, ce sont des moyens à la disposition du roman, des formes, des possibles ; il ne s'agit plus d'être avant-gardiste. *Zone* en ce sens est un roman classique, c'est-à-dire qu'il utilise des possibles ouverts en lui<sup>173</sup>.

Le jeu technique des avant-gardistes qui fait écho dans l'œuvre ne le range guère dans leur mouvement littéraire. Mais l'arrivée dans *Inculte* est une expérience décisive pour Énard. Il loue le collectif de cette revue d'avoir suscité en lui le courage de se lancer dans une écriture où tout est agitation:

*Inculte*, comme Olivier Rohe ou Arno Bertina, pour ne citer qu'eux, a été une formidable expérience, une autre école de liberté. Le travail collectif, la mise en œuvre individuelle d'exigences collectives, la rencontre avec des textes et des auteurs ont pour moi été décisifs. J'ignore si mon esthétique s'en est trouvée modifiée, mais très certainement n'aurais-je jamais osé me lancer dans une aventure comme celle de *Zone* si je n'étais pas passé d'abord par *Inculte*<sup>174</sup>.

Mathias Énard est l'un des fondateurs de cette revue ; son style d'écriture disparate a reçu les influences de son groupe littéraire. Analyser les effets de ponctuation et la forme de *Zone* ne suffissent pas à montrer rigoureusement la violence de l'écriture dans ce récit ; d'où l'importance de s'intéresser à sa narration. Mais qu'est ce qu'un récit d'abord ?

Pour tenter de répondre à cette question, nous nous fions aux travaux de Gérard Genette. Ce théoricien a proposé trois définitions du récit dans *Figure II* : « Récit désigne l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements<sup>175</sup> ». La seconde définition où Genette introduit les concepts du réel, d'imagination, de redondance et de contradiction apporte plus de clarté.

Récit désigne la succession d'événements, réels ou fictifs, qui font l'objet de ce discours et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition, et de situations considérées en elles-mêmes, abstraction faite du médium, linguistique ou autre, qui nous en donne connaissance<sup>176</sup>.

La troisième élucidation qu'il donne du récit est la plus ancienne : « Récit désigne encore un événement : non plus toutefois celui que l'on raconte, mais celui qui consiste en ce que

---

<sup>173</sup> Caroline Hotan et Jean Noël Orenge, « Entretien avec Mathias Énard », D-Fiction, 1<sup>er</sup> juillet 2010, p. 6. [http://www.voixauchapitre.com/archives/2016/enard\\_rue\\_des\\_voleurs.htm](http://www.voixauchapitre.com/archives/2016/enard_rue_des_voleurs.htm), consulté le 25 octobre 2018.

<sup>174</sup> Ibid.

<sup>175</sup> Gérard Genette, *Figure III*, op. cit., p. 71.

<sup>176</sup> Ibid.

quelqu'un raconte quelque chose : l'acte de narrer pris en lui-même<sup>177</sup> ». Nous constatons que les deux premières définitions veulent que les faits soient organisés et aient des relations entre eux. L'ultime conceptualisation ne prend pas en compte la cohérence des événements, elle nous renvoie simplement au récit autobiographique et biographique.

Cette définition (du récit) ne nous permet pas de dire que *Zone* est un récit car sa narration résiste à quelques critères du récit genettien. Ainsi la fiction romanesque est éparpillée, elle est « un simple découpage instructuré, une dissémination de formes : le *maya*<sup>178</sup> » Ceci brouille le lecteur, celui-ci est dérouté. Le caractère non linéaire du récit relève de la volonté d'adopter la forme aux troubles de guerre. Il est également dû au travail de terrain, de documentation et du désir de l'auteur à vouloir tout dire en même temps. C'est ainsi qu'Énard affirme :

La forme est née du récit. J'avais une masse énorme de documents, d'interviews, de choses à raconter. Je ne savais pas comment les ordonner. J'ai finalement trouvé la voix du narrateur : cette longue phrase qui donne l'unité au livre m'a porté une manière de maintenir tous les récits dans un seul moment comme le temps lui-même<sup>179</sup>.

Ce désordre est, en effet, dû aux effets d'une liqueur qui agite l'esprit du narrateur. Dans le train, Francis ne cesse de s'ennuyer avec des gorgés d'alcool :

Il y a tant de choses qui vous détournent du chemin, qui vous perdent et l'alcool est l'une d'elles, il rend plus profondes les blessures quand on se retrouve seul dans une immense gare gelée obsédée par une destination qui est devant soi et derrière soi à la fois<sup>180</sup>.

Sa conscience corrompue par cette substance nocive, ses souvenirs ne peuvent surgir que de façon désorganisée et discontinue. Cependant, l'alcool est un moyen pour accéder à l'impossible, pour dire le tragique. Dès lors, l'écriture demande des troubles psychiques. Écrire c'est être hors de soi-même. Barthes note :

La névrose est un pis-aller : non par rapport à la « santé » mais par rapport à l'impossible. La névrose est l'appréhension timorée d'un fond d'impossible etc., mais ce pis-aller est le seul qui permet d'écrire (et de lire). Tout écrivain dira donc : *fou ne puis, sain ne daigne, névrosé je suis*<sup>181</sup>.

---

<sup>177</sup> Ibid.

<sup>178</sup> Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Points Essais, 1982, p. 40

<sup>179</sup> Robert Solé, « Zone de Mathias Enard : j'ai voulu faire une épopée contemporaine » (entretien à l'écrit), *Le Monde*, le 11 Août 2008, <https://www.lemonde.fr/livres/article/2008/09/11/zone-de-mathias-enard-10939753260.html>, consulté le 22 mars 2019.

<sup>180</sup> Mathias Enard, *Zone*, op. cit., p. 12

<sup>181</sup> Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, op. cit., p.12.

C'est une histoire dont l'intrigue romanesque est presque absente. Le lecteur sait qu'il est question d'un voyageur ayant une mallette de morts qu'il compte vendre au Vatican pour entamer une nouvelle vie avec Sashka dès qu'il arrivera à Rome. Mais rien dans le récit ne lui dit ce qui empêche ce passager de réussir sa quête. Bien qu'il arrive à sa dernière station (Rome), il change de décision et plonge le contenu de sa valise dans la mer : « je n'ai plus besoin de cette valise, plus besoin des derniers du Vatican, je vais tout balancer dans l'eau <sup>182</sup> ». Ainsi, le monologue intérieur rejoint « le Nouveau Monde », un monde situé entre deux univers (le ciel et la terre), le monde entre ces mondes, celui du mystère :

j'appartiens à l'entre- deux au monde des morts-vivants enfin je n'ai plus de poids plus de liens plus d'attaches je suis dans ma tente auprès des nefs creuses j'ai renoncé je suis dans l'univers des moquettes grises des écrans de télévision et ça va durer tout va durer il n'y a plus de dieux courroucés plus de guerriers près de moi se reposent les avions les mouettes j'habite la Zone où les femmes sont fardées et portent un uniforme bleu marine beau péplos de nuit étoilée il n'y a plus de désir plus d'envole plus rien<sup>183</sup> (sic).

Ce qui est frappant est que le narrateur clôt le récit en disant « une dernière clope avant la fin du monde<sup>184</sup> ». L'excipit ne permet pas de savoir si la fin du monde dont Francis parle tout au long de *Zone* est arrivée. Ainsi se comprend que son départ dans l'autre univers ne coïncide pas avec cette fin du monde. Ce qui crée un suspens chez le narrataire et offre de possibles narratifs ou romanesques.

En outre, la violence de l'écriture se lit à travers l'usage d'un langage cruel. Il s'agit de certains mots et expressions récurrentes choisis par l'auteur pour contenir et manifester la violence. Des termes durs, brutaux réalisent une fidélité inouïe à l'horreur mais surtout construisent une syntaxe de sang sans pitié vis-à-vis du lecteur, qui ne fait pas recourt à l'euphémisme mais qui retentit et déclame le mal à travers un champ lexical très dense pour aviver la douleur et la souffrance des personnages. Ce champ lexical étant large, nous l'étayerons avec les éléments les plus fréquents dans le texte, les mots ou expressions ayant un rapport direct avec la violence. Voici ceux qui hantent l'esprit du lecteur : « sang », « persécutés », « dépêchés », « éventrés », « décapités », « gazés », « terrifiés », « violés » « visage défiguré », « tête éclatée », « démembré », « massacré », « supplice », « crime », « exécution », « tortionnaire », « tuerie », « martyrs », « corps rongé par les chiens », « corps abandonné sous le

---

<sup>182</sup> Mathias Énard, *Zone*, op. cit., p. 516.

<sup>183</sup> Ibid., p. 516.

<sup>184</sup> Ibid., p. 517.

soleil », « têtes sans corps », « membres sectionnés », « des crânes sans visage », « visage sans épaules », « les quartiers de chaires décomposées », « les cadavres violacés et gonflés par les mouches dans les ruelles », « kalachnikov », « les morts d'une balle dans la tête », « machette », « sabre », « couteau », « assassinés », « fauchés », « terroristes », « explosés », « brulés », « morts », « cadavres », « bourreaux », « victimes », etc.

Tout cet ensemble qui décrit et intensifie la violence tétanise le lecteur. Les scènes de drame se théâtraliment sous ses yeux à tel point qu'il ne peut s'abstenir de faire des cauchemars.

Les indices spatiaux expriment également la violence de l'écriture. Les différents espaces tels que les « ghettos », « les fours crématoires », les « camps de concentrations », « les fosses communes », « les camions à gaz », « cimetière », « prison »... sont des endroits qui contribuent à la mise en scène du mal, du tragique. Ainsi dans *Zone*, la violence de l'écriture se dévoile dans une construction formelle condensée, un manque de ponctuation normale, un langage de violence portant le choix sur un vocabulaire agressif, un cadre spatial attribué à la souffrance voire la mort. Cet ensemble qui forme le style d'écriture du chaos dans *Zone* et créant des désagréments au lecteur n'est pas sans rappeler le caractère esthétique violent de *Boussole*.

Contrairement à *Zone* où l'auteur viole l'emploi de la majuscule au début, *Boussole* respecte le principe d'utilisation de celle-ci. En évitant cette fois-ci la phrase unique, Énard compose un récit dont l'incipit formé en une phrase occupe une page entière. Dès lors, se déploie une utilisation abusive de la virgule rendant le discours abstrus chez le lecteur habitué à une ponctuation facile. Seul un destinataire (lecteur) sachant lire entre les propositions et les actions peut comprendre vite l'œuvre. Voilà ce qu'il fait en début de cet ouvrage :

Nous sommes deux fumeurs d'opium chacun dans son nuage, sans rien voir au-dehors, seuls, sans nous comprendre jamais nous fumons, visages agonisants dans un miroir, nous sommes une image glacée à laquelle le temps donne l'illusion du mouvement, un cristal de neige glissant sur une pelote de givre dont personne ne perçoit la complexité des enchevêtrements, je suis cette goutte d'eau condensée sur la vitre de mon salon, une perle liquide qui roule et ne sait rien de la vapeur qui l'a engendrée, ni des atomes qui la composent encore mais qui, bientôt, serviront à d'autres molécules, à d'autres corps, aux nuages pesant lourd sur Vienne ce soir : qui sait dans quelle nuage ruissellera cette eau, contre quelle peau, sur quel trottoir, vers quelle rivière, et cette face indistincte sur le verre n'est mienne qu'un instant, une des millions de configurations possibles de l'illusion – tiens M. Gruber promène son chien malgré la bruine, il porte un chapeau vert et son éternel imperméable ; il se protège des éclaboussures des voitures en faisant de petit bonds ridicules sur le trottoir : le clébard croit qu'il veut jouer alors, il bondit vers son maître et se prend une bonne baffe au moment où posa sa patte crasseuse sur l'imper de M. Gruber qui finit malgré tout par se rapprocher de la chaussée pour traverser, sa silhouette est allongée par

réverbères, flaque noircie au milieu des mers d'ombre des grands arbres, déchirées par les phares sur le porzelligasse, et *Herr* Gruber hésite apparemment à s'enfoncer dans la nuit de l'Alsergrund, comme moi à laisser ma contemplation des gouttes d'eau, du thermomètre et du rythme des tramways qui descendent vers Schottentor<sup>185</sup>.

Ce début du récit où le narrateur Franz Ritter se reconnaît opiomane et se dit être une goutte d'eau gelée nous met dans l'ambiance romanesque. Cette façon de commencer le récit s'interprète comme un divorce, mieux une rupture avec les modalités du roman balzacien. Dans ce choc entre roman classique et « roman moderne », la grande longueur des phrases n'est pas sans hypnotiser son lecteur. Il se perd dans un dédale de détails tous engraisés dans une syntaxe pâteuse. Le caractère hypnotique, époustouflant de *Boussole* est obtenu plus par saturation que par la qualité des images. Le roman est construit sur une exploitation des ressources du monologue intérieur de façon hardie et bouleversante. Il est encombré de tableaux surchargés et fugaces, un tas d'anecdotes assénées à la mitrailleuse, une logorrhée pour tout dire. Mathias Énard accorde dans sa recherche romanesque ce que le monde moderne comporte de plus décisivement neuf : rapport à l'inconscient, à la langue et aux langues, à la logique, travail sur les mythes et les religions, sur le quotidien, sur le corps, l'érotisme, la mort. Ce livre est moins dense. À l'image de *Zone* qui rate toute forme d'alinéa, l'auteur prend un peu soin de la construction du texte en paragraphes. Cela pour honorer la beauté formelle de son roman. Le retour partiel à la ligne faisant défaut à la lisibilité et rendant quelque part la matière textuelle compacte consiste à réduire la longueur du récit. Il faut revenir sur la ponctuation de *Boussole* pour nier la critique selon laquelle Énard écarte la mise en place du point d'interrogation ( ? ) à la fin des questions.

Ce qui échappe à cette critique est que l'emploi de certains mots comme « quelle » n'engendre pas toujours une question dans *Boussole* mais plutôt une affection, une surprise ou un étonnement : « Quelle vérité nous a brûlée, nous, quelle beauté avons-nous entrevue avant qu'elle nous élude, quelle douleur, comme Lamartine au Liban, nous a secrètement ravagés<sup>186</sup> ». Quelques exemples ci-dessous indiquent que ce point de vue critique sur le point d'interrogation est faux : « Existe-t-il une traduction complète de *Masnavi* de Roumi en allemand ? Ou en français ?<sup>187</sup> » « Très chère Sarah, est-ce que les douleurs anciennes ne pourraient pas un jour

---

<sup>185</sup> Mathias Énard, *Boussole*, op. cit., p. 7.

<sup>186</sup> Ibid., p. 162.

<sup>187</sup> Ibid., p. 207.

redevenir joie ? Est-ce que j'avais pompé des poètes, dans mes lettres d'Istanbul ?<sup>188</sup>» Cependant, le travail se veut continuer à démontrer que l'esthétique reflète un sentiment de violence ou de chaos.

En effet, ni les personnages ni l'intrigue n'ont de dimension psychologique dans *Boussole*. Mathias Énard ne veille pas à la logique entre les faits. Son narrateur raconte par exemple la soutenance de Sarah chercheuse dont il est amoureux avant de nous apprendre comment ils se sont connus. Les thématiques se mêlent les unes les autres, les digressions s'exposent. Cette perturbation chronologique des événements trouve ses raisons dans l'état d'esprit du narrateur. Franz Ritter est traumatisé par l'insomnie, la fumée de l'opium et l'annonce d'une maladie inconnue le faisant penser à la mort. La fabrication du récit porte alors les traces de son traumatisme mental, son rêve éveillé se glisse dans « un immense blanc » comme il le dit : « Essayons de respirer profondément, de laisser glisser les pensées dans un immense blanc, paupières closes, mains sur le ventre, singeons la mort avant qu'elle ne vienne<sup>189</sup> ».

Cette dissension déconcerte le lecteur et l'oblige à recomposer l'œuvre afin d'assurer sa cohérence. Il est donc appelé à contribuer à la fabrication du livre puisque « l'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail), c'est de faire du lecteur non plus un consommateur, mais un producteur du texte<sup>190</sup> ». L'activité de lecture devient donc induction, interpolation, extrapolation et le fondement de ces activités dépend de la volonté de l'auteur qui écrit, comme celui de l'induction scientifique repose dans la volonté divine, selon Sartre. Cette relation établie, à travers la lecture, entre l'auteur et le lecteur est bien définie par le même critique littéraire : « La lecture est un pacte de générosité entre l'auteur et le lecteur, chacun fait confiance à l'autre, chacun compte sur l'autre, exige de l'autre autant qu'il exige de lui-même<sup>191</sup> ».

Cependant, la scission des événements répond à une volonté de montrer la rupture entre l'Orient et l'Occident marquée aujourd'hui par des rapports de violence après ceux humanistes.

---

<sup>189</sup> Mathias Énard, *Boussole*, op. cit., p. 47.

<sup>190</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 10.

<sup>191</sup> Jean Paul Sartre, *Qu'est - ce que la littérature ?*, op. cit., p. 62.

La nature du style est donc née quelque part du choc de l'auteur avec sa société. À l'horreur que suscite le présent des relations Orient- Occident, Mathias Énard ne trouve qu'un antidote : l'évocation d'une culture orientale fascinante, la remémoration douce des temps heureux, les échanges fructueux entre ces deux régions. En à croire Roland Barthes :

L'écriture est elle une réalité ambiguë : d'une part, elle naît incontestablement d'une confrontation de l'écrivain et de sa société ; d'autre part de cette finalité sociale ; elle renvoie l'écrivain par une sorte de transfert tragique, aux sources instrumentales de sa création<sup>192</sup>.

Dans *Boussole*, l'histoire n'est pas seulement celui du narrateur Franz Ritter. Le roman est plutôt un ensemble d'aventures portées par ce narrateur homodiégétique racontant sa vie, mais rapporte aussi des histoires qu'il a apprises auprès d'autres protagonistes. Dès lors, le récit devient enchâssé. L'enchâssement se perçoit par le discours indirect incise à l'intérieur de la narration, et par le style direct. Ce style direct permet de savoir dans le texte quand « l'Écrivain<sup>193</sup> » ne raconte pas sa vie, et celui indirect assure la continuité du récit narratif. La double posture du narrateur installe dans le texte l'apparition de plusieurs points de vue. Il décrit et s'intéresse à la fois aux sentiments des autres, témoigne de sa vie et enfin commente les faits. Ce phénomène d'enchâssement se lit aussi dans *Zone* avec les mêmes modalités d'apparitions et crée les mêmes effets dans ce texte. Ainsi la violence de l'écriture se manifestant à travers la ponctuation, la forme, les manœuvres narratives, le choix d'un lexique acerbe, virulent ne laisse pas le lecteur sortir indemne ou d'être un simple spectateur dans la création romanesque. Mais que reste-t-il à l'auteur pour guérir son lecteur des blessures éprouvées au moment de traverser ce (s) texte (s) si ce n'est que le recours à la mise en abîme.

## 2. La mise en abîme

Les mécanismes de déconstruction de l'œuvre littéraire, en particulier ceux du roman, font appel au procédé de mise en abîme. Celle-ci peut varier dans le champ romanesque puisque tout écrivain détient un style d'écriture qui lui est assez particulier. Ainsi, face à ses divers processus de construction nous tenterons de la définir pour mieux cerner son étude dans chacun de ces textes : *Zone* et *Boussole*.

Le mot abîme, codifié dans le français du XII<sup>e</sup> siècle, vient du latin *abyssus* qui a évolué pour désigner au sens premier un gouffre très profond, un précipice. C'est avec André Gide

---

<sup>192</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 19.

<sup>193</sup> Kalidou Sy, *Structures et signification dans le roman historique*, op. cit., p. 74.

qu'est apparue la forme composée « mise en abyme » en 1893 dans son *Journal* : « J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre par comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre le second en « abyme<sup>194</sup> ». Dans ce rapprochement, ce que vise Gide c'est la figure de l'écu portant dans son point central le dessin miniaturisé d'elle-même. C'est donc le lien existant entre tout élément, tout fragment avec l'œuvre l'accueillant en son sein qui est appelé, ici, mise en abîme.

La notion de mise en abîme se définit couramment dans l'espace littéraire comme étant la présence d'un récit dans un roman, c'est-à-dire le roman dans un autre roman ou l'œuvre dans l'œuvre ou encore le récit dans le récit. Cependant, étudier la mise en abîme dans *Zone* et *Boussole* engage à la penser au-delà du niveau linguistique. C'est ainsi qu'il est intéressant d'emprunter cette définition à Lucien Dällenbach : la mise en abîme est « toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient<sup>195</sup> ». Jean-Marc Limoges, dans son article « la mise en abyme imagée », présente les trois types de mise en abyme que Dällenbach a établi dans *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*<sup>196</sup>. Il s'agit de la mise en abyme « simple » quand le « fragment emboîté entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude ». Elle est dite « infinie » lorsque le « fragment emboîté entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude et (...) enchâsse lui-même un fragment qui..., et ainsi de suite ». Elle est « aporistique » si le « fragment emboîté est censé inclure l'œuvre qui l'inclut ». Dès lors, l'étude de la mise en abîme n'aborde pas seulement le niveau linguistique, elle s'élargit au rapport du texte avec d'autres signes non verbaux présents en lui. Ainsi, *Zone* de Mathias Énard est une histoire de violence dans laquelle s'insère le récit d'un auteur libanais que Francis Servain Mirković lit. C'est un récit de Rafaël Kahla sur la guerre civile au Liban :

Je pourrais bouquiner un peu moi aussi, j'ai un petit livre dans mon sac, trois récits d'un Rafaël Kahla que m'a recommandé la libraire de la place des Abbesses, un joli livre au papier vergé un peu ocre, à peine une centaine de pages, combien de temps me faudrait-il pour les lire disons une page au Kilomètre /.../ le petit ouvrage traite du Liban, la quatrième de couverture situe les trois récits à trois moments distincts de la guerre civile, encore un livre très gai<sup>197</sup>.

---

<sup>194</sup> Cité par Médéa Kintsurachvili dans « Les jeux et les enjeux de la mise en abyme », URL : [<sup>195</sup> Cité par Véronique Labeille dans « Manipulation de Figure. Le miroir de la mise en abyme », \[<sup>196</sup> Cité par Jean- Marc Limoge dans « La mise en abyme imagée », N°3 L'image dans le récit II/II, \\*Revue d'étude du dialogue texte-image\\*, p. 2, consulté le 23 janvier 2019.\]\(http://oic.uqam.ca site document, p. 3, consulté le 29 Janvier 2019.</a></p></div><div data-bbox=\)](http://www.diacronia.ro/details> pdf, p.2, consulté 19 janvier 2019.</a></p></div><div data-bbox=)

<sup>197</sup> Mathias Énard, *Zone*, op. citr., p.52.

Il ne sera pas question de faire une analyse spécifique de ce récit mais plutôt d'étudier sa relation avec *Zone*.

En effet, les trois chapitres de Rafaël Kahla lus de façon très distanciée sont symétriques à l'histoire des guerres évoquées dans *Zone*. Les deux récits se retrouvent, l'un dans l'autre, dans leur thématique de violence. Francis Servain a su prendre conscience de cette similitude sous forme d'introspection : « Je me demande si Rafaël Kahla l'écrivain a été combattant lui-même, s'il a côtoyé ces Palestiniens, nous racontons tous la même histoire, au fond, un récit de violence et de désir comme Léon Saltiel le juif grec dans ses Mémoires<sup>198</sup> ». Il est tentant de dire que l'insertion de ce texte dans *Zone* a pour premier but chez Mathias Énard de pouvoir élargir son récit sur d'autres conflits de la zone méditerranéenne. La lourdeur des souvenirs macabres explique aussi le choix technique de cette mise en abîme. Le monologue intérieur ne peut pas assumer toute la restitution des histoires funestes car il y a énormément de choses pesantes à son esprit :

Trop de choses il y a trop de choses tout est trop lourd même un train n'arrive pas à amener ces souvenirs à Rome tant ils pèsent (sic), ils pèsent plus que tous les bourreaux et victimes dans la valise au-dessus de mon siège /.../, il faudrait être saint Christophe pour porter tout cela<sup>199</sup>.

Ici, nous comprenons que l'intégration du récit de Kahla dans *Zone* montre que Francis ne peut ni assumer la triste histoire d'Intissar ni tout connaître.

Si le texte de Kahla se résume comme l'histoire d'une femme qui s'engage à récupérer le corps de son mari (Marwan) tombé lors des combats à Beyrouth, il n'est pas sans rappeler les affrontements entre Israël et Palestine comme nous l'avons cité plus haut dans l'analyse du terrorisme. Les relations tendues entre ces deux États traversent les réminiscences du narrateur de *Zone* aussi bien que le livre qu'il a lu. Par ailleurs, la présence d'« Intissar » dans cette aventure de guerre cache que « la guerre n'est plus, au XX<sup>e</sup> siècle, uniquement une affaire d'hommes<sup>200</sup> » (souligne Énard).

Ainsi, cette mise en abîme intensifie l'éclatement du récit (*Zone*). Elle coupe la diégèse en s'imposant comme une barrière brisant parfois les souvenirs de Francis Servain Mirković.

---

<sup>198</sup> Mathias Énard, *Zone*, op ; cit., p. 404.

<sup>199</sup> Ibid., p. 355.

<sup>193</sup> Catherine Simon, « Entretien avec Mathias Enard », *D-Fiction*, 1<sup>er</sup> Juillet 2010, consulté le 25 octobre 2018.

« La balkanisation<sup>201</sup> » à l'œuvre dans le roman permet de mieux symboliser un monde éclaté, une conscience démantelée par la violence de la guerre. Comment le roman (*Zone*) pourra t-il faire comme si de rien n'était, et se faire encore le miroir d'une unité, d'une harmonie du monde qui n'est plus depuis quelques décennies ? Comment la narration reflétera t-elle l'ordre d'un univers que l'Histoire a fait éclater en morceaux sanguinolents, en bombes chimiques et en horreurs macabres depuis un siècle ? Pourra t-il écrire calmement les aventures d'un héros engendrant l'empathie et l'identification du lecteur, alors que toute foi en une idéologie quelconque, à la vue des massacres, doit-nous dégoûter ?

Le lecteur possédant le récit et devant assurer son ordre et sa cohérence dans le roman traditionnel, celui d'un narrateur au statut omniscient, est déboussolé par les deux voix qui cohabitent : celle de Francis et celle d'un autre narrateur deviné à distance. Cette superposition de voix mène à une distribution de la parole narrative. Celle-ci n'est plus seulement l'apanage du « Je » narrateur. Le dédoublement narratif du récit se manifeste avec cette mise en abîme où Mathias Énard revient dans une narration à la troisième personne avec ce narrateur distant en ayant une position externe. La multiplicité de la voix narrative quant à elle se sent au moment où des protagonistes du récit racontent à Francis Servain Mirković leur propre histoire de vie. Ce qui fait de *Zone* un récit enchâssé.

Cependant, il faut préciser que le roman de Rafaël Kahla n'existe pas en tant que texte écrit par un écrivain réel, reconnu comme une personne ayant un statut socioprofessionnel qui va tranquillement engranger ses droits d'auteur. C'est autrement attirer l'attention du lecteur sur le fait que ce même récit mis en abîme est de Mathias Énard.

Avec la mise en abîme, le lecteur retrouve un style qui honore les règles d'écriture. Il trouve alors de quoi s'affranchir des peines éprouvées au cours d'une lecture asphyxiante. L'auteur, par le procédé structural de la mise en abîme, sauve son lecteur en brisant le rythme sans arrêt du monologue intérieur. Dans une narration plus objective constituée en trois récits décalés l'un de l'autre dans les souvenirs brûlants de Francis Servain Mirković, Mathias Énard ménage le souffle du lecteur de *Zone*. Celui-ci se remet grâce à une bonne structure et à une

---

<sup>201</sup> « Mathias Énard et la balkanisation du roman », le 08 Décembre 2013, URL : <http://lavideslivres.over-blog.com/2013/12/mathias-enard-et-la-balkanisation-duroman.htm>, consulté le 12 février 2019.

punctuation normale de ces trois chapitres. Il se détend devant les courtes phrases avec un rythme plus descriptif qu'introspectif :

C'est reparti, dit Ahmad. A plus de quatre cents mètres à la seconde on traverse la Palestine et le Liban en si peu de temps. Il ne faut aux appareils israéliens que quelques minutes pour venir à leurs bases du Néguev ou de Tel-Aviv. Une première bombe explose, loin derrière eux. Le phosphore brule au contact de l'air pendant des heures. Les plaies qu'il provoque sont terribles, elles n'en finissent pas de se consumer<sup>202</sup>.

Ainsi la mise en abîme dans *Zone* permet à l'auteur de communiquer tous les autres conflits barbares qui ont transformé la Méditerranée en espace de cimetière. Elle a fait croître aussi l'éclatement de l'histoire pour mieux transparaître à travers le style les affres de la « Zone » qui renvoie à toutes les régions détruites par les conflits armés. Toutefois, c'est avec elle que le lecteur s'affranchit d'une narration labyrinthe, d'une lecture éprouvante. Ce même procédé structural de mise en abîme se lit dans *Boussole*. Mais cette technique de création romanesque s'opère dans ce texte à travers le récit dans le récit et l'insertion d'images dans le roman.

Le roman *Boussole* est en quelque sorte un récit de récits tant il semble commencer en miroir de celui d'un écrivain iranien, sur lequel porte les recherches doctorales de Sarah. C'est une version de sa thèse conçue comme une première mise en abîme dans *Boussole* et portant sur *La chouette aveugle* de l'Iranien Sadegh Hedayat. Le passage suivant relève de ce court prologue ancré qui présente déjà la toile de fond du roman d'Énard.

Si nous entrons dans ce travail par Hedayat et sa Chouette aveugle, c'est que nous nous proposons d'explorer cette fêlure, d'aller voir dans la lézarde, de nous introduire dans l'ivresse de celles et ceux qui ont trop vacillé dans l'altérité ; nous allons prendre la main du petit homme pour descendre observer les blessures qui rongent, les drogues, les ailleurs, et explorer cet entre-deux, ce *barzakh*, le monde entre les mondes où tombent les artistes et les voyageurs<sup>203</sup>.

Même si ce prologue est présenté sous forme de mise en abîme notons qu'il informe le lecteur plus ou moins des thématiques développées dans *Boussole*. L'auteur s'en sert pour présenter un travail de fouille sur les rapports d'influences culturelles entre Orient et Occident comme le veut une rédaction de thèse. Il tisse un rapport étroit avec ce propos :

Mettre au jour les rhizomes de cette construction commune de la modernité. Montrer que les « Orientaux » n'en n'étaient pas exclus, mais que, bien au contraire, ils en étaient souvent les inspireurs, les initiateurs, les participants actifs<sup>204</sup>.

---

<sup>202</sup> Mathias Énard, *Zone*, op. cit., p. 300.

<sup>203</sup> Ibid., p. 11.

<sup>204</sup> Ibid., p. 275.

Ce tout qui résume le projet de thèse de l'héroïne Sarah montre qu'elle est l'avocate qui défend l'idée d'une civilisation orientale fascinant l'Occident.

Des similitudes se dégagent également entre cette mise en abîme et ce que Ritter nous enseigne d'Hedayat par exemples ses qualités intellectuelles influentes sur la jeunesse iranienne, et morales, les derniers moments de sa vie marquée par l'exil (à Paris) et la misère, sa mort suicidaire, son goût pour l'opium<sup>205</sup>. Ce fragment inclus est mise en évidence par une écriture en caractère sans interligne permettant de le distinguer du récit du monologue intérieur. Face aux typologies de mise en abîme, dans le récit, développées par Dällenbach nous repérons dans *Boussole* une autre plus complexe que celle qui précède.

Ainsi, la scène des aveux faits à Téhéran est une seconde mise en abîme allant de la page 285 à la page 311. Cette partie placée en abîme dans le discours du monologue intérieur s'annonce en ces termes :

Pourquoi ai-je tenu à faire le récit de cette après-midi là ? Pour me débarrasser de ce souvenir poisseux, pour en discuter encore et encore avec Sarah, pour l'enjoliver de toutes mes connaissances sur la Révolution iranienne ou pour le plaisir, si rare, d'écrire en français.<sup>206</sup>

Voici comment Gilbert de Morgan annonce ce récit, en insert, de son amour honteux et mortifère pour Azra en pleine révolution khomeyniste. Récit qui nous plonge à bien des égards dans l'histoire d'amour de Franz Ritter envers Sarah, et que chacun d'eux a entendu.

C'est un écrit dont la taille des écritures est réduite par rapport à celle du texte qui le reçoit en son sein. Il fonctionne sous forme de discours rapporté mis entre guillemets mais institué de part et d'autre dans le récit du soliloque. Dans l'ordre de la fiction, cette scène dramatique ne cède pas à l'errance du propos de ce monologue intérieur. Elle est la parole vagabonde, non écrite, qui oscille entre l'amour et la violence de la révolution iranienne. Cette mise en abîme adopte une nature plus complexe car étant emboîtée dans le récit du soliloque, celui de Franz Ritter bien sûr, il enchâsse d'autres fragments formés par les propos d'un narrateur qui fait l'état des lieux où se tient cette scène d'aveux, décrit les actions des personnages mis en scène, livre leur état d'esprit et exprime ses propres émotions.

Ainsi, cette aventure est une mise en abîme « infinie » puisqu'elle présente des similitudes avec le soliloque énorme qui l'inclut, et enchâsse aussi des propos formant des

---

<sup>205</sup> Mathias Énard, *Boussole*, op. cit., p. 269 – 270.

<sup>206</sup> Ibid., p. 285.

fragments de commentaire qui viennent après chacune de ses suspensions. Autrement dit, ce récit emboîté emboîte lui aussi des explications qui constituent dans leur ensemble un récit inspiré de lui-même (celui que livre Morgan). Franz Ritter est identifié ici comme narrateur des commentaires qui suivent chaque pause de la séance d'aveux. Dans le (s) récit (s) mis en abîme, son statut devient hybride. Il connaît parfaitement son sujet malgré son statut qui se trouve être celui d'un personnage, non pas présent de l'histoire (l'histoire de Morgan) qu'il raconte, mais externe ; sauf que s'il est témoin. Ce n'est certainement pas des faits mais de divers récits qui se mêlent ici. Ce qui donne l'erreur de percevoir que l'histoire qu'il raconte se passe ainsi. Ce mode de narration met en exergue un point de vue impartial et objectif. Ritter est un narrateur « extradiégétique<sup>207</sup> » en vue de l'histoire de Gilbert de Morgan qu'il nous rapporte. Il a aussi un statut « intradiégétique<sup>208</sup> » puisqu'il est présent dans ses propres commentaires. Ce qui semble se manifester dans cette mise en abîme du récit de Morgan que nous raconte Ritter est ce que Genette nomme « la pratique du récit à tiroirs<sup>209</sup> », c'est-à-dire que l'auteur laisse la parole à un personnage qu'il a rencontré, et qui lui a raconté la vie d'un personnage.

Distinguer ce cas de mise en abîme demande une observation attentive mais surtout une lecture rigoureuse qui invite un acquis sur les types de focalisation de la fiction. Sans cela, le lecteur ne comprendra jamais que les commentaires de Franz Ritter qui suivent chaque pause du récit de Morgan forment dans leur ensemble un récit bâti en fragments. Tel est alors le statut de la parole obsessionnelle dans l'insomnie, la difficulté que croise le lecteur. Cette technique narrative produit un effet de résonances vocales, les voix s'entrelacent dans cette scène d'aveux mise en abîme.

Il y a le ton de Morgan (qui se déploie en introduction de cette scène) auquel se superpose celui du « déléataire de parole » (Franz Ritter) ; la présence de sa voix se sent à travers les verbes introducteurs qui surgissent vers la fin de ses commentaires. Celle de Sarah demeure ici à travers la réplique suivante adressée à Morgan : « Vous ne nous ennuyez pas du tout, au contraire. La Révolution est une période passionnante<sup>210</sup> ». Reprenons alors les mots introductifs de cette mise en abîme infinie :

---

<sup>207</sup> Gérard Genette, *Figure III*, op. cit., p. 253.

<sup>208</sup> Ibid., p. 255.

<sup>209</sup> Ibid., p. 247.

<sup>210</sup> Mathias Énard, *Boussole*, op. cit., p. 290.

Il n'est pas dans mes habitudes de parler d'amour, et encore moins de parler de moi, mais puisque vous vous intéressez à ces chercheurs en Orient perdus dans leur sujet d'étude il faut que je vous raconte une histoire tout à fait exceptionnelle et en bien des aspects terrifiants, qui me touche de près. Vous vous souvenez sans doute que je me trouvais ici, à Téhéran, entre 1977 et août 1981. J'ai assisté à la révolution et au début de la guerre Iran-Irak, jusqu'à ce que les relations entre la France et l'Iran soient à ce point tendues qu'on nous évacue et que l'Institut français d'iranologie soit mis en sommeil<sup>211</sup>.

Cet exorde qui est mise entre guillemets et qui appartient au récit mis en abîme nous permet de comprendre que Gilbert de Morgan prend en premier lieu la parole dans ce face à face même si les guillemets indiquent que ces propos sont d'ordre du discours rapporté.

Cependant, il n'est pas question d'ignorer qu'Énard est lui-même l'auteur de ces deux récits (le récit de Gilbert de Morgan et celui formé par les fragments de commentaire du narrateur Franz Ritter). C'est dire autrement que Mathias Énard est l'auteur expérimenté de plusieurs récits, et de *Boussole* à un niveau d'altérité de style différent qui trompe la vigilance du lecteur. Ce dernier est confus dans la question de savoir qui parle dans cet entrelacement de récits. Mais à quand des imagées figurent dans un roman.

La définition que Dällenbach a donnée de la mise en abîme n'écarte pas la figuration d'images photographiques dans un récit. Il est donc raisonnable de parler de mise en abîme imagée dans *Boussole*. Dans ce roman, se déploient des photos montrant une part de fidélité à ce qui s'y dit. Faut-il alors évoquer les similitudes existant entre ces clichés et le texte avant d'expliquer l'intérêt de leur présence dans le texte. Précisons que les images sont d'ordre d'édifices (au sens propre du terme), de photos d'individus, de pages de texte, etc.

En effet, le château de Hainfeld est la première image rencontrée dans ce récit. La gravure de ce château fixée à la page 88 de *Boussole* concentre un certain nombre d'informations délivrées par le texte et concernant la construction de ce bâtiment. Le lecteur lit, sans doute, en dessin la description suivante :

De larges douves, d'agrément, coincées entre une ferme moderne, un bois et un marécage entouraient un bâtiment de deux étages, aux toits pentus recouverts de tuiles sombres, qui fermait une cour carrée de cinquante mètres de côté – si étrangement proportionné que, de l'extérieur, et malgré les larges tours d'angle, ce château paraissait trop bas pour une telle dimension, écrasé dans la plaine par la paume d'un géant. Les austères murs extérieurs perdaient leur enduit gris en grandes plaques dévoilant les briques et seul le vaste porche – un tunnel long et sombre, voûté en ogive surbaissée – avait conservé sa splendeur baroque et surtout, à la grande surprise de tous les

---

<sup>211</sup> Mathias Énard, *Boussole*, Paris, op. cit., p. 285.

orientalistes qui franchissaient ce seuil, une inscription en arabe, calligraphiée en ronde-bosse dans la pierre, qui protégeait la demeure et ses habitants par ses bénédictions<sup>212</sup>.

Confronter cette description à l'image photographiée du château nous permet de voir celui-ci entouré d'une plantation d'arbres « bois », d'un bassin d'eau « marécage », d'un jardin de fleurs « de larges douves d'agrément ». Ces éléments participent à la décoration extérieure de ce bâtiment royal. L'observation de cette même image montre que la couche de chaux qui couvre les briques du château se décolle, s'enlève. Sont visibles encore dans cette image le portique couvert en arc, la ferme, les carreaux noirs en forme cylindrique formant la toiture de cette demeure que l'auteur a évoquée dans le récit.

Mais ce n'est pas pour autant que l'image reproduit tout ce que le texte nous fait savoir de celui-ci. Des objets iconiques décrits dans le texte restent imperceptibles sur la photo. C'est l'exemple de l'écriture en caractère arabe inscrit dans une pierre qui ne figure pas dans l'image. Il en est de même pour le « monastère » de type espagnole et les « arcades » situés à l'intérieure de ce palais. Ceci s'explique par le fait que l'image présente au lecteur ou spectateur la face extérieure du château et non ce qu'il concède à l'intérieur. Il faut ajouter que même si le lecteur perçoit la forme carrée du bâtiment, la mesure de celui-ci en périmètre lui paraît inévidente car la vue en photo de chacun des côtés du château est réductrice sous ses yeux par rapport aux cinquante mètres de côté que précise le texte. L'inscription en arabe est symbolique dans la mesure où elle est un message de bienvenue indiquant aussi l'existence d'une culture orientale fortement présente en Occident.

Cette première image du château de Hainfeld fonctionne dans le récit comme une analepse réductrice puisque placée après l'évocation du château et ne concentrant pas toute sa description. Il n'est pas le seul cliché architectural.

La photo d'une mosquée se colle dans un article fictif de Sarah saturé par des images. Il s'agit de l'image d'une mosquée en « bois de style ottoman<sup>213</sup> ». Cette image n'est pas décrite en détail. Son emplacement s'est fait juste après l'écriture du paragraphe qui l'annonce. Une position qui permet au lecteur de la saisir à temps et de vérifier à l'immédiat si elle correspond à

---

<sup>212</sup> Ibid., p. 27.

<sup>213</sup> Ibid., p. 230.

ce qui est dit dans le texte. Cette image de la « première mosquée des environs de Berlin<sup>214</sup> » passe sous silence l'islam oriental emporté en Occident par les impérialistes.

En outre, trois images concentrant en leur sein des hommes sont insérées. La première est celle d'une foule musulmane qui célèbre la fin du ramadan « fête de l'Aïd<sup>215</sup> », précisément celle du « 31 juillet 1916 ». Ce cliché fonctionne parallèlement avec le récit. Dans celui-ci, s'observent les « Allemands debout, avec de belles moustaches<sup>216</sup> », seule chose évoquée par le texte et qui est perceptible à travers cette image. Seul le texte nous permet de savoir qu'il y a des « prisonniers musulmans assis » et des « hommes en blouses blanches » qui les prennent en photos. Toutefois, le texte met en ellipse l'habillement des Allemands qui ont couvert tout leur corps à la mode arabisante. Le texte n'attire pas l'attention sur la couleur de l'habillement des fidèles musulmans et de leur guide spirituel. Ce dernier s'est habillé en blanc de la tête aux pieds pour se faire distinguer des autres couvrant leur corps en vêtements noirs et pour affirmer sa supériorité sur eux. Derrière la foule allemande vêtue que de noir se trouve une forêt touffue non mentionnée dans l'écrit (le texte). Nous déduisons de ces constats que cette image se complète avec le texte. Cette photo prise dans le contexte d'une célébration d'un rituel religieux est en opposition avec les images que Sarah insère dans la lettre écrite à Franz Ritter sur l'opium.

Les images que l'auteur nous montre sur l'opium sont deux. L'une est la peinture d'un « fumeur d'opium préparant sa pipe » l'autre l'image d'un « fumeur d'opium fumant sa pipe ». Dans la première image, nous observons un homme assis sur une natte, couvrant sa tête d'un foulard noir, le coude de la main droite tenant la pipe d'opium en préparation est posé sur une petite caisse noire, s'habillant en pantalon noir, laissant à nu son corps. La même photo montre également un enfant assis sur la même natte, la tête rasée, sans boubou, devant cet homme ayant sur une assiette un matériel servant à fabriquer la pipe d'opium. La seconde image sur l'opium reproduit ces mêmes éléments. Le seul changement est que dans ce cliché l'homme s'est étendu sur la natte, pointe la tête sur cette caisse et fume la pipe. La première image est cependant moins sombre que cette dernière. Il est certes bon de rendre compte à notre lecteur de ce qui s'aperçoit dans ces images mais le mieux c'est de ressortir ce que le texte a de commun avec eux.

---

<sup>214</sup> Ibid.

<sup>215</sup> Ibid., p. 231.

<sup>216</sup> Ibid., p.231.

Nous pouvons relever dans l'image comme dans le texte ce fumeur d'opium allongé sur une natte, la tête contre une boîte noire fermée. Toutefois, le texte ne nous dit pas tout ce qui s'observe dans ces images puisqu'il se limite à nous parler de cet individu « allongé sur une natte », sa « tête contre une valise » et qui aspire « l'oubli vaporeux<sup>217</sup> ». L'image et le texte se complètent car aucun d'eux ne fournit tout au lecteur. En dehors de ça, ces deux photos servent à illustrer encore la grande influence d'une civilisation orientale sur l'Occident comme Sarah l'atteste : « Il ne s'agit pas, bien sûr, de remettre en question la réalité des ravages de l'opium en Chine ou au Viêtnam, mais de voir comment se construit cet imaginaire, et de quelle façon il sert la propagande coloniale<sup>218</sup> ».

Nous comprenons ici que l'opium a sa tradition dans le monde oriental, les Européens l'ont alors découvert en Orient et ont emporté la pratique chez eux. D'autres images se font montre dans le roman *Boussole*.

Ainsi, Mathias Énard fait paraître en image des pages de textes. C'est le cas du *Divan* de Hafez et celui de Goethe qui sont parus en photo à la page 322 de ce roman. Nous voyons en dessin les deux images posées côte à côte. L'une ayant sur lui des écritures en arabe est une traduction du *Divan* de Hafez ; c'est « *Le Divan oriental* de l'écrivain occidental<sup>219</sup> », un recueil d'Orient composé par un homme d'Occident, c'est-à-dire la traduction de celui d'Hafez par Joseph von Hammer-Purgstall. Nous observons dans le même cadrage une image du texte de Goethe, son *Divan occidental-oriental* écrit en langue allemande, texte inspiré du *Divan oriental*. Il y a aussi une troisième image du texte de *Les Jambes croisées ou la Vie et les aventures de Fariac* écrit par Faris Chidiac. Ce même titre est écrit en arabe avant d'être reproduit en Français sur cette même photo. Toutes ces images illustratives montrent les influences entre la littérature orientale et les littératures européennes. Voici ce que Sarah dit dans la correspondance où sont ancrées ces images qu'elle envoie à Franz Ritter : « Vu d'ici, la mixité du titre de Chidiac répond à celle de Goethe ; on a l'impression que les cent cinquante ans suivants n'ont cherché qu'à découper patiemment ce que les deux grands hommes avaient rassemblé<sup>220</sup> ». La mixité des titres invite toujours à voir l'autre en soi.

---

<sup>217</sup> Ibid., p.341.

<sup>218</sup> Ibid., p. 341.

<sup>219</sup> Ibid., p. 322.

<sup>220</sup> Ibid., p.323.

Tout au long de notre analyse sur la mise en abîme imagée dans *Boussole*, nous avons tenté de décrire ce que nous percevons à travers chaque image, d'établir les points communs de chacune d'elle avec le texte et indiquer ce qu'ils n'ont pas de proportionnel. Mais l'essentiel est de retenir que les images parues dans le récit servent d'interprétant au lecteur pour comprendre le texte. Elles orientent la lecture du sens du texte. Le rapport qui existe entre le texte et les images est un rapport intersémiotique puisque chacun d'eux concentre quelque part le contenu de l'autre. En insérant ces images dans le texte Mathias Énard cherche à estomper les frontières entre la peinture et la littérature. L'image doit servir de support au lecteur pour mieux l'aider à comprendre le texte. La matérialisation du signe linguistique en image permet de saisir la réalité du langage dans sa dimension concrète. Le visible alors s'accomplit dans le lisible. Le rapport texte image se définit comme un rapport de transcode, et l'image apparaît comme un équivalent sémantique entièrement redonnant par rapport au message linguistique. Le texte et les images fonctionnent en complémentarité de manière partielle ou totale. Les images fournissent des informations supplémentaires et anticipent sur le sens du texte. L'implantation des images au sein du récit n'est pas une première avec *Boussole*. L'auteur avait déjà accompagné son texte *Bréviaire des artificiers* avec un grand nombre d'illustrations de photos.

Au terme de cette réflexion sur la mise en abîme (récit dans le récit ou image dans le texte) nous pouvons voir que celle-ci assume une double fonction : celle dite « révélateur » et celle d'« antithèse<sup>221</sup> ». La mise en abîme est révélatrice en ce sens qu'elle résume le grand récit qui le couvre. Elle peut le faire d'une part de manière générale (répétition), c'est-à-dire le fait qu'elle multiplie ce qu'elle imite ou bien le souligne en redisant, d'autre part de façon condensée ou distincte, c'est-à-dire le dire autrement. La mise en abîme ne redouble pas totalement l'unité du texte qui l'a inclus comme le ferait un reflet externe. En tant que miroitement interne, elle ne peut que le dédoubler. Un élément ne se met en abîme en nouant avec le texte une relation de similitude par laquelle « il se dégage proportionnellement de son assujettissement local... La mise en abyme tend à briser l'unité métonymique du récit selon une stratification de récit métaphorique<sup>222</sup> ». Le texte se divise en morceaux en faisant paraître un ensemble de fragments de récits, d'où l'écriture fragmentaire.

---

<sup>221</sup> Madéa Kintsurachvili, « Les jeux et les enjeux de la mise en abyme », [www.diacronia.ro](http://www.diacronia.ro) détails pdf, consulté le 19 Janvier 2019, p.9

<sup>222</sup> Ibid.

## **Chapitre II**

### **L'écriture fragmentaire**

L'écriture en fragments (fragmentation narrative) est très fréquente dans les récits du XXI<sup>e</sup> siècle qui se chargent de décrire la violence de la guerre. Face aux traumatismes et aux nombreuses destructions causées par cette dernière, les écrivains contemporains ne peuvent guère s'abstenir de produire des textes dont la structure est conjointe au mal. L'écriture fragmentaire se comprend comme la construction du récit en fragments. Un récit fragmentaire se dit d'une forme d'écriture choisie par un écrivain qui refuse de développer sa pensée et de l'exprimer de manière continue et achevée<sup>223</sup>. Il est l'exercice de bouts de récits écrits par l'auteur lui-même ou appartenant à d'autres écrivains. Nous allons souligner ici la présence de l'écriture fragmentaire dans chacun des deux romans en mettant l'analyse sur le mélange des genres et sur l'intertextualité tout en pensant au modèle structural de ces œuvres.

### 1. Glissement de genres dans *Zone* et *Boussole*

Le terme technique glissement de genres renvoie à la manifestation ou à la présence d'un genre littéraire dans un autre. Selon les normes d'écriture spécifiques à chaque catégorie d'œuvre littéraire, il est possible de déceler dans un texte l'existence d'autres genres dialoguant avec lui. L'écriture romanesque devient un entrelacement de genres littéraires avec Mathias Énard. Le roman *Zone* a des particularités qui mettent le lecteur dans les univers théâtral et épique.

En effet, dans la partie mise en abîme dans *Zone* nous remarquons des mises en scène où les personnages entrent en propos comme dans les textes dramatiques. Dès lors, la narration fait recours au dialogue. Elle devient un tour de parole entre les protagonistes du récit lorsque le narrateur censé à raconter l'histoire disparaît. La plupart du temps, la discussion ou le dialogue est détaché du discours du narrateur, chaque réplique faisant l'objet d'un renvoi à la ligne, et d'un signe de ponctuation (le tiret). Ce passage est illustratif :

-Intissar ? Marwan est...

-Je sais. Abou Nasser me l'a dit.

Au rez-de-chaussée d'un immeuble à demi détruit, fortifié par des gravats et les éblouis des étages supérieures, au milieu de roquettes antichars et deux mitrailleuses calibre 30, les quatre combattants du Fatah fument des joints, torse nu. La fumée donne soif. L'odeur du haschisch adoucit un peu celle de la sueur. De temps en temps l'un d'eux observe la rue par une ouverture dans un mur. Intissar s'assoit par terre. Habib fait mine de lui passer le joint, elle refuse de la tête.

-On attend. Personne ne sait ce qui va se passer.

---

<sup>223</sup> *Le Grand Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2015, p. 517.

-Comment...Comment est-il... ? Habib est un géant d'une grande douceur, avec un visage enfantin.

-Hier soir. Un peu plus loin, là devant. Avec Ahmad. En reconnaissant juste avant l'aube. Ahmad est à l'hôpital, légèrement blessé. Il nous dit qu'il a vu Marwan tomber, touché par plusieurs balles de mitrailleuse dans le dos il n'a pas pu le ramener.

La possibilité que Marwan soit toujours en vie lui fait déraiper le cœur.

-Mais alors comment en être sûr ?

-Tu sais ce que c'est, Intissar. il est mort, c'est certain.

-On peut peut-être appeler le Croissant-Rouge qu'il aille le chercher ?<sup>224</sup>

Il s'agit ici du dialogue détaché. Le style direct correspond au temps réel de l'histoire. L'insertion du dialogue dans la narration impose des contraintes différentes selon qu'il s'étend sur plusieurs pages ou se réduit à quelques répliques.

Le style direct qui correspond au dialogue proprement dit, vise à supprimer la distance narrative, les personnages s'expriment alors sans la médiation du narrateur censé transmettre leurs propos sans les altérer. Nous pouvons dès maintenant signaler ce qu'implique l'adoption de ce style. L'effet mimésis est en principe total, les mots rapportés étant ceux du personnage, effets de vocabulaire et de syntaxe inclus. Le moment de la parole coïncide à celui de l'histoire, sans effet de résumé ni même de concentration. Le sentiment du lecteur est d'avoir assisté directement à la conversation des personnages ; d'où le « côté vivant<sup>225</sup> » que prend en général un passage dialogué par rapport à un passage qui ne l'est pas. L'échange verbal des personnages est parfois interrompu par un commentaire, une description du narrateur. Cette coupure a pour fonction de diversifier l'éclairage apporté au lecteur sur la situation qui lui est rapportée. Elle indique aussi un silence entre les interlocuteurs.

-Salut les gars.

-*Ahleeeeeen ya Ahmad*, répondent les joueurs de cartes.

Ahmad a un bras en écharpe, il est souriant. Il n'a pas vu Intissar. Habib le congratule pour sa sortie de l'hôpital et, d'un signe de tête, attire son attention sur la jeune femme assise par terre.

Elle sent sa gorge se serrer.

Ahmad s'approche d'elle. Elle se lève. Il la fixe tristement dans les yeux.

-Intissar...

Il prend un air de circonstance, un air de deuil. Il pose son arme pour exprimer ses condoléances à la veuve.

---

<sup>224</sup> Mathias Énard, *Zone*, op. cit., pp. 68 – 69.

<sup>225</sup> Francis Berthelot, *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan/Her, 2001, p. 34.

-Intissar, il n'y avait rien à faire...

Elle sent un flot de larmes monter mais elle cherche à se contrôler. C'est une combattante. Les combattants ne pleurent pas en public<sup>226</sup>.

L'usage fréquent des points de suspension montre une ellipse dans le discours des acteurs. Le style de l'auteur varie ici entre l'écrit et l'oralité. Cette dernière étant manifeste dans *Zone*, nous pouvons alors voir chez l'auteur une tentative de vouloir faire de son texte une épopée romanesque.

Le roman *Zone* fonctionne comme une épopée moderne dont la référence homérique n'est plus à douter. « D'un point de vue narratif, j'ai tenté de retrouver un rythme épique en songeant à l'*Illiade* où à la mythologie grecque pour bâtir une épopée contemporaine<sup>227</sup> », avoue Énard. La guerre et le tragique sont omniprésents dans toutes les pages de celui-ci. Mais le lecteur peut s'attendre à une construction qui rate quelques aspects qui fondent le récit épique. Francis est un Achille, « je suis Achille<sup>228</sup> », qui craint la mort, qui voit dans ses cauchemars les hommes qu'il a abattus et ne parvient pas à récupérer le cadavre de son compagnon Andrija ni à venger la mort de ce dernier. Ce qui n'a rien d'héroïsme et de glorieux pour le héros épique qui est un type qui affronte la mort pour ne pas déchoir les valeurs incarnées. Pour mieux canaliser l'analyse, il est intéressant de comprendre au préalable ce que l'épopée est.

L'épopée est un récit collectif mettant aux prises l'homme avec des forces surnaturelles pour exhaler un sentiment national ou communautaire. En à croire les travaux de Jean- Marie Schaeffer, l'épopée se conçoit comme :

La combinaison de deux aspects d'un texte : d'un côté le mensonge, le message réalisé, composé de traits formels et d'éléments de contenu repris de la tradition épique, de l'autre, l'acte communicationnel, c'est-à-dire la relation proprement épique d'un texte à son lecteur<sup>229</sup>.

La définition de l'épopée se poursuit avec Florence Goyet, cité par Elodie Coutier, dans ce qu'il appelle « travail épique ». Goyet établit trois critères pour tenter de définir l'acte communicationnel de l'épopée : la population du texte, sa polyphonie et sa dimension de fondation politique.<sup>230</sup> L'épopée est alors un récit destiné à une communauté et qui montre dans

---

<sup>226</sup> Mathias Énard, *Zone*, op. cit., p. 294.

<sup>227</sup> Antoine Perraud, « L'homme est libre de refuser d'être le déclencheur de la violence », (entretien écrit, avec Énard), disponible sur URL : [www.bnf-fr](http://www.bnf-fr), le 18 Septembre 2008, consulté le 25 mars 2018.

<sup>228</sup> Mathias Énard, *Zone*, op. cit., p. 517.

<sup>229</sup> Elodie Coutier, « Un mémorial romanesque pour l'épopée : fonction de la référence homérique dans *Zone* de Mathias Énard », *Revue critique De Fixxion française contemporaine*, p.1, consulté le 1<sup>er</sup> mars 2019,

<sup>230</sup> Ibid.

sa structure narrative les troubles politiques qui la travaillent dans sa profondeur. Elle n'est pas restreinte par sa forme et ne se limite pas à une œuvre unique. Ces définitions constitueront le soubassement de notre réflexion sur la dimension épique de *Zone*. Il s'agit de déterminer le rôle, dans la construction du roman et de sa réceptivité, des références faites à l'*Illiade* tout au long du texte. Ces dernières affichées ou assimilées par la narration, mettent en contact l'univers mythique avec une réalité intense.

En effet, le récit d'Énard invite des événements récents pour émettre en image et communiquer au lecteur au-delà de sa mémoire individuelle. L'évocation des victimes prend une nouvelle tournure stylistique, celle de l'accumulation que privilégie l'auteur au détriment de la communication orale qui est l'un des principes fondamentaux du récit épique, qui étouffe la phrase romanesque ainsi que le lecteur.

Toutes ses figures se superposent à présent, les terrifiés les décapités les brûlés les percés de balle rongés par les chiens ou les renards les amputés les disloqués les tranquilles les torturés les pendus les gazés (sic) /.../, c'est une humanité entière.<sup>231</sup>

Dans le texte, l'aspect épique est déterminé par la présence des dieux qui jouent un rôle fondamental dans les combats. Ils sont porteurs du destin des combattants en agissant à leur faveur ou en leur faisant subir un sort. Ainsi, vers la fin de *Zone*, Francis nous raconte comment il est parvenu à mettre fin à la vie d'un villageois avec la baïonnette de son ami Andrija. Le paradoxe qui se pose entre le début et la fin de l'épisode surprend le lecteur.

Athéna m'a insufflé une force immense, tous les dieux étaient derrière mon bras droit quand j'ai tiré de son fourreau la baïonnette d'Andi, retrouvée derrière son grabat, derrière moi comme derrière Seyit Havranli l'artilleur turc et son obus de quatre cents livres, comme derrière Diomède fils de Tydée quand il blesse Arès lui-même, j'ai poussé un hurlement digne d'Andrija le furieux j'ai abattu la longue lame sur le musulman rieur (sic), avec la puissance divine, la puissance qui vient du ventre, des pieds dans la terre, une vague de pure colère un mouvement parfait de droite à gauche qui ne s'arrête pas sur les obstacles de la chair un geste qui se poursuit jusqu'au ciel où monte mon cri de rage et de sang de la victime colonne rouge inexplicable, son corps sursaute ses épaules se redressent sa tête monstrueuse rigole encore par terre les yeux clignotant avant que son buste ne s'effondre,/.../ c'est dégueulasse, c'est dégueulasse mon estomac se contracte, ça y est, les dieux m'ont laissé seul, seul dans le sang et la bile, à hoqueter de dégoût de fatigue et de remords.<sup>232</sup>

Il est compris que l'issue du combat est déterminé par la volonté des dieux qui transmettent au héros le pouvoir d'agir de façon magique dans les circonstances terrifiantes. Le dégonflement du ton épique accompagne ici la prise de conscience, du héros, du crime atroce et fortuit qu'il a

---

<sup>231</sup> Mathias Énard, *Zone*, op. cit., p. 388.

<sup>232</sup> Ibid., pp. 501 – 502.

commis. La réalité de son fait reparaît avec le délaissement de sa position héroïque adoptée au début.

La dégradation de la référence épique est récurrente dans le texte. Elle se lit par exemple dans le récit consacré à Léon Saltiel qui paraît comme un nouvel Ulysse qui exprime ses désillusions lorsqu'il est revenu chez lui. Rescapé du camp de Mauthausen où il était déporté, Saltiel n'a qu'une pensée : retrouver son amante Agathe. À la fin d'un long périple qui l'a transformé, il découvre que son amante est devenue l'épouse de son ami Stavros, et que ce sont eux-mêmes qui l'ont dénoncé. Il torture ce couple à mort, en lieu et place du massacre des prétendants qui marque le retour d'Ulysse à Ithaque dans *l'Odyssée*. La parodie fait écho dans le texte à l'image du processus de destruction que subit l'épopée de guerre dans l'ensemble du récit. L'auteur ne donne pas cependant au mythe un caractère réaliste.

Le travail de l'épopée tel que déterminé par Florence Goyet permet de penser à un bouleversement majeur au sein d'une communauté. Il fonde un rapport nouveau du groupe social lui-même dont la mise en place progressive et complexe s'illustre dans une œuvre donnée, ou dans un ensemble d'œuvres réparties sur le temps long de la crise politique. Toutefois, ce qu'Énard met en scène n'est rien d'autre que le manque d'une communauté politique. La construction de *Zone* est placée sous le signe du singularisme tant au niveau de la forme que de son contenu. Le narrateur qui raconte l'histoire est un être isolé et coupé d'une identité unique et de tous les liens sociaux qui fondent sa vie en communauté. Il vit en marge de la société jusqu'à la dernière image de l'œuvre qui le montre seul dans un hall d'aéroport, décidé à ne pas rejoindre les « cent cinquante compagnons de limbes qui l'attendent<sup>233</sup> ». Il restera toujours dans sa solitude à la différence du héros Achille à qui il se mesure. Il perd tous ses compagnons de guerre et les divinités qui l'entourent puisqu' « il n'y a plus de liens », « plus d'attaches », plus de dieux courroucés », « plus de guerriers<sup>234</sup> ». Á l'image de l'égarement social de Francis, d'autres personnages de *Zone* vivent aussi de façon solitaire. C'est le cas du père de Francis qui s'enferme dans le silence au retour de la guerre d'Algérie, de Malcolm Lowry qui étrangle sa femme sous les effets de l'alcool. Le comportement isolationniste de ces figures se lit dans le texte à travers une scission spatiale et temporelle.

---

<sup>233</sup> Ibid., p. 517.

<sup>234</sup> Ibid., p. 516.

Ainsi *Zone* peut se lire comme un récit contre épique de l'Histoire récente. En s'inspirant de la matière de *Illiade*, Mathias Énard fait une représentation anti épique de l'Histoire de la violence des guerres dans le monde méditerranéen. C'est dans cette logique qu'il faut comprendre son affirmation :

J'ai voulu décrire les modalités de sa manifestation (la violence) dans l'Histoire, à partir de traces individuelles ou collectives dans l'espace méditerranéen, qui est à la fois le point de départ de la littérature avec Homère. Cette aire géographique avec ces reliefs de batailles, ses tombes qui la parsèment, sa mémoire sanglante, invite aux hésitations de focale entre la masse et l'individu, qu'accompagne toujours la même question : les destins y sont-ils conditionnés par toutes ces strates de violences encore palpables ?<sup>235</sup>

L'accent mis sur l'individualisme de l'homme et son incapacité à faire preuve d'appartenance communautaire rend vain le vœu de l'auteur à construire une épopée qui ne peut exister que par rapport à une communauté politique ayant le désir et la nécessité de se métamorphoser grandement. Il manque à Mathias Énard l'enjeu d'orienter son récit sur une communauté spécifique, l'absence d'un discours monopolisé par les différents personnages du récit à cause du style indirect employé. Ainsi l'écriture fragmentaire de *Zone* ne se voit plus comme une simple construction de récits enchâssés mais elle est aussi l'effet d'un glissement qui interpelle les genres dramatique et épique (sous forme de transposition). Le glissement générique qui participe à la fragmentation du roman *Zone* informe l'écriture de *Boussole* à travers un mélange des genres et un découpage du texte sous forme de volumes titrés.

Dans *Boussole*, Mathias Énard procède par un style d'écriture qui invite certaines catégories littéraires parmi lesquelles figurent le théâtre, la poésie, la lettre. Selon des caractéristiques formelles, en effet, le lecteur sent une composition dramatique au cours de certaines séquences narratives. La représentation scénique dans le récit romancé se distingue par des techniques d'écritures appartenant aux œuvres théâtrales. Les codes qui nous permettent de la découvrir sont la mise en scène des personnages qui se passent la parole, les didascalies qui sont mises entre parenthèses. Nous pouvons donc relever en guise d'illustration ce passage :

SARAH (*sur le seuil de son bureau inquiète*). Mais que se passe-t-il ? Gilbert, ça va ?

MOGAN (*le foudre à la main*). C'est un énorme scandale, Sarah, vous ne savez pas encore ? Accrochez- vous ! Quel affront pour la société savante ! Quelle déroute pour les lettres !

SARAH (*vacillante, apeurée, la voix blanche*). Mon Dieu je m'attends au pire.

---

<sup>235</sup> Antoine Perraud, « L'homme est libre de refuser d'être le déclencheur de la violence », le 18 Septembre 2008, [www.bnf.fr](http://www.bnf.fr), consulté le 25 mars 2018.

MORGAN (*heureux de pouvoir partager sa douleur*). Vous n'allez pas y croire : ils viennent de virer Germain Nouveau dans la Pléiade.

Sarah (*ébahie, incrédule*). Non ? Mais comment ça ? On ne peut pas virer quelqu'un de la Pléiade ! Pas Germain Nouveau !

MORGAN (*atterré*). Si. C'est fait. Exit Nouveau ! Adieu. La réédition ne prend que Lautréamont, tout seul, sans Germain Nouveau. C'est débâcle.

SARAH (*tire machinalement sur le crayon à papier qui retient son chignon ; ses cheveux tombent sur ses épaules, en vrac ; elle ressemble à une pleureuse antique*). Il faut faire quelque chose, une pétition, mobiliser la communauté scientifique...

MORGAN (*grave, résigné*). C'est trop tard...Le Lautréamont est sorti hier. Et l'éditeur informe qu'il n'y a pas de Germain Nouveau seul prévu pour les années à venir.

SARAH (*indignée*). Quelle horreur. Pauvre Nouveau ! Pauvre Humilis !

FRANZ (*observe la scène depuis la porte du bureau des chercheurs*). Il se passe quelque chose de grave ? Je peux vous aider ?

SARAH (*passant sa mauvaise humeur sur le pauvre étranger*). Je ne vois pas en quoi l'Autriche ou l'Allemagne même pourrait nous être d'un quelconque secours en ce moment précis, merci.

MORGAN (*idem, sans la moindre pointe d'ironie*). Vous tombez en plein deuil national, Franz.

FRANZ (*passablement vexé, en refermant la porte du bureau*). Toutes mes condoléances, alors.<sup>236</sup>

Cette mise en scène réactualise le fait évoqué sur Germain Nouveau et amène le lecteur à le vivre en plein temps au même titre que les acteurs. Les didascalies jouent une fonction d'éclaircissement sur l'état d'âme des personnages. Cette scène crée une rupture de l'unification du récit. Chaque fois que ce type de glissement (non excessif dans le roman) intervient, le discours du monologue intérieur subit une interruption, et cela engendre un morcellement de la matière textuelle. L'intrusion du style direct entraîne ici un changement de locuteur, le narrateur disparaît derrière les acteurs qui monopolisent la parole. Ce qui crée encore une polyphonie narrative dans *Boussole*. Le dialogue est aussi présent dans ce dernier tel que nous l'avons explicité sous ses deux formes dans *Zone*. L'entrelacement générique n'est pas seulement œuvré au lecteur par la simple parution dramatique. Il est aussi l'effet d'insertion de fragments poétiques écrits par d'autres écrivains ou par Énard.

Mathias Énard fait preuve d'honnêteté intellectuelle en mettant en italique tous les extraits de poèmes qui ne l'appartiennent pas et cite l'auteur de chacun d'eux. Ainsi quelques exemples certifient ce fait.

*La joie suit la douleur, et la douleur la joie.*

---

<sup>236</sup> Mathias Énard, *Boussole*, op. cit., pp. 208 - 209

*Nous buvons du vin car c'est fête, parfois  
Nous buvons du vin dans la grande douleur.  
Mais de l'un ou l'autre vin, il en reste quoi ?*

*Après les roses, échanton, tu as versé  
Le vin dans ma coupe et tu t'es éloigné.  
Qui est plus fleurs que toi, qui t'es enfui ?  
Qui est plus vin que toi, qui t'es refusé ?*

*Verse-moi de ce vin que je lui dise adieu  
Adieu au nectar rose comme tes joues en feu.  
Las, mon repentir est aussi droit et sincère  
Que l'arabesque des boucles de tes cheveux.*

*Devant les souvenirs de tes jours en allés,  
Tu bois du vin, tu es face à la vérité,  
Dans cette triste coupe, tu bois de l'éternité<sup>237</sup>.*

Cet extrait a pour auteur réel Fernando Pessoa inspiré par les vers du poète persan Omar Khayyam traduits par FitzGerald. Ajoutons à cet exemple ces quelques vers qui sont d'Arthur Rimbaud.

*La tempête a béni mes éveils maritimes.  
Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots  
Qu'on appelle rouleurs éternels de victimes,  
Dix nuits, sans regretter l'œil niais des flots !*

*Et dès lors je me suis baigné dans le Poème  
De la Mer, infusé d'astres, et lactescent,  
Dévorant les azurs verts ; où, flottaison blême  
Et ravie, un noyé pensif parfois descend<sup>238</sup>.*

Ces exemples choisis parmi tant d'autres contribuent au découpage fragmentaire du récit car leur disposition dans *Boussole* se fait en dispersion, c'est-à-dire jeter ça et là. Cette volonté d'insérer des fragments poétiques empruntés à des versificateurs appartenant aux siècles

---

<sup>237</sup> Mathias Énard, *Boussole*, op. cit., pp. 326 – 328.

<sup>238</sup> Ibid., pp. 204 – 205.

antérieurs résonne comme un hommage à tous les écrivains qui ont contribué aux échanges féconds entre les littératures orientale et occidentale. Mais Énard use de son génie d'écrivain pour montrer son talent de poète, comme le montre ces deux fragments situés vers la fin de *Boussole*.

On dit que le bon Khayyam repose  
À Nishapour parmi les fragrant roses  
Mais ce n'est pas Khayyam qui gît là-bas,  
C'est ici qu'il se trouve, et c'est lui nos roses<sup>239</sup>.

Tout à coup, j'ai le mal de toi,  
Que c'est beau Vienne,  
Que c'est loin Vienne,<sup>240</sup>

Nous savons clairement que ce quatrain et ce tercet font partie du texte de l'auteur. L'un demeure à l'intérieure d'une correspondance destinée à Sarah et écrite par Franz Ritter, l'autre vient juste après cette même correspondance qui répond aussi à l'idée de glissement de genres.

Ainsi, résidant dans des pays différents ces derniers s'écrivent des lettres pour communiquer. Malgré leur amour impossible, ils n'hésitent pas à se faire des comptes en ce qui concerne leur vie et leurs recherches scientifiques. Leurs courriers sont mis en évidence par l'écriture en italique. Elles se reconnaissent surtout par l'emploi de formules destinées au genre épistolaire. Ceux dont nous trouvons dans *Boussole* sont : « Très cher (e) ... », « ... a écrit », formules qui débutent la lettre. Il y a aussi ceux qui la terminent comme « Bien à toi », « Je t'embrasse fort et à très vite j'espère », « Écris moi tout de même, je t'embrasse », « Je t'embrasse très fort », « Je t'embrasse tristement et à bientôt », « À bientôt j'espère ». Au-delà de ces mentions, surgit à la fin de chaque lettre le nom du destinataire.

Ces correspondances qui sévissent à l'intérieure de la narration romanesque ne sont pas sans éclater les souvenirs du narrateur. Mais leur objectif ne trahit pas le sens de *Boussole* dans la mesure où elles mettent en avant l'autre qui existe en soi et permettent à chacun des deux amants d'espérer une présence en chair et en os de son aimé comme l'auteur le mentionne : « pas

---

<sup>239</sup> Ibid., p. 376.

<sup>240</sup> Ibid., p.377.

honteux de se laisser aller aux sentiments, et au tiède soleil de l'espérance<sup>241</sup> ». Ces expressions fermant le récit symbolisent aussi un profond rêve du retour de la paix entre l'Orient et l'Occident. Cependant, force est de constater que la fragmentation du récit est aussi le fait d'un découpage, en cinq volumes, après des dizaines de pages racontées. Celui-ci est survenu à partir de la page 91 sous le sujet de : *Des différentes formes de folie en Orient* (sic). L'auteur attribue à chacun des volumes un titre dans l'ordre suivant : « Les Orientalistes amoureux » (page 91), « La caravane des travestis » (page 145), « Gangrène & tuberculose » (page 202), « Portraits d'orientalistes en commandeurs des croyants » (page 226), « L'Encyclopédie des décapités » (page 344). Cette structure est reproduite à la fin de *Boussole* tel que nous l'avons indiquée ici ; c'est donc un sommaire pour ce livre. Chaque titre va de pair avec les idées que le narrateur y raconte. En somme, nous pouvons être persuadés que Mathias Énard fait de ces fictions un mélange de genres en variant son style d'écriture entre le roman, le théâtre, l'épopée déconstruite dans son écriture ancienne, la poésie et la lettre. Ce glissement générique déclenche quelque part un palimpseste de textes auxquels se nourrit l'écriture de *Zone* et *Boussole*.

## 2. Relations intertextuelles dans *Zone* et *Boussole*

Toute écriture d'un texte littéraire est souvent précédée d'un grand travail de lecture qui l'inspire. L'œuvre de l'écrivain existe par rapport à d'autres textes écrits avant lui. Le texte est « la citation sans guillemets<sup>242</sup> ». Le parler de chaque œuvre se réfugie dans un langage à partir duquel les autres seraient simplement rapportés, récités. L'intertextualité, au sens où le définit Gérard Genette, est la « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent par la présence effective d'un texte dans un autre<sup>243</sup> ». L'intertextualité renvoie alors à l'ensemble des relations qu'un texte, notamment littéraire, entretient avec un autre ou avec d'autres, tant sur le plan de sa création (par la citation, le plagiat, l'allusion, le pastiche, etc) que sur le plan de sa lecture et de sa compréhension, par les rapprochements qu'opère le lecteur. L'objectif visé c'est de déterminer dans ce dernier point les différents textes qui ont inspiré l'imagination de l'auteur dans ces deux ouvrages et leurs mécanismes de présence au niveau de ceux-ci.

---

<sup>241</sup> Mathias Énard, *Boussole*, op. cit., p. 378.

<sup>242</sup> Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, op. cit., p. 44.

<sup>243</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 8.

Le titre *Zone*, élément de « paratexte<sup>244</sup> », tient lieu au recueil poétique *Alcools* de Guillaume Apollinaire. Il rappelle bien le poème « *Zone*<sup>245</sup> » écrit par ce dernier. Leur style se retrouve quelque part, tous les deux écrivains étouffent leur texte en supprimant le point et la virgule. L'expression « soleil des coups coupés<sup>246</sup> » employée dans *Zone* ferme également le poème « *Zone* » à la page 18, seulement elle garde son emploi au singulier dans celui-ci. De la même manière, le lecteur est informé par l'éditeur, dès la quatrième de couverture, d'une division de ce texte, « en vingt quatre chants, conduits d'un seul souffle et magistralement orchestrés », qui rappelle la structure de *Illiade*. Si la structure du livre d'Énard fait penser à celle de l'œuvre d'Homère, son contenu la doit beaucoup.

*Illiade* est exhibée dans *Zone* par le biais de l'onomastique à laquelle Mathias Énard invite dans cette fiction. Les personnages homériques tels que « Achille », « Hector », « Tydée », « Pallas », « Athéna<sup>247</sup> » surgissent dans le texte dès les ultimes pages du premier chapitre. Avant même ces noms, l'auteur rappelle dans son récit les combats homériques qui résonnent en tout début du texte : « tout est plus difficile à l'âge d'homme, tout sonne plus faux un peu métallique comme le bruit de deux armes de bronze l'une contre l'autre<sup>248</sup> ». Cette imbrication de la référence homérique en noms et en objets place le lecteur dans un va-et-vient incessant entre le récit de l'auteur et le monde de *Illiade*. La matière de ce récit qui alimente *Zone*, ne s'arrête pas à une simple évocation de noms propres. L'auteur adopte, en effet, un certain nombre d'homérismes qui informent son écriture : l'épithète homérique, le catalogue.

L'usage de l'épithète homérique est un trait stylistique fréquent dans *Zone*. Il s'applique aussi bien au nom des personnages de *Illiade* qu'à des figures historiques où fictives qui pullulent dans la fiction. Nous pouvons relever des exemples comme « Hadès grand mangeur de guerriers<sup>249</sup> », les « sanglants Berbères dompteurs de cavales<sup>250</sup> » « Adrija le féroce<sup>251</sup> ». En faisant recours au principe de l'épithète, cette dernière combinaison suscite dans la structure de l'homérisme une variation qui participe à fondre ce trait stylistique dans *Zone* sans arrêter pour

---

<sup>244</sup> Ibid., p. 10.

<sup>245</sup> Guillaume Apollinaire, *Alcools*, Paris, Gallimard, 2009, p. 11.

<sup>246</sup> Mathias Énard, *Zone*, op. cit., p. 317.

<sup>247</sup> Ibid., pp. 15 -16.

<sup>248</sup> Ibid., p. 11.

<sup>249</sup> Mathias Énard, *Zone*, Paris, Actes Sud, 2008, p. 47.

<sup>250</sup> Ibid., p. 162.

<sup>251</sup> Ibid., p. 276.

autant de le souligner comme un emprunt. Le catalogue quant à lui apparaît dans la narration de deux manières qui existent déjà dans l'*Illiade*. Le texte d'Homère met en évidence une liste des chefs grecs aux Troyens évoqués au chant deux et surnommé « le catalogue des vaisseaux ». Chaque nom de guerrier mort au combat peut être vu comme faisant partie d'une seconde liste beaucoup plus détaillée des héros qui étaient au rendez-vous de la bataille de Troie. L'*Illiade* chante ses morts pour qu'ils ne tombent pas dans l'oubli, pour qu'ils demeurent dans la mémoire collective. Les scènes de bataille donnent l'occasion de les énumérer au fur et à mesure que les combattants s'éteignent. Dans *Zone*, Énard tente de reproduire ce double principe de la liste du catalogue détaillée. La narration de celui-ci, à plusieurs reprises, laisse voir une énumération qui se déploie dans l'espace textuelle et dans la mémoire du lecteur en convoquant des éléments présents ailleurs. Voici ce avec quoi nous pouvons l'illustrer :

« Ses jambes étaient nues, comme celles de Marianne dans l'hôtel d'Alexandrie, comme celles des Hollandais sur les photos de Harmen Gerbens, comme celles des cadavres dans la rivière à Jasenovac, celles d'Andrija couvertes de merde, celles écartées et souillées des filles de Bosnie, celles d'Intissar sous la violence d'Ahamad des centaines de jambes nues<sup>252</sup> (sic).

Ce passage correspond à l'expérience personnelle du narrateur, à ses souvenirs individuels, aux documents qu'il a consultés, à la fiction qu'il a lue dans le roman. Le texte déroule tout au long de ses pages une liste de noms accompagnés d'éléments biographiques sur le modèle de la célébration qui accompagne dans l'*Illiade* chaque guerrier frappé à mort :

Andrija très drôle et très mauvais tireur ce n'était pas Apollon qui guidait tes traits, ton protecteur c'était Arès le furieux, tu avais la force l'audace et le courage (sic) : Apollon protégeait les Serbes et les Bosniaques, Athéna aux yeux pers veillait sur nous comme elle pouvait- dans ce grand combat entre l'Est et l'Ouest la déesse apparut à Šibenik, à Medjugorje<sup>253</sup>.

La généalogie des personnages de l'*Illiade* inspire aussi le texte. Mathias Énard ne se lasse guère à évoquer au lecteur de *Zone* les liens parentaux qui les unissent dans l'épopée homérique : « Achille fils de Pelée », « Ajax fils de Télamon », « Antiloque fils de Nestor », Diomède fils de Tydée<sup>254</sup> ». À cela, s'ajoute l'évocation du rôle que joue chacun des figures mythologiques. Zeus est le dieu chargé de la pluie, « le maître des éclairs<sup>255</sup> », Athéna est celui de la guerre, qui « vient insuffler le courage et l'ardeur aux morts dans la bataille<sup>256</sup> ».

---

<sup>252</sup> Ibid., pp. 514 – 515.

<sup>253</sup> Ibid., pp. 46 – 47.

<sup>254</sup> Ibid., p. 367.

<sup>255</sup> Ibid., p. 384.

<sup>256</sup> Ibid., p. 143.

Ainsi, le contenu de l'épopée homérique est transposé au sein de *Zone* sous forme d'épisodes réécrits dans un contexte historique. Par exemple nous assistons à une transformation du chant dix de l'*Illiade*, épisode qui raconte l'expédition nocturne d'Ulysse et de Diomède dans le cas troyen. À la recherche de chevaux du roi Rhéos sur le chemin, ils croisent un espion troyen, Dolon, à qui ils promettent la vie saine et sauve à condition qu'il leur dise l'emplacement des chevaux. Ceci fait, les héros grecs ne tiennent pas à leur parole donnée et égorgent ce dernier.<sup>257</sup> Mathias Énard reprend une telle histoire en la transposant.

Une nuit, Andrija et Francis vont repérer les lignes serbes. Ils rencontrent dans leur marche un soldat ennemi qui leur révèle sous la menace la position de son armée. Alors qu'ils devaient le laisser partir, Andrija et Francis découvrent que celui-ci est un détrousseur de cadavres. Blessé en tentant de s'enfuir, il est égorgé par Andrija et abandonné sur place<sup>258</sup>. Cette transposition de l'épisode homérique dans *Zone* constitue chez l'auteur un procédé commémoratif et rappelle que depuis Homère la guerre existe et ne cesse de faire des ravages humains. La matière de l'*Illiade* telle que transposée par Énard apparaît sous la forme de ce que Gérard Genette appelle la « transtextualité » ou « transcendance textuelle du texte » qui est « tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes<sup>259</sup> ». Ce point de vue genettien nous aide à voir la matière historique à laquelle le texte se nourrit. La fiction affiche dans le paratexte sa relation étroite à l'histoire. Dans une note finale, l'auteur remercie et nomme tous ceux qui lui ont transmis leurs témoignages et dont il a fait les acteurs de son roman.

Ce livre est empli de tous ceux qui m'ont confié leurs récits, Vlaho C., Ghassan D., Imad el-Haddad, Youssef Bazzi, Sandra Balsells, Sylvain Estibal, Igor Marojević, Alexandra Petrova, David Blumberg, Patrick Deville, Alviero Lippi, Hugo Orlandini, Ahmet Riyahi, Eduardo Rózsa, Yasmina Belhaji, Hans B., Mijam Fruttiger, Manos Demetrios et tous les autres, témoins, victimes ou bourreaux, de Barcelone, de Beyrouth, de Damas, de Zagreb, d'Alger, de Sarajevo, de Belgrade, de Rome, de Trieste, d'Istanbul. J'ai par ailleurs une dette immense en vers les journalistes, historiens, cinéastes et documentaristes dont j'ai utilisé le travail, au cours des années passées dans la zone, ainsi qu'envers ceux qui m'ont accompagné dans ces longs voyages. Merci à Jean Rolin de m'avoir généreusement permis d'intituler ce livre *Zone*, comme je l'avais prévu. Merci à Barbara, à Pierre le Grand, au Rat Pack en entier et à Claro qui, en plus de l'amitié, du gît et du couvert, m'a offert les deux pages du journal retrouvé de Francesc Boix.

---

<sup>257</sup> Homère, *Illiade*, Paris, Hachette, 2003, pp. 13- 14.

<sup>258</sup> Mathias Énard, *Zone*, Paris, Actes Sud, 2008, pp. 76 – 79.

<sup>259</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 7.

Cette mention montre que le roman d'Énard appartient à la masse des textes littéraires relevant d'un travail d'investigation. La démarche adoptée par l'auteur est celle de la transposition des données ou événements dans l'univers de la fiction. Ce qui réduit ainsi l'écart entre l'expérience vécue et sa représentation. L'illusion est assurée par la posture du narrateur à la fois témoin et lecteur. Si les personnages et les détails de son histoire appartiennent au romanesque, les événements qu'il décrit ont réellement existés. L'Histoire se mêle à la matière de *Zone* sans asservir le réalisme romanesque. Tout le récit se déroule filtré, à l'exception des deux pages du journal livrées dans l'œuvre sous la forme d'un collage. Ce document d'archive qui est de Francesc Boix, l'auteur l'a donné comme tel dans la narration et le signale parmi les données paratextuelles. Ce texte est noté en italique mais n'a eu aucun effet sur le style de *Zone* si ce n'est qu'un impact de fragmentation. Nombreux sont des passages et des mots que l'auteur de *Rue des voleurs* met en italique pour montrer qu'il s'agit des emprunts. Ce fait est le résultat de ses lectures sans frontière, c'est-à-dire que Mathias Énard lit tout ce qui tombe dans ses mains et sous ses yeux. À la question quelles étaient tes lectures à cette époque, écrivais-tu « accompagné » ? il répond :

Je lis trop pour pouvoir dater avec précision mes lectures. Je suis un lecteur quasiment pathologique, je lis tout ce qui me tombe sous la main, livres, publicités, tracts, revues, inutiles, noms de rues, plaques minéralogiques...<sup>260</sup>

Le roman *Zone* reçoit en masse tous ces éléments énumérés par l'auteur. Des titres de revues, d'affiches publicitaires, de livres, de tracts, des noms de rues, des épigraphes, de journaux, etc, sont collés dans le récit. La pratique de collage qui est admise dans le roman va jusqu'à toucher les textes religieux. L'auteur ne saurait hériter cette technique d'écriture du Surréalisme à partir de ses lectures sur Blaise Cendrars. L'écrivain use des récits sacrés pour accorder plus de crédibilité à son dire romanesque et pour certifier que depuis l'apparition des prophètes, la question de la foi oppose les hommes, déclenche la violence et des tueries entre individus. Ainsi cet extrait est un emprunt biblique faisant explicitement écho dans *Zone* :

À Jérusalem le Saint-Sépulcre est noyé d'encens, le Golgotha et le tombeau brille, dans les chamailleries des prêtres et l'abondance des langues liturgiques, les hommes ont patiemment râpé le rocher et la montagne pour construire leur église autour du tombeau, Jean l'Aigle de Patmos écrit que Joseph d'Arimathie, disciple du Christ en secret, demande à Pilate la permission de descendre la dépouille du crucifix, et Pilate, surpris que le Nazaréen soit déjà mort, donna son accord, Joseph d'Arimathie vint donc, enleva le corps pesant en compagnie de Nicodème qui

---

<sup>260</sup> Caroline Hoctan et Jean-Noël Orengo, « Entretien avec Mathias Énard » (à l'écrit), *D-fiction*, le 1<sup>er</sup> Juillet 2010, p. 3, consulté le 25 octobre 2018.

apportait un mélange de myrrhe et d'aloès, environ vingt livres, ils prirent le Christ décharné et l'entourèrent de bandelettes avec les aromates, selon la manière d'ensevelir des Juifs : au lieu où il avait été crucifié, il y avait un jardin, et dans le jardin un sépulcre neuf, où personne n'avait encore été mis, et c'est là qu'ils déposèrent Jésus, emballé préparé son corps protégé de la putréfaction par les résines aromatiques /.../ Jésus fils de Dieu emporté par Sommeil et Mort loin des mortels, embaumé comme les animaux du musée du Caire, entouré de bandelettes dans un tombeau rupestre.<sup>261</sup>

Cet épisode indique l'épreuve tragique subie par le Christ lors de son passage à Jérusalem, passage durant lequel il a été malmené par les chefs juifs qui ne pouvaient l'accepter comme le messie annonciateur des vérités divines, fils de Dieu et sauveur de l'humanité. Si Énard se ressourçe dans l'univers homérique, dans l'Histoire des Hommes, dans les récits religieux pour écrire *Zone*, il n'en demeure pas moins que les langues s'y disputent.

L'auteur interfère dans son ouvrage d'autres langues que le français qui est sa langue d'écrivain. Les interférences linguistiques sont mises en exergue par l'écriture en italique afin de montrer leur non appartenance à la langue française et de faciliter leur repérage dans le texte. Elles sont traduites en interne dans le texte mais d'autres restes inexpliqués. Le décodage du sens des expressions incomprises par lecteur facilite la compréhension à ce dernier. Quant à ceux non expliqués, elles créent chez lui comme chez l'auteur une « insécurité linguistique<sup>262</sup> ». Notons quelques interférences linguistiques expliquées ou non par l'auteur : « *smrt fašizmu* » (p. 158), « *hiersein ist immer herrlich* » (p. 157), « *Nezavisna Država Hrvatska* » (151), « *sajkaca* » (p.149), « *moj brat pobyval* » (p. 149), « *you didn't know it was fiestas ?* » (p.264), « *Za dom spremni* » (p. 279), « *nećeš valjda sad da kenjaš* fais ici si tu veux » (p.279), « *i znaj da čekam te, et sache que je t'attends* » (p. 336), « *soy un novio de la muerte, je suis un fiancé de la mort* » (p.344), « *pax tibi Marce evangelista meus, paix à toi, Marc mon évangéliste* » (p.334), « *Bisimillah el rahman el rahim* » (p.440), « *cum spiritu tuo* » (p.334).

Ces diverses langues ne sont pas ex nihilo dans le roman. Puisque l'écriture de *Zone* adopte un style labyrinthe et que la lecture est éprouvante, Mathias Énard interfère plusieurs langues dans son récit pour exciter le plaisir du lecteur, l'encourager à aller jusqu'au terme de sa lecture. Tout lecteur désire rencontrer au cours de sa lecture des expressions ou des mots appartenant à sa langue nationale, maternelle ou locale dans un texte écrit en une langue autre que la sienne. L'emploi de plusieurs termes linguistiques différents dans un récit peut permettre

---

<sup>261</sup> Mathias Énard, *Zone*, op. cit., p. 496

<sup>262</sup> Daouda Diouf, « Les écrivaines féministes et la langue française », *Inidaf Éditions*, p.8.

à l'auteur d'atteindre un grand public de lecteurs. Dans le même but de le rendre tenace face à cette histoire composée de meurtres incessants, l'auteur essaie de distraire le lecteur en détournant son regard du sang par des chants qu'il intègre dans le texte. Voici deux chansons : « *Trois jeunes tambours s'en revenaient de guerre, trois jeunes tambours s'en revenaient de guerre et ri et ran, ranpataplan, s'en revenaient de gueerre*<sup>263</sup> » ; « *ré la sol, fa mi ré, do ré mi,*<sup>264</sup> » ; « *wie einst Lili Marleen, wie einst Lili Marleen*<sup>265</sup> ». Ces chants recopiés en italique fonctionnent en leitmotiv dans *Zone*. Les épigraphes, les titres de panneaux publicitaires, de journaux, de revues, les interférences linguistiques et les chansons participent à la fragmentation du texte car ils s'insèrent dans la phrase unique et la parcellisent. Ainsi l'écriture de *Zone* s'inspire des récits de tradition épique (*Iliade*), de croyance religieuse (la Bible), de chants... L'intertextualité fait aussi écho dans *Boussole* au point que certains critiques parlent d'une thèse.

*Boussole* est un récit dont le discours du narrateur se nourrit en abondance d'autres écrits. Mathias Énard a fait du roman une compilation de différents textes dans la mesure où les références pullulent à l'intérieure de cette œuvre. L'intertextualité apparaît dans *Boussole* à travers plusieurs formes. En effet, la pratique de la citation devient l'un des recours de l'écriture énarienne. Ce faisant, elle est à première vue placée entre des guillemets, et fait corps avec l'histoire que raconte le narrateur, c'est-à-dire intercalée dans celle-ci. Le mécanisme des guillemets, à lui seul, manque de rigueur pour considérer que toutes les expressions ou phrases les possédant relèvent d'une citation. Au risque d'induire le lecteur à un amalgame, Énard met en exergue le nom (antéposé ou postposé à la citation) de l'écrivain et l'œuvre dans laquelle elle est extraite. La pratique de la citation avec guillemets étant fréquente dans *Boussole*, nous en relevons les exemples suivants pour illustrer ce qui est dit précédemment.

« Je hais mortellement le pouvoir populaire » **disait-il. Il savait être d'une grande violence ironique envers la bêtise supposée des temps, celle d'un monde peuplé d'insectes, armés d'instruments de ruine,** « attachés à jeter à terre ce que j'ai respecté, ce que j'ai aimé ; un monde qui brûle les villes, abat les cathédrales, ne veut plus de livres, ni de musique, ni de tableau et substitue à tout la pomme de terre, le bœuf saignant et le vin bleu.<sup>266</sup> »

Tout ce qui figure dans les guillemets, est tiré de *Les Pléiades* de Le comte de Gobineau.

<sup>263</sup> Mathias Énard, *Zone*, op. cit., p. 262.

<sup>264</sup> Ibid., p.345.

<sup>265</sup> Ibid., p.346.

<sup>266</sup> Mathias Énard, *Boussole*, op. cit., pp. 242 - 243

La seconde citation qui suit celle empruntée à Gobineau est composée de vers insérés dans le discours du monologue de *Boussole*. Elle se trouve dans *Chant de la pluie* écrit par l'Irakien Badr Shakir Sayyab.

« Je crie vers le Golfe/ Ô Golfe, tu offres la perle, la coquille et la mort/ **et l'écho revient, comme un sanglot/** Tu offres la perle, la coquille et la mort<sup>267</sup> », **ces vers que je ressasse moi aussi me reviennent comme un écho.**

Relevons encore une autre parmi d'autres : « L'Europe est un gisant qui repose sur ses coudes<sup>268</sup>».

Celle-ci est une phrase dans *Message* de Fernando Pessoa. Il est de notre propre gré en relevant ces exemples de citations de mettre en gras certains groupes de mots dans le but de préciser à notre lectorat que ceux-ci appartiennent à l'esprit d'imagination d'Énard lui-même, mais également de le montrer que la citation accompagnée de guillemets est intercalée au sein du récit. Ce qui n'est pas toujours le cas avec tout ce qu'il prend d'un autre auteur.

Ainsi, Mathias Énard utilise une autre méthode de citer des textes d'écrivains. Il s'agit de la citation décalée qu'il applique dans son texte en la mettant en évidence par l'italique. Il l'emploie surtout avec les poèmes qu'il a tirés ailleurs mais dans d'autres passages non poétiques aussi. Il ne garde pas en anonymat le nom à qui le passage cité revient de droit. Cependant il lui manque parfois de préciser le titre de l'œuvre dont le fragment provient. Cette forme de citation étant très prégnante dans *Boussole*, nous- nous limitons à quelques extraits pour exemplifier notre argument.

*Un rien  
étions-nous, sommes-nous, resterons-  
nous rien qui fleurit  
la rose du rien, la rose  
de personne<sup>269</sup> (sic).*

Ces vers sont de Paul Celan, seule chose que l'auteur informe à son lecteur. Un autre texte poétique parus par Levet et extrait de sa *Carte postale* se manifeste sous les yeux du lecteur.

*On regarde briller les feux de Port-Saïd,*

---

<sup>267</sup> Ibid., p. 219.

<sup>268</sup> Ibid., p. 205.

<sup>269</sup> Ibid., p. 260.

*Comme les Juifs regardaient la terre promise :  
Car on ne peut débarquer ; c'est interdit  
-Parait-il - par la convention de Venise*

*À ceux du pavillon jaune de quarantaine.  
On n'ira pas à terre calmer ses sens inquiets  
Ni faire provision de photos obscènes  
Et de cet excellent tabac de Latakieh...*

*Poète, on eût aimé, pendant la courte escale  
Fouler une heure ou deux le sol des pharaons  
Au lieu d'écouter miss Florence Marshall  
Chanter the Belle of Nez York, au salon<sup>270</sup>.*

Ici, notre romancier apporte plus de précision en mentionnant le titre du recueil poétique dans lequel se trouve ce poème. Mais pour éviter qu'il y ait du doute dans nos propos, en termes de passages cités mis en italique, nous mettons en disposition du lecteur cet exemple : « *P.-S. : Cet hiver, je reste à Nice. Mon adresse estivale est : Sils-Maria, Haute-Engadine, Suisse. J'ai cessé d'enseigner à l'université. Je suis aux trois quarts aveugle<sup>271</sup>* ».

Ceci est un emprunt d'une lettre du philosophe Nietzsche que l'auteur reproduit dans son texte. L'intertextualité paraît dans *Boussole* sous forme de citations intercalées ou décalées. L'auteur en fait usage afin d'appuyer son imagination ; car à chaque fois que le propos de son narrateur résonne sous forme d'une idée défendue, il l'appuie par un exemple ou une illustration exprimant la même position. Si l'intertextualité qui se manifeste ici sous la manière de la citation permet à l'auteur et au lecteur de mieux certifier les dits de la fiction, elle engendre cependant le découpage du texte en morceaux.

Par ailleurs, la présence des poèmes, dans ce livre qui est avant tout une histoire d'amour, ne nous surprend guère dans la mesure où l'auteur s'intéresse à la poésie féminine. « La poésie, l'écriture, c'était ce que je savais faire de mieux pour séduire les filles (sans aucun succès d'ailleurs) j'étais (je reste) très mauvais poète<sup>272</sup> » dixit Énard lors de l'entretien accordé à

---

<sup>270</sup> Ibid., pp. 199 – 200.

<sup>271</sup> Ibid., p. 267.

<sup>272</sup> Caroline Hoctan et Jean-Noël Orenge, « Entretien avec Mathias Énard », *D-Fiction*, 1<sup>er</sup> Juillet 2010, p. 3, consulté le 25 octobre 2018

Caroline Hoctan et Jean-Noël Orengo. C'est donc accidentellement et en vain que notre écrivain s'est lancé à écrire lui-même de petits bouts de vers dans *Boussole*. À l'image de la citation qui relève d'une intertextualité explicite, il donne des références en citant des titres d'ouvrages.

De nombreuses œuvres sont ceux que l'auteur nomme dans le récit. Il s'agit d'ouvrages dont leur écriture est le fruit d'une inspiration œuvrée par l'Orient. L'allusion à ces œuvres constitue un moyen fort pour sortir de l'oubli tous les travaux des écrivains « qui se sont consacrés corps et âme aux liens entres l'Est et l'Ouest<sup>273</sup> ». Ces références que le lecteur rencontre servent de bibliographie pour qui veut comprendre les rapports d'influences Orient/Occident. L'auteur en indiquant dans son récit des titres de documents excite la curiosité de son lecteur ; il le pousse à aller vérifier le fond de toute référence dans le souci d'élargir ses potentiels culturels, autrement dit ses connaissances intellectuelles. Dès lors, l'écriture énarienne peut se voir comme une grande érudition en ce sens que Mathias Énard nous renseigne sur l'existence de diverses productions dans lesquelles il est possible de découvrir le Levant. Le bibliophile mélancolique et souffreteux déploie un savoir étourdissant sous l'emprise de la *saudade*, « un sentiment très arabe et très iranien<sup>274</sup> ». « Le réseau de citations intertextuelles<sup>275</sup> » qu'il noue autour de cet écheveau orientaliste le prouve aisément : « il y a tout l'univers dans une bibliothèque, aucun besoin d'en sortir<sup>276</sup> ». Il est intéressant de souligner que les données sur lesquels l'auteur s'appuie pour faire sa fiction concernent autant de domaines artistiques (littérature, musique, cinéma, peinture). Nous pouvons énumérer quelques unes : « *Éloges des femmes*<sup>277</sup> » d'Oussama Ibn Mounqidh, « *Chemin de La Mecque*<sup>278</sup> » de Muhammed Assad *alias* Leopold Weiss, les « *Mille et Une Nuits* », les « *Illuminations*<sup>279</sup> » d'Arthur Rimbaud, « *L'État nouveau et les intellectuels*<sup>280</sup> » de Gottfried Benn, « *Épître sur les merveilles des professeurs*<sup>281</sup> » de Jâhez, « *Essai sur l'inégalité des races humaines*<sup>282</sup> » de Le comte de Gobineau, etc. Comme référence de textes musicaux nous choisissons comme illustrations le

---

<sup>273</sup> Mathias Énard, *Boussole*, op. cit., p. 119.

<sup>274</sup> Ibid., p.219.

<sup>275</sup> Isabelle Bernard, « (Auto) portraits à l'étranger : dépaysements et postures autofictionnelles dans le roman contemporain », *Fixxion*, le 16 juin 2018, p. 9, consulté le 28 mars 2019.

<sup>276</sup> Mathias Énard, *Boussole*, op. cit., p.206.

<sup>277</sup> Ibid., p. 164.

<sup>278</sup> Ibid., p. 162.

<sup>279</sup> Ibid., p. 211.

<sup>280</sup> Ibid., p. 153.

<sup>281</sup> Ibid., p. 208.

<sup>282</sup> Ibid., p. 241.

« *Chant du muezzin amoureux*<sup>283</sup> » de Karol Szymanowski, « *Majnoun et Leyla*<sup>284</sup> » de Hadjibeyov, « *Rienzi* » et « *Le Vaisseau fantôme*<sup>285</sup> », etc. Tous ces textes, qu'ils soient d'ordre littéraire ou musical, ont marqué l'écriture de *Boussole*. Ce roman est construit à partir des lectures de l'auteur, de ses fouilles. L'auteur met à la fin du récit une note (Envoi) de remerciements qui expriment que le récit est créé à partir de sources documentaires diverses. Voici ce qu'Énard mentionne au niveau de l'envoi :

À Peter Metcalf et son "Wine of the Corpse, Endocannibalisme and the Great Feast of the Dead in Borneo", publié dans *Representations* en 1987, dont l'article "Du vin des morts du Sarawak" s'inspire – une contribution bien plus profonde et savante en réalité que ce qu'en dise Franz et Sarah. Au Berliner Künstlerprogramm du Deutsche Akademischer Austauschdienst qui m'a accueilli à Berlin et permis de me plonger dans l'orientalisme allemand. À tous les chercheurs dont les travaux m'ont nourri, Orientalistes d'autrefois et érudits modernes, historiens, musicologues, spécialistes de littérature ; j'ai essayé autant que possible, quand leur nom est mentionné, de ne pas trahir leurs points de vue. À mes vieux maîtres, Christophe Balay et Ricardo Zipoli ; au Cercle des orientalistes mélancoliques ; à mes camarades de Paris, de Damas et de Téhéran. Aux Syriens.

Ces éléments du paratexte aident le lecteur à comprendre que *Boussole* est un roman écrit à partir des renseignements recueillis de part et d'autre des investigations de l'auteur. La mission d'investigation qui assure son écriture va jusqu'à toucher les récits de productions orales, en particulier religieux. Ainsi l'auteur use des récits de croyance religieuse pour nourrir son imagination :

Dieu est le grand ennemi des moutons ; on se demande pour quelle horrible raison Il choisit de remplacer, au moment du sacrifice, le fils d'Abraham par un bélier plutôt que par une fourmi ou une rose, condamnant ainsi les pauvres ovins à l'hécatombe pour les siècles des siècles<sup>286</sup>.

De façon plus ou moins explicite (parodique) l'auteur se lance incontestablement dans une vieille tradition historique émanant d'un rituel religieux qui confirme la ferme docilité du croyant à l'égard du Dieu créateur de tout.

Cependant, l'hypothèse de lecture selon laquelle *Boussole* est une thèse est réfutable. Même si ce roman est bourré de références qu'il est possible de découvrir, il faut avouer que l'auteur ne veille pas à l'exactitude des sources qui inspirent son roman ; car les pages auxquelles les références correspondent ne sont pas indiquées dans la rédaction. Ce qui permet d'une part à l'auteur de garder le caractère subjectif de l'œuvre. La documentation nourrit la fiction sans la

---

<sup>283</sup> Ibid., p. 235.

<sup>284</sup> Ibid., p. 192.

<sup>285</sup> Ibid., p. 235.

<sup>286</sup> Ibid., p. 128.

transformer en une production scientifique, en un document de thèse. Quelle que soit le poids de l'érudition, Mathias Énard ne fait aucunement une thèse scientifique. Ce qu'il vise à travers les centaines de documents de référence c'est d'accorder du « crédit ou de légitimer un propos qui relève de l'imaginaire mais qui dispute la part belle<sup>287</sup> » avec des productions artistiques en générale et des récits sacrés. La partie de fouille qui existe dans cette œuvre explique quelque part le propos errant du narrateur et l'écriture en bribes. Mais quel intérêt faut-il accorder aux interférences de langues dans ce texte.

L'auteur de *Boussole* ne se garde pas à être le « papillon des langues » dans son discours. Les emprunts ou interférences linguistiques sont présents dans la narration de ce roman. Mathias Énard, comme dans *Zone* met en italique tous les mots ou expressions non codifiés dans la langue française. Ainsi, dans le processus d'interférer des langues, l'auteur utilise deux façons de faire. Tantôt il utilise les guillemets et traduit certaines phrases ou expressions, tantôt il n'emploie ni ceux-ci et ne donne aucunement la traduction des mots écrits en une langue incomprise par le lecteur. Ce double jeu installe ce dernier entre une compréhension des expressions traduites et une incompréhension des termes qui ne sont pas expliqués dans la langue française. En guise d'illustration d'interférences linguistiques nous pouvons noter : « *Bolboli khoun djegar khorad o goli hâsel kard*, un rossignol peiné qui perdait son sang a donné naissance à une rose<sup>288</sup> ». « *La ilâha illâ Allah*, il n'y a de dieu qu'Allah<sup>289</sup> ». « *Sam'an wa tâ'atan*, j'écoute et j'obéis<sup>290</sup> ». « *Beshnow az ney tchoun mikonad*, écoute la ney comme il raconte des histoires<sup>291</sup> ». « *En Viena hay diez muchachas, un hombre donde solloza la muerte y un bosque de palomas disecadas*, À Vienne il y a dix jeunes filles, une épaule sur laquelle la mort sanglote et une forêt de pigeons empaillés<sup>292</sup> ». L'auteur donne la signification de ses phrases énigmatiques dans le but de faciliter la compréhension à un lecteur qui ne parle pas ces langues.

Cependant, il faut noter avec intérêt que certains mots non explicités en français peuvent être saisis par un critique grâce à leur contexte d'utilisation dans une phrase ou un paragraphe. Les exemples ci-dessous sont persuasifs, à ce titre.

---

<sup>287</sup> Cheikh M. S. Diop, « La donne anthropo-historique dans *Peuls* de Tierno Monénembo », *Études françaises en Afrique Australe*, Revue N° 42, 2012, p. 28.

<sup>288</sup> Mathias Énard, *Boussole*, op. cit., p. 278.

<sup>289</sup> Ibid., p.158.

<sup>290</sup> Ibid., p. 133.

<sup>291</sup> Ibid., p. 34.

<sup>292</sup> Ibid., p. 247.

L'opium est encore traditionnel en Iran, où les *teriyaki* se comptent par milliers ; on voit des grands pères amaigris, vindicatifs et gesticulants, fous, jusqu'à ce qu'ils fument leur première pipe ou dissolvent dans leur thé un peu du résidu brûlé la veille et redevienne doux et sages, enveloppés dans leur épais manteau, à se réchauffer auprès d'un brasero dont ils utiliseront les charbons pour allumer leur *bâfour* et soulager leur âme et leurs vieux os<sup>293</sup>.

Dans ce contexte, les mots « teriyaki » et « bâfour » désignent respectivement, en langue iranienne, fumeurs d'opium et pipe (matériel possédant la substance d'opium et qu'embouche le fumeur).

Le houmous, le *moutabbal* ou les grillades nous paraissent meilleurs qu'à Damas, transcendés, sublimés ; le *soujouk* était plus sauvage, la *bastourma* plus parfumée et le nectar de la Bekaa plus entêtant qu'à l'accoutumée<sup>294</sup>.

Les termes indiqués en italique dans cette phrase renvoient à des préparations culinaires, à des nourritures du Levant. Partant de ces illustrations, le contexte est incontestablement un recours pour le lecteur ayant des difficultés à saisir le sens des emprunts linguistiques dans un texte écrit en français ou autres langues. L'usage des interférences linguistiques va dans le sens d'exprimer en générale l'entrée des cultures en contact, et en particulier celles orientale et occidentale. En somme, l'écriture fragmentaire fait écho dans *Zone* et *Boussole*. Elle est due à l'effet de glissement de genres qui se manifestent dans les deux textes avant d'être la conséquence de la présence d'autres récits et/ou d'interférences linguistiques que l'écrivain a emprunté ailleurs pour accompagner son invention fictive. Elle répond aux exigences des projets de l'auteur dans chacun de ces romans. L'écriture énarienne dans *Zone* et *Boussole* ne saurait être considérée au sens où Roland Barthes la pense :

L'écriture reste encore pleine de souvenirs de ses usages antérieurs, car le langage n'est jamais innocent : les mots ont une mémoire seconde qui se plonge mystérieusement au milieu des significations nouvelles. L'écriture est précisément ce compromis entre une liberté et un souvenir, elle est cette liberté souvenante qui n'est liberté que dans le geste du choix mais déjà plus dans sa durée. L'écriture n'est nullement un instrument de communication, elle n'est pas une voie ouverte par où passerait seulement une intention de langage. C'est tout un désordre qui s'écoule à travers la parole, et lui donne ce mouvement qui maintient en état d'éternels sursis<sup>295</sup>.

Cette réflexion définit et résume tous les mécanismes de construction des textes auxquels notre réflexion sur la violence est basée.

---

<sup>293</sup> Ibid., p. 61.

<sup>294</sup> Ibid., p. 118.

<sup>295</sup> Roland Barthes, *Le degré Zéro de l'écriture*, op. cit., pp. 19 – 20.



## **Conclusion**

Dans cette étude ayant pour thématique la violence, engager en premier lieu une analyse sur les échanges culturels entre l'Orient et l'Occident peut paraître paradoxal aux attentes du lecteur. Cependant, la logique voudrait que l'analyse soit débutée par ceci pour être en cohérence avec l'esprit d'imagination d'Énard. Dire ce que l'Occident ou l'Europe doit à l'Orient est un message porteur de paix. Tout au long de notre analyse sur le roman *Boussole*, nous avons expliqué l'itinéraire de la culture orientale vers l'Occident et la manière dont elle a influencé la civilisation de celui-ci. L'auteur revisite dans ce texte la présence historique occidentale en Orient en creusant les constructions communes entre le Levant et l'Ouest. Ces deux régions ont connu des échanges féconds marqués par des allers - retours incessants, d'où l'importance de les penser comme inséparables. Par des influences culturelles, surtout plus prégnantes du côté de l'Orient, chacune d'elle porte l'autre en soi.

L'étude de *Boussole* montre clairement que l'Orient a été le choix et la référence de tout un continent occidental désireux de connaître une révolution artistique en général, et en particulier, en musique, en littérature, en passant par l'architecture et la peinture. La belle civilisation d'un Orient fantasmé a impressionné et fasciné un grand nombre d'artistes européens ayant connu des voyages ou non dans ce continent. Dans un souvenir lointain de son personnage Franz Ritter, Mathias Énard indique que les productions musicales, architecturales, picturales et littéraires que l'Europe se glorifie restent inhérentes au monde arabe en général. L'appréhension de cette altérité est entravée par l'incompréhension qui est la conséquence de l'identité. L'auteur est aujourd'hui révolté contre les flammes de la violence qui emportent des monuments historiques. Les traces du colonisateur vues comme incompatibles et incultes justifient quelque part la destruction de sites religieux dans certains pays de l'Orient par des mouvements sectaires. Cette violence est également due à une politisation de la foi par les Occidentaux qui ont initié à l'époque un djihad et une politique d'islamisation dont l'objectif est loin d'être de soutenir les adeptes de la religion musulmane mais plutôt d'obtenir un soutien militaire pour mieux contrecarrer l'ennemi et défendre ses intérêts politiques. Si la violence est évoquée sommairement dans cette œuvre, en raison de l'immensité d'un souvenir dont les échanges interculturels sont l'objet et que le rappel de ceux-ci constitue un moyen anodin pour mettre fin aux tensions entre l'Orient et l'Occident, elle est certes présente dans toutes les lignes du roman *Zone*. Dans celui-ci et dans *Boussole*, nous avons dégagé quelques unes de ses manifestations en interrogeant ses différents caractères.

Ainsi, elle se déploie sous la forme physique qui se lit à travers les tortures de masses d'hommes, les agressions sexuelles et matérielles, les pendaisons, les assassinats, les carnages les bombardements. Ces considérations sont dues à des questions politiques, religieuses et sociales. *Zone* est une vision panoramique sur les différents conflits historiques qui ont eu lieu dans l'espace méditerranéen et ses contours. Le lecteur s'instruit sur les multiples guerres que le monde a connues depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle jusqu'à nos jours. Le monologue intérieur de *Zone* nous rappelle, durant son voyage en train, les guerres civiles, les conflits d'indépendance que l'Histoire reconnaît comme vraie. En réécrivant les conflits barbares que l'humanité a vécus, Mathias Énard conscientise l'homme en lui montrant combien il est difficile de survivre soi-même avec des crimes meurtriers, mais aussi d'être plongé dans une situation d'agonie, c'est-à-dire être partagé entre la vie et la mort. Cette incapacité de l'homme à vivre ses crimes atroces, justifie le désir de Francis Servain Mirković à vouloir se libérer du monde des armes. Incapables de souffrir, certains personnages s'abandonnent aussi au suicide. Face à une mort inévitable, lente et planifiée, le suicide devient la solution la plus efficace pour s'affranchir de la souffrance prolongée. Si la violence physique fait l'apanage des forts, les faibles n'ont que leur voix pour riposter contre les bourreaux. C'est pourquoi, le recours à des expressions de mépris et à des termes insultes font place dans le discours romanesque. Ce langage violent étant insuffisant, les victimes se transforment en bourreau à travers des actions terroristes.

Notre analyse sur la violence terroriste a montré les différentes méthodes qu'utilisent les combattants djihadistes. Les raisons qui motivent les terroristes à commettre des attentats kamikazes sont aussi prises en considération dans ce travail. Elles résident de part et d'autre dans des convictions religieuse, politique, économique, identitaire. L'attention est également attirée sur le fait que les grandes puissances qui prônent le maintien de la paix et de la sécurité mondiale sont les premiers complices, en raison de leurs intérêts capitalistes, de ceux qui commettent des meurtres au nom de Dieu. L'essentiel est de comprendre ici que l'islamophobie est aujourd'hui la figure moderne du Mal absolu. N'est-il pas ce qui fait dire à Ghassan Hage, professeur d'anthropologie de l'université de Melbourne (Australie) que « Le réchauffement climatique global est accéléré par l'islamophobie, forme dominante du racisme aujourd'hui /.../ laquelle prend sa source dans la forme coloniale de l'accumulation capitaliste<sup>296</sup> ». C'est ce mal

---

<sup>296</sup> Cité par Pascal Bruckner dans *Un racisme imaginaire. Islamophobie et culpabilité*, op. cit., p. 130.

incurable qui impacte sur le style d'écriture de *Zone* et de *Boussole*, qui ne peut être qu'une graphie de la somme des horreurs causées par la violence.

L'écriture du mal que nous avons abordée est manifestement la création d'un désordre littéraire qui est mis en évidence par : la violation d'une ponctuation normale, la remise en cause de l'organisation chronologique des événements, un lexique acerbe. Le tout résumé comme étant la violence de l'écriture cause beaucoup de peine au lecteur appelé à ne plus être un simple spectateur dans la fabrication de l'œuvre de l'auteur, mais aussi de ne plus rester indifférent à la souffrance des victimes. Sans vouloir toujours continuer à le faire souffrir, Mathias Énard fait recours à des mises en abymes pour consoler celui-ci. Cette technique d'écriture a ses effets positifs chez le lecteur mais elle encourage la dissémination de l'histoire dans nos deux romans pour mieux représenter le monde de la violence à travers la forme fragmentaire de ces deux récits. Les deux romans sur lesquels notre travail s'appuie ont un caractère hybride. Ceci est l'effet de glissement générique qui s'opère à travers des mises en scènes dans les deux œuvres ; ce qui confirme la présence du genre dramatique. Ce mélange de genres est aussi l'effet du rythme épique qui se sent dans *Zone*, et l'inscription de poèmes et de correspondance dans *Boussole*. Ces narrations marquées par une grande hétérogénéité compositionnelle se jouent dans des rapports intertextuels. Les rapports intertextuels qui font écho dans ces œuvres sont nés d'un travail d'investigation sur des données historiques, des renseignements d'enquêtes sociales et à partir des lectures multiples de l'auteur. Ceci est l'une des raisons d'une écriture labyrinthe et fragmentaire qui s'opère dans ces textes. La valeur de l'écriture intertextuelle réside dans son caractère d'érudition, elle constitue un immense champ de documentation pour le lecteur. Les récits de Mathias Énard informent le lecteur sur des connaissances historiques, sociales et littéraires. La méthode de cette écriture savante est la permutation de textes qui existent au tour de lui. Cela se comprend plus largement dans la théorie barthienne :

L'intertextualité condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences ; l'intertexte est un champ général de formules anonymes dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets<sup>297</sup>.

La notion de « formules anonymes » renvoie dans notre étude aux interférences linguistiques que nous avons repérées et analysées dans *Zone* et *Boussole*. Ce type d'écrit

---

<sup>297</sup> Pierre-Marc de Biasi, « Théorie de l'intertextualité », Encyclopaedia Universalis, <https://www.universalis.fr/encyclopédie/théorie-de-l-intertextualité/>, consulté le 10 mai 2019.

nouveau et efficace, né d'un alliage d'archives, de citations, de choses vues et de rencontres dans lequel compte l'ouverture à la non-fiction, rend compte du dessein de l'écrivain de profondément renouveler les formes romanesques et de s'interroger sur les devenirs du roman en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle.

## **Bibliographie générale**

## **1. Corpus :**

ÉNARD (Mathias), *Zone*, Paris, Actes Sud, 2008.

ÉNARD (Mathias), *Boussole*, Paris, Actes Sud, 2015.

### **-Autres textes de l'auteur**

ÉNARD (Mathias), *Bréviaire des artificiers*, Paris, Gallimard, 2007.

## **2. Ouvrages généraux :**

BARTHES (Roland), *Critique et Vérité, Essai*, Paris, Seuil, 1966.

BARTHES (Roland), *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

BARTHES (Roland), *Le Plaisir du texte*, Paris, « Points Essais », 1982.

BARTHES (Roland), *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

BENSOUSSAN (Georges), *Génocide Pour Mémoire*, Paris, Félin, 1989.

BERTHELOT (Francis), *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan / HER, 2001.

BRUCKNER (Pascal), *Un racisme imaginaire. Islamophobie et culpabilité*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2017.

CORM (Georges), *La Nouvelle Question d'Orient*, Paris, La Découverte, 2017.

DRAGOUMIS (Ion), *Le Sang des Martyrs et des Héros, texte traduit du grec et annoté par Marc Terrades*, Paris, L'Harmattan, 2002.

ÉTIENNE (Bruno), *L'Islamisme radical*, Paris, Hachette, 1987.

GENETTE (Gérard), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GENETTE (Gérard), *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.

GUENON (René), *Introduction générale à l'étude des doctrines hindoues*, 5<sup>e</sup> édition, Paris Guy Trédaniel, les Éditions de la Maisnie, 1987.

KEPEL (Gilles), *Terreur et martyr. Relever le défi de civilisation, Champs actuel*, Paris, Flammarion, 2008.

MVOGO (Thomas Noah), *Israël – Palestine. L'impossible réconciliation*, Paris, L'Harmattan, 2009

SARTRE (Jean Paul), *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, Collection folio, 1948.

SY (Kalidou), *Structures et signification dans le roman historique*, Paris, L'Harmattan, 2015.

### **-Autres œuvres**

APOLLINAIRE (Guillaume), *Alcools*, Paris, Gallimard, 2009.

DIOP (Boubacar Boris), *Murambi, le livre des ossements*, Paris, Zulma, 2011.

HOMERE, *Iliade*, Paris, Hachette, 2003.

KHADRA (Yasmina), *Les Agneaux du Seigneur*, Paris, Julliard, 1998.

KHADRA (Yasmina), *Les sirènes de Bagdad*, Paris, Julliard, 2006.

MAALOUF (Amin), *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1997.

MÁRQUEZ (Gabriel García), *Journal d'un enlèvement*, Paris, Grasset, 1997.

### **3. Articles entiers ou partiels sur Mathias Énard**

Baud (Jean-Marc), « Parle-leur de piliers, de ponts et de chantiers », *Roman*, 20-50, 2017/1 (n° 63), le 04 juin 2018, pp. 1 – 10.

BERNARD (Isabelle), « (Auto) portraits à l'étranger : dépaysements et postures autofictionnelles dans le roman contemporain », *Fixxion*, le 16 juin 2018, pp. 29 – 40.

BERTHIER (Philippe), « Cet inguérissable désir d'Orient », *Revue critique*, n° 826, novembre 2016, pp. 284 – 287.

COUTIER (Élodie), « Un mémorial romanesque pour l'épopée : fonction de la référence homérique dans Zone de Mathias Énard », *Revue critique De Fixxion française contemporaine*, 2012, pp. 1- 5.

GERVAIS (Suzanne), « La Syrie entre les lignes dans Boussole de Mathias Énard », *Revue Études*, 11 novembre 2016, pp. 1- 3.

#### **-Autres articles :**

BENCHENEB (Rachid), « Les rapports de l'Orient et de l'Occident vus par l'écrivain Yakhya Haqqi », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 1975, pp. 16 – 33.

DIOUF (Daouda), « Les écrivains féministes et la langue française », *Inidaf Éditions*, pp. 1 – 17.

DIOP (Cheikh M. S), « La donne anthropo-historique dans *Peuls* de Tierno Monémbo », *Études françaises en Afrique australe*, Revue N°42, 2012, pp. 23 – 40.

LIMOGE (Jean-Marc), « La mise en abyme imagée », N°3, *L'image dans le récit II*, *Revue d'étude et du dialogue texte – image*, consulté le 23 janvier 2019, pp. 1 - 5.

MICHEL (Franck), « Du regard de l'Autre : Quand l'Occident s'aventure en Asie », *Hommes & Migration*, N°1193, 1995, pp. 36 – 42.

#### **4. Dictionnaires :**

*Le Grand Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2015.

*Le Robert, dictionnaire de français*, Paris, Sejer, 2011.

## 5. Webographie :

ANSARD (Jean), « Boussole de Mathias Enard - polemia », <https://www.com-boussole-de-mathias-enard.com>, consulté le 28 décembre 2017.

ANSSOULINE (Pierre), Mathias Enard « La liberté l'humour, l'ivresse c'est aussi l'islam » et Kamel Daoud « L'islamisme tombera car il est impossible » (entretien écrit), *Le Magazine littéraire*, le 03 juin 2018.

DE BIASI (Pierre-Marc), « Théorie de l'intertextualité », Encloperia Universalis, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-de-l-intertextualite/> consulté le 10 mai 2019.

CAMINADE (Emmanuel), « Boussole » de Mathias Enard L'or des livres, <http://googleweblight.com/?u=http://L-or-des-livres-blog-de-critique-litteraire-over-blog-com/2015/08/boussole-de-mathias-enard.html&grqid=dkpckyx4&hl=fr-SN>, consulté le 14 janvier 2017.

FROUSSARD (Alice) et KISIELA (Lou), En quête « d'Orient » : rencontre avec Mathias Enard, prix Goncourt 2015 l popcorn », <https://googleweblight.com/?u=https://fipablog2016.wordpress.com/2016/01/23/en-quete-dorient-rencontre-avec-mathias-enard-prix-goncourt-2015/&grqid=Vy83XMfR&hl=fr-SN>

HOBSBAWM (Éric), « L'Europe : mythe, histoire, réalité », *Le monde*, [http://www.lemonde.fr/idees/article/2008/09/24/l-europe-mythe-histoire-realite-par-eric-hobsbawm\\_1098996\\_3223.html](http://www.lemonde.fr/idees/article/2008/09/24/l-europe-mythe-histoire-realite-par-eric-hobsbawm_1098996_3223.html), consulté le 4 février 2017.

HOCTAN (Caroline) et ORENGO (Jean-Noel) « Rencontre avec Mathias enard », *D-Fiction*, 1 juillet 2010, <http://www.voix-au-chapitre.com/archives/2016/enard-rue-des-voleurs.htm>, consulté le 25 octobre 2018.

KINTSURACHVILI (Médéa), « Les jeux et les enjeux de la mise en abyme », [www.diacronia.ro>detaile>pdf](http://www.diacronia.ro/detaile/pdf), consulté le 19 janvier 2019.

KRUSE(Clémentine), « L'Orientalisme Au XIX<sup>ème</sup> siècle », 20/06/2012, <http://www.lesclesdumoyenorient.com/L-orientalisme-au-XIX-eme-siecle.html>, consulté le 28 mai 2017.

LABELLE (Véronique), « Manipulation de Figure. Le miroir de la mise en abyme », [Oic.Uquam.ca](http://Oic.Uquam.ca/sitedocument) sitedocument, consulté le 29 janvier 2019.

LAURENT (Haddon), Fiche de lecture : L'Orientalisme. L'Orient crée par l'Occident, octobre 2009, <http://appli6.hec.fr/amo/Articles/Fiche/Item/l-orientalisme-l-orient-cree-par-l-occident--dedward-w-said-94.sls>, consulté le 08 juillet 2017

MAKHLOUF (Georgia), Mathias Enard : « Pour l'amour de l'Orient », <http://www.lorientlitteraire.com/article-details.php?cid:nid:-6218,08/2015>, consulté le 19 juin 2018.

« Mathias Énard et la balkanisation du roman », le 08 décembre 2013, <http://lavisdeslivres.Overblog.com/2013/12/mathias-enard-et-la-balkanisation-du-roman.htm>, consulté le 12 février 2019.

MUSANJI (Ngalasso Mwatha), *Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français* (en ligne), [http : www.msha.fr/Celfa/article/Ngalasso01.pdf](http://www.msha.fr/Celfa/article/Ngalasso01.pdf), consulté le 13 octobre 2018.

OMS/Violence, [www.grainesdapaix.org/fr/ressources-de-paix-education/violence-definition-de-l-oms-organisation-mondiale-de-la-santé](http://www.grainesdapaix.org/fr/ressources-de-paix-education/violence-definition-de-l-oms-organisation-mondiale-de-la-sante), consulté le 05 avril 2017.

PERRAUD (Antoine), « Mathias Énard, le veilleur du pont aux échanges », le 24 décembre 2015, <https://www.la-croix./culture/livres-idees/livres/Mathias-Enard-le-veilleur-du-pont-aux-echanges-2015-11-1375597&hl=fr-SN&tg=269&11698933031073945145>, consulté le 08 décembre 2017.

QUIRINY (Bernard), « Énard dessine le siècle d'un seul trait », *Le Nouveau Magazine littéraire*, n°473, Août 2008, consulté le 17 décembre 2018.

SIMONE (Catherine), « Entretien avec Mathias Enard », *D-Fiction* le 1<sup>er</sup> juillet 2010, consulté le 25 octobre 2018.

SOLE (Robert), « Zone de Mathias Énard : j'ai voulu faire une épopée contemporaine », *Le Monde*, 11 septembre 2008, [https://www.lemonde.fr/livres/article/2008/09/11/zone-de-mathias-enard-1093975\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2008/09/11/zone-de-mathias-enard-1093975_3260.html), consulté le 22 mars 2019.

## Table des matières

Introduction générale.....	1
Première partie : .....	7
L'Expérience orientale d'Énard .....	7
Chapitre I :.....	9
Interrogation historique du présent oriental dans <i>Boussole</i> .....	9
1. La présence occidentale en Orient : .....	10
2. Les conséquences postcoloniales .....	27
Chapitre II .....	38
Violence plurielle comme moyen de libération .....	38
1. Violence physique et verbale .....	39
2. Le terrorisme .....	55
Deuxième partie.....	66
L'Écriture du mal dans <i>Zone</i> et <i>Boussole</i> .....	66
Chapitre I .....	68
Un désordre littéraire créateur .....	68
1. La violence de l'écriture .....	69
2. La mise en abîme .....	78
Chapitre II .....	90
L'écriture fragmentaire.....	90
1. Glissement de genres dans <i>Zone</i> et <i>Boussole</i> .....	91
2. Relations intertextuelles dans <i>Zone</i> et <i>Boussole</i> .....	100
Conclusion générale .....	114
Bibliographie générale.....	119





