



Mémoires et reconstructions du Liban

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

De la guerre civile à la guerre des langues dans la bande dessinée autobiographique de Zeina Abirached

Marine Meunier

Résumé | Illustratrice de bande dessinée franco-libanaise, Zeina Abirached est l'auteur d'une œuvre essentiellement autobiographique qui explore ses souvenirs d'enfance à Beyrouth, où elle est née en 1981, pendant la guerre du Liban (1975-1990). Alors qu'elle restitue avec précision toute référence à une époque révolue, son univers enfantin est habité par une tension entre, d'un côté, la profusion des souvenirs et, de l'autre, la difficulté, voire l'impossibilité, de représenter la guerre civile. Dans un premier temps, cet article met en avant les procédés utilisés pour exprimer l'inexprimable, et faire œuvre de témoignage malgré les difficultés relatives au travail de la mémoire et à la situation politique du Liban d'après-guerre. Dans un second temps, il se penche sur le dernier opus autobiographique en date de la bédéiste, *Le Piano oriental* (2015), dans lequel elle explore sa relation à ses deux langues maternelles, le français et l'arabe. L'objectif est de montrer qu'un conflit d'une autre nature, linguistique et symbolique, s'esquisse alors, venant déplacer et prolonger le travail d'introspection entrepris précédemment, pour faire émerger, à terme, de nouvelles facettes du conflit libanais.

Pour citer cet article : Marine Meunier, « De la guerre civile à la guerre des langues dans la bande dessinée autobiographique de Zeina Abirached », dans *Interfrancophonies*, « Mémoires et reconstructions du Liban » Simonetta Valenti, Karl Akiki, Chiara Denti (dir.), n° 16, 2025, pp. 205-227.



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 standards 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 émérite 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 CHEMLA ; Jean François DURAND ; Gilles DUPUIS ; Georges FRERIS ; Patricia GODBOUT ; Jean JONASSAINT ; Marc QUAGHEBEUR ; Antoine TSHITUNGU KONGOLO ; Molly LYNCH ; Éric LYSØE ; Daouda MAR ; Catia NANNONI ; Falilou NDIAYE ; Srilata RAVI ; Vidya VENCATESAN ; Josée VINCENT

Mentions légales

© InterFrancophonies 2003 - ISSN 2038-5943

Registré auprès du Tribunal de Bologne n. 7674

Site Web : <http://www.interfrancophonies.org/>

Grafica e Logo: Elena Ceccato

De la guerre civile à la guerre des langues dans la bande dessinée autobiographique de Zeina Abirached¹

MARINE MEUNIER

INTRODUCTION : UN APERÇU DE L'ŒUVRE AUTOBIOGRAPHIQUE DE ZEINA ABIRACHED

Illustratrice et autrice de bande dessinée franco-libanaise, Zeina Abirached s'est fait connaître du public grâce à une œuvre essentiellement autobiographique qui explore ses souvenirs d'enfance à Beyrouth, où elle est née en 1981, pendant la guerre du Liban (1975-1990). Entre 2006 et 2008, la dessinatrice a fait paraître de façon rapprochée, aux éditions Cambourakis, quatre albums de taille et de format divers, qui forment néanmoins un ensemble cohérent :

[C]es albums sont la matérialisation d'une même substance mémorielle qui s'exprime à travers la continuité du trait esthétique, le choix des couleurs [le noir et le blanc], la répétition de vignettes, le retour des personnages, et l'obsession pour une ville qui s'offre comme une série de lieux de mémoire contradictoires et conflictuels².

Beyrouth, la capitale libanaise qui fut scindée en deux secteurs pendant la guerre civile – séparés par une ligne de démarcation surnommée « ligne verte » –, constitue la toile sur le fond de laquelle Z. Abirached brosse l'univers de son enfance par la plume et le crayon. Alors qu'elle fait preuve de précision et d'un soin minutieux du détail,

¹ Il reprend certains points étudiés dans notre thèse de doctorat, *Mémoires aux frontières : les lignes vertes en traduction dans la littérature autobiographique contemporaine du Proche-Orient (Chypre, Liban, Palestine)*, Université de Chypre, 2023.

² Calargé C. et Gueydan-Turek A., « 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. 205.

restituant avec ludisme toute référence à une époque révolue – telle que les jeux et les histoires racontées aux enfants, les desserts, les sucreries, les programmes télévisés, etc. –, son univers de petite fille est habité par une tension entre, d'un côté, la profusion des souvenirs et, de l'autre, la difficulté constante, voire l'impossibilité, de se remémorer la guerre.

La violence et les combats qui constituent la guerre au quotidien n'apparaissent jamais directement dans la bande dessinée, pas plus que ses causes ni ses nombreuses ramifications. Cela n'est pas sans rapport avec la situation politique du Liban d'après-guerre, amorcée par la signature d'une loi d'amnistie qui a exempté tous les chefs des milices de la responsabilité de leurs crimes commis avant mars 1991. Ceux-ci ont ainsi pu conserver les rênes du pouvoir à l'issue des conflits et priver la population libanaise d'un véritable travail de mémoire et de réconciliation à l'échelle nationale. De plus, un plan de reconstruction, mi-public mi-privé, a été initié pour relancer l'économie au lendemain de la guerre, transformant Beyrouth en un pôle d'affaires tourné vers la finance et le commerce international. Le centre-ville historique, déjà considérablement endommagé par quinze ans d'affrontements, a alors en grande partie été rasé pour laisser place à des tours et des gratte-ciels qui l'ont rendu méconnaissable. Dans le Liban d'après-guerre, amnistie et amnésie sonnent comme de parfaits synonymes.

Lorsque Z. Abirached arrive à Paris, à l'âge de 23 ans, au début des années 2000, elle s'attèle ainsi à un travail mnémonique que lui permet une distance à la fois géographique et temporelle, et qui prend forme en contrepartie d'une certaine menace pesant sur son entreprise. Outre l'oubli généré par le temps qui passe et les processus d'évitement liés à la teneur traumatique des événements vécus pendant sa petite enfance, les bouleversements de fond engendrés par la reconstruction-déconstruction du Liban d'après-guerre sont aussi générateurs de trouble dans sa mémoire. Au terme de ce travail, Z. Abirached disparaît un temps du monde éditorial, avant de revenir quelques années plus tard avec *Le Piano oriental*, publié chez Casterman en 2015. L'album, beaucoup plus long et volumineux que les précédents, s'en éloigne aussi considérablement dans la mesure où il relate deux histoires en parallèle et laisse de côté le sujet de la guerre civile – du moins en apparence. Le récit principal raconte l'histoire d'Abdallah Kamanja, un personnage de fiction inspiré de l'arrière-grand-père de la dessinatrice, Abdallah Chahine, qui inventa, dans le Beyrouth fringant des années 1960, un piano mécaniquement modifié qui permettait de jouer les quarts de ton de la musique orientale – ce qui n'est traditionnellement pas possible sur le clavier d'un piano classique. Dans un récit secondaire, enchâssé au premier, et dans l'écho des passages entre deux systèmes musicaux, oriental et occidental, Z. Abirached explore de façon intimiste son propre parcours entre Orient et Occident, deux mondes représentés par le Liban et la France, et par l'arabe et le français, par l'arabe et le français, les deux langues qu'elle parle depuis l'enfance.

La première partie de notre article étudie ainsi les difficultés que la dessinatrice rencontre pour représenter la guerre, afin de mettre en avant les techniques et procédés auxquels elle a recours pour exprimer l'inexprimable, et faire œuvre de témoignage malgré tout. Dans une seconde partie, nous nous penchons sur son dernier opus autobiographique en date, que nous examinons dans la continuité de son travail précédent, et à l'aune de certaines ressources de la sociolinguistique. L'objectif est de montrer que la dessinatrice y esquisse une nouvelle forme de conflit, qui se joue sur un plan interne, linguistique et symbolique, et qui vient à la fois déplacer et prolonger le travail d'introspection entrepris précédemment, pour faire émerger, à terme, de nouvelles facettes du conflit libanais.

UNE GUERRE « IRREPRESENTABLE » DANS LE CYCLE AUTOBIOGRAPHIQUE DE 2006-2008

Dans un entretien accordé à la presse en 2012, Z. Abirached déclarait d'entrée de jeu qu'il « n'y a pas de représentation possible de la guerre. La guerre est un néant³ ». De fait, dans ses premiers albums, la dessinatrice fait usage d'une image, qui revient de volume en volume comme un leitmotiv, représentant la guerre par un vide – même s'il s'agit plutôt d'une non-représentation. Dans *Le Jeu des hirondelles* (2007), trois doubles planches font voir un plan cartographique des rues de Beyrouth, représentées en blanc sur fond noir, situant d'abord le quartier où la famille Abirached habitait pendant la guerre, aux abords de la ligne de démarcation – la zone d'affrontement gardée par les miliciens, de fait interdite aux civils. Ce *no man's land*, figuré par un vide sur le dessin, devient un véritable gouffre dans les planches suivantes, sectionnant la ville en deux moitiés d'abord, puis en une multitude de quartiers éclatés et isolés les uns des autres. La guerre s'infiltré dans l'espace urbain qui disparaît littéralement du dessin – ce qui a, par ailleurs, suscité de nombreux commentaires parmi la critique⁴. Le récitatif explicite ces transformations : « Ici, c'est l'espace qui nous reste. Dans cette étrange moitié de ville, francs-tireurs, barils métalliques, conteneurs, fils barbelés, sacs de sable, découpent une nouvelle géographie⁵ ».

³ Propos cités par Calargé C. et Gueydan-Turek A., « La guerre du Liban..., cit. », p. 213.

⁴ Voir Calargé C. et Gueydan-Turek A., « La guerre du Liban..., cit. », p. 210- 211 ; Amatulli M., « Espèces d'espaces : l'articolazione dello spazio autobiografico nei romanzi grafici di Zeina Abirached », dans *Between*, vol. VIII, n° 15, 2018, p. 9-10 ; Kemp A., « *Je me souviens Beyrouth*: Zeina Abirached's Perecquian Practice », dans *International Journal of Francophone Studies*, vol. 20, n° 3-4, 2017, p. 188 ; Monroy E., « Creating Space: Zeina Abirached's *Mourir partir revenir* : *Le Jeu des hirondelles* », dans *Contemporary French and Francophones Studies*, vol. 20, n° 4-5, 2016, p. 586-591.

⁵ Abirached Z., *Mourir partir revenir* : *Le Jeu des hirondelles*, Paris, Cambourakis, 2007, p. 22-27.

La nouvelle géographie de la ville en guerre, ou de la guerre en ville, est constitutive du premier travail autobiographique de la bédéiste, dans la mesure où elle lui permet de « planter le décor », de définir l'espace-temps de tout un cycle autrement composé d'albums aussi différents par la taille que par la forme. *38, rue Youssef Semaani*, paru en 2006, n'est pas un travail narratif mais un livre-objet, fait de vignettes en bandeaux repliés verticalement et horizontalement, qui matérialisent l'immeuble où la famille habitait pendant la guerre – et dont l'adresse fait office de titre. Sur les faces avant et arrière du volume replié, des rangées de maisons s'alignent, comme si le lecteur se trouvait d'abord dans la rue, puis entrait dans les étages à chaque fois qu'il déplie un volet. Sur le volume entièrement déplié, toute une galerie de portraits lui présente les voisins, croqués par leurs traits de caractère les plus singuliers.

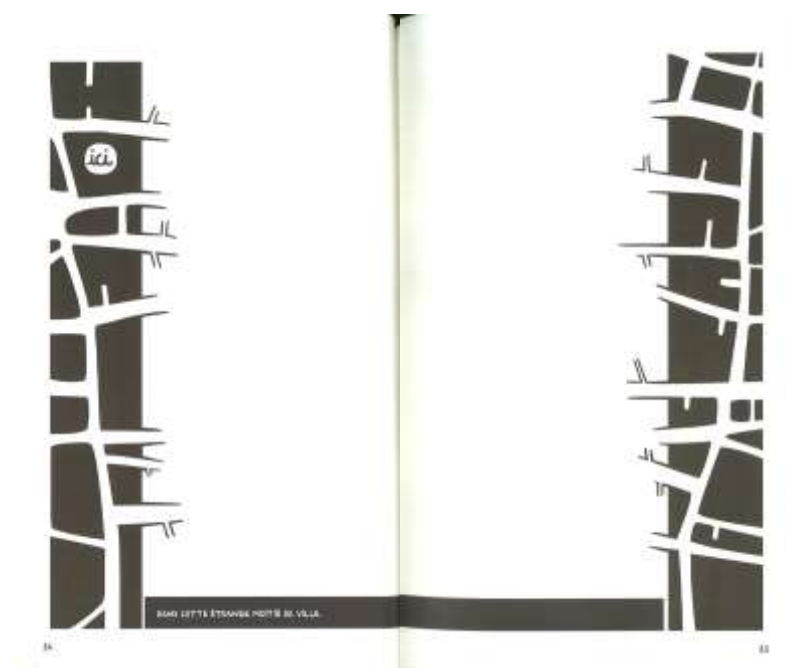


Figure 1. Extrait du *Jeu des Hirondelles* (2007), Z. Abirached © Cambourakis. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Éditions Cambourakis.

Paru la même année, *[Beyrouth] Catharsis* est un petit carnet d'une trentaine de pages (10 x 15 cm), chaque page étant dédiée à une unique vignette au style naïf et dépouillé. Z. Abirached dit avoir vécu son enfance « dans une impasse⁶ », la rue Youssef Semaani, située dans le quartier Monot, et sectionnée par la ligne verte de 1975 à 1990. Un barrage était érigé en son milieu, bloquant l'accès d'une moitié à l'autre. Par le mot « impasse », la bédéiste désigne ainsi la moitié de rue où

⁶ Abirached Z., *[Beyrouth] Catharsis*, Paris, Cambourakis, 2006, p. 3.

vivait sa famille, son quartier par extension, et, plus largement encore, tout l'univers de son enfance, le cadre dans lequel se passent l'action et le travail de réminiscence, isolé de la guerre en toile de fond. La plaque bilingue de la rue figure sur la première vignette du carnet, et, dans les suivantes, l'impasse est brièvement décrite : « Des deux côtés, il y avait les maisons et au bout, il y avait le mur⁷ » – celui-ci étant représenté par un amoncellement de sacs de sable obstruant une vignette tout entière. Quelques pages plus loin :

Derrière le mur, je savais qu'il y avait la guerre. Mais pour moi, la guerre, c'était les Indiens avec des plumes, des arcs et des flèches. Ils ne me faisaient pas très peur. Ils ressemblaient à ceux que je dessinais dans mes cahiers de coloriage⁸.

Pour ainsi dire, la ligne verte fait écran à la violence du monde. Elle marque la limite entre l'espace du quotidien et de la narration, et la guerre omniprésente et invisible de l'autre côté du mur.

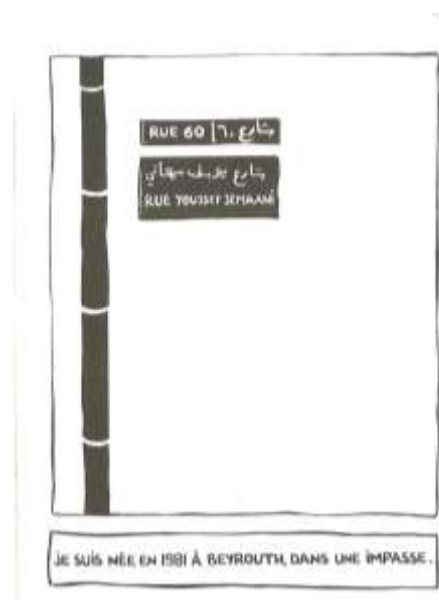


Figure 2. Extrait de *[Beyrouth] Catharsis* (2006), Z. Abirached © Cambourakis. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Éditions Cambourakis.

L'invisibilité de la guerre ne saurait toutefois la faire passer pour absente, puisque la dessinatrice parvient à déceler son influence dans le quotidien d'une enfant, et de tout un quartier. *Le Jeu des hirondelles*, roman graphique paru en 2007 (187 pages au format B5), relate ainsi une journée de 1984 à huis clos, dans l'entrée de l'appartement familial, un jour que des bombardements particulièrement intenses avaient

⁷ *Ibid.*, p. 4-5.

⁸ *Ibid.*, p. 18-19.

bloqué les parents chez la grand-mère quelques rues plus loin. Attendant leur retour, la dessinatrice et son frère s'étaient retrouvés gardés par les voisins de l'immeuble, venus se réfugier chez eux les uns après les autres, car leur entrée faisait alors office d'abri anti-aérien. Chaque arrivée est l'occasion de présenter les protagonistes, en rapportant notamment comment la guerre affectait leurs existences respectives. Enfin, dans *Je me souviens : Beyrouth*, dernier volume de la série paru en 2008 (92 pages au format B6), la dessinatrice compile, à la manière de Georges Perec dans *Je me souviens* (1978), des bribes de souvenirs illustrées, qui commencent toutes par « je me souviens... » et restituent la vie de Beyrouth pendant et après la guerre. Dans ces deux albums, souvenirs d'enfance et souvenirs de guerre sont indissociables⁹.

Malgré la profusion des souvenirs reconstitués, il a été avancé que le travail mémoriel de la dessinatrice demeurerait limité, restreint à une « perspective subjective, individuelle et donc partielle¹⁰ », dans la mesure où « la mémoire d'un traumatisme collectif ne peut jamais être dissociée d'un processus collectif de mémorialisation¹¹ » – lequel n'a pas eu lieu au Liban depuis 1990. À cet égard, le leitmotiv du vide, tel que celui qui se répand sur le plan de la capitale commenté précédemment, peut s'interpréter comme « le blanc d'une mémoire qui n'arrive jamais à s'exprimer pleinement¹² », et qui perpétue même le syndrome de l'amnésie collective, imposée et entretenue au niveau institutionnel, par les « seigneurs de la guerre » devenus les politiciens du Liban d'après-guerre. L'image de l'abîme fait par ailleurs écho à d'autres métaphores usitées dans la littérature libanaise, comparant la ligne verte à un « trou de mémoire¹³ ». En outre, la dessinatrice confie, dans un entretien avec

⁹ On peut noter que dans ces albums, Z. Abirached réunit un nombre important de « trucs et astuces » mis au point par les habitants pour pouvoir continuer à vivre « normalement » dans une situation anormale : elle évoque les systèmes complexes de ravitaillement en eau et kérosène, les gâteaux confectionnés sans aucun produit frais, difficiles à trouver et à conserver. Elle évoque encore les coupures d'électricité, qui venaient interrompre les dessins animés et forçaient les enfants à aller se coucher, mais aussi les jeux qui l'occupaient avec son frère, comme attendre que la tonalité du téléphone revienne, collectionner les éclats d'obus, ranger ses jouets avec exactitude pour savoir quoi emporter en cas de départ subit. Les « jeux » des adultes aussi : les soirées Scrabble et dégustation d'alcools pendant les bombardements, l'habitude d'écouter de la musique très fort pour couvrir les bruits de l'extérieur, etc. Nous avons étudié ces éléments en détail dans notre thèse : voir Meunier M., *Mémoires aux frontières...*, cit., chap. 6, p. 235-269.

¹⁰ Calargé C. et Gueydan-Turek A., « La guerre du Liban... », cit., p. 213.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid., p. 216.

¹³ L'expression est du poète Antoine Boulad, qui désigne ainsi la rue de Damas où fut édifié le premier tronçon de la ligne verte en 1975 (*Rue de Damas*, Londres, Saqi Books, 2008, p. 33). La métaphore est aussi reprise par le sociologue Sune Haugbolle déclarant : « the war is a gap in the middle of national consciousness » (« Public and Private Memory of the Lebanese Civil War », dans *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, vol. 25, n° 1, 2005, p. 202). On peut préciser que cette « amnésie », ratifiée par la loi de 1991, ne signifie pas que les personnes qui ont vécu la période 1975-1990 ont oublié ce qu'elles ont vécu – période par ailleurs largement

la critique littéraire Carla Calargé, qu'elle s'était d'abord « heurtée à un mur de silence¹⁴ » quand elle avait commencé à s'interroger sur la guerre, car « les gens ne voulaient pas en parler¹⁵ ». La bande dessinée rend compte de ces difficultés. Sur la couverture et la page de titre de *Je me souviens*, la silhouette des grues du projet d'urbanisme Solidere – lancé pour la reconstruction du centre-ville dans les années 1990 – plane dans le ciel de la capitale comme une menace pour le projet mémoriel. De plus, de tous les souvenirs rassemblés dans l'album, seuls deux commencent par « je ne me souviens pas », opposant ainsi à des souvenirs « absents » des souvenirs réels, qui « suggère[nt] l'inachevé du caractère de la guerre¹⁶ », terminée sans résolution :

Je ne me souviens pas du dernier jour de la guerre. Mais je me souviens de la première fois où l'on a pu prendre une vraie douche. Je ne me souviens pas du jour précis où le mur qui barrait la rue Youssef Semaani a été détruit. Mais je me souviens de mon incrédulité quand, 10 ans après [...], j'ai réalisé que la rue en face de la mienne [...] s'appelait aussi rue Youssef Semaani¹⁷.



documentée par la presse et les différentes disciplines des sciences sociales. En l'absence d'une volonté collective de réconciliation nationale, faire sens de l'histoire événementielle de façon à ce qu'elle soit recevable par l'ensemble des parties en conflit paraît en revanche compromis.

¹⁴ Propos recueillis par Calargé C., « Souvenir d'une enfance dans la guerre : Rencontre avec Zeina Abirached », dans *The French Review*, vol. 87, n° 3, 2014, p. 169.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Calargé C. et Gueydan-Turek A., « La guerre du Liban..., cit. », p. 216.

¹⁷ Abirached Z., *Je me souviens : Beyrouth*, Paris, Cambourakis, 2008, p. 69-72.

Figure 3. Couverture de *Je me souviens* (2008), Z. Abirached © Cambourakis. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Éditions Cambourakis.

Outre ces informations contextuelles, le retour du blanc dans la bande dessinée tient aussi à la charge traumatique des souvenirs rapportés, dont la dessinatrice souhaitait s'expurger au début de son projet. En témoignent le titre de l'opus [*Beyrouth*] *Catharsis*, tout comme ses propos dans le même entretien avec Carla Calargé : « Il s'agit d'une période assez difficile et intime, je ne voulais surtout pas produire une image trop réaliste de la violence de la guerre. J'avais besoin d'en avoir une image synthétique, quelque chose de symbolique¹⁸ ». À cet égard, le choix des couleurs, ou de l'opposition tranchée entre le noir et le blanc, toujours utilisés sans aucune nuance de gris, correspond à un parti pris stylistique visant à mettre à distance les souvenirs difficiles – d'autant plus que la dessinatrice fait usage d'aplats, c'est-à-dire de larges surfaces blanches ou noires sans aucun relief, qui paraissent recouvrir le dessin plus qu'elles n'en font partie : « En dessinant en noir et blanc, on se réapproprie les images et on les met à distance parce qu'elles ne sont pas la réalité¹⁹ ». Les albums regorgent ainsi de jeux subtils entre montrer et cacher, révéler et dissimuler, que ce soit entre le noir et le blanc ou entre le texte et le dessin :

Il y a des scènes où j'ai sciemment laissé un fond noir avec un vide parce [...] que je ne pouvais pas avoir un texte fort en émotions et en informations en plus d'une image très chargée. Donc j'ai fait des choix et c'est justement ce qui m'intéresse dans la bande dessinée : [...] ce qu'on dit et ce qu'on ne montre pas ou ce qu'on montre et qu'on ne dit pas²⁰ ;

Les exemples foisonnent. Pour n'en citer qu'un, une double planche, dans *Le Jeu des hirondelles*, montre la distance entre l'appartement de la rue Youssef Semaani et celui de la grand-mère, où sont bloqués les parents. La première est un plan du quartier où sont indiqués les deux appartements, la ligne verte et les conteneurs bloquant les rues. La seconde, entièrement noire, ne montre plus que la ligne de mire du franc-tireur et le trajet que les protagonistes doivent effectuer pour éviter les espaces à découvert – où les miliciens peuvent faire feu à tout instant. Ce trajet, en pointillés blancs, s'accompagne d'indications – « marcher », « courir », « grimper », « sauter », « raser les murs », « attendre attendre attendre ». Le récitatif explique :

les habitants du quartier avaient mis au point un système de circulation entre les immeubles. Pour traverser les quelques rues qui nous séparaient, il fallait respecter une chorégraphie complexe et périlleuse²¹.

¹⁸ Propos recueillis par Calargé C., « Souvenir d'une..., cit., p. 162.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 168.

²¹ Abirached Z., *Mourir partir..., cit.*, p. 14-15.

Le noir, qui montre que les Beyrouthins évoluent comme à l'aveuglette dans cet espace entièrement contrôlé par les milices, permet aussi d'étouffer la violence exprimée – le risque de mort permanent, l'angoisse, la peur –, ou de la déjouer, en la rendant manifeste mais sans en raviver la charge traumatique²².

Il arrive, néanmoins, que les traumatismes soient réactivés. À plusieurs reprises, la dessinatrice évoque un épisode bouleversant survenu à la fin de la guerre – à un moment qui correspond aussi, pour elle, au passage de l'enfance à l'adolescence. Elle a un jour réalisé « que [s]on impasse n'en était pas une²³ ». On peut interpréter ces propos comme une prise de conscience, la jeune fille comprenant soudain que son monde enfantin, défini par l'impasse, et par ailleurs dépeint comme un univers bienveillant et protecteur, était de fait illusoire puisqu'il était situé au cœur du danger. À la fin de *[Beyrouth] Catharsis*, les planches illustrant l'épisode montrent d'abord une fillette qui se tient au bout d'une rue comme au bord d'un gouffre, sur un autre plan cartographique de la ville. Puis, par un effet de zoom arrière, le plan des rues se métamorphose en un mur de barbelés, qui enserre une silhouette noire à la posture angoissée, avant de laisser place à une dernière vignette entièrement blanche – la dernière de l'album. Dans la théorie psychanalytique, un traumatisme psychique n'est pas un événement en soi mais la « rencontre avec un hors-sens²⁴ », un « impossible à voir et à dire²⁵ » qui crée comme un trou dans le récit que l'on se fait de soi, de son identité ou de son expérience. Sur un jeu de mots, Jacques Lacan forge le néologisme de « troumatisme » pour désigner ce vide du langage qui ne sait pas exactement dire ce qui blesse et cause les symptômes chez le sujet souffrant²⁶. En ce sens, la dernière case (vide) de l'album rend manifeste un tel « troumatisme », lorsque la décharge émotionnelle du choc fait irruption dans le dessin et que l'écran jusqu'alors érigé par la ligne verte se volatilise. Dans tout ce cycle autobiographique, l'image du gouffre revient dès que l'angoisse est ravivée²⁷. Mais lorsque *Le Piano oriental* paraît huit ans plus tard, Z. Abirached semble avoir fait le tour de ses souvenirs de guerre dans la mesure où cette image est entièrement évacuée.

²² Dans leur article conjoint, C. Calargé et A. Gueydan-Turek empruntent à la psychanalyse freudienne la notion de souvenir-écran pour qualifier tous les moyens par lesquels Z. Abirached parvient à détourner la violence en l'exprimant, par exemple en la rendant perceptible dans les regards anxieux des personnages, ou par le motif des enfants systématiquement enlacés par les adultes dans les scènes de convivialité ; voir Calargé C. et Gueydan-Turek A., « La guerre du Liban ... », *cit.* Pour une analyse plus détaillée, nous renvoyons aussi à notre chapitre 6 : Meunier M., *Mémoires aux frontières...*, *cit.*, p. 235-269.

²³ Abirached Z., *[Beyrouth]...*, *cit.*, p. 25.

²⁴ Cote A., « La fiction ou la vie », dans *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, n° 79, 2010, p. 19.

²⁵ *Ibid.*, p. 18.

²⁶ Consulter sur ce point l'article de Cote A., « La fiction ou... », *cit.*

²⁷ Voir notre chapitre 6, Meunier M., *Mémoires aux frontières...*, *cit.*, p. 258 sq.



Figure 4. Extrait de *[Beyrouth] Catharsis* (2006), Z. Abirached © Cambourakis. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Éditions Cambourakis.

UNE LANGUE OU DEUX : UN CONFLIT INTERNE DANS *LE PIANO ORIENTAL*

L'histoire d'Abdallah Kamanja s'écarte en effet de la période 1975-1990 et permet à la dessinatrice d'imaginer le Beyrouth fantasmé d'antan, des années 1920 jusqu'à l'âge d'or des années 1960 – quand la capitale rayonnait sur le monde culturel arabe comme un espace de tous les possibles. Le processus d'introspection se poursuit néanmoins, dans le récit secondaire, proprement autobiographique et enchâssé, qui reprend, en réalité, un projet plus ancien. Celui-ci, intitulé *Paris n'est pas une île déserte*, avait fait l'objet d'une exposition au Musée national de l'histoire de l'immigration à Paris en 2013-2014, et évoquait l'installation en France de la dessinatrice dix ans plus tôt. Il est toutefois développé dans *Le Piano oriental*, Z. Abirached explorant de façon inédite son rapport à chacune de ses langues, et surtout le rapport de ses langues entre elles. Elle met ainsi au jour un autre antagonisme, qui porte un nouvel éclairage sur le conflit libanais.

On peut noter qu'en racontant la vie d'Abdallah Kamanja, la bédéiste insiste surtout sur la création de son piano. Quand on joue sur le clavier d'un piano classique, à la différence d'autres instruments à cordes, on ne peut pas moduler les intervalles entre les notes, qui sont traditionnellement accordées par intervalles d'un ton et d'un demi-ton.

Or, dans la musique orientale, l'intervalle le plus petit est le quart de ton. Abdallah est donc confronté à un problème car, s'il souhaite jouer de la musique orientale sur son piano, il ne veut pas pour autant renoncer à la musique occidentale, sans quoi il lui suffirait d'accorder différemment son instrument. Pendant dix ans, il cherche ainsi une solution ; il démonte et remonte son piano douze fois avant de parvenir à mettre au point un mécanisme qui lui permette d'alterner les deux systèmes musicaux au cours d'un même morceau.

L'histoire se lit aisément comme une allégorie de la situation linguistique du Liban²⁸, où, comme dans de très nombreux pays, les langues coexistent et les habitants pratiquent un phénomène appelé « alternance codique » – lorsqu'ils changent de langue (de code linguistique) au fil d'une même conversation, ou d'une même phrase. Outre les variantes de l'arabe – standard, classiques ou dialectales – que l'on lit et entend de façon plus ou moins prononcée selon les locuteurs, dans tous les espaces du monde arabophone, le français et l'anglais font aussi partie du paysage libanais. En ce qui la concerne, la dessinatrice est bilingue et considère que le français et l'arabe sont ses deux langues maternelles.

Mais qu'est-ce qu'une langue ? Au début du *Piano oriental*, Z. Abirached commence par se poser la question en représentant deux manières d'appréhender ce que l'on définit globalement comme un système de signes servant à la communication écrite et/ou orale. Un premier modèle apparaît dans un épisode dédié à la lecture du soir, quand elle était enfant et que sa mère la couchait en lui lisant des histoires avec son frère. Dans les vignettes illustrant ses efforts pour alors déchiffrer les mots sur les pages des livres, on comprend qu'il devait principalement s'agir de contes en français, commençant par « il était une fois ». Dans cet épisode, sa découverte de la lecture est par ailleurs associée à celle de Beyrouth, que l'enfant observait à travers les vitres du car scolaire qui l'emmenait à l'école à la même époque, et dont elle déchiffrait « les enseignes des magasins, les affiches publicitaires, les slogans politiques sur les murs, enfin, tout ce qui [lui] passait sous les yeux²⁹ ». À travers la lecture, la langue est donc perçue comme un mode d'appréhension du réel, une manière de découvrir son environnement et de se l'approprier. Le chemin de l'école paraît d'abord comme une succession de virages zigzagant sur un fond plat et pixelisé, traduisant l'impression d'être conduit au hasard dans un espace où l'enfant, qui ne sait pas lire, n'a pas de repères. À mesure qu'elle apprend à lire, cependant, une carte de la ville émerge de nouveau en arrière-plan, illustrant que celle-ci est progressivement intériorisée ; l'enfant commence à s'orienter. Elle commence aussi à s'interroger sur le monde qui l'entoure, et la ligne verte refait son apparition dans les planches,

²⁸ Ce point est amplement discuté dans le chapitre 9 de notre thèse, voir Meunier M., *Mémoires aux frontières...*, cit., p. 360-400.

²⁹ Abirached Z., *Le Piano oriental*, Tournai, Casterman, 2015, p. 53.

avec ses murs de conteneurs : « Je savais lire ! C'était le bonheur... et le temps des grands questionnements...³⁰ ».

L'épisode fait ainsi voir la langue comme langage, comme parole en acte ou « pratique dans l'action³¹ », contextualisée et observée dans « des pratiques langagières ordinaires, [...] traitant des langues comme des objets socialement produits, instables et catégorisés dans le cours même des activités³² ». Il en ressort que l'enfant n'a pas naturellement conscience que son environnement est plurilingue, puisqu'elle énumère tout ce qui relève de la signalétique de Beyrouth (enseignes, affiches, slogans et, pourrait-on ajouter, plaques de rue, plaques d'immatriculation, etc.) sans préciser de quelle langue il s'agit. L'arabe, le français et l'anglais sont en effet tous les trois présents dans les écrits donnés à lire par la capitale.

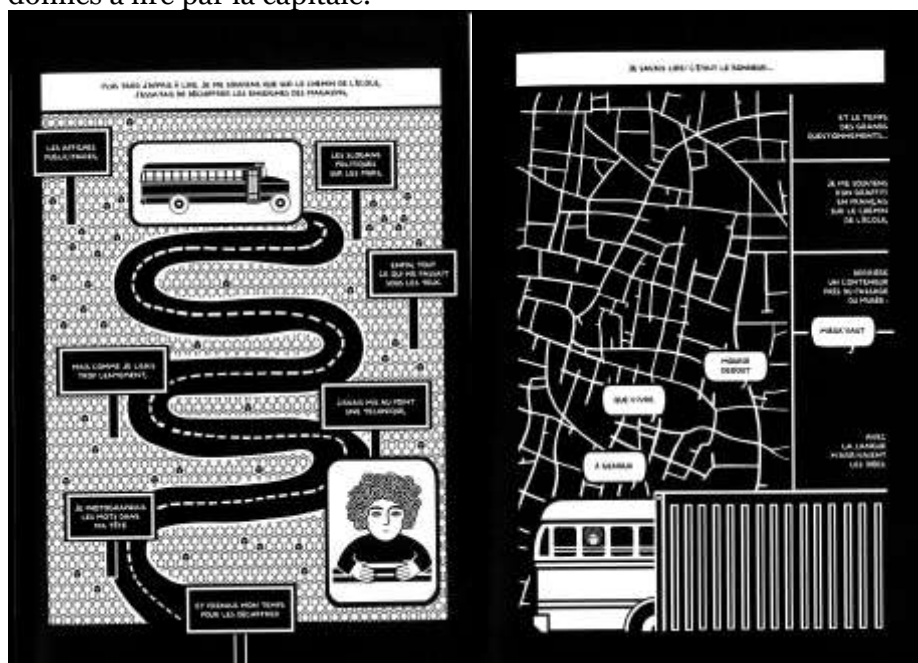


Figure 5. Extraits du *Piano oriental* (2015), Z. Abirached © Casterman. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Éditions Casterman.

Le rapport de la dessinatrice à sa langue se complique toutefois dès lors qu'on va lui faire savoir que, en réalité, plusieurs langues cohabitent dans son environnement, et qu'elle doit apprendre à les séparer. Elle évoque cette découverte malheureuse dans un autre épisode consacré à son entrée à l'école primaire :

³⁰ *Ibid.*, p. 55.

³¹ Renaud P., « Actions sur les langues et les situations linguistiques : observer les pratiques », dans *Revue française de linguistique appliquée*, vol. IX, n° 2, 2004, p. 82.

³² *Ibid.*, p. 81.

J'ai détesté l'école dès le premier jour. Dans le couloir des CP, il y avait une fresque représentant les personnages de Walt Disney [...]. J'étais convaincue que j'étais là pour apprendre à dessiner aussi bien. Au lieu de ça, on avait des cours. Des cours en arabe et des cours en français. On m'avait trompée...³³

Le second modèle linguistique, scolaire et de loin le plus traditionnel, « constitue les langues en objets préexistant à leur enseignement, soigneusement séparés dans leur description, leur identification, leur utilisation³⁴ ». Pour le dire autrement, les langues sont généralement perçues comme des « réservoirs » plus ou moins étanches de structures grammaticales, syntaxiques ou encore lexicales, dont les locuteurs ne sont pas des « auteurs » mais des « usagers ». Leurs normes sont définies par les règles du bon usage, ce qui fait tendre leur apprentissage vers une sorte d'idéal linguistique. Un personnage, tel le double d'Abdallah dans la partie autobiographique de l'album, revient de façon récurrente aux côtés de la dessinatrice enfant, car il occupe une place centrale dans son univers symbolique : il s'agit du grand-père paternel, le premier ancêtre bilingue ayant légué ses deux langues à sa descendance, qui était drogman, soit traducteur-interprète et diplomate, entre les autorités locales arabophones et l'administration française pendant la période mandataire (1923-1943). L'aïeul, qui n'est pas vraiment là puisqu'il est mort avant sa naissance, flotte constamment comme un spectre au-dessus de l'enfant, surtout lorsque celle-ci peine à faire ses devoirs, tel un idéal de rigueur et de maîtrise des deux langues qu'il aurait pratiquées « à la perfection », selon la mémoire familiale. Malgré la complicité des deux personnages dans le récit, la bédéiste va pourtant s'attacher à décrire les effets négatifs, « réducteurs, sinon destructeurs, [du] modèle de gestion des situations linguistiques fondé sur la première approche, scolaire, du bilinguisme³⁵ ».

En effet, passer du premier modèle linguistique au second fait d'abord des langues des « unilinguismes³⁶ », vecteurs d'« idéologies linguistiques³⁷ » portées par des représentations mentales plus ou moins souterraines et/ou stéréotypées. Dans le cas précis du français à l'école libanaise, ces représentations sont aussi facteur d'acculturation³⁸. Z. Abirached illustre son apprentissage du français en représentant tout l'univers mental qui lui était associé, véhiculé notamment par les références culturelles et littéraires de ses manuels scolaires, et qui, en un mot, correspondait à « la France » :

³³ Abirached Z., *Le Piano...*, cit., p. 68.

³⁴ Renaud P., « Actions sur les langues... », cit., p. 81.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Boyer H., *Introduction à la sociolinguistique*, Paris, Dunod, 2001, p. 43.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Voir sur ce point Haddad K., « Liban : Quels défis pour l'école ? », dans *Revue internationale d'éducation de Sèvres*, vol. 17, 1998, p. 76.

Dans ces livres scolaires, je me suis construit mes premières images de la France. La France était une cour d'école enneigée... où les écoliers étaient vêtus de "pèlerines" noires, où poussaient de grands marronniers, dont le maître d'école secouait les branches pour faire tomber les marrons dans la neige, à la plus grande joie des enfants. C'était exotique, paisible... et rassurant³⁹.

L'acculturation, qui désigne un processus d'assimilation des éléments d'une autre culture par un individu apprenant une langue, par exemple, est perçue positivement dans le contexte de Beyrouth en guerre. La France imaginaire et imaginée par l'enfant ouvre sur tout un monde d'histoires déconnectées de la réalité libanaise anxiogène. Le revers de la médaille, cependant, est que la dessinatrice en vient à associer, par contraste, son autre langue à la guerre du quotidien, et donc à la détester :

L'arabe était la langue de la violence du monde dans lequel nous vivions. C'était la langue des miliciens, celle des barrages armés, celle de la radio. L'arabe était la langue des mauvaises nouvelles. Celle de ce qu'on a envie d'oublier. Les mots en français étaient devenus un refuge⁴⁰.

La séparation des langues a donc pour deuxième conséquence de placer celles-ci en concurrence, l'une contre l'autre. Dans un ouvrage de 1976, l'essayiste Henri Gobard propose une typologie pour mettre au jour les rapports de force entre les langues en situation plurilingue, grâce à quatre fonctions langagières : on connaît assez bien les fonctions dites vernaculaire et véhiculaire, un peu moins celles qu'il appelle « référentielle » et « mythique⁴¹ ». Selon sa typologie, le français, tel qu'il a été enseigné à la bédéiste, est un langage référentiel car il « fonctionne comme référence culturelle orale ou écrite [à la France] : proverbes, dictons, littérature, rhétorique, etc.⁴² », « assurant la continuité des valeurs par une référence systématique aux œuvres du passé⁴³ ». En revanche, et même si la dessinatrice n'est pas très explicite sur ce point, on peut faire l'hypothèse que l'arabe a, pour sa part, une autre fonction.

On sait en effet que l'arabe enseigné à l'école est l'arabe littéraire, classique ou standard. Il s'agit de l'unique langue officielle de la République libanaise, mais aussi du dénominateur commun à tout le monde arabe, langue de culture ancienne et prestigieuse, qui fut la

³⁹ Abirached Z., *Le Piano...*, cit., p. 70.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 72.

⁴¹ La fonction vernaculaire se dit d'une langue parlée dans les limites, souvent restreintes, d'une communauté, avec l'idée d'un ancrage géographique fort. Par contraste, la fonction véhiculaire se dit d'une langue de communication entre des communautés de langues différentes, à l'échelle d'un pays ou d'une région. Voir Gobard H., *L'Aliénation linguistique : Analyse tétraglossique*, préface de G. Deleuze, Paris, Flammarion, 1976, p. 31-51.

⁴² *Ibid.*, p. 36.

⁴³ *Ibid.*, p. 34.

langue de la révélation coranique au VII^e siècle de notre ère, et dont la modernisation remonte à la fin du XVIII^e siècle. C'est en quelque sorte le ciment spirituel de l'arabisme culturel, unifiant tout un ensemble de pays et de cultures, par-delà les allégeances territoriales, communautaires ou religieuses, et malgré les difficultés de compréhension mutuelle dues à la diversité des dialectes – qui sont les langues effectivement parlées par les populations arabophones. « La voix des Arabes n'est pas seulement leur langue, elle est aussi une musique, des sujets de préoccupation communs, des questionnements et des émotions⁴⁴ ». Selon la linguiste Georgine Ayoub,

L'arabe littéraire – ou plutôt l'arabe tout court, les dialectes n'étant pas pris en compte [...] – est essentiellement appréhendé dans la relation de l'homme à la transcendance [...] [C]'est une langue sacrée, parfaite, immuable, anhistorique, qui est là de toute éternité⁴⁵.

Selon la typologie proposée par Gobard, cette définition correspond au langage dit mythique, ce qui offre quelques pistes pour expliquer l'attitude de rejet de la dessinatrice lorsqu'elle apprend l'arabe à l'école. Outre qu'elle a associé cette langue à la guerre, la variante « haute » enseignée à l'école est aussi idéalisée, ce qui joue en sa défaveur car elle est ainsi séparée de la communication quotidienne, qui se produit en arabe libanais (la variante « basse »). Cela peut être facteur d'insécurité linguistique pour des locuteurs concevant leur dialecte comme une variante inférieure, voire dégradée, de la langue littéraire, limitée aux basses choses de la vie matérielle⁴⁶. On sait, en outre, que l'arabe est enseigné à l'école libanaise comme une matière en soi, la langue d'enseignement des autres matières étant généralement le français, plus rarement l'anglais – ce qui assure aussi la prédominance institutionnelle du français sur l'arabe⁴⁷. Certes, la bédéiste reste évasive, disant seulement qu'elle « étai[t] nulle en arabe », avait des notes « catastrophiques » et ne parvenait même pas à en maîtriser la prononciation, car elle grasseyait comme en français, au lieu de rouler les « r »⁴⁸. Quoi qu'il en soit, la séparation des langues crée un antagonisme qui finit par se retourner contre l'enfant quand elle en choisit une au détriment de l'autre :

À 8 ans, j'étais une parfaite “franji coucou”, comme on dit en arabe pour désigner ironiquement un francophone. Un coucou

⁴⁴ Dakhli L., « Arabisme, nationalisme arabe et identifications transnationales arabes au XX^e siècle », dans *Vingtième siècle, Revue d'histoire*, vol. 103, 2009, p. 20.

⁴⁵ Ayoub G., « Parier sur la langue », dans Hallaq B. et Toëlle H. (dir.), *Histoire de la littérature arabe moderne (1800-1945)*, tome I, Arles, Sindbad/Actes Sud, 2007, p. 297-298.

⁴⁶ Voir sur ce point Boyer H., *Introduction à la... cit.*, p. 44 sq.

⁴⁷ Même s'il date un peu, nous renvoyons sur ce point à l'article de Haddad K., « Liban : Quels défis... », *cit.*, p. 72.

⁴⁸ Abirached Z., *Le Piano... cit.*, p. 72-73.

français, quoi. Avec tout ce que ce quolibet peut avoir de comique...
et d'humiliant...⁴⁹

La valorisation apparente du français s'avère pernicieuse. Dans les vignettes de ce récitatif, Z. Abirached se représente enfant comme un « coucou », sorte d'horloge à poids chantant tel un oiseau en cage. Elle illustre ainsi qu'elle était la risée de ses camarades de classe, mais qu'il pesait aussi sur son français un soupçon d'inauthenticité (ou de psittacisme) ravivant les clichés de l'imaginaire colonial : celui du colonisé imitant le colonisateur comme un perroquet, parce qu'il aurait renoncé à sa langue supposée « véritable » – ou en aurait été dépossédé. Les moqueries de son professeur d'arabe vont aussi dans ce sens, quand il lui demande, ironiquement, si « le tarbouche de son grand-père est accroché au sommet de la tour Eiffel » – phrase que la dessinatrice écrit en remplaçant les « r » par « gh », ce qui correspond au phonème grasseyé dans la translittération de l'arabe en caractères latins⁵⁰. Dans le contexte de la guerre civile, période d'instrumentalisation particulièrement exacerbée des logiques communautaires, on comprend que tout signe d'allégeance – même involontaire, puisque la dessinatrice a huit ans au moment des faits – pouvait être un fort générateur de malaise.

Dans le dernier épisode de son enfance évoqué dans l'album, la bédéiste revient sur un événement singulier : en découvrant Beyrouth-Ouest avec ses parents, à la fin de la guerre en 1989, elle avait momentanément perdu l'usage de ses deux langues, et s'était tout à coup mise à parler anglais – alors qu'elle n'en connaissait encore que les rudiments. Cet épisode, bref mais significatif, était déjà mentionné dans *Je me souviens* comme l'expérience d'une forte défamiliarisation. La dessinatrice avait eu la sensation d'être à la fois chez soi et pas chez soi de « l'autre côté » de la ligne verte, comme si elle avait été « en vacances », « dans un pays étranger », qui lui était pourtant présenté comme le sien par des parents initialement ravis de redécouvrir leur ville ; elle avait été « étonnée que les gens parlent la même langue que nous⁵¹ ». Dans *Le Piano oriental*, en revanche, cette sensation est mobilisée pour décrire son sentiment d'inadéquation vis-à-vis de ses langues lorsque celles-ci sont séparées : la visite de Beyrouth-Ouest est relatée par le récitatif des planches seul, tandis que le dessin montre la jeune enfant perdue dans ses devoirs, qui ne se sent chez elle ni en français ni en arabe – comme l'illustre le croquis d'une maison légendée en arabe, en français, puis par un point d'interrogation, sur le fond des

⁴⁹ *Ibid.*, p. 74.

⁵⁰ « AbiGHached ! Qu'est-ce que tu cGHois ?? Que le taGHbouche de ton gGHand-père est accGHoché au sommet de la touGH Eiffel ?? ». *Ibid.*, p. 75.

⁵¹ Abirached Z., *Je me souviens...*, cit., p. 65-68. Notons qu'elle raconte encore cet épisode dans un récent entretien : voir Woerly D. et Abirached Z., « Dessiner entre les langues, raconter entre les arts. Les bilinguismes multiples de Zeina Abirached », dans Cros I. et Godard A. (dir.), *Écrire entre les langues : Littérature, traduction, enseignement*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2022, p. 21.

deux alphabets jetés pêle-mêle en arrière-plan. La suite du récit raconte que le malaise se résorbe toutefois lorsque l'enfant grandit et s'approprie, à l'adolescence, la capitale réunifiée :

Petit à petit, à mesure que je faisais mien ce nouveau territoire, ma langue est réapparue. Je me suis rendu compte que le français et l'arabe sont intimement liés en moi. Inextricables, le français et l'arabe sont ma langue⁵².

On comprend qu'en découvrant la liberté de circuler dans Beyrouth après la guerre, l'adolescente retrouve ainsi celle de s'exprimer en faisant usage, alternativement, des ressources du français et de l'arabe. Le pluriel des deux langues se subsume dans le singulier, indiquant que la dessinatrice

Ne conçoit pas le français et l'arabe comme deux langues séparées, qu'elle maîtrise et utilise séparément dans des situations différentes, mais [...] les appréhende plutôt comme une seule langue maternelle⁵³.

Cette idée de la langue comme langage, dont la performance est également « indissociable de l'appropriation des lieux qui lui sont associés⁵⁴ », semble bien être le modèle linguistique prisé par la bédéiste, illustré avec force images et métaphores dans la suite du récit, mais aussi grâce à l'allégorie parallèle du piano oriental.

⁵² Abirached Z., *Le Piano...*, cit., p. 93-95.

⁵³ Calargé C., « Ô nuit, Ô mes yeux de Lamia Ziadé, et *Le Piano oriental* de Zeina Abirached : Compte rendu critique », dans *Nouvelles études francophones*, vol. 31, n° 2, 2016, p. 213.

⁵⁴ *Ibid.*



Figure 6. Extraits du *Piano oriental* (2015), Z. Abirached © Casterman. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Éditions Casterman.

CONCLUSIONS ET OUVERTURES : BILINGUISME ET DIGLOSSIE

Pour conclure la démonstration, insistons d'abord sur la continuité du travail de Z. Abirached entre son premier cycle autobiographique et *Le Piano oriental*. Les jeux d'alternance, les parallélismes et les oppositions permettent de raconter les événements d'une vie intérieure riche, ouverts à une pluralité d'interprétations, qui ne sont pas forcément contradictoires entre elles. L'aporie de la (non-)représentation de la guerre dans les albums de 2006-2008 donne lieu à un conflit d'ordre linguistique dans *Le Piano oriental*, qui rejoue symboliquement la ligne de faille dont est née la guerre du Liban – entre un courant conservateur, francophile et historiquement tourné vers l'Occident, et son pendant initialement tourné vers les idéologies de la gauche et partisan de l'arabisme politique. Ou entre « chrétiens » et « musulmans », comme on le dit souvent, avec beaucoup d'essentialisme⁵⁵. Le malaise que la bédéiste éprouvait enfant vis-à-vis

⁵⁵ L'anthropologue Sélim Abou résume ainsi cette ligne de faille : « Le musulman, en raison [...] du prestige quasi sacré que revêt pour lui la langue arabe, manifeste une allégeance de type ethnique au monde arabo-musulman ambiant, qui rend suspecte, aux yeux du chrétien, son identité nationale libanaise. En contrepartie, le chrétien, conscient de n'avoir jusqu'ici conservé son identité ethnique que grâce à ses liens séculaires et multiformes avec l'Occident, manifeste un attachement indéfectible à la civilisation occidentale, en particulier à la langue et à la culture françaises, qui irrite le musulman

de ses langues dévoile une sorte de guerre des langues, qui se joue comme un conflit interne du sujet avec lui-même. Le fait qu'elle s'était mise à parler anglais dans une ultime tentative d'échapper au français comme à l'arabe (sans succès) témoigne en particulier d'une expérience d'« aliénation linguistique », au moins d'un trouble momentané du comportement linguistique, provoqué par la gestion scolaire d'un bilinguisme « séparé », aggravé dans le contexte de la guerre civile. Les langues, qui sont certes des moyens de communication et des vecteurs de culture, suscitent souvent des réactions identitaires très émotives en raison des représentations mentales qui leur sont associées ; elles sont un moyen de s'exprimer dans le monde, une manière d'être au monde et même d'en faire sens, puisqu'elles fournissent les « histoires » qui permettent de guider les actions⁵⁶.

Aussi, c'est dans l'objectif de promouvoir une idée plus constructive des langues en général, de la sienne en particulier, que Z. Abirached raconte son expérience entre le français et l'arabe, puis entre la France et le Liban, parallèlement à l'histoire du piano « bilingue » d'Abdallah Kamanja. Dans les planches illustrant son arrivée en France, la dessinatrice insiste sur tous les signes qui lui ont d'emblée fait savoir que le « français de France », ou la langue effectivement parlée en France, n'était pas tout à fait la sienne : expressions relatives au climat quelque peu hermétiques, rituels de politesse dans les commerces ou les magasins, éléments du paralangage et gestuelle de la communication non verbale, tous ces éléments sont illustrés pour témoigner des expériences souvent comiques, parfois maladroites, d'une jeune expatriée qui s'adapte progressivement à un nouveau pays, et surtout à une nouvelle « langue » – à une nouvelle manière de s'exprimer en français. Cela contribue à « provincialiser⁵⁷ » le français de France, ou à le contextualiser de telle sorte qu'il n'apparaît plus comme la langue de référence, mais plutôt comme « une langue, entre autres⁵⁸ ».

Le sujet est en réalité soulevé dès que la bédéiste évoque son apprentissage du français à l'école, qui se faisait par l'intermédiaire de manuels copiés sur les livres des écoles de France, imprimés à moindre coût, en noir et blanc, pour l'exportation à l'international – typiquement

parce qu'il croit y détecter un certain mépris pour la langue et la culture arabes » (dans *L'Identité culturelle* [1981], suivi de *Cultures et droits de l'homme* [1992], Beyrouth, Éditions Perrin/Presses de l'Université Saint-Joseph, 2002, p. 47).

⁵⁶ Nous traduisons ici librement ce que dit la traductologue Mona Baker à propos des « stories » ou « narratives » qu'elle étudie en examinant les langues : « Narratives are the stories we tell ourselves and others about the world(s) in which we live, and it is our belief in these stories that guides our actions in the real world » (voir « Reframing Conflict in Translation », dans Baker M. (dir.), *Critical Readings in Translation Studies*, Londres, Routledge, 2010, p. 115).

⁵⁷ Le mot est emprunté à l'historien Chakrabarty D., *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

⁵⁸ Cassin B., *La Nostalgie : Quand donc est-on chez soi ?*, Paris, Éditions Autrement, 2013, p. 85.

vers les espaces périphériques de l'ancien Empire colonial. Elle précise ainsi qu'elle s'était construite dès l'enfance une image du français – de « la France » – en noir et blanc, d'autant plus que les cassettes vidéos des dessins animés importées de France étaient lues en noir et blanc sur les téléviseurs du Liban, équipés, pour leur part, de magnétoscopes calibrés comme aux États-Unis⁵⁹. Le noir et blanc est sans nul doute inspirant pour Z. Abirached, puisqu'il anticipe de façon rétroactive tout l'univers créatif de sa bande dessinée. Il indique tout de même la situation ancillaire du Liban vis-à-vis de la France, ou d'une certaine idée de la France comme centre symbolique indétrôné de l'espace francophone mondial. En explorant les langues en contexte, et peut-être en suggérant la nécessité de dénationaliser le français, tout au moins dans son apprentissage, le travail de la dessinatrice conduit ainsi à une autre réflexion interrogeant la situation du Liban (linguistique, mais pas seulement) dans une perspective postcoloniale.

Explorer les langues en contexte, à Beyrouth puis à Paris, fait enfin émerger un renversement. Le bilinguisme scolaire force l'enfant à « se [mettre] en prise sur un autre corps de langue ouvrant sur un autre monde de signifiants⁶⁰ » quand elle change de langue, ce qui est justement la cause de son malaise. Mais la langue hybride prônée par la dessinatrice – ou « tissée » d'arabe et de français, pour reprendre une métaphore qui lui est chère – montre qu'il existe, au contraire, une « convergence dans les façons de dire et de discourir⁶¹ », que la bédéiste s'exprime en français ou en arabe à Beyrouth. Le changement de « corps de langue » se produit en réalité lorsqu'elle émigre en France, alors que, en théorie, elle parle toujours français. La réflexion peut donc encore se poursuivre vers ce que la sociolinguistique appelle « diglossie », doublet du « bilinguisme » construit sur une étymologie grecque, qui, à l'inverse de celui-ci, sert à mettre en évidence la distribution inégalitaire des variantes linguistiques en situation plurilingue, et l'importance majeure des situations d'énonciation dans la concurrence des langues en contact⁶². De même que l'œuvre autobiographique de Z. Abirached demeure, on l'espère, un travail en cours, le champ d'étude est lui aussi grand ouvert.

⁵⁹ Abirached Z., *Le Piano...*, cit., p. 71.

⁶⁰ Cassin B., *La Nostalgie...*, cit., p. 117.

⁶¹ Renaud P., « Actions sur les langues... », cit., 92.

⁶² Boyer H., *Introduction à la...*, cit., p. 47 sq.

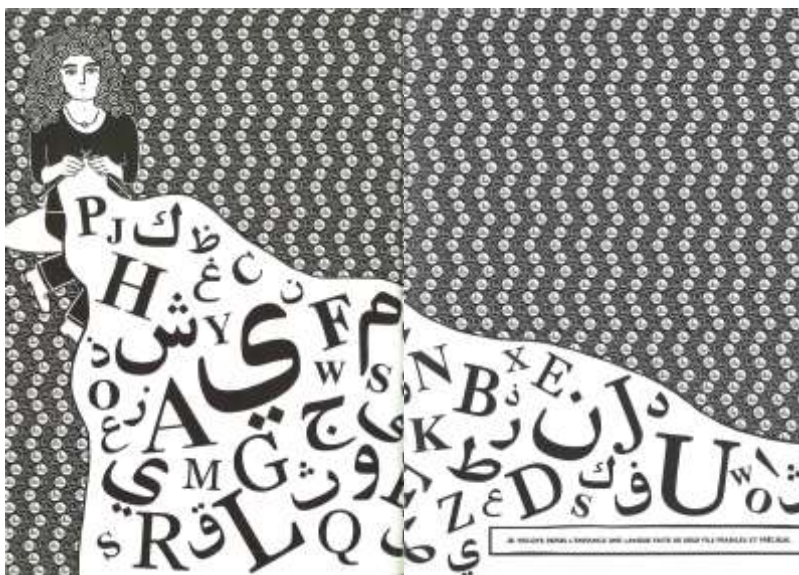


Figure 7. Extraits du *Piano oriental* (2015), Z. Abirached © Casterman.
Reproduit avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Éditions
Casterman.

MARINE MEUNIER
(Université Unicaf)

BIBLIOGRAPHIE

- Abirached Z., *Le Piano oriental*, Tournai, Casterman, 2015.
- , *Je me souviens : Beyrouth*, Paris, Cambourakis, 2008.
- , *Mourir partir revenir : Le Jeu des hirondelles*, Paris, Cambourakis, 2007.
- , *[Beyrouth] Catharsis*, Paris, Cambourakis, 2006.
- , *38, rue Youssef Semaani*, Paris, Cambourakis, 2006.
- Abou S., *L'Identité culturelle* [1981], suivi de *Cultures et droits de l'homme* [1992], Beyrouth, Éditions Perrin/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. VIII, n° 15, mai 2018 : <<http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/3274>>, consulté le 9/8/2024.
- Ayoub G., « Parier sur la langue », dans Hallaq B. et Toëlle H. (dir.), *Histoire de la littérature arabe moderne (1800-1945)*, tome I, Arles, Sindbad/Actes Sud, 2007, p. 287-330.
- Baker M., « Reframing Conflict in Translation », dans Baker M. (dir.), *Critical Readings in Translation Studies*, Londres, Routledge, 2010, p. 115-129.
- Boulad A., *Rue de Damas*, Londres, Saqi Books, 2008.
- Boyer H., *Introduction à la sociolinguistique*, Paris, Dunod, 2001.
- Calargé C., « Ô nuit, Ô mes yeux de Lamia Ziadé, et *Le Piano oriental* de Zeina Abirached : Compte rendu critique », dans *Nouvelles études francophones*, vol. 31, n° 2, 2016, p. 209-215.
- , « Souvenir d'une enfance dans la guerre : Rencontre avec Zeina Abirached », dans *The French Review*, vol. 87, n° 3, 2014, p. 161-172.
- Calargé C. et Gueydan-Turek A., « 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.
- Cassin B., *La Nostalgie : Quand donc est-on chez soi ?*, Paris, Éditions Autrement, 2013.
- Cote A., « La fiction ou la vie », dans *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, n° 79, 2010, p. 17-22.
- Dakhli L., « Arabisme, nationalisme arabe et identifications transnationales arabes au XX^e siècle », dans *Vingtième siècle, Revue d'histoire*, vol. 103, 2009, p. 12-25.
- Gobard H., *L'Aliénation linguistique : Analyse tétraglossique*, avec une préface de Gilles Deleuze, Paris, Flammarion, 1976.
- Haddad K., « Liban : Quels défis pour l'école ? », dans *Revue internationale d'éducation de Sèvres*, vol. 17, 1998, p. 69-77.
- Haugbolle S., « Public and Private Memory of the Lebanese Civil War », dans *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, vol. 25, n° 1, 2005, p. 191-203.
- Kemp A., « *Je me souviens Beyrouth*: Zeina Abirached's Perecquian Practice », dans *International Journal of Francophone Studies*, vol. 20, n° 3-4, 2017, p. 183-208.
- Meunier M., *Mémoires aux frontières : les lignes vertes en traduction dans la littérature autobiographique contemporaine du Proche-Orient (Chypre, Liban, Palestine)*, 467 pages, thèse de doctorat en études françaises :

- littérature comparée, Université de Chypre, 2023 :
<<https://gnosis.library.ucy.ac.cy/handle/7/65705>>, consulté le 9/8/2024.
- Monroy E., « Creating Space: Zeina Abirached's *Mourir partir revenir : Le Jeu des hirondelles* », dans *Contemporary French and Francophones Studies*, vol. 20, n° 4-5, 2016, p. 581-598.
- Renaud P., « Actions sur les langues et les situations linguistiques : observer les pratiques », dans *Revue française de linguistique appliquée*, vol. IX, n° 2, 2004, p. 81-94.
- Woerly D., Abirached Z., « Dessiner entre les langues, raconter entre les arts. Les bilinguismes multiples de Zeina Abirached », dans Cros I. et Godard A. (dir.), *Écrire entre les langues : Littérature, traduction, enseignement*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2022, p. 15-32.