

16 | 2025

INTERFRANCOPHONIES

Revue des littératures et cultures d'expression française



Mémoires et reconstructions du Liban

Simonetta Valenti, Karl Akiki, Chiara Denti (dir.)

La page en exil entre l'ici et l'ailleurs : Les cas de Charif Majdalani et Zeina Abirached

Giorgia Lo Nigro

Résumé | Cet article vise à analyser les représentations textuelles et graphiques du topo littéraire de l'exil dans *Histoire de la Grande Maison* (2005) de l'écrivain Charif Majdalani et *Le Jeu des hirondelles : Mourir, partir, revenir* (2007) de la bédéiste Zeina Abirached. Il s'agira plus particulièrement de montrer l'effet esthétique que la mobilisation thématique de l'exil a sur l'espace de la page à l'aide d'outils sémiotiques (Groensteen 1999 ; 2011) ainsi que de reconstruire des événements majeurs de l'Histoire du Liban. En effet, le rapprochement de ces romans nous permettra d'explorer les dynamiques historiques liées à l'exil dans deux périodes de l'Histoire du pays : l'écroulement de l'Empire ottoman, dans le cas de Majdalani, et la guerre civile libanaise, dans celui d'Abirached.

Pour citer cet article : Giorgia Lo Nigro, « La page en exil entre l'ici et l'ailleurs : Les cas de Charif Majdalani et Zeina Abirached », dans *Interfrancophonies*, « Mémoires et reconstructions du Liban » (Simonetta Valenti, Karl Akiki, Chiara Denti (dir.), n° 16, 2025, pp. 177-203.



Interfrancophonies, revue des littératures et des cultures d'expression française, souhaite contribuer au développement des rapports culturels entre les pays francophones et les écrivains qui, à titre individuel, ont choisi le français comme langue d'écriture et de communication. Née de l'idée de Ruggero Campagnoli, en 2003, et dirigée par Anna Paola Soncini Fratta, *Interfrancophonies* espère – sans exclure une perspective comparatiste, et sans se référer à un quelconque « modèle », linguistique, politique ou économique, colonial ou postcolonial – contribuer à la définition et à l'illustration de l'identité, des problèmes et des interrogations de chacun.

Grâce à une tradition solide de travail en commun et au renouvellement de son comité scientifique international, *Interfrancophonies* confirme avec cette “nouvelle série” une mission déjà entamée il y a plus d'une décennie ; elle met ainsi à la disposition des chercheurs et des curieux, à travers son nouveau site en libre accès et dans le respect des standard scientifiques internationaux, un organe fondamental de recherche qui se veut aussi un espace de dialogue.

Interfrancophonies paraît une fois par an avec un numéro thématique. Les articles proposés sont évalués en double blind peer review ; n'hésitez pas à consulter la page Consignes aux auteurs ou à écrire à la Rédaction pour tout renseignement supplémentaire.

Directrice émerite co-fondatrice

Anna Paola SONCINI FRATTA (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)

Directrice

Paola PUCCINI (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)

Comité de direction

Alessandro COSTANTINI (Università Ca' Foscari – Venezia)

Fernando FUNARI (Università degli Studi di Firenze)

Cristina SCHIAVONE (Università di Macerata)

Francesca TODESCO (Università degli Studi di Udine)

Comité de rédaction

Eleonora MARZI – Rédactrice en chef (Università degli Studi di Chieti-Pescara “G. D'Annunzio”)

Silvia BORASO (Università Ca' Foscari – Venezia)

Benedetta DE BONIS (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)

Sara DEL ROSSI (University of Warsaw)

Giorgia LO NIGRO (Università degli Studi di Udine)

Myriam VIEN (Università degli Studi di Firenze)

Francesco VIGNOLI (Università degli Studi di Firenze)

Conseil scientifique international

Michel BENIAMINO ; André-Patient BOKIBA ; Ahmed CHENIKI ; Yves CHEMILA ; Jean François DURAND ; Gilles DUPUIS ; Georges FRERIS ; Patricia GODBOUT ; Jean JONASSAINT ; Marc QUAGHEBEUR ; Antoine TSHTUNGU KONGOLO ; Molly LYNCH ; Éric LYSØE ; Daouda MAR ; Catia NANNONI ; Falilou NDIAYE ; Srilata RAVI ; Vidya VENCATESAN ; Josée VINCENT

Mentions légales

© InterFrancophonies 2003 - ISSN 2038-5943
Régiistré auprès du Tribunal de Bologne n. 7674
Site Web : <http://www.interfrancophonies.org/>

Grafica e Logo: Elena Ceccato

La page en exil entre l'ici et l'ailleurs : Les cas de Charif Majdalani et Zeina Abirached

GIORGIA LO NIGRO

INTRODUCTION

À l'heure de raconter l'exil, la littérature libanaise expose ses lectrices et ses lecteurs à une multitude de récits qui sont porteurs d'histoires diverses en fonction des contextes culturels et socio-historiques évoqués¹. L'exil, qui a été toujours une thématique cruciale de cet espace littéraire, continue à occuper une place importante dans la littérature ultra contemporaine de la région, ce qui en fait un véritable *leitmotiv* littéraire². Tout en considérant cette multiplicité de nuances ainsi que la richesse du panorama littéraire libanais de langue française, cette contribution propose d'explorer les représentations textuelles et graphiques de l'exil dans *Histoire de la Grande Maison*³ de l'écrivain Charif Majdalani et *Le Jeu des hirondelles : Mourir partir revenir*⁴ de

¹ Comme le rappelle Dima Samaha « La littérature libanaise contemporaine est aujourd'hui un reflet de l'identité libanaise : plurielle, multilingue et de plus en plus déterritorialisée. Enrichie de plusieurs vagues d'immigration importantes, cette littérature s'écrit dans plusieurs langues, depuis plusieurs lieux et se fait le vecteur de plus d'une mémoire » (Samaha D., « L'écrivain libanais de l'exil », dans Nouss A. *et al.* (dir.), *Littératures migrantes et traduction*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2017, p. 75).

² L'exil a été un sujet largement abordé par des auteures appartenant à plusieurs générations, du plus âgé Amin Maalouf jusqu'au plus jeune Sabyl Ghoussoub tout en passant par Georgia Makhoul, juste pour en citer quelques-unes. Les ouvrages traitant cette thématique ont suscité l'intérêt des chercheurs et des chercheuses du domaine. Voir *inter alia* Ette O., « “Ma patrie est caravane” : Amin Maalouf, la question de l'exil et le savoir-vivre-ensemble des littératures sans résidence fixe », dans *Romanische Studien*, n° 2, 2015, p. 397-434 et Bernard I., « Perte, exil et mémoire dans *Prendre refuge* de Zeina Abirached et Mathias Énard », dans *Convergences francophones*, vol. 8, n° 1, 2023, p. 1-17.

³ Majdalani Ch., *Histoire de la Grande Maison*, Paris, Seuil, 2005.

⁴ Abirached Z., *Le Jeu des Hirondelles : Mourir, Partir, Revenir*, Bruxelles, Casterman, 2007.

la bédéiste Zeina Abirached⁵. Selon notre hypothèse – que nous chercherons à démontrer à l'aide d'outils sémiotiques⁶ – d'un point de vue esthétique, la mobilisation de ce sujet affecterait l'espace de la page, qu'il s'agisse d'un roman graphique ou en prose. En outre, au niveau thématique, le rapprochement de deux romans⁷ portant sur deux périodes différentes de l'Histoire du Liban nous permettra de traiter l'exil comme un outil d'interrogation historique⁸ afin de montrer la cyclicité de ce « destin libanais⁹ » toujours voué à l'ailleurs. Les multiples facettes de cette condition reflètent l'hétérogénéité sémantique du terme « exil », qui peut prendre des sens plus ou moins métaphoriques¹⁰. En raison de cette polysémie, nous considérerons cette

⁵ L'exil « métaphorique » traverse l'ensemble de l'œuvre de Zeina Abirached dans ses différentes déclinaisons. *Le Piano oriental*, entre autres exemples, en témoigne clairement. Dans cet article, nous avons choisi de rapprocher *Le Jeu...* d'*Histoire...* afin de restreindre notre champ d'analyse aux cas où l'exil s'articule explicitement à des épisodes de guerre. Notre hypothèse est que *Le Jeu...* met en lumière une forme d'exil qui ne commence pas à l'extérieur du Liban, mais qui s'expérimente d'abord à l'intérieur même du territoire, dans un espace d'origine devenu source de fragmentation. Cette œuvre montre en effet de manière frappante que la guerre n'engendre pas seulement l'exil hors du pays, mais découle aussi d'un exil identitaire préexistant, fondé sur le repli des individus dans des appartenances religieuses figées. En ce sens, *Le Jeu...* constitue un terrain d'analyse particulièrement pertinent pour interroger l'impact de la guerre libanaise sur l'identité collective et la fragmentation communautaire au Liban – une marginalisation que l'on retrouve également dans *Histoire...* de Charif Majdalani, bien qu'inscrite dans un contexte historique et narratif différent.

⁶ Nous nous appuierons plus particulièrement sur les théories que le sémioticien Thierry Groensteen a élaborées dans *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999 et *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*, Paris, PUF, 2011.

⁷ Dans cet article, le terme « roman » est employé pour désigner à la fois le roman graphique et le roman en prose, afin de mettre en évidence la dimension narrative commune à ces deux formes littéraires. Leur rapprochement permet d'interroger les mécanismes narratifs et les processus créatifs à l'œuvre dans la construction du récit, malgré la diversité de leurs supports. Ce choix s'inscrit également dans une volonté de transcender les frontières génératives traditionnelles et d'ouvrir une réflexion sur la plasticité du terme « roman ».

⁸ Cela s'inscrit dans une tendance plus large de la critique littéraire ultra contemporaine : la prise en charge de la reconstruction de l'Histoire libanaise de la part de la littérature et de l'art du Liban afin de contraster l'amnistie et l'amnésie de l'après-guerre et favoriser l'anamnèse. Voir : Tamraz N., « Littérature, art et monde contemporain : récits, Histoire, mémoire », dans *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 18, n°5, 2014, p. 462-469 et Calargé C., *Liban. Mémoires fragmentées d'une guerre obsédante. L'anamnèse dans la production culturelle francophone (2000-2015)*, Boston, Brill/Rodopi, 2017.

⁹ L'auteure Tanya Leroy définit l'exil en ces termes. Voir Leroy T., *Les ailes de l'exil : Un destin libanais*, Paris, Riveneuve, 2011.

¹⁰ Selon le CNRTL, il est possible d'attribuer au lexème « exil » au moins deux sens. D'une part, ce mot peut être plus pragmatiquement défini comme la « peine qui condamne quelqu'un à quitter son pays, avec interdiction d'y revenir, soit définitivement, soit pour un certain temps »; ainsi que l'« état de celui qui est contraint de vivre hors de son pays ou loin de sa résidence ordinaire » ; d'autre part, il peut se charger d'un sens figuré désignant une situation qui cause « tout changement de résidence, volontaire ou non, [et] qui provoque un sentiment ou une impression de dépaysement » ou, encore, « un éloignement affectif ou moral [ou une] séparation qui

expérience comme l'éloignement affectif d'un individu d'un ou de plusieurs espaces auxquels il est attaché, au-delà du fait que ces lieux se trouvent *dans* ou *hors* son pays. Cela nous donnera l'opportunité de mettre en exergue que certains personnages du roman libanais expérimentent des sentiments d'exil tout d'abord *dans* leur propre pays. Il n'en demeure pas moins que, dans tous ces cas, il s'agira d'interpréter cet état existentiel comme une vague qui resémantise avant tout la géographie émotionnelle du sujet dans la mesure où ce dernier se trouve transporté d'une rive chargée de mémoire vers une autre aux géométries encore insignifiantes. Dans l'espace de l'ailleurs, l'individu est appelé à reconfigurer sa propre manière d'habiter le monde, à resignifier sa maison, ses maisons, à partir d'un déracinement, auquel suit un dépassement, ainsi qu'à gérer les images variées et les valeurs symboliques liées aux différents foyers qui l'enferment ou qui le libèrent. En effet, comme le souligne Gaston Bachelard, ce n'est pas véritablement à la géométrie du lieu qu'il faudrait s'intéresser, mais au bagage d'images qu'on lui associe¹¹. C'est alors à partir de ces réflexions que cette contribution cherchera à identifier quelques possibles moyens de représenter l'exil libanais en considérant son effet esthétique sur l'espace de la page ainsi que son rôle de bricoleur de l'Histoire du pays.

EXILÉE DANS L'« HORS-PAYS » : DE L'EMPIRE OTTOMAN À 1930

Le premier roman de l'écrivain libanais Charif Majdalani, *Histoire de la Grande Maison* (2005), relate l'un des moments historiques les plus cruciaux de l'Histoire du Liban à travers la voix de personnages qui, à un moment donné de la narration, sont obligés à s'exiler hors du pays pour des raisons variées. Dans cet ouvrage divisé en trois parties – *Temps des héros*, *Temps des zaïms* et *Temps de l'exil* – les événements historiques du pays sont racontés à travers des histoires individuelles animant une saga familiale. C'est alors à travers sa tentative de photographier le quotidien de la famille Nassar que l'auteur reconstruit une période qui va de l'écroulement de l'Empire ottoman jusqu'aux années 1930.

Comme il est possible de l'observer à partir des trois titres précédemment évoqués, ce texte consacre une section entière à l'exil. Il s'agit de *Temps de l'exil*, qui clôt *Histoire...* par l'enchaînement d'une série de récits de personnages exilés : les fils du protagoniste, Wakim Nassar : Elias, Michel, Farid, Khalil et le père inconnu du narrateur. Ces histoires, qui se déroulent entre 1925 et 1932, font écho à celle du protagoniste, le grand-père du narrateur, Wakim Nassar, qui fut également forcé à s'exiler avant ses fils après 1916. Ce départ, qui est raconté au lecteur avant et, plus particulièrement, à la fin de la deuxième partie, *Temps des zaïms*, prend ainsi la forme d'un récit anaphorique

fait qu'un être est privé de ce à quoi ou de ce à qui il est attaché ». Pour consulter ces définitions voir : <<https://www.cnrtl.fr/definition/exil>>, consulté le 20/1/2024.

¹¹ Consulter Bachelard G., *La Poétique de l'espace* [1957], Paris, PUF, 1961, p. 32-33.

par rapport à la troisième section du roman, *Temps de l'exil*. En effet, il constitue la première étape d'un chemin cyclique constituant ce destin libanais, qui se transmet de père en fils en se répétant, et par laquelle l'auteur cherche alors à signifier les drames d'une société tout entière à travers le sort d'une seule famille.

Ainsi, avant de relater le destin des frères Nassar, le narrateur raconte les événements historiques qui ont fait que Wakim ait été déporté avec toute sa famille à l'exception de ses filles, après 1916, ce qui en fait un exilé au sens propre¹². L'ancrage de l'histoire de l'exil de ce *zaïm*¹³ dans l'Histoire du Liban se fait à travers le recours à des indices spatio-temporels très précis, que l'auteur parsème tout au long de la trame textuelle en éclairant le chronotope de la narration face à l'instance réceptrice. La fonction référentielle jouée par le narrateur aide le lecteur à reconstruire un moment crucial de la mémoire du pays et lui donne la possibilité de comprendre les conditions de l'exil du personnage. En effet, cet espace-temps informe le public que « 1916 [est la] date du début des persécutions contre les amis de la France au Liban et en Syrie¹⁴ » et que Wakim fut déporté dans le village de Kalaajek, mi-kurde mi-arménien, en Anatolie. Dans ce passage, l'insertion du marqueur d'opposition « contre », qui introduit le syntagme nominal « les amis de la France », fait que l'instance réceptrice soit capable de saisir la sympathie du personnage envers l'Hexagone comme la raison principale de son bannissement de son village libanais, mais aussi de relier l'identité religieuse communautaire du protagoniste, qui est un chrétien orthodoxe, à l'identité supranationale française par laquelle la première se détermine¹⁵. Dans un autre extrait, le narrateur précise plus explicitement la liaison entre cette figure romanesque et la France vis-à-vis des lecteurs et des lectrices : « Wakim [...] fut toujours considéré comme francophile [,] lutta contre le pouvoir ottoman pendant la guerre et [...] fut déporté pour cela¹⁶ ». Ces lignes attribuent au personnage la qualification de « francophile » et relient, au moyen de la proposition finale « pour cela », la cause – son penchant envers l'État français – à l'effet – sa déportation vers l'Anatolie. Ainsi, l'histoire individuelle du personnage devient celle des Libanais orthodoxes, favorables à la France, qui se rangent aux côtés des Français au moment de l'écroulement de l'Empire ottoman. Déjà en 1918, ces derniers occupent la région, mais cette occupation ne sera formalisée, au niveau diplomatique, qu'après l'établissement du mandat qui leur est assigné

¹² Nous nous référions à la première nuance du terme « exil » présentée dans la note n° 10.

¹³ Le terme arabe *zaïm* indique le chef d'un groupe qui contrôle souvent un quartier ou un espace plus large.

¹⁴ Majdalani Ch., *Histoire..., cit.*, p. 216.

¹⁵ Au sujet de l'interaction entre les identités religieuses-communautaires au Liban et celles supranationales qui influencent les équilibres entre les communautés du pays, nous renvoyons à Abou S., *L'Identité culturelle* [1979], Paris/Beyrouth, Presses de l'Université Saint-Joseph, 2002.

¹⁶ Majdalani Ch., *Histoire..., cit.*, p. 244.

par la Société des Nations en 1920¹⁷. Le narrateur de Majdalani dépeint alors de manière très détaillée les tensions de cette période, qui voit l'exil de tous les Libanais francophiles, forcés par les Turcs ottomans à quitter le Liban et à se déplacer vers des régions éloignées du pouvoir central. Lorsque la voix narrative se penche vers une reconstruction historique, l'instance réceptrice s'approprie cet arrière-plan historique, tout comme les dynamiques identitaires forgeant les relations entre le Liban, ses communautés et d'autres pays à un moment donné de l'Histoire.

Si la deuxième partie retrace l'exil obligé de Wakim, la troisième met en scène celui de ses fils. À la différence de leur père, ceux-ci sont des « exilés métaphoriques » dans la mesure où aucune autorité ne leur impose une interdiction de retour¹⁸. En effet, ces personnages s'expatrient entre 1925 et 1932 pour des raisons économiques liées au déclin de la famille Nassar après la mort du père et du zaïm Wakim, qui s'était enrichi grâce aux plantations d'orangers. Alors que Wakim s'était donc exilé avec son épouse Hélène dans l'espace de l'hors-pays pour des causes politiques, l'exil économique de ses fils s'inscrit plutôt dans un devoir social imposé à l'homme par son rôle de genre. Ce phénomène touche, en effet, tous les fils mâles de Wakim, qui quittent le Liban l'un après l'autre pour travailler dans d'autres pays et maintenir les femmes de la famille qui restent à la maison en attendant de leurs nouvelles. Le premier d'entre eux est l'aîné Elias, qui sera suivi par Michel, Khalil, Farid et le père du narrateur. Bien que ces quatre moments de départ soient racontés dans des séquences narratives éloignées, ils sont tous marqués par l'évocation d'éléments contextuels identiques : l'arrivée au port, le départ en navire, les photos de famille prises avant de partir, les lettres échangées entre le pays d'accueil et le Liban, l'envoi de l'argent à la famille résidant encore dans la région libanaise. Ces noyaux, qui se répètent anaphoriquement pour signifier l'exil, prennent le statut de marqueurs thématiques signalant la cyclicité d'une condition socio-existentielle aussi bien actuelle en 1925 qu'à nos jours, où la crise économique, qui a mis le pays à genoux, a « extra-territorialisé » une grande partie de ses habitants.

Il n'est pas fortuit si, au niveau du positionnement dans la trame événementielle du roman, l'exil est placé dans la dernière section d'*Histoire...* et anime son excipit de manière emblématique, comme si l'histoire de chaque Libanaise ne pouvait se terminer qu'avec un départ. Pour raconter cette fuite vers l'ailleurs qui entraîne la perte de ces « milles petits riens qui sont la trame inusable du quotidien¹⁹ », le narrateur encourage le lecteur à regarder, une dernière fois, avec lui, ces détails de la quotidienneté au Liban au moyen d'un procédé

¹⁷ Au sujet du mandat français au Proche-Orient, voir, *inter alia* : Brocheux P., El Mechatt S., Frey M. et al., « Les mandats au Proche-Orient : des évolutions très contrastées », dans Brocheux P. (éd.), *Les décolonisations au XX^e siècle. La fin des empires européens et japonais*, Paris, Armand Colin, « Collection U », 2012, p. 123-136.

¹⁸ Pour retrouver cette définition, voir la note n° 8.

¹⁹ Majdalani Ch., *Histoire...*, cit., p. 244.

métaleptique : « revoyons défiler une dernière fois les images du quotidien²⁰ ». Le lecteur est alors appelé à vivre la perte du pays aux côtés du personnage, à se laisser envahir par les valeurs évoquées par les images de cette vie perdue qui inspirent la familiarité et le refuge. Ainsi, Majdalani essaie de « restituer la subjectivité des images²¹ » pour que le lecteur puisse « mesurer l'ampleur, la force, le sens de la transsubjectivité de [celles-ci]²² ». Ainsi, l'instance réceptrice devient une partageuse d'images, de ces « fixations de bonheur » que le personnage a précédemment vécu dans l'espace de sa première maison, le Liban, et qui la connotent. Dans le passage qui clôt le roman, le procédé métaleptique joue une pareille fonction car elle active un partage d'images – véhiculées par les paysages que l'on quitte et vers lesquels on s'approche – entre les lecteurs et le personnage :

Et une fois tout cela dit, avec lui accoudé maintenant au bastingage du navire qui est parti depuis une heure et d'où on ne peut plus voir les montagnes du Liban, avec lui qui s'en est détourné et qui regarde droit devant, regardons maintenant nous aussi du côté d'où vont surgir, dans vingt-quatre heures, les nouvelles terres de l'exil, regardons nous aussi du côté du pays des pharaons, des vice-rois et des khédives, du côté de l'Égypte, et songeons avec lui que là-bas tout va devoir bientôt recommencer²³.

Le narrateur invite donc le lecteur à vivre l'exil avec son père, le dernier des fils de Wakim. Les pronoms personnels « nous » et « on » actualisent cette communion car ils jouent une fonction inclusive vis-à-vis du public en lui permettant d'augmenter son empathie et de vivre le *pathos* de l'exil aux côtés du personnage, qui « accoudé [...] au bastingage du navire », tourne son regard envers ces terres inconnues, où la vie est censée recommencer pour se resémantiser. Lorsque le syntagme nominal « les montagnes du Liban » exprime bien la souffrance de l'abandon, une aura de mystère imprègne le pays de l'exil, l'Égypte, à travers l'évocation des figures liées à son Histoire, les « pharaons, [l]es khédives », de la part du narrateur.

Bien que les conditions historiques évoquées dans ces deux parties soient différentes, leur apparition affecte, dans les deux cas, l'espace de la page comme si cet entre-deux avait besoin de se manifester et de trouver lui-même une représentation spatiale. Dans *Temps des zaïms*, l'exil se fait écriture car la trame textuelle subit des altérations qui changent l'aspect graphique de la page. En effet, il est possible d'observer que l'italique fait violemment irruption dans le texte en se configurant ainsi comme un marqueur de l'exil de Wakim et d'Hélène. Ce procédé vise à signaler plus particulièrement le discours rapporté inséré dans la correspondance épistolaire entre Hélène, mère exilée en

²⁰ *Ibid.*, p. 327.

²¹ Bachelard G., *La Poétique...*, cit., p. 6.

²² *Ibid.*

²³ Majdalani Ch., *Histoire...*, cit., p. 220.

Anatolie, et ses filles qui sont restées au Liban. En effet, Hélène écrit régulièrement des missives à ses filles pour les informer de la vie familiale en Anatolie. Sa douleur d'exilée se traduit dans un style à la syntaxe frénétique, fébrile et dépourvu de toute ponctuation. À titre d'exemple, mentionnons quelques lignes de son échange épistolaire :

Mes chéries je vous embrasse très chaleureusement vous me manquez affreusement ainsi qu'à votre père et à vos frères j'espère que vous allez bien que tout est bien autour de vous que le cher Georges est en bonne santé ainsi que notre cher Gérios et que vous prenez bien soin les unes des autres écrivez-nous pour nous rassurer sur votre santé et sur l'état de notre pauvre pays nous ici nous portons bien votre père vous envoie ses baisers les plus chaleureux ainsi que vos frères à qui vous manquez beaucoup votre petit frère est très sage et je suis sûre que vous lui manquez surtout toi ma chère Blanche qui t'occupais tellement bien de lui comme je vous l'ai dit nous sommes installés convenablement le toit de la maison était un peu abîmé [...]²⁴.

Comme il est possible de l'observer, le discours s'organise autour d'un désordre syntaxique et d'un vide sémantique. Le manque de ponctuation sépare des énoncés que le narrateur lui-même connote comme des « effusions sentimentales [qui] sont le pendant des salamalecs qui émaillent la langue parlée²⁵ ». La portée informative de ces phrases est extrêmement faible car celles-ci manquent d'indications essentielles sur la vie des parents exilés. Le discours est ainsi chargé d'adverbes ou d'adjectifs évoquant la sphère émotionnelle, tels que : « très chaleureusement », « affreusement », « chaleureux », « chéries », « cher » x2, « chère » et d'autres adverbes et locutions adverbiales qui décrivent un état positif, dont : « bien » x4, « en bonne santé », « tellement bien », « convenablement ». L'affection de la mère s'exprime par le recours à des unités sémantiques qui sont répétées maintes fois pour signifier le manque ou l'inquiétude envers l'autre, c'est-à-dire son attachement envers son interlocuteur. En effet, dans ces lignes, il est possible de repérer trois occurrences du verbe « manquer » ainsi que l'emploi du verbe « rassurer », qui active la fonction phatique²⁶ pour transmettre au lecteur la volonté de la mère de chercher un contact avec sa fille.

Quoiqu'il soit marqué par une connotation essentiellement euphorique, ce discours cache, bien au contraire, un non-dit aux nuances dysphoriques capable de restituer la nature sombre de l'exil et à photographier le malaise d'une mère affligée : les mots d'Hélène disent trop pour chercher à ne rien dire. Ils se dressent en un flux de conscience qui vise à anesthésier ses filles de la douleur de la perte et à dissimuler ses peines. Ce trait stylistique semble particulièrement important pour

²⁴ Majdalani Ch., *Histoire..., cit.*, p. 220 ; italique dans l'original.

²⁵ *Ibid.*, p. 221.

²⁶ Il s'agit d'une fonction du langage visant à établir un contact entre le locuteur et l'interlocuteur. Consulter Jakobson R., *Essais de linguistique générale. 1. Les fondations du langage*, traduit de l'anglais et préfacé par Ruwet N., Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.

Majdalani qui fait jouer à son narrateur une fonction de régie²⁷ à travers l'insertion d'un commentaire métatextuel où la voix narrative parle de son style pour attirer l'œil du public sur ses choix formels : « ce style répétitif et lancinant, cette insistance sans règle, cette structure molle et sans épine dorsale étaient comme un ronron pour endormir l'inquiétude et l'angoisse de ses filles²⁸ ». Ces commentaires du narrateur contribuent à rendre éloquent le contenu latent qui s'insinue derrière le contenu manifeste du discours, spécialement devant tous ces lecteurs et ces lectrices, qui n'en avaient pas encore décrypté le sens. Comme il est possible de le constater dans d'autres passages de la deuxième partie²⁹, ce même procédé – l'insertion de l'italique – se répète de nombreuses fois tout au long du récit. Il en est de même dans la troisième partie³⁰, où cette ressource fait irruption à nouveau dans la trame textuelle pour raconter la vie des fils de Wakim, exilés dans un premier temps à Manchester ou en Amérique et puis sûrement en Égypte.

Dans ces pages, il suffit au lecteur d'observer d'un seul regard l'espace textuel pour remarquer le décalage entre de longs passages en italique et d'autres, aussi vastes, en romain. Ces larges portions de texte au formatage différent ne visent qu'à identifier un discours autre, rapporté et chargé des traits de la langue parlée, mais aussi et surtout à en signaler la source : il est le fruit d'un espace autre, qui va au-delà du romain du texte pour mettre en exergue la sortie métaphorique du Liban et marquer l'être ailleurs. C'est la parole des exilés qui montre son désordre et sa révolte, son *ex-pulsion*. Ainsi, la page se divise elle-même en deux pour traduire deux réalités, deux existences : celle de l'hors pays, en italique, et celle du Liban, en romain. Mais bien que cette différence s'impose au niveau distributionnel, elle n'habite qu'une seule page. C'est en effet la feuille, dans son entièreté, qui résout le conflit entre *l'ici* et *l'ailleurs* et qui, en fusionnant ces deux réalités, récrée le microcosme libanais : à l'instar de ses habitants, celui-ci n'est jamais qu'*ici* ou *là*, mais il est toujours *ici* et *là*. La page les tient ensemble.

Au niveau spatio-topique³¹, dans d'autres *endroits* du texte, tels que l'épilogue, il est possible d'enregistrer le recours à des expédients ultérieurs qui interviennent à l'heure de raconter l'exil pour afficher le déplacement. Il nous semble alors essentiel d'attirer l'attention sur un autre élément narratif : une insertion graphique, qui clôt le roman en altérant le flux de l'écriture en prose de manière singulière. Comme il est

²⁷ Selon Gérard Genette, le narrateur joue une fonction de régie quand il intervient en expliquant aux lecteurs ses choix textuels et rédactionnels. Voir Genette G., *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 2019.

²⁸ Majdalani Ch., *Histoire..., cit.*, p. 229.

²⁹ *Ibid.*, p. 220, 227.

³⁰ *Ibid.*, p. 307, 312.

³¹ La spatio-topie étudie l'aménagement de l'espace bédéique. Nous empruntons ce terme à Thierry Groensteen, *Système..., cit.*

possible d'observer dans l'image ci-dessous, il s'agit du registre des entrées des Libanaises en Égypte en 1932 :

ROYAUME D'ÉGYPTE PORT DE SUEZ					
Registre des entrées					
Nom	Date et lieu de naissance	Provenance	Date	Nom du navire	Destination
Gebran Chammas	1887, Jezzine, Liban	Beyrouth	Juillet 1932	S/S Champollion	Le Caire
Elias Bouchakra	1900, Beyrouth	Beyrouth	Juillet 1932	S/S Champollion	Le Caire
Émile Hatem	1906, Abey, Liban	Beyrouth	Juillet 1932	S/S Champollion	Suez
Raymond Nassar	1914, Ayn Chir, Liban	Beyrouth	Juillet 1932	S/S Champollion	Ismailia
Halim Boutros	1908, Beyrouth	Beyrouth	Juillet 1932	S/S Champollion	Le Caire

Figure 1. Majdalani Ch., *Histoire...*, Paris, Seuil, 2005, p. 352.

Si, comme nous l'avons mis en évidence auparavant, le choix de Majdalani d'appeler la dernière section de son ouvrage *Temps de l'exil* n'est pas fortuit, sa décision de placer cet élément graphique dans la dernière page d'*Histoire...* semble orientée par de pareilles stratégies sémiotiques. En effet, son emplacement, son « site », comme le dirait Thierry Groensteen pour la spatio-topie de la bande dessinée, fait signe en véhiculant la portée tragique du destin d'un peuple, qui se voit condamné toujours à un même sort. Cette insertion contribue alors à redoubler ce sens qui avait été déjà produit par l'association de l'élément textuel « Temps de l'exil » à la dernière section du livre et entretient donc une relation qui est, en même temps, de « relais³² » et d'« ancrage³³ » avec ce dernier : d'une part, elle ajoute au texte un sens

³² Selon Roland Barthes, le texte accomplit une fonction de « relais » vis-à-vis de l'image ou vice versa quand il ajoute d'informations supplémentaires à celles déjà exprimées par l'image. Voir Barthes R., « Rhétorique de l'image », dans *Communications*, n° 4, 1964, p. 40-51.

³³ Dans la théorie barthienne, la fonction d'« ancrage » s'oppose à celle de « relais » exposée dans la note précédente. L'icône et le texte se trouvent en relation d'ancrage quand l'élément textuel réitère un sens qui est déjà véhiculé par l'image ou vice versa. Consulter *Ibid.*

ultérieur, porteur d'informations socio-historico-géographiques sur le déplacement des exilés ; d'autre part, elle redouble la sémantique de cette première association et renforce l'aspect dramatique de l'émigration de masse. La dimension tragique de l'expatriation est également reproduite par la forme de la liste, qui prévoit la répétition de ses éléments constitutifs : des noms, des dates et des destinations, mais c'est surtout l'élément « provenance » qui restitue la cyclicité de l'émigration libanaise à travers la réitération de l'indice toponymique « Beyrouth ».

Finalement, il nous semble pertinent d'affirmer que l'espace textuel reproduit l'entre-deux de l'exil dans sa forme, qu'il s'agisse de Wakim et d'Hélène – notamment des exilés qui ne peuvent pas retourner au Liban à cause d'une interdiction d'ordre politique – ou de leurs fils – des exilés économiques qui peuvent, au moins, rentrer au pays pour rendre visite à leur famille. En effet, dans les deux cas, l'auteur se sert de la puissance des *lieux* du roman pour mettre en exergue la souffrance de la délocalisation, du déplacement et du dépaysement. Un entre-deux se crée alors sur la page pour augmenter le *pathos* du lecteur et donner représentation à un exil partagé qui, comme nous aurons l'opportunité de le constater dans les sections suivantes, intéressera aussi la bédéiste Zeina Abirached, qui jouera également avec l'espace de la page pour exprimer l'étouffement d'une condition existentielle.

EXILÉE DANS SON PAYS : BEYROUTH 1975-1990

Dans l'ensemble de l'œuvre de Zeina Abirached, il est possible de documenter de nombreuses formes d'exil. En effet, celui-ci peut avoir lieu plus métaphoriquement dans l'entre-deux linguistique³⁴, plus concrètement dans l'entre-deux géographique, mais aussi, de manière plus atypique, dans le découpage territorial du Beyrouth en guerre. Ce dernier cas est plus singulier parce qu'il met en scène une situation que nous ne reliers pas de prime abord à l'exil et qui nous invite alors à réfléchir sur les significations les plus profondes et les moins évidentes que cette notion peut assumer. En effet, cette condition nous fait penser immédiatement à une circonstance où un individu est éloigné de son pays de manière coercitive. Or, dans cette section, nous nous intéresserons plutôt aux nuances qui apparentent ce mot à l'enfermement spatial et à l'impossibilité pour le sujet de se déplacer, pour mettre en évidence que certains personnages du roman libanais expérimentent des sentiments d'exil *dans* leur propre pays. En effet, les Libanaises ont vécu comme des exilées non seulement en France, au Canada, en Australie ou dans d'autres pays autour du monde, mais

³⁴ Voir, par exemple, les planches portant sur l'exil linguistique et sa résolution dans la métaphore de la broderie ou du jeu de Mikado dans le roman graphique de Zeina Abirached *Le Piano oriental*. Consulter Abirached Z., *Le Piano oriental*, Bruxelles, Casterman, 2015.

également et avant tout dans leur propre territoire avant de le quitter. Bien que cette situation puisse sembler paradoxe, elle est, au contraire, assez courante dans des régions affectées par des guerres qui, à leur éclatement, rendent inaccessibles certaines zones autrefois habitables. Si, dans *Histoire...* de Charif Majdalani, Wakim Nassar s'était alors exilé hors de son pays, la protagoniste d'Abirached, auteure et narratrice autodiégétique de *Le Jeu...*, l'est dans son pays : à l'instar de Wakim, l'accès à un espace lui est interdit, mais, cette fois, il s'agit de celui de sa propre ville, pendant les quinze années de la guerre civile qui frappe le Liban. Exilée à Beyrouth Est, la partie chrétienne de la ville, en raison de son appartenance communautaire, la protagoniste de *Le Jeu...* se trouvera de plus en plus confinée dans des lieux qui lui sont familiers.

Si la représentation de l'exil affecte la page d'*Histoire...* en faisant paraître des marqueurs tels que l'italique et les tableaux, dans les romans graphiques de Zeina Abirached, la bédéiste exploite la dimension spatio-topique de la planche pour recréer la portée dramatique de l'étouffement géographique. Dans les planches ci-dessous, Abirached propose des représentations de Beyrouth en guerre, dont la « solidarité iconique³⁵ » répond à un principe d'« arthrologie générale³⁶ » dans la mesure où elles tirent leur force sémiotique de la dimension tabulaire de l'album. En effet, c'est en feuilletant le roman que le lecteur arrive à percevoir la réduction progressive des lieux accessibles par les personnages ainsi qu'à saisir le rétrécissement de la géographie urbaine :

³⁵ « [I]l faut reconnaître comme unique fondement ontologique de la bande dessinée la mise en relation d'une pluralité d'images solidaires. [...] [L]eur commun dénominateur et, partant, l'élément central de toute bande dessinée, le critère premier dans l'ordre fondationnel, est bien la solidarité iconique. On définira comme solidaires les images qui, participant d'une suite, présentent la double caractéristique d'être séparées [...] et d'être plastiquement et sémantiquement surdéterminées par le fait même de leur coexistence *in praesentia* » (Groensteen T., *Système...*, *cit.*, p. 21).

³⁶ « Il a souvent été répété en ces pages qu'au sein du multicadre feuilleté que constitue une bande dessinée complète, toute vignette est, potentiellement sinon effectivement, en relation avec chacune des autres. Cette totalité [...] répond donc à un modèle d'organisation qui n'est pas celui, linéaire, de la bande ou de la chaîne, mais celui, éclaté, du réseau » (*Ibid.*, p. 173).

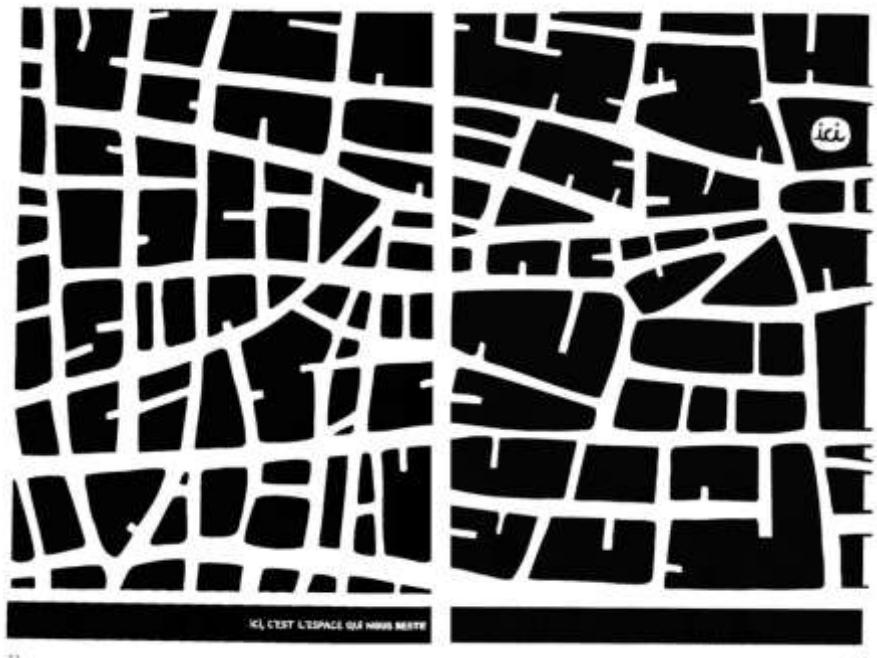


Figure 2. *Le Jeu...*, Paris, Cambourakis, 2007, p. 22-23, © Cambourakis & Abirached.

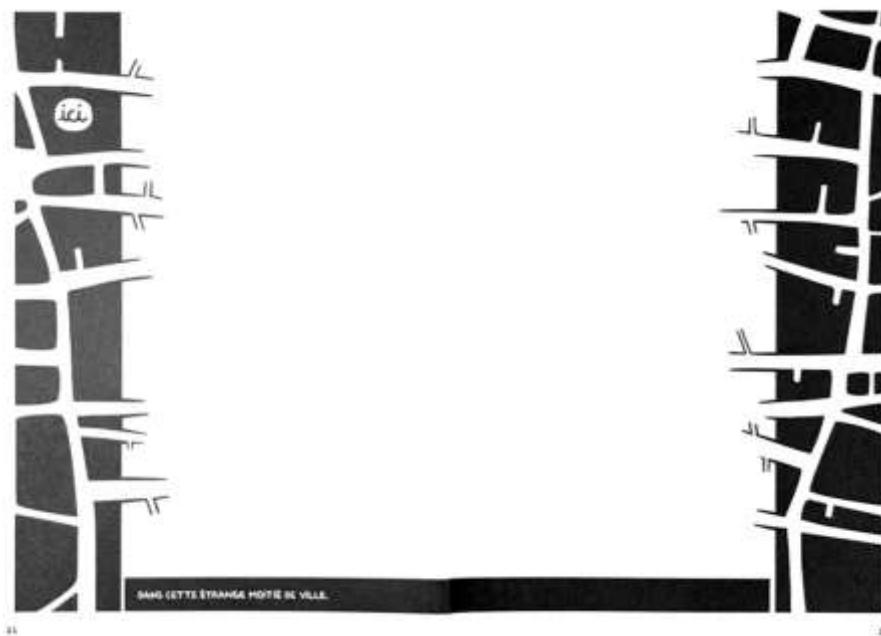


Figure 3. *Le Jeu...*, Paris, Cambourakis, 2007, p. 24-25, © Cambourakis & Abirached.

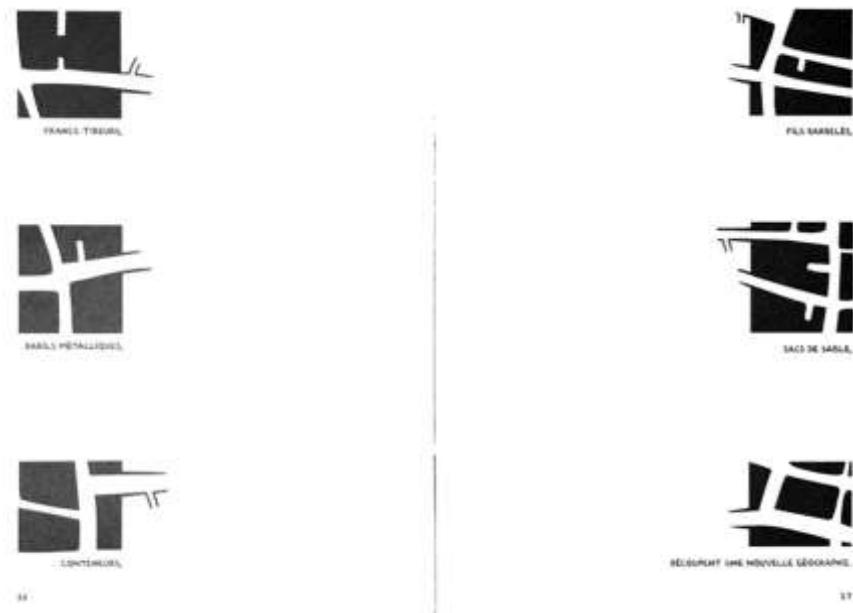


Figure 4. *Le Jeu...*, Paris, Cambourakis, 2007, p. 26-27, © Cambourakis & Abirached.

Il n'est pas fortuit si le dessin de l'espace de la ligne de démarcation se réalise dans une double planche, qui évolue au fil de six pages et de trois ensembles. En effet, l'auteure exploite bien la spatio-topie du livre et plus particulièrement l'espace de la tranchefile, ce dernier évoquant la coupure mise en place par cette frontière fictive durant quinze ans entre Beyrouth Est, accessible aux chrétiens, et Beyrouth Ouest, habitée par les musulmans. Dans cette reproduction, Abirached circonscrit un « espace de l'exil » au moyen de la mobilisation d'une bulle accueillant l'élément textuel « ici ». Ce déictique de lieu s'inscrit dans un lettrage³⁷ particulier aux lettres agrandies, ce qui permet à la bédéiste de transporter son lecteur vers le petit carré où elle, en tant que protagoniste du roman, se trouve enfermée avec sa famille. L'ajout, en bas de page, du récitatif « Ici, c'est l'espace qui nous reste » charge l'image d'informations supplémentaires, ce qui fait que les éléments textuels et visuels entretiennent une relation de relais.

Il est intéressant d'observer que l'endroit où les personnages expérimentent des sentiments d'exil rétrécit progressivement au fil des pages, grâce à la mise en place d'un procédé de gommage de l'image et d'« itération iconique partielle³⁸ » traduisant l'étouffement du confinement spatial. L'usage du noir et blanc contribue à la disparition

³⁷ « Forme des lettres composant le texte placé dans les bulles ou les récitatifs. Action de tracer ces lettres, à la plume ou à l'aide de tout autre moyen technique » (*Ibid.*).

³⁸ Il s'agit de la répétition partielle d'une vignette ou d'une planche, pouvant accueillir des changements des éléments textuels (*Ibid.*).

du plan de Beyrouth : le noir, qui domine la première double planche, est remplacé progressivement par le blanc véhiculant le vide à travers l'absence de couleur. Dans la troisième double-planche, même l'élément textuel disparaît en laissant l'espace à six petits carrés noirs, géométriquement opposés l'un à l'autre. Ces icônes refigurent des objets fonctionnels au conflit ou des sujets qu'y sont impliqués. Après avoir morcelé le flux de l'énoncé à travers l'insertion d'une série de syntagmes nominaux qui décrivent les matériaux ou les participants à la guerre – « francs-tireurs », « fils barbelés », « barils métalliques », « sacs de sable », « conteneurs » –, d'un point de vue spatio-topique, Abirached priviliege le dernier « site³⁹ » de la page pour y colloquer le reste de la phrase : « découpent une nouvelle géographie⁴⁰ ».

Ces procédés, qui expriment la portée tragique de l'exil de la protagoniste Zeina à travers la disparition de l'*« ici*⁴¹, se répètent dans d'autres *endroits* de ce roman graphique pour signaler le manque d'espace. Ce lieu de l'exil, qui est au niveau macroscopique un quartier de Beyrouth Est sur la ligne de démarcation, trouve également une représentation microscopique : si le lecteur pouvait agrandir la bulle contenant le déictique *« ici*

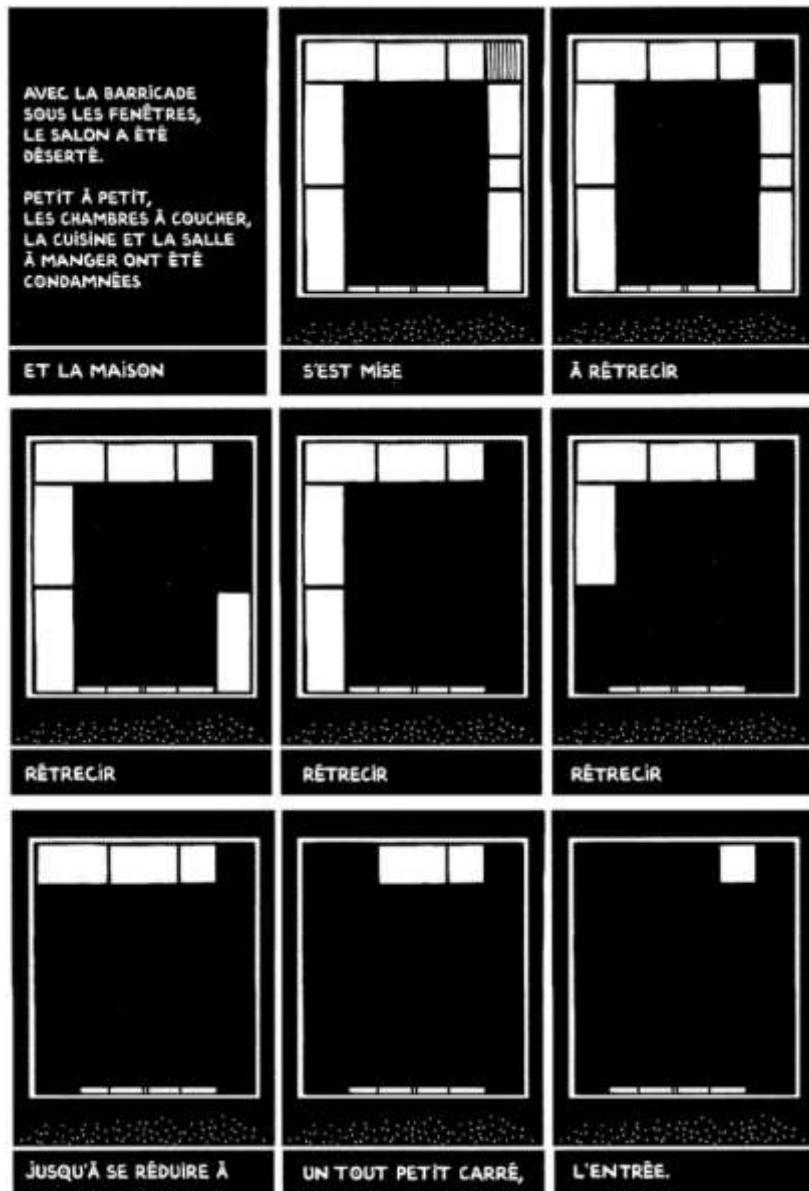
 à l'aide d'une loupe, il y retrouverait la maison de l'artiste Abirached située au numéro 18 de rue Youssef Semaani⁴². En effet, dans d'autres planches, le foyer familial est illustré au moyen de ressources similaires à celles mobilisées auparavant, qui transforment la maison en lieu où un premier exil se réalise et un deuxième s'envisage :

³⁹ Dans la théorie sémiotique de Groensteen, le site de la vignette correspond au lieu de la page où cette dernière est placée : « Si tous les termes d'une séquence, et par conséquent toutes les unités du réseau, constituent des sites, c'est l'appartenance, de surcroit, de telles de ces unités à une ou plusieurs série(s) remarquable(s), qui les définit comme lieux » (*Ibid.*, p. 175).

⁴⁰ Abirached Z., *Le Jeu...*, cit., p. 27.

⁴¹ Carla Calargé met en évidence la dimension émotionnelle et tragique que revêt l'usage du déictique *« ici*» : « l'angoisse générée par l'éloignement géographique des parents donne lieu à trois doubles-planches magnifiant dans l'imaginaire de la petite fille l'espace qui la sépare d'eux (2007 : 22-27). La première double-planche représente la toile que tissent les rues colorées en blanc sur le fond noir de l'espace urbain. Le récitatif situé au bas de la page gauche explique “Ici, c'est l'espace qui nous reste” (2007 : 22). En fait, le marqueur géographique “ici” se situe en haut de la page droite, diamétralement opposé au récitatif, et ne se réfère qu'à l'espace circonscrit d'un pâté de maison. Une lecture rapide de cette double-planche omettrait de noter la sensation de resserrement de l'espace que provoque l'inclusion de ce marqueur qui revient dans les deux doubles-planches suivantes. L'espace, dans celles-ci, se réduit drastiquement au fur et à mesure que le blanc vient à recouvrir le milieu de la double-planche, et que l'espace des rues s'agrandit pour se transformer en gouttières sectionnant des quartiers entiers qui n'apparaissent plus que sous forme de cases isolées » (Calargé C., « La guerre du Liban à/et l'écran des souvenirs dans : *Le jeu des hirondelles* et *Je me souviens. Beyrouth* de Zeina Abirached », dans *French Cultural Studies*, vol. 25, n° 2, 2014, s.p.).

⁴² Cette rue trouve une large représentation dans l'œuvre de Zeina Abirached. Voir Abirached Z., *38, rue Youssef Semaani*, Paris, Cambourakis, 2006 et *Je me souviens. Beyrouth*, Bruxelles, Casterman, 2008.



34

Figure 5. *Le Jeu...*, Paris, Cambourakis, 2007, p. 34, © Cambourakis & Abirached.

Dans cette planche, découpée en six rectangles disposés sur trois lignes, nous assistons à nouveau à la mise en place d'un procédé de gommage iconique, qui se transfère de l'espace de la ville à celui de la maison⁴³. Le premier élément textuel, qui inaugure la séquence

⁴³ Emma Monroy met aussi en évidence la corrélation entre la réduction des espaces urbain et domestique : « The interior mapping of Zeina's apartment reflects this shrinking outside space, successively removing white “possible” space from black

narrative, souligne l'influence entre l'espace du dedans et celui du dehors dans la mesure où il relie l'impossibilité d'utiliser les pièces de la maison à la présence de barricades sous les fenêtres. Ainsi, l'adverbe modal « petit à petit », indiquant la réduction progressive des lieux habitables, se manifeste graphiquement dans les vignettes qui le suivent. Ce changement d'accessibilité aux pièces de la maison – de la cuisine aux chambres à coucher – se traduit dans la réduction des éléments componentiels du dessin, notamment des carrés et des rectangles qui s'enchaînent pour tracer le plan de l'appartement. Ces figures géométriques disparaissent graduellement à l'aide de l'itération iconique partielle pour se réduire finalement à un carré représentant l'entrée, le seul endroit où la famille est à l'abri des bombardements. Le texte joue alors une fonction d'ancre par rapport à l'image : la réduction progressive de la surface habitable est véhiculée par la répétition du syntagme verbal « retrécir » dans les trois cases du *strip* insérées au milieu. Ainsi, dans la progression de ces trois vignettes, l'espace vivable disparaît davantage pour signifier le sentiment d'étouffement des personnages, désormais exilés dans l'entrée de leur habitation. L'entrée prend donc la forme d'un espace de premier exil et d'un lieu de seuil, que la famille de Zeina sera finalement obligée à franchir pour s'exiler dans un temps ultérieur, hors du pays, à Larnaca, en 1989. Cet endroit se charge alors d'une fonction prophétique : le seul objet qui y est placé – une toile qui refigure la fuite d'Égypte de Moïse et des Juifs – permet au lecteur de prévoir l'exil de la famille hors du territoire libanais⁴⁴ :

“restricted” space within a rigid boxed-in framework. One by one, the rooms in the apartment become too dangerous to inhabit, leaving only the entryway, represented in the opposing panel. Its placement in the center of a mostly white » (Monroy E., « Creating Space : Zeina Abirached's *Mourir partir revenir : Le jeu des hirondelles* », dans *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 20, n° 4-5, 2016, p. 590-591.

⁴⁴ Cette lecture, qui attribue à la toile une dimension prophétique, est également proposée par Amatulli : « Tramite numerose analessi, i racconti dotano i personaggi di un presente e di un passato, di uno spazio identitario, di una propria storia, che il più delle volte è determinata dalla grande Storia e si costituisce come storia d'esilio, rappresentata, in una sorta di “mise en abyme”, dall'arazzo appeso nella stanza e raffigurante la fuga esodo d'Egitto di Mosé e degli ebrei che anticipa » (Amatulli M., « Espèces d'espaces. L'articolazione dello spazio autobiografico nei romanzi grafici di Zeina Abirached », dans *Between*, vol. 8, n° 15, *Spazi tra le nuvole. Lo spazio nel fumetto*, Distefano G. V., Guglielmi M., Quaquarelli L. (dir.), 2018, p. 6-7). Dans un entretien avec Carla Calargé, Zeina Abirached explique l'évolution sémiotique de l'icône de la tenture, qui se transforme d'un talisman protecteur en un présage de fuite : « quand j'étais enfant j'avais l'impression que cette tenture nous protégeait, comme si c'était un talisman. Il y avait ce dragon assez impressionnant et j'avais l'impression qu'il nous protégerait. Ce qui est intéressant aussi et que je n'avais pas compris quand j'étais plus jeune, c'est que cette tenture raconte une fuite, l'épisode, dans l'Ancien Testament, où Moïse quitte l'Égypte avec le peuple hébreu et que le Pharaon lui barre la route. Moïse jette alors son bâton devant le Pharaon et le bâton se transforme en serpent : dans la tenture c'est un dragon... Toutefois, comme *Le jeu des hirondelles* se termine sur une fuite, je me suis dit que ce serait intéressant d'avoir dès le départ de l'histoire cette tenture présente avec cette possibilité de partir, possibilité d'une fuite symbolisée par la tenture mais qui n'est pas encore vécue par les personnages... » (Calargé C., « Souvenir

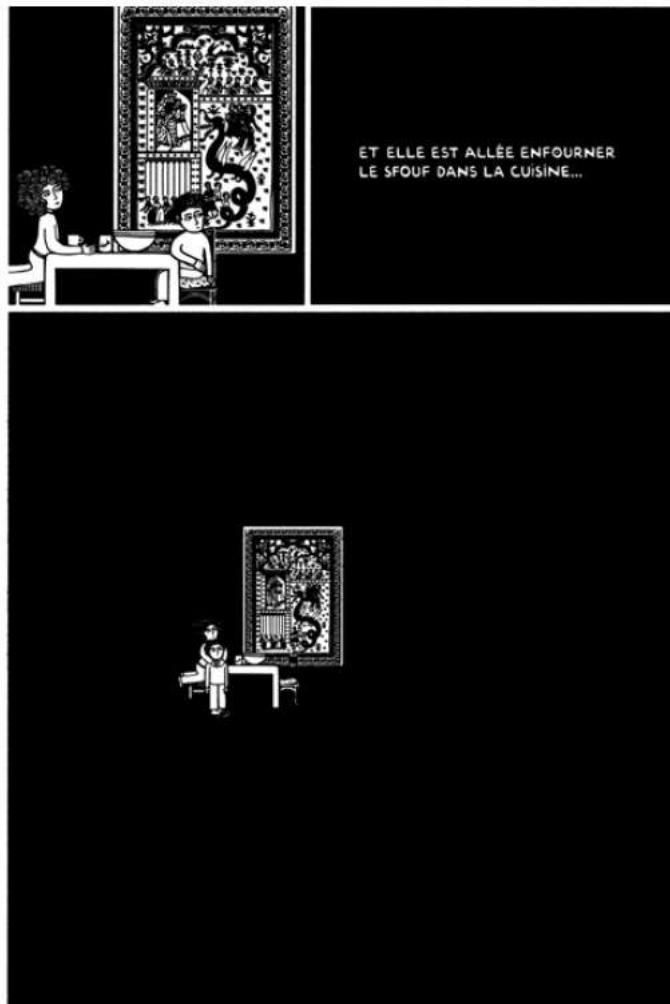


Figure 6. *Le Jeu...*, Paris, Cambourakis, 2007, p. 44, © Cambourakis & Abirached.

La tenture insérée dans la planche ci-dessus revient anaphoriquement dans d'autres pages de l'album en acquérant ainsi le statut d'une « métaphore iconique⁴⁵ » de l'exil⁴⁶. Afin d'attirer l'attention du lecteur sur ce symbole, Abirached joue avec le cadrage de la page et les angles de vue. En effet, dans une autre case⁴⁷, la bédéiste

d'une enfance dans la guerre : rencontre avec Zeina Abirached », dans *The French Review*, vol. 87, n° 3, 2014, p. 161-172).

⁴⁵ Au sujet de la métaphore iconique, consulter Forceville Ch., « Multimodal Metaphor in Ten Dutch TV Commercials », dans *Public Journal of Semiotics*, vol. 1, n° 1, 2007, p. 15–34.

⁴⁶ D'un point de vue thématique, la métaphore biblique de l'icône de la toile fait écho aux dernières pages du roman *Histoire...* de Charif Majdalani, où le narrateur met en relation l'exil de son père avec l'épisode biblique de l'exil de Joseph, fils de Jacob.

⁴⁷ Abirached Z., *Le Jeu...*, cit., p. 35.

se sert d'un procédé de *zoom out* qui réduit l'icône de la toile pour reproduire le vide et l'angoisse existentiels : celle-ci est présentée en petit format au centre de la feuille et est entourée par la couleur blanche. Immédiatement après, cet élément iconique est investi par un *zoom in* qui situe la case dans un plan rapproché. Cela permet à Abirached d'attirer l'œil du lecteur sur la thématique de l'exil, qui semble envahir aussi bien l'espace de la page que l'âme des personnages. La planche ci-dessus – qui est la dernière de cette séquence narrative – représente Zeina lorsqu'elle observe la toile aux côtés de son petit frère à l'entrée de la maison. Le procédé de *zoom out* plaçant le tableau – cette fois entouré par la couleur noire – au centre de la page est à nouveau mobilisé pour participer à un jeu d'alternance entre les couleurs et les angles de vue, qui donne l'opportunité à Abirached de transmettre au public les sentiments d'anxiété et d'impuissance des personnages, liés à leur sort d'exilées. Cette ankylose des actants est bien restituée par l'angle de vue, qui rend Zeina et son frère minuscules par rapport à cet objet prémonitoire qu'est la tenture.

Comme c'était aussi le cas dans le roman de Majdalani, c'est dans l'excipit que ce destin libanais se manifeste plus ouvertement en signant la réitération d'une Histoire persécutante. Dans les dernières pages, l'espace topographique du Beyrouth photographié envahit celui de la page dessinée :



Figure 7. *Le Jeu...,* Paris, Cambourakis, 2007, p. 170, © Cambourakis & Abirached.

Dans cette planche, qui ancre le récit d'Abirached dans l'Histoire et la géographie du Liban contemporain, une photographie refigure un mur de Beyrouth décoré par des graffitis et des écritures. Dans cet instantané, il est possible de lire le titre du roman : *Mourir partir revenir. Le jeu des hirondelles*. Ainsi, aux yeux du public, l'élément

paratextuel du titre se resignifie plus ouvertement dans l'épilogue car c'est là que la bédéiste dévoile sa source d'inspiration. Il s'agit d'une photographie, qui, en tant que telle, constitue une trace du réel et renforce davantage le « pacte de lecture⁴⁸ », qui rend la narration véridique et qui avait été, d'ailleurs, déjà établi par le genre autobiographique auquel ce roman graphique appartient. Le code photographique se mélange à celui de la bande dessinée au moyen de l'insertion d'un symbole iconique du départ, la voiture, qui accueille les protagonistes pendant qu'ils fuient leur pays. Au niveau textuel, l'auteure mobilise une métaphore qui associe la migration des Libanaises à celle des hirondelles et qui décrit l'exil comme un jeu propre à des oiseaux qui ne sont finalement que les habitants d'un pays blessé. Ainsi, ce sort tragique et répété est indissociable de la mémoire d'un peuple et de son identité. Cette analogie entre l'exil et l'identité libanaise nous aide à expliquer la dernière séquence narrative, réalisée par quatre planches qui closent la narration :

⁴⁸ Au sujet du pacte de lecture, consulter Lejeune Ph., *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1975.



Figure 8. *Le Jeu...*, Paris, Cambourakis, 2007, p. 170, © Cambourakis & Abirached.

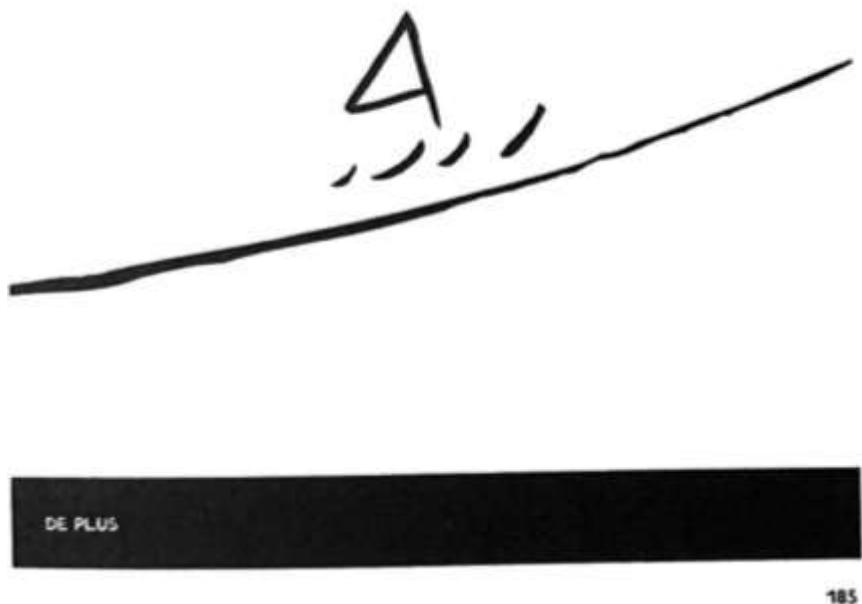


Figure 9. *Le Jeu...,* Paris, Cambourakis, 2007, p. 170, © Cambourakis & Abirached.



Figure 10. *Le Jeu...*, Paris, Cambourakis, 2007, p. 170, © Cambourakis & Abirached.

C'est le feuilletage de l'album qui permet au public de saisir le changement graphique des lettres arabes formant le prénom de l'auteure-narratrice « Zeina » dans la première planche. En tant qu'éléments mobiles d'un jeu artistique – auquel l'alphabet arabe se prête particulièrement bien – ces consonnes se fusionnent pour dessiner un bateau. Le prénom – signe et indice d'une identité individuelle – se transforme ainsi en navire, symbole iconique d'un exil collectif et inévitable, pour inscrire le destin du sujet dans celui de son peuple. La métamorphose de l'alphabet en bateau, du prénom en navire et donc de l'identité en exil est aussi celui des lignes du cahier, qui se transmuent en vagues de la mer pour suggérer la fluidité et la nuance, sous lesquelles l'identité libanaise est appelée à se resignifier dans l'ailleurs. La puissance de ces graphismes est accompagnée par un apparat textuel,

qui anime les récitatifs en bas de page. C'est à nouveau le feuilletage de l'album qui permet au lecteur de saisir la totalité du message : en tournant les pages, le texte, fragmenté en syntagmes, se recompose pour former l'énoncé « Et il a fallu de plus partir ». La pesanteur liée à l'action de quitter le pays est transmise par la mobilisation du verbe « falloir », associé à l'acte de partir. Le départ est ainsi traversé par la nécessité de trouver un ailleurs quand l'ici nous exile en premier en nous rejetant vers un là-bas inconnu. C'est dans ce là-bas que le sujet est alors appelé à se resémantiser, en portant le poids d'un bagage traumatique : la mémoire nostalgique d'un « ici », enracinée pour toujours dans sa géographie émotionnelle.

CONCLUSION

Dans les cas des deux auteurs que l'on vient d'étudier, la mobilisation thématique de l'exil *transforme* l'espace de la page pour recréer les sentiments d'étouffement et de déchirement entraînés par cette condition. Dans l'œuvre de Charif Majdalani, l'italique ou l'insertion d'autres éléments graphiques, tels que les tableaux, font irruption dans la trame textuelle du roman à l'heure de signifier ce *leitmotiv* littéraire. En effet, comme nous avons pu l'observer, l'italique intervient pour signaler l'angoisse animant la correspondance d'Hélène et de ses fils exilés. La parole des personnages, marquée en italique, se fusionne avec celle du narrateur, en romain. Dans l'excipit d'*Histoire...*, le tableau, qui représente le registre des départs des Libanais vers l'Égypte, intervient pour recréer l'espace de l'exil sur la page mais aussi pour exprimer la portée tragique de la réitération de ce destin libanais, qui se manifeste à travers la cyclicité de l'effet-liste. À l'instar du roman de Majdalani, *Le Jeu... d'Abirached* forge un espace de l'exil sur la page, qui exploite la créativité de la forme bédéique. Avant de représenter l'exil hors du pays, les planches de l'auteure refigurent celui qui se réalise *dans* le pays à travers l'illustration de la géographie de la ville et de la maison en guerre. Ces lieux sont représentés dans leur rétrécissement spatial progressif au moyen de procédés graphiques et textuels qui jouent un jeu de gommage et de disparition des icônes et du texte afin de relater la souffrance de l'enfermement causé par le danger et la menace de sortir de son quartier et de chez soi.

Aussi dans le cas de *Le Jeu...*, le « site » de l'exil, au sens groensteenien, est celui de l'*excipit*, ce qui semble transformer le départ en le seul épilogue envisageable. En outre, dans les deux narrations, ce sujet est fortement ancré dans un *background* historique méticuleusement reconstruit par les auteures. Si Majdalani accomplit l'ancrage des histoires individuelles de ses personnages dans l'Histoire collective à travers le recours à un chronotope bien défini, Abirached active cette fonction référentielle en mélangeant les codes bédéiques et photographiques.

Ainsi, l'évocation de l'exil, qu'elle soit métaphorique ou réelle, permet au public d'explorer des moments cruciaux de l'Histoire libanaise à travers les destins de ces différents types d'exilées : l'écroulement de l'Empire ottoman, l'établissement du mandat français, la guerre civile libanaise, l'après-guerre. Ses représentations assument alors le statut de noyaux reconstructeurs de l'Histoire et exposent le public à l'étouffement d'un peuple qui semble perpétuellement rejeté par l'ici et condamné pour toujours à l'ailleurs. La réitération de ce destin libanais est aussi signifiée par la répétition de symboles qui jouent la fonction de marqueurs thématiques de l'exil : les photos, les lettres, le bateau, la voiture. Ainsi, des images se fusionnent pour associer analogiquement l'exil à l'identité libanaise et exprimer l'impossibilité de raconter le Liban sans dire l'histoire de ses exilées.

GIORGIA LO NIGRO
(Università di Udine)

BIBLIOGRAPHIE

- Abirached Z., *38, rue Youssef Semaani*, Paris, Cambourakis, 2006.
- , *Le Jeu des Hirondelles : Mourir, Partir, Revenir*, Bruxelles, Casterman, 2007.
- , *Je me souviens. Beyrouth*, Bruxelles, Casterman, 2008.
- , *Le Piano oriental*, Bruxelles, Casterman, 2015.
- Abou S., *L'Identité culturelle* [1979], Paris/Beyrouth, Presses de l'Université Saint-Joseph, 2002.
- Amatulli M., « Espèces d'espaces. L'articolazione dello spazio autobiografico nei romanzi grafici di Zeina Abirached », dans *Between*, vol. 8, n° 15, *Spazi tra le nuvole. Lo spazio nel fumetto*, Distefano G. V., Guglielmi M., Quaquarelli L. (dir.), 2018, p. 1-27.
- Bachelard G., *La Poétique de l'espace* [1957], Paris, PUF, 1961.
- Barthes R., « Rhétorique de l'image », dans *Communications*, n° 4, 1964, p. 40-51.
- Bernard I., « Perte, exil et mémoire dans *Prendre refuge* de Zeina Abirached et Mathias Énard », dans *Convergences francophones*, vol. 8, n° 1, 2023, p. 1-17.
- Bhabha H., *The Location of culture*, New York, Routledge, 2004.
- Brocheux P., El Mechat S., Frey M. et al., « Les mandats au Proche-Orient : des évolutions très contrastées », dans Brocheux P. (éd.), *Les décolonisations au XX^e siècle. La fin des empires européens et japonais*, Paris, Armand Colin, « Collection U », 2012, p. 123-136.
- Calargé C., « Souvenir d'une enfance dans la guerre : rencontre avec Zeina Abirached », dans *The French Review*, vol. 87, n° 3, 2014, p. 161-172.
- , « La guerre du Liban à/et l'écran des souvenirs dans : *Le jeu des hirondelles* et *Je me souviens. Beyrouth* de Zeina Abirached », dans *French Cultural Studies*, vol. 25, n° 2, 2014, p. 202-220.
- , *Liban. Mémoires fragmentées d'une guerre obsédante, L'anamnèse dans la production culturelle francophone (2000-2015)*, Boston, Brill/Rodopi, 2017.
- Ette O., « "Ma patrie est caravane" : Amin Maalouf, la question de l'exil et le savoir-vivre-ensemble des littératures sans résidence fixe », dans *Romanische Studien*, n° 2, 2015, p. 397-434.
- Forceville Ch., « Multimodal Metaphor in Ten Dutch TV Commercials », dans *Public Journal of Semiotics*, vol. 1, n° 1, 2007, p. 15-34.
- Genette G., *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- , *Métalepse : De la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- , *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 2019.
- Groensteen T., *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999.
- , *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*, Paris, PUF, 2011.

Jakobson R., *Essais de linguistique générale. 1. Les fondations du langage*, traduit de l'anglais et préfacé par Ruwet N., Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.

Lejeune Ph., *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1975.

Majdalani Ch., *Histoire de la Grande Maison*, Paris, Seuil, 2005.

Monroy E., « Creating Space : Zeina Abirached's *Mourir partir revenir : Le jeu des hirondelles* », dans *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 20, n° 4-5, 2016, p. 581-598.

Samaha D., « L'écrivain libanais de l'exil », dans Nouss A. et al. (dir.), *Littératures migrantes et traduction*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2017.

Tamraz N., *Littérature, art et monde contemporain : récits, Histoire, mémoire*, Beyrouth, Presses de l'Université Saint-Joseph, 2016.

—, « Le Roman Contemporain Libanais et la Guerre : Récit, Histoire, Mémoire », dans *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 18, n° 5, 2014, p. 462-469.