

# L'écriture de l'intensité dans les albums de Zeina Abirached

---

MAHA BADR

## INTRODUCTION

**D**ÉLIMITER LE SENS DE L'INTENSITÉ S'AVÈRE UNE TÂCHE ÉPINEUSE ; c'est une notion diverse et polémique car elle touche à tous les domaines comme les sciences, la physique, les arts, etc. En effet, l'étymologie du mot définit « intensité » comme synonyme d'énergie et suppose un rapport avec les sensations qui « dépasseraient la mesure<sup>66</sup> ». Dans ce sens, elle serait l'équivalente de l'excessif face à la retenue qu'elle impose, elle-même, à l'expression. Un paradoxe régit ainsi sa conception qui varie entre raréfaction, ellipse, réticence ou mutisme, d'une part, et amplification, augmentation, « expressionnisme », « emphase », « exhubérance<sup>67</sup> » ; d'autre part . Cette alliance des contraires est une caractéristique inhérente à l'intensité expressive comme « propriété constitutive de l'émotion ou sentiment dénoté<sup>68</sup> » Ce trait, qualifié diversement de verve, est un vecteur d'émotions, une tension liée à « l'ambivalence des pulsions qu'elle mobilise<sup>69</sup> » . Dès lors, l'intensité, outre le lien avec les sentiments, se montre comme la génératrice de « la grâce littéraire suprême, qui est l'énergie<sup>70</sup> ». C'est une énergie qui « révèle, qui met en évidence une vitesse qui existait déjà bien plus considérable qu'on le croyait<sup>71</sup> ». Ainsi énergie, vitesse, animation, mouvement, émotions convergent à définir l'intensité qui pourrait également qualifier l'effet issu de la rencontre entre l'œuvre et le sujet lecteur.

---

<sup>66</sup> Colette Camelin, *L'intensité, forces, formes et variations*, textes réunis par M.Briand, L.Louvel et C. Camelin, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

<sup>67</sup> Simone Lecointre, *Diderot, l'écriture paroxystique*, Universitas Tarraconensis. Revista de Filologia, núm. 8, 1985 Publicacions Universitat Rovira i Virgili.2

<sup>68</sup> Georges Kleiber, « À la recherche de l'intensité », *Langue française*, 177(1), 63-76, 2013, <<https://doi.org/10.3917/lf.177.0063>>

<sup>69</sup> Michel Collot, *La matière-émotion*, Paris, PUF, 1997, p.328-329

<sup>70</sup> Charles Baudelaire, « L'Art romantique » in *Œuvres Complètes III*, Paris, Calmann Lévy, 1885. <[https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/critique/ baudelaire\\_art-romantique](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/critique/ baudelaire_art-romantique)>

<sup>71</sup> Henri Michaux, « Le merveilleux normal » in *Les Grandes Oeuvres de l'esprit*. O.C III, p.327

L'article suivant délibère sur une définition de l'écriture comme intensité dans les écrits de la franco-libanaise Zeina Abirached. La majorité de ses albums sont autobiographiques ; ils sont ancrés dans un contexte de guerre. Abirached relate des souvenirs d'enfance dans des périodes bouillonnantes, celles des guerres qui se succèdent sur le territoire libanais. Elle écrit pour tenter la résolution d'un traumatisme dans des constructions mémorielles individuelles s'attachant à une identité collective. L'histoire du conflit armé y est fortement ancré et conduit l'écriture tantôt au silence, tantôt à l'exubérance de la parole et de l'image. Ainsi, dans l'étude présente, il s'agit, en premier, d'interroger l'émotion et plus particulièrement les onomatopées comme à la fois une révélation d'une extériorité violente et comme incarnation ou la marque icônique de l'intensité des émotions qui régissent les différents écrits de Zeina Abirached. Elles constituent une sorte de sillage sonore qui parcourt les albums de la franco-libanaise dont les images et les thèmes ne cessent de se dédoubler ou de se redoubler, dans un élan intensif exerçant un fort impact sur le récepteur. L'étude met ainsi en lumière la mise en place des moyens, des images et des figures qui rendent compte de manière plus ou moins oblique de cette puissance de l'œuvre d'art sur le récepteur. Il s'agit notamment de suivre les affects dans leur complexité mouvante qui « bouscule » la lecture vers un creux symbolique et une alliance des contraires. La puissance des images déployées seraient le signe d'un tourment, d'une rétorsion ou d'un retour obsessionnel en opposition à l'amnésie qui parfois projette les libanais vers le renouvellement de la guerre et l'obligation d'une renaissance tendant à l'infini.

### L'EMOTION ET LE « CRI » D'UNE MEMOIRE

« Si l'homme ne retient pas les sons dans sa mémoire, ils périssent car ils ne peuvent être écrits<sup>72</sup> », dit Isodore de Séville en expliquant l'étymologie de la musique. Son et mémoire s'allient mutuellement. Le passé auditif garde sa trace et s'annonce comme devoir de mémoire, comme l'écho vivant d'un souvenir intense toujours perméable à la force de la reconstruction. Les sons agissent comme « effet de mémoire » et tolèrent la présentation par bribes d'une mémoire fragmentaire. En d'autres termes, les souvenirs se font entendre à travers les sons et les bruits qui, grâce à leur corrélation avec des états affectifs, retentissent et effectuent leur mouvance d'un passé – devenu mythique – pour acquérir la force d'une présence actuelle. Parallèlement, les onomatopées, liées « au paysage sonore », occupent une place importante dans les bandes

---

<sup>72</sup> Cité par Christopher Lucken, « Jean-Marie Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge. Le versant épistémologique* », *Médiévales* [En ligne], 44 | printemps 2003, mis en ligne le 13 mars 2006, consulté le 27 janvier 2021. <URL : <http://journals.openedition.org/medievales/955> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/medievales.955>>

dessinées de Zeina Abirached, elle, qui affirme dans une interview : «c'est une histoire de sons ». « le son [est] une façon de rythmer l'histoire ». Cet investissement dans les onomatopées s'accroît d'un album à un autre. Du *Le Jeu des Hirondelles* (2007) à *Je me souviens Beyrouth* (2009), les occurrences du phénomène augmente considérablement du point de vue quantitatif. Et il n'est pas arbitraire qu'elle écrit tout récemment *Le grand livre des petits bruits* (2020) : Il suffit de voir la couverture pour souligner la prédominance des onomatopées et la présence prégnante de la musique. L'importance est accordée aux détails et aux bruits les plus anodins, souvent inaperçus. Il y a une appropriation subjective de l'univers sonore dans le « bruissement de la langue » ou dans un bruitage mimé qui aura pour fonction d'offrir un effet comique ou tragique tout puissant. En effet, certaines planches multiplient les onomatopées qui accordent un relief comique aux différentes situations en amplifiant les bruits parasites que la perception a tendance de faire passer sous silence. Le bruit des cassettes, des talons, du grattage de l'auriculaire du chauffeur de taxi (*Le Jeu des Hirondelles*) fait référence à un cadre socio-culturel d'une époque révolue en dépassant une mémoire individuelle pour cibler la collective. Les objets sont rendus à leur intensité et le son dans les albums d'Abirached se montre comme une trace d'un passé, du souvenir d'une enfance qui retentissent dans sa mémoire et qu'elle essaie de protéger de l'absence ou de l'oubli.

Parfois les onomatopées occupent l'espace des planches selon une typographie libre voire amplifiée ; si elles inspirent le mouvement, elles confèrent une portée sonore à la signification visuelle. L'écrit et l'oral se chevauchent à l'audible et au visible. Dans ce sens, il y a allongement et suraccentuation de l'onomatopée initiale des points de vue graphique et sonore. Par la répétition ascendante de l'onomatopée « tic-tac » (fig.1), la bédéiste ne cherche pas à compenser une horloge réelle mais de mettre en scène une horloge imaginaire et de concrétiser la tension de l'attente troublante voire pénible des parents de Zeina qui ont tardé à rentrer dans une nuit de bombardement. La mise en page de cette onomatopée (abstraite, selon la classification de Marinetti) se montre ainsi comme la manifestation de l'émotion elle-même car elle suppose une rencontre intime entre le ressenti, la voix et l'écriture – graphique -. Locuteur et récepteur se montrent comme ressentant l'émotion en question. Cette inscription des perceptions sensibles comme les sonneries, la musique instrumentale, les bruits corporels est un signe d'une écoute attentionnée au monde présenté dans son intensité et sa densité. D'autre part, certains mots entretiennent à la fois une valeur onomatopéique et interjective comme pour éluder le pathos ou désamorcer le tragique du réel. L'émotion provoque directement « l'occurrence interjective, de telle sorte que celle-ci fait partie, en tant

que sa manifestation, de l'émotion elle-même<sup>73</sup>». Sans totalement neutraliser l'aspect inquiétant de la situation, le son des objets devient comme simulacre ou une mise en abyme de la réalité. Il y a une tentative de métaphoriser la violence, de transgresser la réalité pour que celle-ci apparaisse risible ou plus ou moins supportable. La planche 121 (*Jeu des Hirondelles*) met en relief un grand lustre.

Ainsi, l'onomatopée répétée d'une manière amplifiée (cling!) entretient une relation indicielle ou une contiguïté causale avec le monde diégétique raconté par le récit :

Toutes les nuits, dans la salle de réunion où elle dormait, Anhala entendait l'inutile et gigantesque bibelot annoncer chaque déflagration (fig. 2)

Bien qu'elle présente un rapport mimétique avec le « bruit » du gigantesque bibelot suite au bombardement, l'onomatopée interjective traduit le sursaut d'Anhala qui semble selon le graphisme se réfugier à la prière du rosaire. « Matériau sensible, matière première avec laquelle composer<sup>74</sup> », l'onomatopée se montre une traductrice d'une irruption d'événements et permet de traduire l'intensité sonore et le rythme des émotions qui en découle. Il y a une alliance entre le monde extérieur et les émotions du personnage ; « L'affectivité n'est pas tant ne moi que dans l'objet ; sentir, c'est éprouver un sentiment, non comme un état de mon être, mais comme une propriété de l'objet<sup>75</sup> ». Tout se passe comme si les objets et le « moi » s'émouvaient mutuellement et s'incorporaient dans la transcription des onomatopées qui expriment sensations et bruits. Si la planche suggère et fait entendre les obus par transfert sur le mouvement sonore de l'objet mis en relief, elle ne laisse pas voir la violence du monde extérieur. C'est d'ailleurs une des caractéristiques de l'écriture de Zeina Abirached qui se contente de suggérer les scènes de guerre ; elle omet de les dessiner ou de les représenter. « La guerre est hors – cadre visuellement mais il est vrai qu'elle n'est pas hors-cadre auditivement<sup>76</sup> ». Ce qui lui importe c'est le bruit et leur retentissement intense sur le corps. L'éclatement violent se traduit par une manifestation subite de l'affect. Les bruits de l'objet et de l'extérieur s'opposent à l'intensité du silence : « l'intensité d'une peur hors souveraineté peut-être en rapport de submersion avec l'extérieur<sup>77</sup> ». En ce sens, la peur survenant du dehors

<sup>73</sup> Georges Kleiber, « Sémiotique de l'interjection », *Langages*, 2006/1 (n° 161), p. 10-23. DOI : 10.3917/lang.161.0010. <URL : <https://www.cairn.info/revue-langages-2006-1-page-10.htm>> (p.18)

<sup>74</sup> Fargier Noémie, « Le lettrisme au-delà et au devant de l'onomatopée », *Ligeia*, 2015/2 (N° 141-144), p. 176-178. DOI : 10.3917/lige.141.0176. <URL : <https://www.cairn.info/revue-ligeia-2015-2-page-176.htm>>

<sup>75</sup> Dufrenne cité par Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Puf, 1989, p.21

<sup>76</sup> Carla Calargé, *Souvenirs d'une enfance dans la guerre: rencontre avec Zeina AbiRached*, The French Review, March 2014, Vol. 87, No. 3 (March 2014), pp. 161-172. Published by: American Association of Teachers of French Stable <URL : <https://www.jstor.org/stable/24550388>>, p.7.

<sup>77</sup> Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard/Nrf, 1980.

semble réduire le personnage au silence de la prière que la répétition des vignettes assure le relais sémantique. La prière semble perdre, à cet égard, sa valeur performative ; elle rentre dans un mouvement cyclique répétitif qui, loin d'être un moyen de salut ou d'action, devient le constat du désarroi. Seul, le bruit de l'objet y subsiste dans la dérision de « l'attente du non pouvoir <sup>78</sup> », attente qui se laisse lire comme « effet » du langage à la fois déchiffrable et indéchiffrable. Tout se passe comme si les « objets » et le « moi » s'émouvaient mutuellement et s'incorporaient dans la transcription des onomatopées qui expriment d'une manière parallèle sensations et bruits. Certes, l'émotion est le vecteur conducteur de cette jonction ou de cette adhésion. « propriété générale de la matière et entendue dans sa double acception : sensorielle et affective <sup>79</sup> ». S'ensuit une mimique énigmatique du personnage. Anhala se montre immobile : les mains sur la croix du rosaire et les yeux figés écartés, elle semble interpeller les lecteurs à lire ou à comprendre des affects inaudibles, invisibles voire indicibles. Ce grand bibelot, peut-être lui-même, peut-être un autre se montre éventré sur le parquet de la Villa Audi, après l'explosion du 4 août 2020<sup>80</sup>. Il a perdu sa voix et sa lumière. Ses cristaux sont effrités dans le silence de la blessure et de la destruction. Seules subsistent la musique et la voix d'un poème en attente d'une résurrection. Au Liban, l'histoire ne cesse de se répéter voire de s'amplifier laissant les citoyens en proie à la peur et à l'instabilité. C'est dans cette perspective que les émissions sonores prennent de l'ampleur dans les albums d'Abirached. Non seulement elles font référence à un monde multisensoriel et évoquent la force d'une présence mais, dans leur fonction de tressage, elles relient les dimensions synchroniques et diachroniques ; la valeur et la force de l'intervention graphique et sonore seraient ainsi dans cette capacité de dire l'irreprésentable souvent lié d'une manière corrélative aux sons inoubliables du passé. Il y aurait une articulation entre les espace-temps des spatio-topies<sup>81</sup>. Par leur intensité, les représentations graphiques et sonores fonctionnent comme un déclic mnémonique et ravivent le souvenir des événements mouvants jamais dépassés ou oubliés. Ainsi, l'orage par « analogie sonore » rappelle à la bédéiste le tir des obus ; il agit comme un heurt ou un martèlement, pour éveiller le ressenti du « bruit » menaçant de la guerre : Je me « souviens du bruit des bombardements », écrit-elle, bien qu'elle soit « exilée » des contextes spatial et temporel. Elle est à Paris en 2008 entre les bras de son compagnon. Le bruit gronde dans toute sa puissance pour présenter les cicatrices comme vivantes. La protagoniste se montre condamnée, face à l'intensité du souvenir, à vivre, sans cesse, la hantise de la peur et le traumatisme de la guerre. Cette obsession est loin de foncer la bédéiste dans l'autodestruction ; elle est au contraire génératrice de l'écriture, dans un élan répétitif.

---

<sup>78</sup> *Ibid*, p.20.

<sup>79</sup> Michel Collot, *La matière-émotion*, Paris, PUF, 1997, p. 16.

<sup>80</sup> Exposition de *l'Art Blessé* – Villa Audi 2020-2021, Liban.

<sup>81</sup> « distribution spatiale des images et l'agencement compartimenté de la planche », d'après une définition donnée par Thierry Groensteen.

## LA RÉPÉTITION, ÉLAN INTENSIF DE L'ÉCRITURE

Dans les différents albums, se lit la tentative de restituer les événements dans leur simultanéité et leur discontinuité. Les souvenirs sont parfois discontinus ou disparates. Ils se présentent juxtaposés ou en cascade et dépassent l'ordre du biographique. La bédéiste, dans une apparente simplicité et dans une cadence dans l'écriture, rappelle les conditions de vie et le quotidien des libanais. Les références au souvenir et à l'Histoire par leur fréquence et leur répétition d'un album à un autre constitue comme une sorte de « métaphore obsédante » et président au fonctionnement du texte. La guerre devient « mythe » et la répétition se montre comme « le transfert d'un passé oublié » dans une terminologie freudienne :

Plus la résistance est grande, plus la remémoration sera remplacée par l'agir (répéter)( Freud) Mais le principal moyen pour dompter la compulsion de répétition et la transformer en un motif de se remémorer réside dans le maniement du transfert<sup>82</sup>

Il y a certes, un redoublement visuel, une redondance ou une répétition pour souligner l'intensité de la violence, de la douleur et de l'effroi. Ce ressassement qui touche à l'obsession. « Je me souviens » revient comme un leitmotiv dans les différents albums même dans les planches les plus récentes. Cette forme de réinvention ou de réitération se montre comme une exigence génératrice de l'écriture de Abirached. Le redoublement narratif visuel ou graphique est une forme de variation d'intensité qui tente de suivre les affects dans leur complexité mouvante ou mobile. Dans cette perspective, il ne serait pas anodin si Abirached rédige « Terminus » qui raconte l'histoire d'un train ancré ou conçu dans le passé mais toujours prêt à redémarrer. Métaphore d'un acte qui consiste à « ré » ou à écrire une nouvelle histoire avec toutes les ramifications et les bifurcations possibles. Cette dualité ne serait pas le développement d'un dilemme entre le réel et la fiction mais s'annonce comme une lutte vers une délibération libérante de l'obsession d'un « trauma » ; si la narratrice « risque de se retrouver prisonnière d'un traumatisme, qui littéralement n'a pas de terme<sup>83</sup> », elle cherche à dévoiler la réalité du passé ; grâce à la répétition, le passé subsiste dans la durée selon une conception kierkegaardienne ( « le monde est une réalité qui subsiste et dure du fait qu'il est répétition »). Les albums refusent l'amnésie et procèdent par le biais du souvenir à convoquer une histoire qu'on a occultée ou éclipsée. Ils donnent à voir par le biais d'une

<sup>82</sup> Sigmund Freud, *Erinnern, Wiederholen und durcharbeiten*, , g.w. band x, 125-136 « Remémoration, répétition et perlaboration » traduit de l'allemand par Agnès Ouvrard et Gudrun Römer, version électronique <[https://www.psychanalyse.com/pdf/freud\\_REMEMORATION\\_REPETITION\\_ET\\_PERLABORATION.pdf](https://www.psychanalyse.com/pdf/freud_REMEMORATION_REPETITION_ET_PERLABORATION.pdf)>

<sup>83</sup> Carla Calarge and Alexandra Gueydan-Turek., *La Guerre Du Liban À/ Et L'Écran Des Souvenirs* dans: « Le Jeu Des Hirondelles » et « Je Me Souviens Beyrouth » De Zeina Abirached , in *French Cultural Studies*. Volume 25, Issue 2, 2014..< <http://works.swarthmore.edu/fac-french/9>>, p.10



image « répétée » un passé évanoui ou qui n'est plus. Dès lors, la répétition s'apparente plus à la réminiscence qu'à la remémoration. Elle se veut un « acte » contre l'oubli et le déni ;

Je me souviens de notre livre d'histoire à l'école  
Et des stèles de Nahr El Kalb  
Je me souviens que les enfants que nous étions  
c'était le chapitre le plus réjouissant  
Ce site du passé venait nous réconcilier  
Avec notre présence en ruines  
Je me souviens que ce livre s'arrêtait brutalement à la date du 13 avril  
1975  
Ensuite plus rien  
Nous payons chers cette amnésie  
(Planche, *L'Orient le jour*, mars 2020 - fig 3)

D'une manière graphique, l'amnésie s'incarne par le fossé et se matérialise par l'espace blanc qui troue la planche comme pour dire la difficulté à se rappeler les événements ou de faire « semblant » de les oublier. Cet « entre » suggère un flux dans la spatialisation ; s'agit-il dans ce blanc graphique entre les « ruines » et le présent de séparer ou de réunir l'écrit et la vie ? Il semble répondre à une attitude intérieure qui refuse ce vide installé sciemment dans la mémoire des libanais. L'énergie d'écrire s'affirme, dès lors, comme un besoin de communiquer le non-dit et de dessiner les effluves qui devaient circuler entre les différentes périodes. L'enjeu mémoriel est dans cette tendance interactive et contrastive entre « l'effacement ( l'oubli) et la conservation<sup>84</sup> ». Après le 13 avril 1975, date annonçant le déclenchement de la guerre civile au Liban, l'histoire ne s'écrit plus ; elle se voue à la neutralité de ce « rien » qui ne suppose ni le début d'un changement ou ni la fin de la guerre. Il y a mutisme et occultation d'une plaie sanglante saignante. C'est dans ce même esprit que la 4<sup>ème</sup> couverture de l'album *Je me souviens Beyrouth* se termine par la note d'une œuvre/histoire inachevée prête à se relancer. S'agit-il de marquer cette amnésie volontaire et consciente, cette prise de position de la part des libanais de dissimuler l'histoire dans sa complexité ? D'ailleurs l'histoire n'est pas enseignée aux écoles en vue de son côté problématique. La guerre s'afficherait comme une trop notoire inconnue ou comme une familière tant ignorée, une habitude loin d'être interrogée. S'agit-il comme le dirait Georges Perec d'une sorte d'anesthésie ?

---

<sup>84</sup> Gustav Todorov, *Les Abus de la mémoire*, Paris, 2015, p.14.

Interroger l'habituel. Mais justement, nous y sommes habitués. Nous ne l'interrogeons pas, il ne nous interroge pas, il semble ne pas faire problème, nous le vivons sans y penser, comme s'il ne véhiculait ni question ni réponse, comme s'il n'était porteur d'aucune information. Ce n'est même plus du conditionnement, c'est de l'anesthésie<sup>85</sup>.

Mais le problème de ce déni est que les gens vont continuer à mourir ou à subir la guerre sans que rien de sérieux ne soit tenté. Cette tendance au déni se manifeste ainsi dans une distorsion du sens qui fait vivre les Libanais dans un hors temps<sup>86</sup>, dans une sorte « d'euphorie » inconcevable forçant l'oubli d'un passé douloureux.

### VERS UN « CREUX » SYMBOLIQUE

L'intensité insoutenable de l'effroi et de l'horreur réduit l'écriture au blanc ou au silence ; mais, d'une manière paradoxale, la densité émotionnelle se convertit en énergie ou mouvement générant la multiplication des planches qui ne cessent d'être redondantes, accumulées et parfois disparates. Ce redoublement semble devenir le signe de l'insuffisance de l'image graphique et verbale à représenter la réalité éprouvée. Le contexte est bien à l'acuité mais la figuration du ressenti est déficiente et la parole est « absente à l'écriture », comme le dit bien Georges Perec; la répétition se lit ainsi comme une insistance et accentuation emphatique « d'un pur fantasme<sup>87</sup> », une tentative de dire l'indicible ou « le ressenti », cette vibration, ce tremblement, cette chose qui ne porte aucun nom, qu'il s'agit de transformer en langage<sup>88</sup> ou en image. Par un acte volontaire de transfert et de dépouillement, les albums se présentent majoritairement en noir et blanc pour métaphoriser la possibilité de dépasser la réalité ou de se la réapproprier dans une tentative de fuite ou d'une mise à distance ; tout se passe comme si la bédéiste voulait mettre entre parenthèses « une image trop réaliste de la violence » ; dans une interview, elle confie :

J'avais besoin d'en avoir une image synthétique, quelque chose de symbolique et non pas de descriptif ou de trop réaliste qui serait trop proche des images dont je me souvenais. Par ailleurs, le noir et blanc permet aussi en quelque sorte de retraduire les images que j'avais en tête. En dessinant en noir et blanc on se réapproprie les images et on les met à distance parce qu'elles ne sont pas réalité, elles ne sont pas en couleur, ce n'est pas réaliste<sup>89</sup>....

---

<sup>85</sup> Georges Perec, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989.

<sup>86</sup> Cette idée de déni a été surlignée par d'autres bédéistes libanais comme Joseph Saffiedine qui, dans son album *Yalla Bye* montre le comportement parfois «nonchalant » des libanais lors de la guerre de 2006.

<sup>87</sup> Jean Pierre Martin, « Ces émotions à fleur de peau, sans nom pour les designer », in *L'émotion puissance de la littérature*, Textes réunis et présentés par Emmanuel Bouju et Alexandre Gefen, Modernités 34, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p.81

<sup>88</sup> « Nathalie Sarraute et les secrets de la création », entretien avec Geneviève Serreau, *La Quinzaine littéraire*, 1er-15 mai 1968.

<sup>89</sup> Carla Calargé, *Souvenirs d'une enfance dans la guerre: rencontre avec Zeina AbiRached*, op.cit, p. 162.



Le passé autobiographique inscrit dans un contexte de guerre est dépeint dans une intensité et concision, loin de la saturation des couleurs qui sera remplacée, paradoxalement, par le débordement des détails (broderie, décoration, etc.) vestiges à demeurer de l'intérieur intime et clos de la maison. Cependant, la lecture s'arrête brutalement devant des planches plus au moins vides. La bédéiste fait appel à l'ellipse virtuelle quand il s'agit du « hors champ scénique » ; elle évoque plus qu'elle ne décrit et elle suppose plus qu'elle ne dit.

pratiquer l'ellipse, c'est faire le choix de ce que l'on ne montrera pas « entre » deux dessins, c'est aussi choisir ce que l'on négligera « autour » du dessin, c'est-à-dire le « hors champ » qui consiste pour une scène dessinée à ne pas tout montrer (parce que l'essentiel est peut-être dans ce que l'on ne voit pas<sup>90</sup>)

Certes, il y a omission de la description du cadre extérieur qui éloigne le lecteur de l'impact direct des images agressives et du risque de sidération. Il ne s'agit pas de choquer le lecteur par des images sanglantes ou insoutenables qui peuvent heurter la sensibilité. La brièveté accompagne l'événement et symbolise sa brutalité. Dès lors, il n'y a que des silhouettes et des formes ; les personnages se vouent au silence. Les planches se réduisent entièrement au blanc ou au noir, interrompent la lecture et créent une attente et une tension. Serait sollicité, chez le récepteur, le potentiel d'identifier ce « point aveugle, celui d'où l'on parle et que précisément, on cherche parfois à cacher<sup>91</sup> ». Dans cette perspective, il y aurait une atteinte du *punctum* développé par Barthes et qui tolère une lecture impliquée faisant du lecteur, comme le dit Brecht, un collaborateur dont la conscience est éveillée, et non un consommateur passif. Les albums présentent ainsi des images synthétiques qui font appel au *pathos* par la force de suggestion. Il y a parfois superposition des plans qui permet l'expression de l'intériorité. Dès lors, l'intensité paradigmatique fait son intervention par le biais de la métaphore soulignant l'inclusion ou la fusion entre l'espace et le moi ; « Depuis, la ville est entrée en moi », dit-elle dans *Catharsis*. Il y a une interférence voire une identification entre les vaisseaux sanguins et les rues de la ville dans un effet cathartique ; l'image est émouvante et présente le trouble. Elle est présente en écho (parfois d'une manière légèrement différée) dans plusieurs albums tel « Je me souviens Beyrouth » (fig.4). Par le contraste des couleurs et le chaos labyrinthique, elle atteint le point culminant de la rencontre synthétique du corps, du dessin et de l'écriture. L'image permet de dramatiser les faits et de se décharger de la tension par les voies de l'action ou de l'animation qui n'est pas sans rappeler le concept de *l'ernegeia*. Dans ce sens, Il y a une appropriation de l'espace, qui sur le plan matériel, devient une sorte de « ravissement », de captation qui « restaure une

<sup>90</sup> Didier Quella-Guyot, *La Bande dessinée*, Paris, Desclée de Brouwer, 1990, p. 47.

<sup>91</sup> *Ibid.*

sorte d'intériorité corporelle – la vibrance vivante<sup>92</sup> ». Ce ne serait plus question de sens, de signifié ou de signifiant ; la planche serait plus la traduction d'une force ou d'une pulsion dans une décharge émotionnelle. Dans cette perspective, l'intensité se montre, selon les dires de Didi-Huberman, comme « le retour du refoulé dans la sphère du visuel, et plus généralement encore dans la sphère de l'esthétique<sup>93</sup>. » La tension rythme les représentations picturales et le lecteur se voit conduit par l'illusion des images en mouvement qui ne cessent de devenir « elliptiques » pour représenter le rétrécissement, le resserrement du lieu ou la complexité du déplacement géographique au fur et à mesure que l'éclat des obus devient de plus en plus intense.

Certes, les cartographies présentes dans les différents albums rappellent les techniques de Georges Perec qui accorde beaucoup d'importance à la représentation de l'espace. Il avait cette croyance que « la cartographie peut offrir un mode de représentation de ce qui, trop multiple ou trop total, la vie, échappe ordinairement à l'enregistrement, à la représentation et notamment à l'écriture<sup>94</sup>. L'art-cartographie se montre, à cet égard, tressé à la conception intensive et insaisissable de l'affect et du percept. Pareillement, Abirached, consciente des limites de l'écriture, se fie à la cartographie pour représenter les déplacements « infra-ordinaires » des personnages et pour tracer leur parcours. L'emploi des séries d'infinitifs à valeur injonctive décrit le mode d'emploi des routes en période de guerre (fig.5). Ils relèvent d'un style elliptique et suggère le rapt de l'action supposée. Et le lecteur semble être amené à expérimenter *via* la vitesse de l'écriture et du parcours, la puissance et la peur de quelque chose qui font arrêter le souffle. La reconstruction des dimensions spatiales et temporelles débouche sur le virtuel et redéfinit « une esthétique de l'immanence dans un monde habité de toutes les violences<sup>95</sup> ». Les personnages deviennent des fantômes ou des pions dans leur déplacement obligatoire dicté par les événements. Leur parcours est représenté par *Le jeu de l'Oie* (fig.6) qui, par son enroulement suggéré et la répétition graphique d'un même espace (Beyrouth Est) évoque le retour à la même case, celle du point de départ, une condition de vie interminable. Le visuel et le dit sont mis ainsi en relation et suggèrent un mouvement qui dépasse la fixité de la souvenance. Cette représentation « fantaisiste » serait une manière de

<sup>92</sup> Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, *op.cit.*, p.93-94

<sup>93</sup> Cité par Colette Camelin, *op.cit.*, p.30.

<sup>94</sup> « Tout comme elle permet, jusqu'à un certain point, de donner forme et représentation maîtrisées à une autre totalité apparemment indiscernable : celle du monde » ( Joly cité par LIDL, Christl. « *La Vie mode d'emploi : cartographies en « jeux »* » In: *Cartographier: Regards croisés sur les pratiques littéraires et philosophiques contemporaines* [online]. Bruxelles: Presses de l'Université Saint-Louis, 2018 (generated 17 January 2021). <<http://books.openedition.org/pusl/4502>>. ISBN: 9782802803454. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pusl.4502>.

<sup>95</sup> Christine Buci-Glucksmann, *L'œil cartographique de l'art*, Galilée, 4eme de couverture, Montréal, 1996

voir, « de faire voir, de garder, de regarder, de façonner, de se l'approprier un emplacement ou un territoire <sup>96</sup>. Les lieux deviennent différenciés et différents et se prêtent à l'imagination. Dans «Le jeu des hirondelles », il y a une réduction « graphique » de l'espace de vie en rétrécissant sa cartographie (planche 34) :

Petit à petit, les chambres à coucher, la cuisine et la salle à manger ont été condamnées. Et la maison / s'est mise / à rétrécir/ rétrécir/ rétrécir/ rétrécir/ jusqu'à se réduire à / un tout petit carré/ l'entrée (fig.7)

Avec l'ellipse, le narrateur construit une image concise de la maison et plus précisément de l'entrée, clos qui symbolise un lieu de protection contre un extérieur agressif. Par la répétition, il inscrit le rythme dans la perception visuelle et le graphisme se lit dans une association au souffle qui se bat pour l'existence<sup>97</sup>. Certes ce qui est visé n'est guère une redondance ou une amplification mais la révélation d'un nouveau sens. La réduction géographique de l'intérieur ne serait qu'une réponse à la puissance du hors-champ omis et que Abirached essaie autant que possible de ne pas représenter ; le passage d'un plan à un autre marque l'attente. La décomposition de la planche inscrite dans la temporalité prolonge à cet égard l'ellipse des événements simultanés non montrés ; la graphie fait signe d'une violence extérieure qui se déchaîne et qui réussit à réduire la zone de sécurité. C'était l'époque des barricades et des francs-tireurs :

Francs -tireurs / fils barbelés/ barils métalliques/ sacs de sable/ conteneurs/ découpent une nouvelle géographie ( 26-27) (fig.4)

La syntaxe procède par concision et accentuation rythmique ; l'intensité de la parole obéit à l'esthétique de la brièveté ; il ne s'agit pas, pour Abirached, d'omettre les événements mais «se contente de faire signe ». « J'ai essayé de me débarrasser de tout ce qui pas indispensable à la narration pour ne garder que l'essentiel dans l'image exprimer l'idée, pour soutenir le texte<sup>98</sup>, dit-elle dans une ses interviews.

L'émotion est forte et l'intensité s'associe « à un degré de puissance élevé, et s'oppose à celle de la mesure<sup>99</sup> ». La représentation cause le

---

<sup>96</sup> Laurent Grison, « Le "vieillessement des lieux", Photographier, décrire-écrire », in *L'Espace Géographique*, 1998, p.279. version électronique <[https://www.persee.fr/doc/spgeo\\_0046-2497\\_1998\\_num\\_27\\_3\\_1168](https://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1998_num_27_3_1168)>. (consulté le 28 janvier 2021)

<sup>97</sup> Le rythme est espace, il est dans l'espace, il est organisation (disposition, configuration) de l'espace. Et comme l'espace n'est pas séparable du sujet, qui est lui-même espace, le rythme est inséparable du sujet dans l'espace, ou du sujet-espace. ( d'après, Luc Bureau , « Géorhythme : La transmutation des lieux », *Les rythmes, Lectures et théories*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 25.)

<sup>98</sup> Carla Calargé, *Souvenirs d'une enfance dans la guerre: rencontre avec Zeina AbiRached*, op.cit.

<sup>99</sup> Liza Mery, *Intensité et concision: esthétique de la brevités et propagande politique dans le Bellum Civile de César*, Licorne, Poitiers, 2011, version électronique, <[https://www.academia.edu/3424159/INTENSIT%C3%89\\_ET\\_CONCISION\\_ESTH%C3%89TIQUE\\_DE\\_LA\\_BREVITAS\\_ET\\_PROPAGANDE\\_POLITIQUE\\_DANS\\_LE\\_BELLUM\\_CIVILE\\_DE\\_C%C3%89SAR](https://www.academia.edu/3424159/INTENSIT%C3%89_ET_CONCISION_ESTH%C3%89TIQUE_DE_LA_BREVITAS_ET_PROPAGANDE_POLITIQUE_DANS_LE_BELLUM_CIVILE_DE_C%C3%89SAR)> (consulté le 28 janvier 2021)

trouble : la parole ciselée suggère l'énergie et suscite, par son martèlement et sa force, l'émotion chez le lecteur. La segmentation de la phrase impose des accents d'intensité appelé par Claudel comme « la tension des mots, et leur chargement<sup>100</sup> ». Les planches gagnent en intensité dramatique et permettent la corrélation via l'enargeia entre forme et fond : elles font voir et représentent. Elle postulent l'adéquation du lisible et du visible dans un jeu de ressemblance réciproque. Le discours et la graphie deviennent le miroir des routes ou des rues coupées et barricadées. Cependant, le lecteur se voit face à un blanc insaisissable ou à des traces informes qui ne sont que pour mimer la peur et les affects le plus violents. L'espace semble se métamorphoser et se transformer « en une nouvelle géographie ». Il se décompose ou se délite en laissant une large place au vide et au blanc ; le dessin se brise et les routes perdent leur continuité. La phrase, éprise par le choc est conduite elle-même à sa propre destruction et à sa décomposition. Sans doute, le rythme entrecoupé voire brutal de la phrase contribue-t-il à dramatiser la situation ; dans les labyrinthes du signifiant, la chaîne sonore signifiée par la récurrence de l'attaque consonantique ( f/ t/ k) amplifie la violence et provoque le choc de la sensation. S'écrit la puissance d'un acte de langage qui se montre performatif et efficace et s'adresse au lecteur par des effets textuels et graphiques surlignant le désastre. Ainsi il gagne en résistance et en intensité ; il emprunte parfois les voies de l'humour et des tropes pour exprimer le tragique de la situation et tenter « la captation des effets<sup>101</sup> ». C'est ainsi que l'obscurité des routes dans les moments de combat est suggérée dans *le Jeu des Hirondelles* :

En face, les réverbères impassibles tiraient la langue au vide

La bédéiste semble réussir une image visible de l'obscurité parfois insoutenable due à la coupure de l'électricité et des réverbères cassés. « L'extérieur, celui de l'atroce réalité de la guerre, ( est présenté) en aplats noir et blanc<sup>102</sup> ». Tout se passe comme la visibilité d'un souvenir se décide de retentir dans une rencontre entre le présent et le passé, entre le noir et le blanc pour susciter un fort degré d'intensité. Le vide, tant spatial et temporel, se métamorphose en force créatrice. Sans doute, la personnification des réverbères suscitent le rire : ils semblent se moquer du vide, du rien ou de l'inconnu. Ceci n'est pas sans rappeler la conception de Reverdy sur l'image surréaliste et qui consiste en un rapprochement surprenant des choses et suggère l'étincelle d'une énergie ou d'une décharge électrique<sup>103</sup>. L'intensité s'exprime à travers

<sup>100</sup> Claudel cité par Collot, *La matière-émotion*, Paris, PUF, 1997, p.329

<sup>101</sup> Colette Camelin, *op.cit.*, p.26

<sup>102</sup> Armelle Barra, *Zeina Abirached raconte la guerre civile libanaise à hauteur d'enfant*, 03 novembre 201, <<https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-rue89-culture/20080612.RUE4536/zeina-abirached-raconte-la-guerre-civile-libanaise-a-hauteur-d-enfant.html>>

<sup>103</sup> André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, Oeuvres Complètes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p.337-338). « La valeur de l'image

une constellation d'images qui surprennent pour diffuser une étincelle voire une énergie qui secoue et interroge l'existence dans un éblouissement qui dépasse l'obscurité des lampes. Même la fin des différents albums se montrent intense et inachevée comme les conflits qu'Abirached essaient de mettre en exergue à partir d'une activité mnémotecnique. « Je ne me souviens pas du dernier jour de la guerre », déclare-t-elle dans la dernière page de couverture de « Je me souviens, Beyrouth ». Le cercle est vicieux et annonce le départ et l'exil : « Et il a fallu/ encore une fois/ partir ». Dans le *Piano Oriental*, elle est à Paris, dans *Je me souviens*, un fossé blanc sépare le personnage de ses racines, et dans *Le jeu des hirondelles*, Abirached recourt à la calligraphie arabe pour servir le mouvement et pour écrire cette « géométrie de l'âme » ce qui n'est pas sans rappeler la narration pictographique de Raymond Queneau (*Bâtons, chiffres et lettres*). Les planches se suivent d'une manière à la fois continue et discontinue : le nom de Zeina est écrit dans sa totalité pour se décomposer dans la planche suivante jusqu'à son altération et son dépouillement de ses points. La modification dans la transcription pourrait signifier le déracinement. Le nom de Zeina subit dès lors une transformation visuelle ; il se serait métamorphosé en bateau au milieu de la mer que le dessin marque son instabilité, à l'image de la vie des différents libanais.

## DE L'ÉCLATEMENT À L'INFINI DE LA RENAISSANCE

Non seulement les écrits de Abirached, du moins les premiers, se montrent prisonniers des événements passés et de la mémoire, mais ils marquent aussi l'intensité des événements présents comme la « thawra » et l'explosion du 4 août 2020 qui a gravement touché la ville et engendré des centaines de blessés et de morts. Nous misons sur des planches indépendantes parues dans *L'Orient Littéraire* et un numéro spécial *Elle Deco*<sup>104</sup>.

La figuration emprunte à la géographie ou à l'espace de la page les lignes d'un imaginaire ou d'une émotion. Parallèlement, il y a un effritement de l'écriture, une discontinuité, une pulvérisation qui semble mimer les dégâts et suivre le rythme d'une voix étouffée, écrasée sous le choc de l'explosion. Rythme et idée s'imbriquent dans l'intensité des sensations, des pulsations du cœur, systole et diastole, pour parler du désir de reconstruction. L'écriture se montre parcellaire ou fragmentaire ; la bédéiste lui concède le minimum de linéarité comme s'il y avait une réduction au silence. « Une monstruosité est une tragédie dont on n'a pas trouvé de mots pour la raconter. On ne trouvera pas de sitôt les mots pour dire celle qui vient de dévaster les Libanais », dirait

---

dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs »

<sup>104</sup> Elle Décoration, *Hommage à Beyrouth*, édition Liban, n°28, Septembre-Octobre-Novembre 2020.

bien Wajdi Mouawad. Et de continuer, c'est « une colère à ce point refoulée, si condensée, si pressurisée, que plus rien ne pouvait plus la contenir ». C'est le résultat du choc ou villégiature de l'intensité de l'expérience vécue qui accapare la conscience « poétique » :

We shall rebuilt it,  
This city

That lives in us.

Nous traduisons :  
Nous devons la reconstruire,  
Cette ville

Qui vit en nous. (fig.8)

« L'éclatement » ou « la dislocation » ne relèvent pas de l'inaccompli mais ouvrent « un autre mode d'accomplissement, celui qui est en jeu dans l'attente, dans le questionnement ou dans quelque affirmation irréductible à l'unité...<sup>105</sup> ». Ce serait une allégorie de ce temps zéro qui précède toute décision et création. A partir de la virtualité des significations, la discontinuité ou la fragmentation de la syntaxe se révèle le support d'une orientation contre le fragment et la pulvérisation pour aboutir à la plénitude : dans ce sens, il y a une tentation de la recherche de l'unité voire d'une homologie<sup>106</sup>, entre le moi et la ville, entre l'écriture, la graphie, le réel et l'affect. Tentation pour que la ville retrouve, elle-aussi, son unité, véritable riposte sur l'insensé de la violence. La protagoniste se montre d'ailleurs enlacer, dans un geste protecteur, une maison typiquement libanaise, avec les trois arcs en ogive en façade. L'expression faciale se montre dans une transe de méditation transcendantale sur laquelle un air de désolation domine. Et les arcades s'ouvrent sur un vide. Est-ce le néant provoqué par la destruction ou le vide générateur d'idées pour la reconstruction ? L'image est symbolique car elle constitue une métonymie de la ville de Beyrouth et de son patrimoine. Dans la planche où s'étayaient mutuellement imagination et sensation, la bédéiste se montre habiter la ville qui « vit » et qui vibre dans une résonance dans sa chair. Cette cohabitation ou cette indissociation « physique » et mentale ne signifie pas un emprisonnement dans un mythe personnel mais il y a un dépassement vers un mythe collectif en invoquant et en responsabilisant le lecteur par la force intensive de « nous » ou de « we ». Dans cette perspective, le déictique « cette » / « this » ainsi que le pronom « la / it » marquent avec insistance l'évidence de la présence et la nécessité de préserver « cette ville / this city » loin de l'absence voire de

<sup>105</sup> Maurice Blanchot, « René Char et la pensée du neutre » et « Parole de fragment », *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 452

<sup>106</sup> .c'est-à-dire une identité des rapports : les relations unissant les choses à l'intérieur du champ perceptif pourraient être comparées aux rapports qu'entretiennent les mots dans l'espace de la langue ou de l'énoncé » ( Michel Collot, *La poésie et la structure d'horizon*, Paris, PUF,1989, p.211



l'anéantissement qui la hantaient à cause de l'explosion. L'accolade protectrice sollicite la conscience; ce serait une invitation à « demeurer » et à habiter la ville avec intensité en s'y blottissant, pour ainsi paraphraser Gaston Bachelard<sup>107</sup>. Il faut œuvrer à sa reconstruction, à la renaissance d'une nouvelle où « reviennent les souvenirs des anciennes demeures » et le retour à « l'immémorial » et au patrimoine. Dans ce même esprit, en hommage à la capitale libanaise, effondrée et endeuillée à l'issue de la double explosion du 4 août 2020, un ensemble d'artistes ont mis en musique, en voix et en images un poème d'Andrée Chédid intitulé « Cités <sup>108</sup>»

Cités

debout sur la mappemonde  
Bribes dans l'espace  
Colosses en nos regards

Capitales

défaites et renaissantes

Métropoles

vivaces et mutilées

J'écoute vos battements à la frange des astres

J'entends vos rumeurs dans la boucle des saisons (Andrée Chédid)

L'illustration est bien celle de Zeina Abirached avec toujours cette incorporation adjointe entre le personnage et la ville. En effet, cette mise en animation se montre avec une variation consciente dans le mot « cités » qui est utilisé au singulier. Ce geste d'interpellation ne serait que pour particulièrement signifier Beyrouth en la sommant de se remettre debout et d'imposer sa présence sur « mappemonde » ou la carte du globe terrestre. La capitale libanaise n'est pas présentée en état de destruction mais « en vie ». Les planches en mouvement et l'apparition cadencée des bulles suivant l'accélération du tempo de la voix et de la musique s'annoncent comme une réaction contre l'immobilité de l'angoisse et de la détresse connotées au début de l'animation par les yeux fermés du personnage. C'est un appel urgent à l'action, appel rythmé par des asyndètes qui, malgré l'ellipse du verbe restent dans l'ordre de l'injonctif. L'éveil du danger d'un sommeil mortel est impératif ; la vidéo s'achève sur des yeux ouverts : c'est « l'œil phénicien qui va naître [ et qui] est déjà un être solaire ».(Bachelard)

<sup>107</sup> « N'habite avec intensité que celui qui a su se blottir ». (Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1961)

<sup>108</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=xo\\_LOGoRaOo](https://www.youtube.com/watch?v=xo_LOGoRaOo)

Dans cette condensation performative de l'image/ de la voix/ et de la musique, se dessine l'illusion de la capitale « renaissante » qui sort du deuil et des plaies de sa déréliction et qui se marie, par illumination, à l'intensité et à l'éclair des couleurs, signes de vie et symbole du drapeau libanais. C'est une résistance, une « renaissance de la lumière », « un courage du renouveau<sup>109</sup> dans un temps zéro, image d'intensité et de transformation. Dans cette perspective, les albums ou illustrations d'Abirached semblent être parcourus par la figure fascinante du « phénix implicite<sup>110</sup> » naissant de l'alliance des contraires : destruction et renaissance. Ils ne sont pas aussi loin de la théorie de Jung pour qui, « changer est à la fois naître et mourir ». L'écriture serait, dans une variation d'intensité, un appel au changement plutôt qu'une résolution. Elle incarne la tension de franchir le seuil, loin de toute négation envahissante. Dans le titre « Mourir partir revenir / Le jeu des hirondelles », la série des verbes à l'infinitif, en gradation, évoque un mouvement mythique parce que cyclique mais recèle un potentiel de transformation. Ainsi suggéré, ce changement crée la durée et le devenir puisque l'incurvation circulaire est inscrite dans la progression d'un temps et d'un déplacement corporel. D'une manière paradoxale, dans un acte de ressassement (figuré par le « re » dans « revenir » et suggéré par le retour ou le départ des hirondelles) et un jeu temporel qui ne sont pas sans rappeler Héraclite ( le même et le différent ou le retour du même), s'exprime le désir de devenir, de transformer et de changer en ne perdant pas de vue racines et rhizomes.

A l'encontre de Wajdi Mouawad qui crie sa colère et son désespoir dans son discours à L'IMA, Abirached garde un brin d'espoir. La lumière pénètre ses planches pour cultiver l'attente d'une éclosion et d'un élan constructeur :

Sous les décombres  
Et le désespoir  
Il existe  
Un pays rêvé

Qui tend vers la lumière (fig. 9)

énonce-t-elle dans un dessin paru dans *l'Orient Littéraire* en octobre 2020. Dans un effet de miroir qui suppose une inversion des couleurs et un parallélisme entre ombre et lumière, le dessin rend la tension mort/vie, destruction/reconstruction. Tout se passe comme si Abirached cherchait dans l'alliance des contraires l'accomplissement d'une renaissance. La parole se développe, dès lors, dans cet « entre-deux », dans l'éclat des contraires qui constitue d'une manière

<sup>109</sup> Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, PUF, 1949, p.91.

<sup>110</sup> Et de continuer « Pour le but que nous poursuivons qui est de montrer les images littéraires en leur actualité, l'image d'un Phénix qui ne dit pas son nom est plus précieuse qu'un long poème didactique. » (Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, op.cit, p. 94.)

allégorique l'image de la ville tantôt « dévastée » « en ruines », tantôt comme « un pays rêvé » tendant à la lumière. Une ligne horizontale sépare un monde dionysiaque chaotique en débris d'un autre « apollonien » construit et lumineux. L'écriture épouse le passage et le devenir, loin du danger de l'immobilité équivalente à la mort. Dans une intensité sensorielle de la lumière, la tournure impersonnelle semble affirmer l'existence d'un pays et sa subsistance spatio-temporelle. Ce rêve d'une renaissance subsiste mais, avec le passage du temps, il se montre fragile noué au doute et à l'hypothétique.

Il paraît qu'au pied de nos silos en ruines  
Sur cette terre dévastée  
Le blé déversé se serait mis à pousser  
J'ai envie de croire que c'est vrai  
(décembre 2020 voir fig.10)

Le verbe modal « paraît » et l'emploi du conditionnel « se serait » inscrivent une réticence atténuant la force de la croyance en une nouvelle germination. Le blé qui pousse est inaugural et se révèle comme irruption ou incarnation vibrante dans un monde en « ruines ». D'une manière paradoxale, le sentiment d'une déchirure s'allie à celui d'une fulgurance émergente, équivalente à un surgissement événementiel. S'institue une positivité virtuelle (quoique grésillante) du négatif - signifié par le préfixe « dé » et connotant destruction et privation- qui témoigne d'un rêve, permettant une résistance à la mort, quoique fragile.

## CONCLUSION

La guerre et l'exil servent le mouvement et le souffle « poétiques » dans les albums de Zeina Abirached qui créent l'illusion de se redoubler ou de surpasser dans une accentuation emphatique et une force de retentissement. La mémoire trace par bribes la vie au quotidien durant la guerre ; l'effet produit sur les personnages est de mise ainsi que l'intensité du souvenir et de l'émotion éprouvée que les planches tentent sans cesse de reconstituer. A cet égard, l'écriture de Abirached s'attache en premier à incarner un monde sensible, en incorporant des images sonores et des représentations visuelles. Souvent, la musique interrompt le discours ; la phrase verbale, le dessin et la musique se rencontrent pour signer la présence marquante d'une mémoire affective ou d'un inconscient qui trouve le texte. Toute l'œuvre d'Abirached cache une gerbe d'émotions d'un passé vécu. Il faut la lire en examinant la portée d'une vision de l'écriture comme intensité.

**MAHA BADR**  
(Université Libanaise)

## LISTE DES PLANCHES

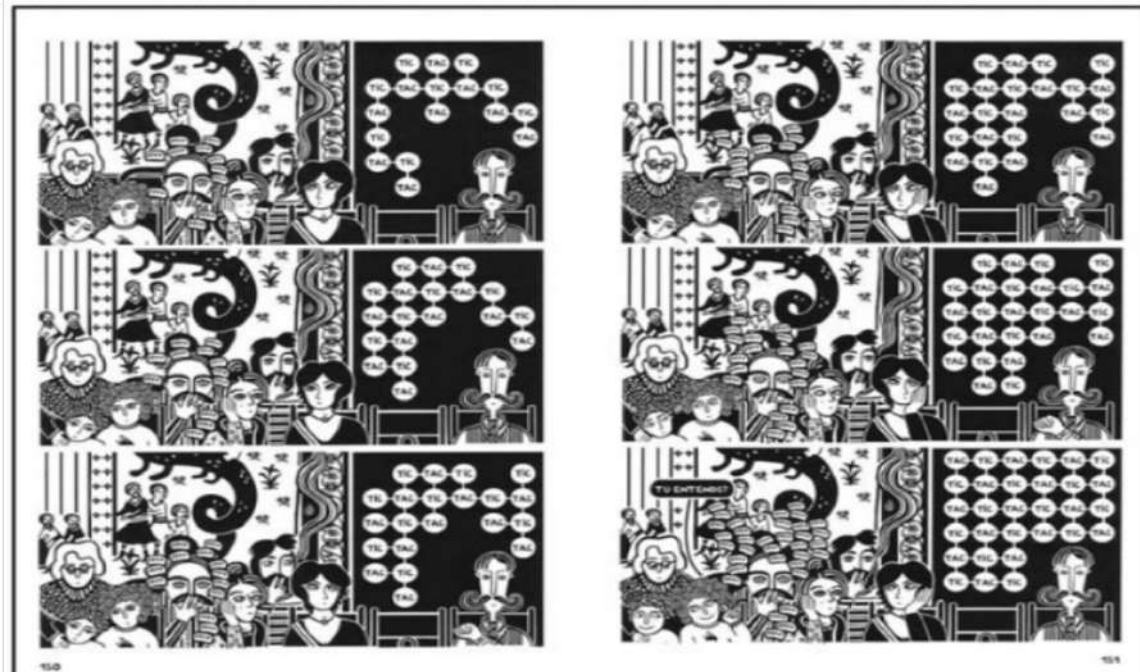


Figure 1 - Le Jeu des Hirondelles

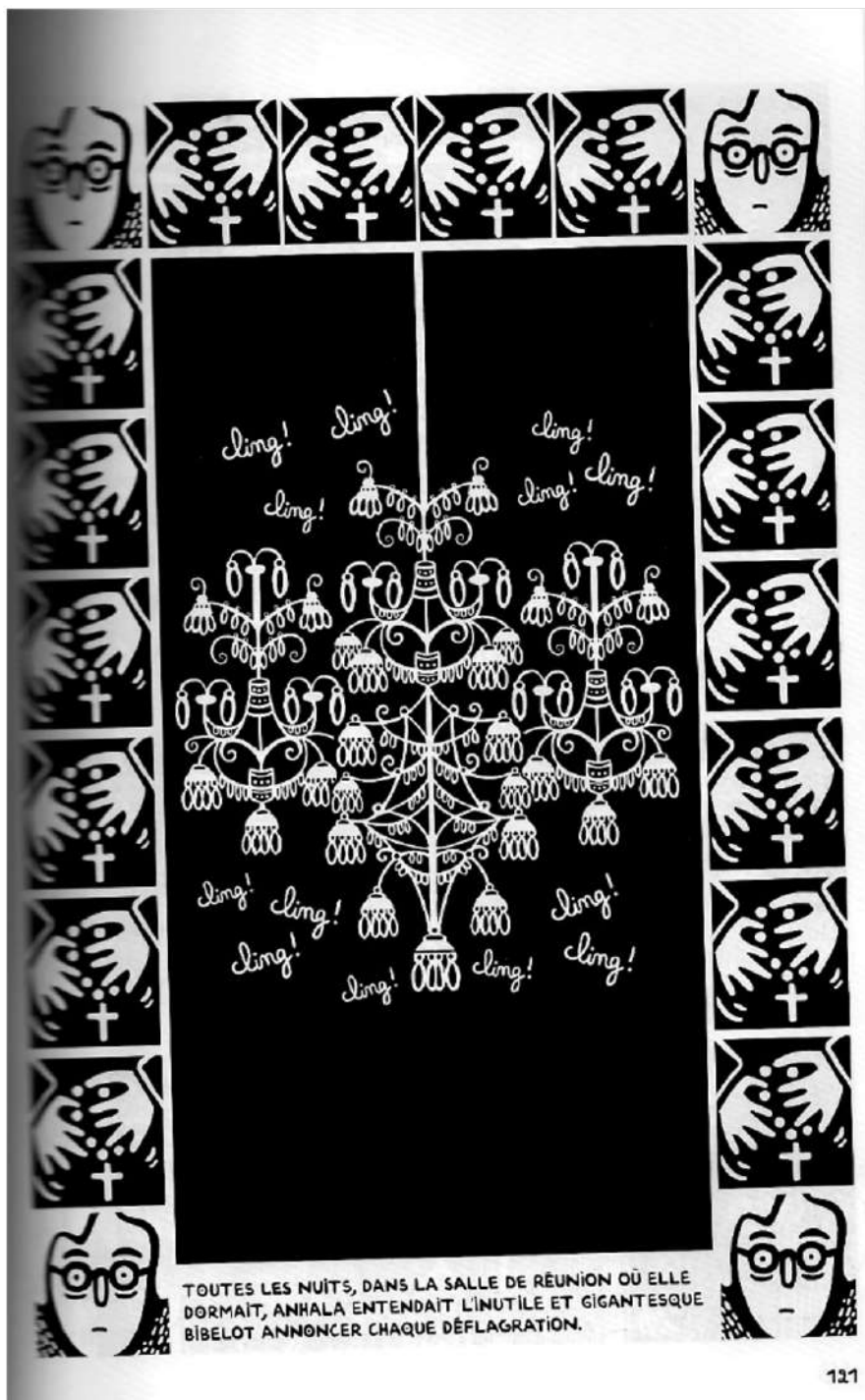


Figure 2 - Le Jeu Des Hirondelles





Figure 3 - L'Orient Littéraire mars 2020

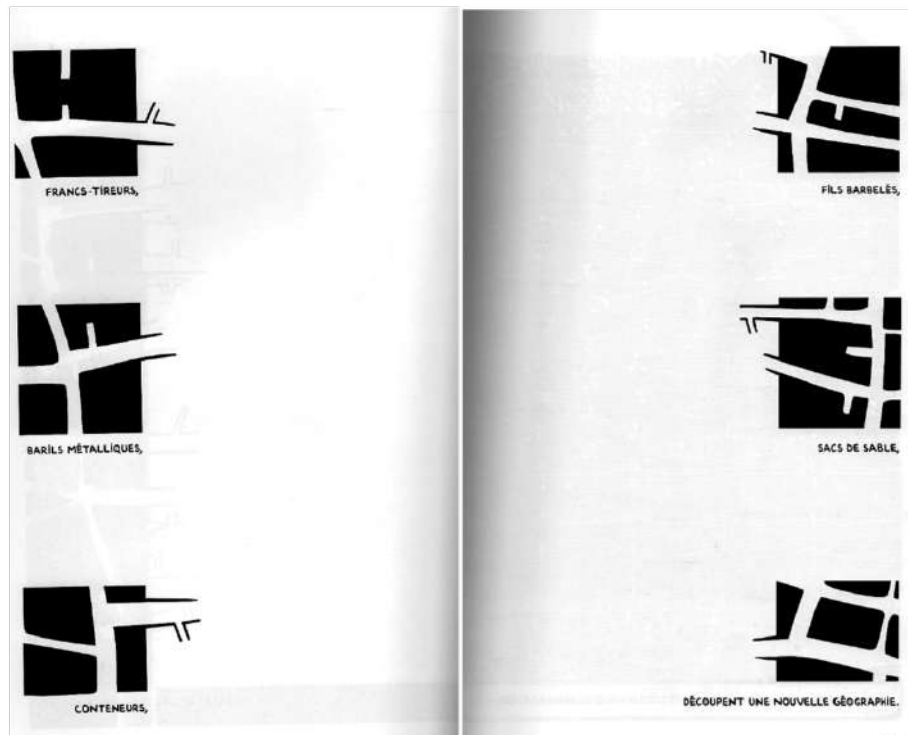


Figure 4 - Le Jeu des Hirondelles



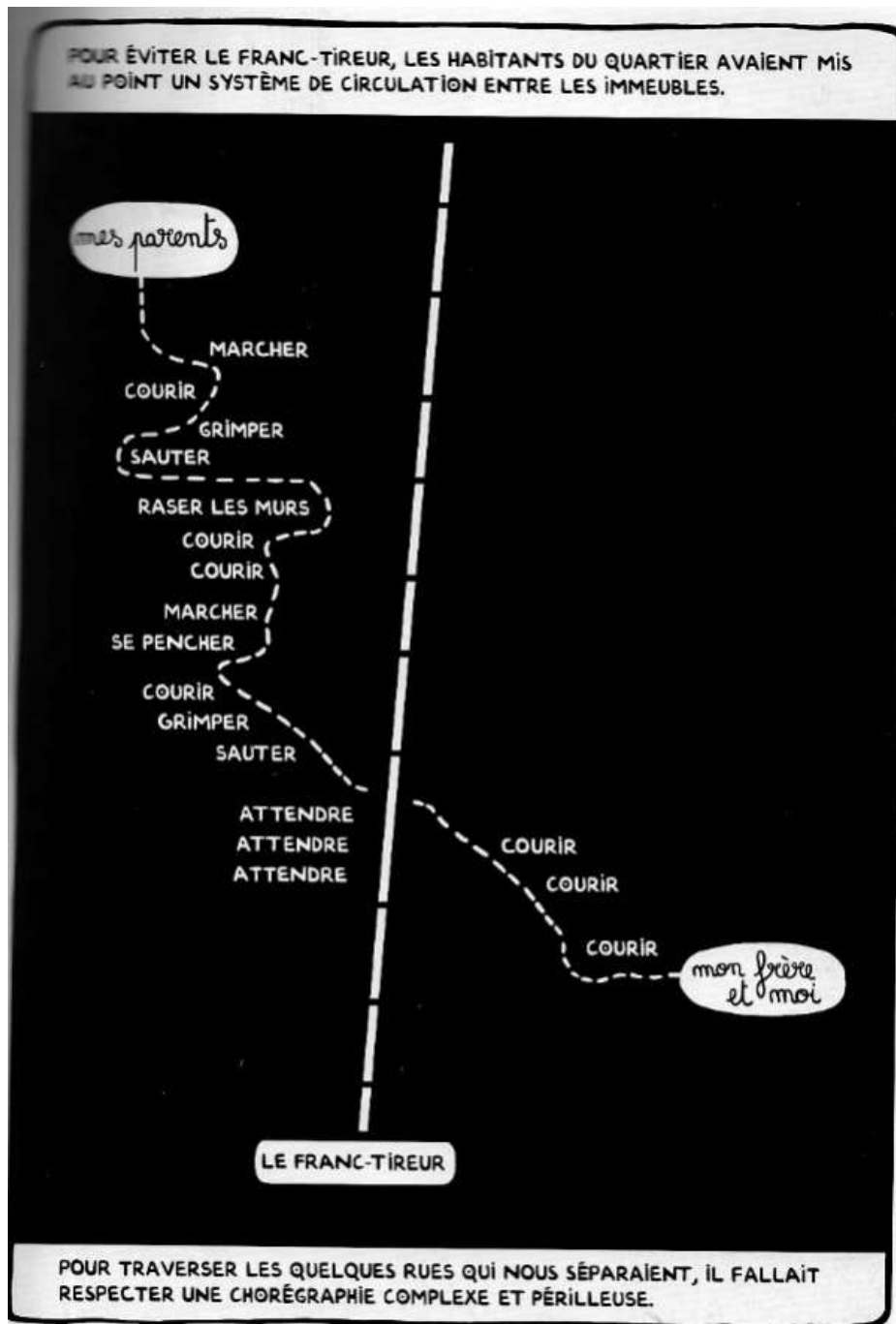


Figure 5 - Le Jeu des Hirondelles

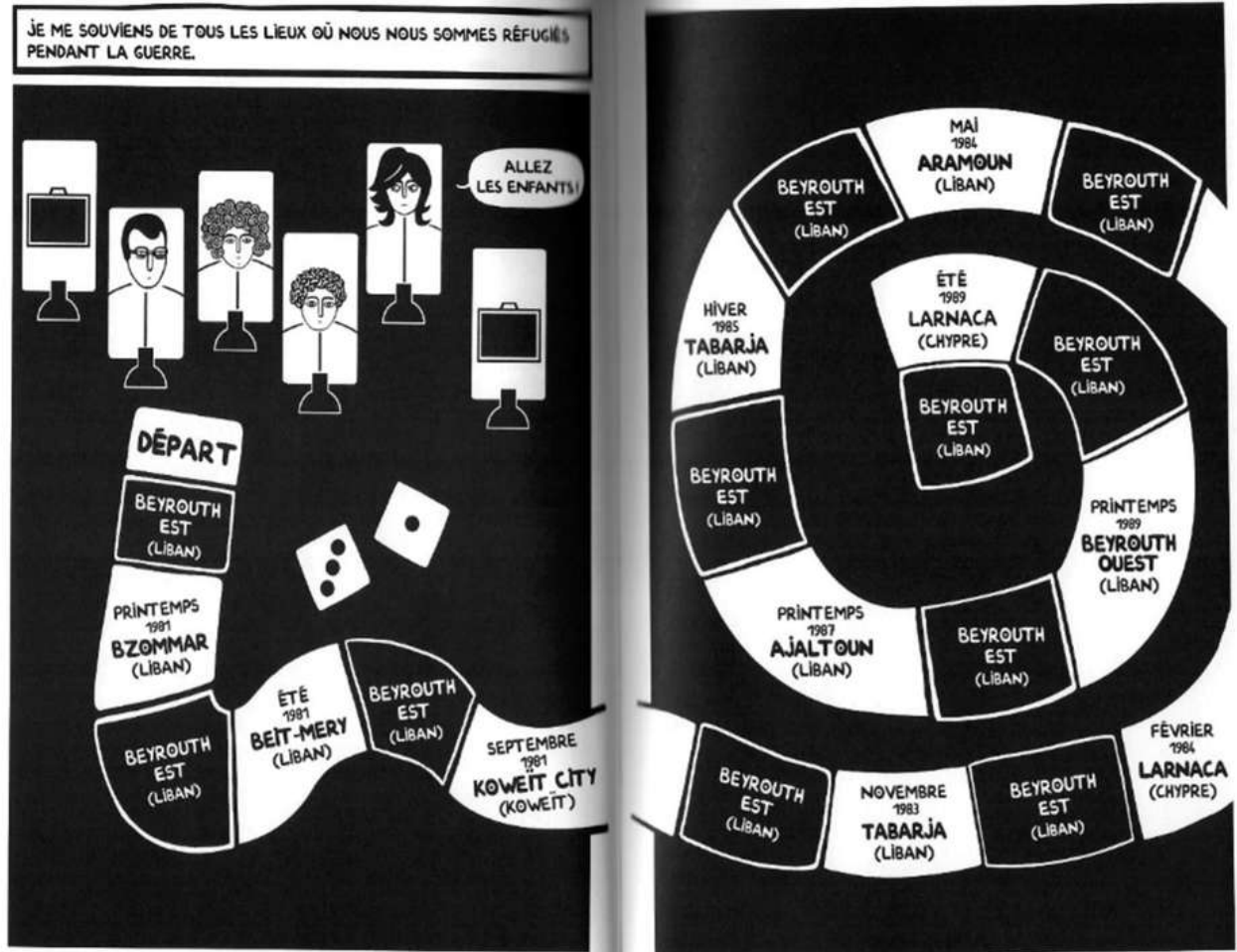


Figure 6 - Le Jeu des hirondelles

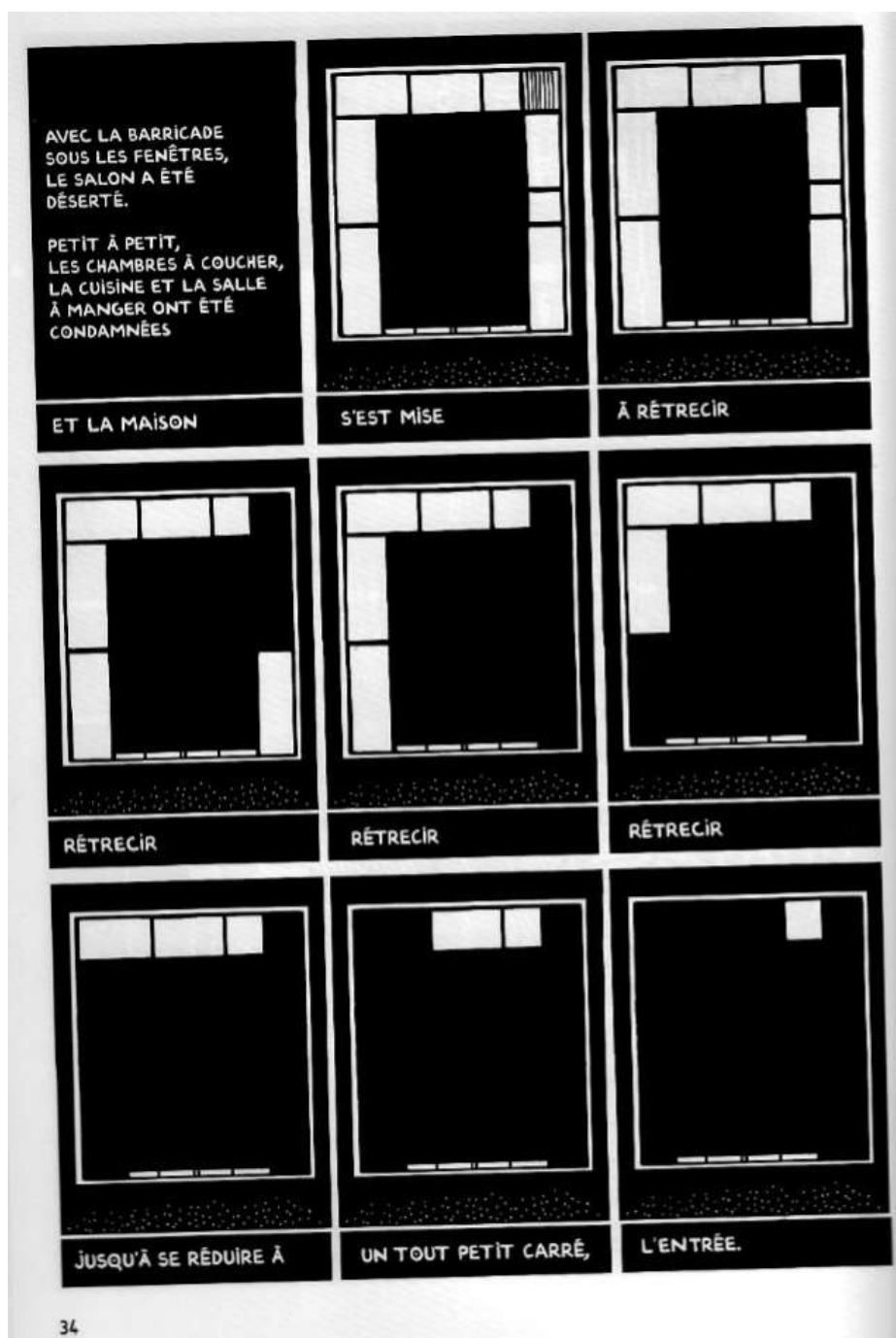


Figure 7 - Le Jeu des Hirondelles



Figure 8 - Elle Déco 2020

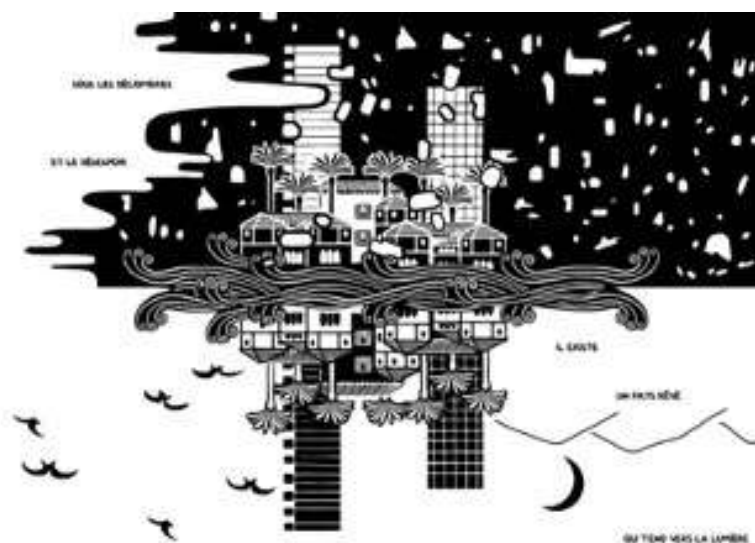


Figure 9 - *L'Orient Littéraire*. – octobre 2020

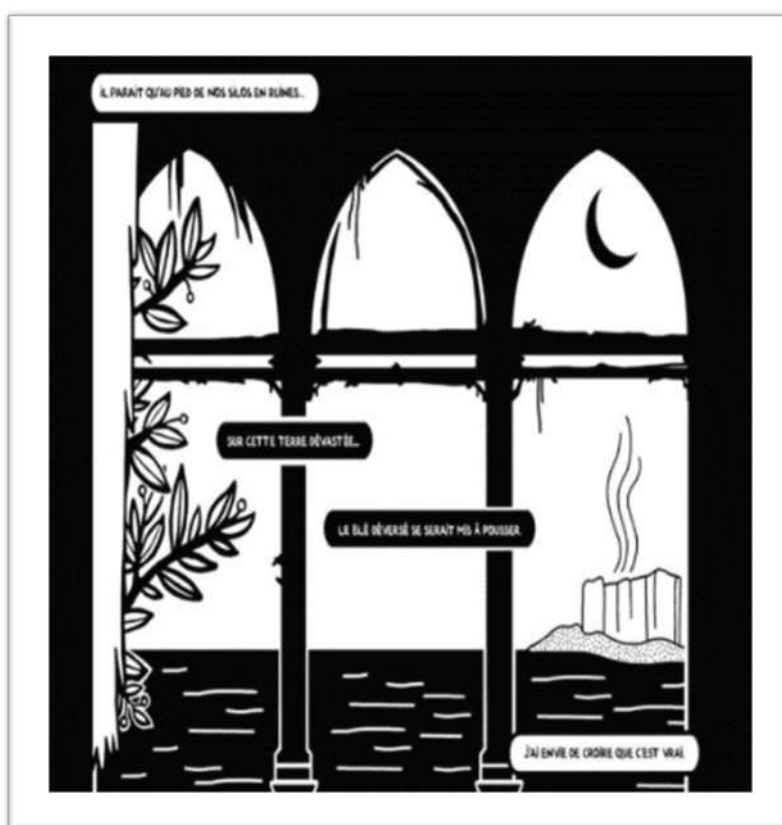


Figure 10 - *L'Orient Littéraire* décembre 2020

## BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

## Corpus

- ABIRACHED Zeina, *Beyrouth Catharsis*, Cambourakis 2006  
 ABIRACHED Zeina, *Mourir partir revenir Le jeu des Hirondelles*, Cambourakis, 2007  
 ABIRACHED Zeina, *Je me souviens Beyrouth*, Cambourakis, 2008.  
 ABIRACHED Zeina, *Le piano Oriental*, Casterman, 2015.  
 Planches parus dans *l'Orient Littéraire*, version électronique, 2020-2021.  
 Planches Parues dans Elle Décoration, *Hommage à Beyrouth*, édition Liban, n°28, Septembre-Octobre-Novembre 2020.  
*Mappemonde*, [https://www.youtube.com/watch?v=xo\\_LOGoRaOo](https://www.youtube.com/watch?v=xo_LOGoRaOo)

## Essais, ouvrages et études critiques

- BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1961.  
 BACHELARD Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, PUF, 1949.  
 BARRA Armelle, « Zeina Abirached raconte la guerre civile libanaise à hauteur d'enfant », *Le Nouvel Observateur*, Publié le 03 novembre 2016 à 16h47, <<https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-rue89-culture/20080612.RUE4536/zeina-abirached-raconte-la-guerre-civile-libanaise-a-hauteur-d-enfant.html>> (consulté le 28 janvier 2021)  
 BAUDELAIRE Charles, « L'Art romantique » dans *Œuvres Complètes III*, Paris, Calmann Lévy, 1885.< [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/critique/ baudelaire\\_art-romantique](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/critique/ baudelaire_art-romantique) > (consulté le 28 janvier 2021)  
 BLANCHOT Maurice, « René Char et la pensée du neutre » et « Parole de fragment », *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.  
 BLANCHOT Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard/Nrf, 1980.  
 BUCI-GLUCKSMANN Christine, *L'œil cartographique de l'art*, Galilée, Montréal, 1996.  
 BUREAU Luc, « Géorythme : La transmutation des lieux », in *Les rythmes, Lectures et théories*, Paris, L'Harmattan, 1992.  
 CALARGÉ Carla, *Souvenirs d'une enfance dans la guerre: rencontre avec Zeina AbiRached*, *The French Review*, March 2014, Vol. 87, No. 3 (March 2014), pp. 161-172 Published by: American Association of Teachers of French Stable, <URL: <https://www.jstor.org/stable/24550388>>(consulté le 28 janvier 2021)  
 CALARGE Carla and GUEYDAN-TUREK Alexandra, *La Guerre Du Liban À/ Et L'Écran Des Souvenirs* dans: « Le Jeu Des Hirondelles » et « Je Me Souviens Beyrouth » De Zeina Abirached, in *French Cultural Studies*. Volume 25, Issue 2, 2014.. <<http://works.swarthmore.edu/fac-french/9>> (consulté le 28 janvier 2021)  
 CALARGE Carla, Liban, *Mémoire fragmentées d'une guerre obsédante*, Brill /Rodopi, Boston, 2018.  
 CAMELIN Colette, *L'intensité, forces, formes et variations*, textes réunis par M.Briand, L.Louvel et C. Camelin, Presses Universitaires de Rennes, 2011.  
 COLLOT Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989.  
 COLLOT Michel, *La matière-émotion*, Paris, PUF, 1997.  
 FARGIER Noémie, *Bruits en lettres Brutes, Variations onomatopéiques dans trois mouvements d'avant garde au XXè siècle*, <<https://doi.org/10.7358/ling-2017-001-fargi>>(consulté le 28 janvier 2021)  
 FREUD Sigmund, *Erimern, Wiederholen und durcharbeiten, g.w. band x*, 125-136 « Remémoration, répétition et perlaboration » traduit de l'allemand par Agnès Ouvrard et Gudrun Römer, version électronique <[https://www.psychanalyse.com/pdf/freud\\_REMEMORATION\\_REPETITION\\_ET\\_PERLABORATION.pdf](https://www.psychanalyse.com/pdf/freud_REMEMORATION_REPETITION_ET_PERLABORATION.pdf)>(consulté le 28 janvier 2021)  
 GRISON Laurent, « Le « vieillissement des lieux », Photographier, décrire-écrire », in *L'Espace Géographique*, 1998, version électronique <[https://www.persee.fr/doc/spgeo\\_0046-2497\\_1998\\_num\\_27\\_3\\_1168](https://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1998_num_27_3_1168)>.(consulté le 28 janvier 2021)



- KLEIBER Georges, *Sémiotiques de l'interjection*, Langages, 2006/1, numéro 161, pp. 10-23, version électronique, <<https://www.cairn.info/revue-langages-2006-1-page-10.htm>> (consulté le 28 janvier 2021)
- KLEIBER Georges, « À la recherche de l'intensité », *Langue française*, 177(1), 63-76, 2013, <<https://doi.org/10.3917/lf.177.0063>> (consulté le 28 janvier 2021)
- L'Art Blessé*, catalogue de l'exposition Villa Audi- Achrafieh, 16 décembre 2020- 16 janvier 2021.
- LECOINTRE Simone, *Diderot, L'écriture paroxystique*, Universitas Tarraconensis. Revista de Filologia, núm. 8, 1985 Publicacions Universitat Rovira i Virgili. ISSN 2604-3432, <<https://revistes.urv.cat/index.php/utf>>
- LIDL Christl., « *La Vie mode d'emploi : cartographies en « jeux »*, In: *Cartographier: Regards croisés sur les pratiques littéraires et philosophiques contemporaines* [online], Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2018 (generated 17 January 2021). <<http://books.openedition.org/pusl/4502>>. ISBN: 9782802803454. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pusl.4502>. (consulté le 28 janvier 2021)
- LUCKEN **Christopher**, « Jean-Marie Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge. Le versant épistémologique* », *Médiévales* [En ligne], 44 | printemps 2003, mis en ligne le 13 mars 2006, URL : <<http://journals.openedition.org/medievales/955> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/medievales.955>> (consulté le 28 janvier 2021)
- MARTIN Jean-Pierre, « Ces émotions à fleur de peau, sans nom pour les designer », in *L'émotion puissance de la littérature*, Textes réunis et présentés par Emmanuel Bouju et Alexandre Gefen, *Modernités 34*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.
- MERY Liza, *Intensité et concision: esthétique de la brevitatis et propagande politique dans le Bellum Civile de César*, Licorne, Poitiers, 2011, version électronique, <[https://www.academia.edu/3424159/INTENSIT%C3%89\\_ET\\_CONCISION\\_ESTH%C3%89TIQUE\\_DE\\_LA\\_BREVITAS\\_ET\\_PROPAGANDE\\_POLITIQUE\\_DANS\\_LE\\_BELLUM\\_CIVILE\\_DE\\_C%C3%89SAR](https://www.academia.edu/3424159/INTENSIT%C3%89_ET_CONCISION_ESTH%C3%89TIQUE_DE_LA_BREVITAS_ET_PROPAGANDE_POLITIQUE_DANS_LE_BELLUM_CIVILE_DE_C%C3%89SAR)>(consulté le 28 janvier 2021)
- MICHAUX Henri, « Le merveilleux normal » in *Les Grandes Oeuvres de l'esprit*. O.C III, Gallimard, 1978.
- PEREC Georges, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989.
- QUELLA-GUYOT Didier, *La Bande dessinée*, Paris, Desclée de Brouwer, 1990
- SERREAU Geneviève, *Nathalie Sarraute et les secrets de la création*, entretien, *La Quinzaine littéraire*, 1er-15 mai 1968.
- TODOROV Gustav, *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa Poche, 2015.