



HAL
open science

Beyrouth à rebours du 13 avril 1980 : laps de temps et bribes d'espaces

Anna Madoeuf

► **To cite this version:**

Anna Madoeuf. Beyrouth à rebours du 13 avril 1980 : laps de temps et bribes d'espaces. S. Chiffolleau, E. Dannaoui, A. Madoeuf, S. Slim. Explorer le temps au Liban et au Proche-Orient, Institut français du Proche-Orient & Université de Balamand, pp.187-199, 2017, 978-2-35159-738-5. halshs-01705418

HAL Id: halshs-01705418

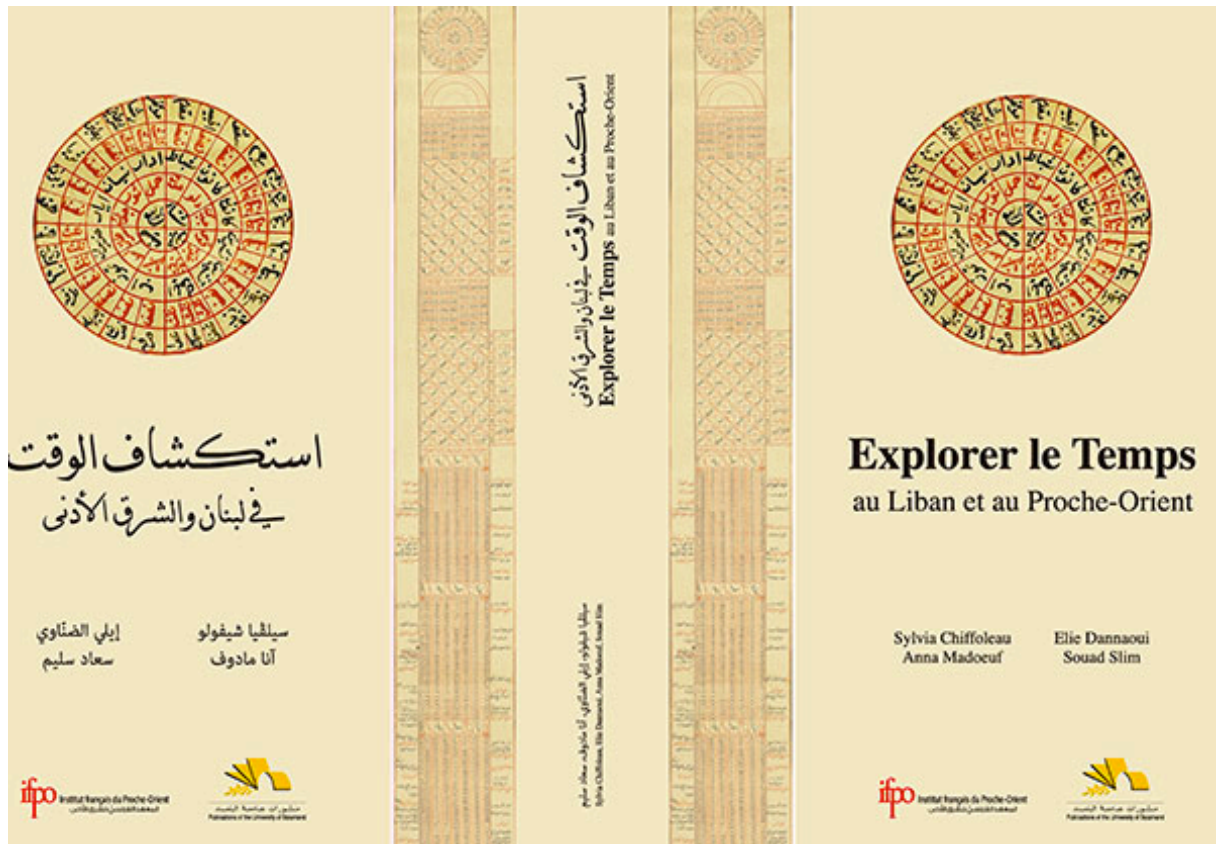
<https://shs.hal.science/halshs-01705418>

Submitted on 13 Feb 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MADOEUF Anna, 2017, « Beyrouth à rebours du 13 avril 1980 : laps de temps et bribes d'espaces », in CHIFFOLEAU Sylvia, DANNAOUI Élie, MADOEUF Anna & SLIM Souad (dir.), *Explorer le temps au Liban et au Proche-Orient*, [en français & en arabe], Institut français du Proche-Orient de Beyrouth & Université de Balamand, p. 187-199.



Anna Madoeuf
Université de Tours
Laboratoire Citeres (Cités Territoires Environnement Sociétés), équipe Emam (Monde arabe et Méditerranée)

**Beyrouth à rebours du 13 avril 1980 : laps de temps et bribes d'espaces.
(Lecture d'*Un Parfum de paradis* d'Elias Khoury).**

Résumé :

Un Parfum de paradis est, curieusement, le titre de la traduction en français du roman d'Elias Khoury, *Al-wujûh al-baydâ'* (Les visages blancs), paru en 1981 à Beyrouth aux éditions Dar Ibn Rouchd. Ce roman, amorcé par une abrupte proclamation : « ceci n'est pas une histoire », et achevé sur une énigme : « Dieu seul sait », est un livre noir, funeste. Pour évoquer l'indicible, la littérature romanesque peut se permettre de radicaliser la subjectivité de l'appréhension, en leurs données et composantes, du temps et de l'espace, elle peut aussi s'affranchir de nombre de consignes formelles du récit. Le texte de Khoury se trame depuis un fait divers (fictif) : durant la guerre civile libanaise, au cours de la matinée du 13 avril 1980, à Beyrouth Ouest, au rond-point de l'Unesco, est découvert le corps brutalisé d'un homme assassiné trois jours auparavant. Le fait est relayé par la presse en ces termes : « crime abominable dans le quartier de l'Unesco ». La dépouille est celle de Khalil Ahmed Jâber, né en 1928, habitant le quartier de Mazraa, employé au ministère des PTT, lequel avait, trois semaines auparavant, quitté son logis afin de se rendre à son travail, et n'était plus revenu chez lui depuis lors. Autour de ce personnage et de ce drame, de ces deux disparitions successives, d'autres maussades protagonistes et d'autres amères histoires vont prendre place dans le manège grinçant d'un récit où sont conjugués les espaces beyrouthins et les temps de la guerre.

**Beyrouth à rebours du 13 avril 1980 : laps de temps et bribes d'espaces.
(Lecture d'*Un Parfum de paradis* d'Elias Khoury).**

« C'était une montre de gousset,
elle vous indiquait le moment où vous vous sentiez heureux,
elle s'arrêtait alors d'elle-même,
si bien que notre heure de bonheur pouvait durer éternellement. »
Orhan Pamuk, *La vie nouvelle*, Gallimard, Folio, 1999, p. 147.

Beyrouth, rond-point de l'Unesco, au matin du 13 avril 1980

Un Parfum de paradis est, curieusement, le titre de la traduction en français du roman d'Elias Khoury, *Al-wujûh al-baydâ'* (Les visages blancs), paru en 1981 à Beyrouth aux éditions Dar Ibn Rouchd¹. Ce roman, amorcé par une abrupte proclamation : « ceci n'est pas une histoire », et achevé sur une énigme : « Dieu seul sait », est un livre noir, funeste. Pour évoquer l'indicible, la littérature romanesque peut se permettre de radicaliser la subjectivité de l'appréhension, en leurs données et composantes, du temps et de l'espace, elle peut aussi s'affranchir de nombre de consignes formelles du récit, car « le roman répond à l'appel de l'impossible réel » (Philippe Forest, entretien réalisé par Laurent Zimmermann, *Acta Fabula*²). Beyrouth est une ville souvent appréhendée *via* un poncife, une vulgate partagée par des chercheurs, des passants, des romanciers : « c'était mieux avant ». Elias Khoury, lui, choisit d'évoquer non pas un avant de Beyrouth, mais un pendant, le pendant du pire.

Le texte de Khoury se trame depuis un fait divers (fictif) : durant la guerre civile libanaise (1975-1989), au cours de la matinée du 13 avril 1980, à Beyrouth Ouest, au rond-point de l'Unesco, est découvert le corps brutalisé d'un homme assassiné trois jours auparavant. Le fait est relayé par la presse en ces termes : « crime abominable dans le quartier de l'Unesco » (p. 7). La dépouille est celle de Khalil Ahmed Jâber, né en 1928, habitant le quartier de Mazraa, employé au ministère des PTT, lequel avait, trois semaines auparavant, quitté son logis afin de se rendre à son travail, et n'était plus revenu chez lui depuis lors. Autour de ce personnage et de ce drame, de ces deux disparitions successives, d'autres maussades protagonistes et d'autres amères histoires vont prendre place dans le manège grinçant du récit. Le fait déclencheur du roman, le point de départ, est donc un événement marginal, marginal de manière générale et par rapport au contexte surplombant et plombant de la guerre, un événement banal dans le cours des choses et *a fortiori* de l'Histoire. Le lieu de départ (rond-point de l'Unesco) est aussi marginal, faussement central, on tourne autour, mais il ne sert à rien intrinsèquement.

¹ L'édition ici utilisée est celle de la traduction française réalisée par Luc Barbulesco, publiée par Actes Sud en 2007. Pour harmoniser les transcriptions, les noms de personnages et les toponymes cités sont orthographiés tels qu'ils apparaissent dans cette édition. Les citations extraites du roman seront simplement référencées par les numéros de pages correspondants.

² Dossier critique « Mise en fiction des savoirs », mai 2012 : <http://www.fabula.org/revue/document6958.php>.

Les liens entre littérature et fait divers, qui se font jour dès le XIX^e siècle, intéressent la recherche comme en témoigne notamment un colloque en ce sens : « Le fait divers : (a)normalité, marginalité et banalité dans le roman contemporain », tenu à l'Université de Brock (Ontario, Canada) en mai 2014. Cependant, il est à souligner que dans le roman de Khoury, le fait divers initiateur du roman est une pure invention, ce qui participe de l'originalité (et de l'étrangeté) de cette œuvre, de sa problématique.

« Le mot “fait divers” a été formé en 1832 pour désigner une nouvelle ponctuelle concernant des faits non caractérisés par leur appartenance à un genre. Si le “fait” relève de l'authenticité, “divers” induit d'emblée la multitude mais aussi la différence. [...] Lorsqu'un événement en vient à défrayer la chronique, il masque d'autres informations. C'est aussi en cela que les faits divers se prêtent aux usages politiques, relayés par les pouvoirs médiatiques. » « Fait divers », *Feuilleton*, Paris, éditions du sous-sol, printemps 2012, p. 66.

Mais au-delà des histoires contées, en exprimant l'absurde, le tragique, le triste, le pitoyable et l'irrévocable, Elias Khoury dresse des parallèles entre le fait divers et la guerre et interroge implicitement leurs liens immanents et permanents. Le fait divers est-il un parasite, voire un satellite de la guerre, ou en est-il la parabole ? Une guerre civile est-elle l'affreuse pantomime de l'enchaînement de faits divers, le générique d'une construction exponentielle ? Un fait divers est-il totalement aléatoire et imprévisible ? L'auteur pose la question, sous forme de rébus, de la nature de faits et systèmes pervers (d'autres atroces faits divers sont révélés dans le roman, ainsi que des actes de violence liés à la guerre). Une guerre civile est-elle un seul et même fait divers permanent, une suite sans thème d'actes enrayés ? Dans ses objets, la construction de son propos et son écriture, le texte de Khoury est résolument postmoderne.

« Parallèlement à l'évolution de la critique littéraire qui revient à considérer aujourd'hui l'objet littéraire à l'intérieur du contexte historique et politique de sa production, l'une des tendances de la littérature postmoderne consiste à mettre en scène des histoires individuelles dans leurs relations avec les événements collectifs. » Extrait de l'appel à contributions du colloque « Littérature, art et monde contemporain, récits, mémoire, histoire », organisé en mai 2014 à l'Université Saint-Joseph par Nayla Tamraz, Carla Eddé, Katia Haddad, Walid Sadek et Ghalya Saadaoui. (<http://calenda.org/256742>).

Edward Saïd, dans le chapitre intitulé « Après Mahfouz » de ses *Réflexions sur l'exil*, dédie plusieurs pages à Khoury et pointe justement son appréhension de la singularité des temporalités dans le contexte libanais.

« Les idées de Khoury à propos de la littérature et de la société s'accordent avec les réalités, souvent tellement fragmentées que c'en est déroutant, du Liban, où, affirme-t-il dans un de ses articles, le passé est discrédité, le futur complètement incertain, et le présent insaisissable. Selon lui, l'écriture arabe la plus symptomatique et la plus talentueuse dérive [...] d'œuvres qu'il considère comme dépourvues de formes – *Journal d'un substitut de campagne* de Tawfik al-Hakim, *Le Livre des jours* de Taha Hussein, les écrits de Gibran et de Nuaymah. [...] Ce que Khoury trouve dans ces œuvres dépourvues de formes est précisément ce que les théoriciens occidentaux ont appelé “postmoderne” : ce mélange d'autobiographie, de récit, de fable, de pastiche et d'autoparodie, éclairé par une nostalgie tenace et persistante. » Edward Saïd, 2008, *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Arles, Actes Sud, p. 420. (Je souligne).

Une guerre civile ne se déclare pas, mais c'est *a posteriori* qu'elle est datée et que l'on décrète et contextualise ce qui a été son fait/moment initial. En l'occurrence, il est communément admis que la guerre civile libanaise a débuté par l'assassinat, à Beyrouth, de plusieurs personnes, dont le garde du corps de Pierre Gemayel, le dimanche 13 avril 1975,

soit cinq années exactement avant la découverte du corps de Khalil Ahmed Jâber. Ce parallèle n'est certes pas fortuit : de fait, cet « il était une fois » du récit inaugural de la guerre civile libanaise n'est pas exempt de similitude avec le caractère sibyllin et banal d'un fait divers.

« La plupart des écrivains n'ont pas manqué de reconnaître cette fascination mutuelle du fait divers et du roman. Dans sa condensation extrême, le fait divers se donne comme l'induration ponctuelle d'une fable au milieu du désordre de l'actualité : micro-récit halluciné, le sublimé du romanesque. Comme une physionomie grossière et fruste, mais qui a la puissance de sa brutalité et fixe une élaboration initiale, d'où procède l'expansion du roman : *Le Rouge et le Noir*, *Madame Bovary* ou *Les Faux-Monnayeurs*. » Patrick et Roman Wald Lasowski, 2014, « Préface », in Félix Fénéon, *Nouvelles en trois lignes*, Paris, Éditions Macula, p. 17.

Elias Khoury a-t-il suggéré un acte de réitération parodique de l'événement déclencheur de la guerre civile, a-t-il imaginé une uchronie ? Cette guerre n'aurait-elle pu cesser comme elle avait commencé, par un unique acte sacrificiel, un jour précis ? N'aurait-elle pu se borner en amont et en aval par deux meurtres, être contenue par/entre ces deux crimes ? Non, bien sûr, car les deux faits n'étaient pas de même nature, et par conséquent ne pouvaient être équivalents : seul le destin funeste de Khalil Ahmed Jâber relevait du *fait divers*. Roland Barthes éclaire, de manière argumentée, la différence de nature et par conséquent de signification, de deux événements *a priori* similaires :

« Voici un assassinat : s'il est politique, c'est une information, s'il ne l'est pas, c'est un fait divers. Pourquoi ? On pourrait croire que la différence est ici celle du particulier et du général, ou plus exactement, celle du nommé et de l'innommé : le fait divers [...] ne commencerait d'exister que là où le monde cesse d'être nommé, soumis à un catalogue connu (politique, économie, guerres, spectacles, sciences, etc.) ; en un mot, ce serait une information *monstrueuse*, analogue à tous les faits exceptionnels ou insignifiants, bref anomiques [...]. L'assassinat politique est donc toujours, par définition, une information partielle ; le fait divers, au contraire, est une information totale, ou plus exactement, *immanente* ; il contient en soi tout son savoir [...] ; au niveau de la lecture, tout est donné dans un fait divers ; ses circonstances, ses causes, son passé, son issue ; sans durée et sans contexte, il constitue un être immédiat, total, qui ne renvoie, du moins formellement, à rien d'implicite. » Roland Barthes, 1964, *Essais critiques*, Paris, Seuil, p. 2.

Suite de temps ; laps de temps

Le roman d'Elias Khoury est tramé en six chapitres, suivis d'une conclusion ; le procédé narratif est celui de la convocation des témoignages de personnages, majeurs et mineurs, plus ou moins proches de la victime. La musicalité du roman évoque celle d'une *toccata*, une pièce inspirée d'un mouvement perpétuel, sans structure précise. Les différents protagonistes, récitants et narrateurs, évoluent autour de ce leitmotiv, de ce fait divers, « événement sans portée générale » selon le *Larousse*. *Un Parfum de paradis* est une histoire sans histoire, qui ne livrera aucune élucidation, laquelle aurait pu désamorcer la nature même du fait divers. « Il faut que tous les témoins de cette guerre meurent afin que personne ne puisse rien raconter. » (p. 270). Peu à peu, comme une rhapsode, le récit devient répétitif, entêtant et monotone, donne le tournis. C'est à Beyrouth Ouest que se passe l'essentiel des faits, là émerge un lieu : le rond-point de l'Unesco, comme une balise du paysage beyrouthin, un pôle aimanté distributif de séquences du récit. La fonction du rond-point rappelle les formes de l'espace et du temps du roman, dont le mouvement, parodique du système circulatoire urbain, est une spirale, soit la figure géométrique souvent donnée comme celle de la représentation du temps.

« Il y a *espace* dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient ». Michel de Certeau, 1980, *L'invention du quotidien. 1 - Arts de faire*, Folio, essais, p. 173.

Un Parfum de paradis donne à lire une histoire déstructurée, rythmée toutefois par des temps forts. Le temps principal est un *pendant* de permanence, le temps de la guerre, laquelle durera encore dix années, mais bien sûr ni l'auteur, ni *a fortiori* ses personnages ne le savent : souvent, ces derniers supposent que la guerre est finie, ou sur le point de s'achever. Au-delà de l'expression de ce désir si normal, tout temps, faste ou néfaste, doit finir ; tout temps doit avoir une suite, une projection, un avenir, ces deux dimensions étant occultées, rendues impossibles et impensables par la guerre. Le temps de guerre est celui d'un présent de rétention, un présent contraint, perpétuel, un temps enrayé, un bug spatio-temporel. « Celui qui arrive à se faire à Beyrouth ne peut plus vivre dans une autre ville ; il ne peut même pas imaginer une ville sans guerre. » (p. 306). Beyrouth se fonde dans un temps, celui de la guerre, dans la nostalgie d'un avant, certes, mais aussi d'un après dont on ne sait *in situ*, *in tempo*, s'il adviendra. Aussi, cette temporalité de la guerre est comme météorologique, l'on se demande quelles en seront les variations des jours à venir et, surtout, si comme une pluie ou un orage, la guerre ne cessera pas ou, au moins, ne se déplacera pas. « Soudain ce fut la guerre. » (p. 102). « Tout le monde lui a dit que la guerre était finie. » (p. 116). « La guerre était finie. Du moins c'est ce que l'on disait [...] Mais rien n'était fini. » (p. 269). « La guerre était finie ou plus aussi intense, on ne sait pas. » (p. 23). L'on notera dans cette dernière citation le mélange inconcordant des temps utilisés par l'auteur. Si la guerre est un postulat général, elle est aussi une disgrâce aléatoire : elle se meut, affecte un quartier puis le quitte pour un autre, passe « de Kantâry au Quartier commercial » (p. 112), se délite ici, s'intensifie là ; ses temporalités et cadences sont aussi celles des rythmes des lieux qu'elle frappe.

Aussi, en entremêlant et en dissociant simultanément l'histoire de Khalil Ahmed Jâber et le contexte beyrouthin, Elias Houry décortique des périmètres d'espaces et égrène des moments singuliers comme autant de laps de temps. « Laps : Temps qui passe entre deux moments » (*Le Nouveau Petit Robert*). Un laps est un instant tiers, encadré et flanqué de deux déterminants, lesquels le contraignent, mais sont aussi les dispositions le faisant exister, le suscitant comme temporalité entre deux temps. En considérant l'étymologie latine du terme : « glisser, couler, tomber », l'existence même pourrait être imaginée comme un laps, une chute, un glissement permanent de l'avènement vers l'ultimatum de toute destinée. Le laps n'a, effectivement, pas de consistance propre : ni mesure préalable, ni dimension imposée, étant en forme de contraction, d'intervalle entre deux périodes ou moments. Depuis un lien implicite de successivité, dans une perspective diachronique, le laps est synchronique. Ainsi, un laps, interprété comme constituant d'une structure narrative, serait le moment situé entre – et alimenté par –, les mouvements de l'*analepse* (regard en arrière), et du *prolepse* (regard en avant), décortiqués par Umberto Eco (1996), dans une analyse de la narrativité. Le laps incarne un moment en effondrement (celui de la chute, *lapsus*), le temps dans sa considération infinie, et également dans sa réalité la plus infime et fugace, un mouvement rattrapé, l'encours d'un inaccomplissement. Hannah Arendt (1972) envisage l'instant présent comme un effondrement perpétuel, une *brèche* durative et itérative. Une autre acception, celle d'Emmanuel Lévinas (1974), est celle qui voit le temps se déliter par la neutralisation du présent. C'est la place du laps dans la temporalisation du temps, sa *fluence*, qu'interroge Lévinas, considérant que le laps échappe à cette temporalisation :

« [...] le laps de temps irrécupérable dans la temporalisation du temps n'a pas seulement la négativité de l'immémorial. La temporalisation comme laps – la perte du temps – n'est

probablement ni initiative d'un moi, ni mouvement vers un quelconque *telos* d'action. La perte du temps n'est l'œuvre d'aucun sujet ». Emmanuel Lévinas, 1974, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Le livre de poche, p. 87-88.

Ainsi, *Un Parfum de paradis* peut être lu comme la mise en intelligibilité d'un contexte spatio-temporel, ou comme l'écriture raisonnée d'une somme de chroniques de situations et d'actions associant, de manière fusionnelle, des moments et des lieux dans une relation systémique, les uns contenant les/des autres, et inversement.

« *Voici Beyrouth ; comme accrochée à la hanche du monde...* »

« Et voici Beyrouth. Un amoncellement de pierres ; des immeubles de béton où le soleil étincelle. La mer est bleue. [...] Voici Beyrouth ; comme accrochée à la hanche du monde... » (p. 200-201).

Beyrouth n'est ni belle ni plaisante, elle est crue, et Khoury, non plus que ses personnages, ne fait montre d'aucune complaisance envers la ville. Émanent de la cité des odeurs fétides et putrides ; les ordures, partout éparses, sont comme des éruptions, symptômes cliniques visibles et écœurants de la ville malade, et c'est d'ailleurs dissimulé sous un tas de détritiques qu'un éboueur découvre l'infortuné Khalil Ahmed Jâber. La ville, atone, est une succession de lieux fades, ponctuant des repères, des localisations. Là où l'on est, là où l'on va, là d'où l'on vient. Les protagonistes du roman, pris dans la tourmente de leurs vies, obnubilés par leur propre récit, par leur propre destin, souvent ne voient pas la ville, ne lui prêtent pas attention, ne lui témoignent pas de considération, Beyrouth semble étrangement dépourvue de paysages à contempler. « Je n'aime pas travailler sur la corniche, le long de la mer. D'ailleurs, où est la mer ? On ne la voit plus, tellement on a installé de boutiques devant. » (p. 166). La ville ne se dévoile ou n'apparaît qu'au fur et à mesure, pour les besoins de l'intrigue, comme le décor, muet et minimaliste de la scène en cours.

Beyrouth existe-t-elle au cours de cette période ? Beyrouth *était*, Beyrouth sera peut-être, mais quel est son présent ? Pendant cette guerre, la capitale libanaise est déchirée et voit son entité se dissoudre, chaque espace devient marginal, une soustraction absurde : Beyrouth Ouest est Beyrouth moins Beyrouth Est, donc rien, et inversement. Beyrouth est une cage de Faraday, une gangue paradoxalement inconsistante, un espace-temps suffocant. Les humains s'y déplacent, s'y meuvent immergés dans leurs pensées, concentrés sur leurs destinations et soucis. Les Beyrouthins habitent alors d'avantage leurs pensées, leurs corps et leurs âmes que les espaces mornes, ténus et fragmentés de leur ville. Les lieux (nombreux à être cités) sont ponctuels ou jalonnent des trajets, ils ne sont souvent que des indications, des toponymes. Les paysages, comme sans tain, ne donnent à voir que ce qui se passe, ne réfléchissent rien. Même les hauts-lieux de la cité paraissent touchés par une disgrâce généralisée, latente. Raouché, site enchanteur de la capitale est, dans le souvenir d'une femme, le lieu où elle se baignait enfant, mais c'est aussi l'endroit choisi par un autre personnage pour mettre fin à son existence. Pourtant, c'est souvent par les lieux que les protagonistes sont liés dans le récit, que leurs destins sont noués. Ainsi, le rond-point de l'Unesco est, peu ou prou, fréquenté par tous les personnages du roman. Ce tourniquet devient un objet cinétique, donnant l'illusion du mouvement, puisque l'on ne se déplace plus vraiment à Beyrouth, l'on y tourne en rond, l'on se meut par circonvolutions, la césure binaire de la ville a tronqué les mobilités. Bien sûr, la guerre génère aussi de nouvelles herméneutiques urbaines, redéfinit la plus basique des équations, celle des équivalences distances-temps. Ainsi, de Beyrouth à Tripoli, deux choix sont possibles : six heures de voiture par les routes intérieures ou un trajet bien plus court *via*

la côte, mais augmenté singulièrement par le paramètre du risque. La distance entre deux points se réévalue à l'aune du danger encouru et des obstacles rencontrés, selon une simple équation : moins de temps égale plus de péril.

« [...] ce que les villes en guerre comme Beyrouth ou Sarajevo nous ont enseigné, c'est l'importance de l'espace public de circulation et sa très grande vulnérabilité puisqu'il suffit de quelques miliciens et d'un sniper pour contraindre les gens à rester chez eux. [...] L'hospitalité universelle, c'est précisément ce droit de visite sur le territoire de l'autre qui découle du simple fait de la mitoyenneté des hommes vivant sur une même planète. Avant d'être citoyens, nous sommes mitoyens et c'est dans cette proximité distante avec l'étranger que nous apprenons à donner un sens commun à la notion de monde. » Isaac Joseph, 2007, *L'athlète moral et l'enquêteur modeste* (textes édités et préfacés par Daniel Céfai), Paris, Economica, coll. Études sociologiques, p. 216.

Un Parfum de paradis révèle aussi une singularité de Beyrouth, celle d'être une capitale sans identifiant absolu et magistral, sans objet iconique unique. La ville recèle à l'évidence de nombreux monuments, lieux et sites remarquables et connus, mais aucun ne s'impose unanimement, aucun ne domine le panorama des représentations. Qu'est Beyrouth au travers de la doxa de ses images ? La ville dite « entre mer et montagne » est peut-être surtout la figure de proue du Liban. La ville au site idéal, somme des incompatibles mer-montagne, assemble les données du paysage libanais et est aussi, on le sait, la métaphore du pays. Beyrouth est l'urbanité même. Beyrouth, avant tout ou après tout, est une ville magistrale, un absolu ; elle est, *in fine* un paysage, « la plus immédiate de toutes les données de la conscience nationale » (Pierre Nora, 1984, p. XIII).

La capitale libanaise, peut-être de ce fait, se passe de totem, d'emblème et de médiateur. Mais Beyrouth est aussi l'otage de la guerre civile, elle en incarne les repères spatiaux et temporels, les épisodes, les enjeux, la scène principale, les acteurs majeurs, elle en traduit les rythmes et les formes ; à son corps de ville défendant, elle sera l'allégorie et l'icône du conflit. Beyrouth *est* la guerre.

Mémoire et amnésie : trous noirs et tâches blanches

Qui était Khalil Ahmed Jâber ? Un homme ordinaire, sans histoire, affirment ceux qui l'ont connu, un être humble, parfois pitoyable pour le lecteur empathique. Depuis la mort de son fils unique, le martyr Ahmed, tué lors d'un combat de miliciens au début de la guerre, il était affecté par des troubles psychologiques, développait un comportement maniaque. En effet, il s'acharnait bizarrement à faire disparaître les images de visages. Chez lui, Khalil Ahmed Jâber découpait et intervertissait les visages sur ses photographies de famille, passait au blanco ou au vernis blanc les faciès de ces photographies, ainsi que les visages et les noms associés sur des coupures de journaux. Sur les murs de son quartier, il recouvrait de peinture blanche les visages des portraits de martyrs placardés sur les murs. Il errait dans Beyrouth, fantôme asynchrone, parcourant les espaces et les temps entremêlés d'une ville morne et triste. Sur les murs : des affiches, sur les affiches : des visages ; l'image de la chair de vivants, désormais morts, collée à la pierre, à la chair même de la ville en délabrement. Beyrouth, ville de stigmates, parcourue d'humains en sursis, habitée par des corps, peuplée par des visages de disparus, à la carnation de plus en plus pâle, peu à peu effacés, incolores, oubliés, inlassablement remplacés par d'autres, disparus plus récemment. Mais pourquoi Khalil Ahmed Jâber s'acharnait-il ainsi sur ces ternes images de visages, quels étaient les motifs de cette étrange obsession ? La raison de ce comportement est peut-être à comprendre ailleurs,

dans un autre contexte, en Bulgarie, où les avis de décès placardés en nombre dans les rues révèlent une société « prisonnière de l'embaumement du souvenir », selon les termes de Dimiter Keranov, journaliste observateur de cette pratique brouillant la frontière entre ville et nécropole.

« C'est la photo du visage — présent mais absent — qui capture le spectre de la mort, son caractère éminemment pathétique. Dans un sens, toutes les photographies sont des nécrologies par défaut, des élégies de ce qui a déjà disparu ; la nécrologie ne fait que révéler l'essence de la photographie. » Dimiter Keranov, 2012, « *Memento mori* », *Feuilleton* n° 3, Paris, éditions du sous-sol, p. 43.

Khalil Ahmed Jâber, en parcourant la ville pour flouter ou effacer ces visages, ne tentait-il point de se libérer et de libérer Beyrouth de ces spectres, de neutraliser l'impact des souvenirs les plus douloureux, ceux activés sans répit par ces regards de disparus ? La ville n'était-elle pas devenue le corps étale de ces milliers de visages, une créature monstrueuse et une cité douloureuse ?

« Pourquoi la mort devrait-elle être si mémorable, si parfaitement photogénique ? Pourquoi choisir de se souvenir de tant de douleur ? Freud avait raison : nous avons besoin d'opérer à la dé-cathexis de l'objet aimé perdu ou nous courons le risque de tomber dans la mélancolie, cet état de tristesse "pathologique". Le musée de la mémoire moderne a besoin de murs blancs et d'espaces vides. » (je souligne). Dimiter Keranov, 2012, « *Memento mori* », *Feuilleton* n° 3, Paris, éditions du sous-sol, p. 44.

Khalil Ahmed Jâber ne soulageait-il pas Beyrouth en effaçant ces clichés, masques-épitaphes faisant de la cité une nécropole ? Finalement, ce Beyrouthin solitaire anticipait peut-être, de manière prémonitoire, les choix d'oubli opérés ultérieurement par la société libanaise face à la question mémorielle dans le contexte post conflictuel. Par le déni résultant de ces effaçages maniaco-compulsifs, ne se livrait-il pas à un exorcisme, peut-être alors salutaire ?

Conclusion en trois choix, juxtaposables et compatibles

En transférant ici une proposition de Lorenza Mondada, qui engage à considérer « la multiplicité des versions descriptives qui contribuent à la construction et au devenir de la ville, en renonçant à fournir une version ultime, définitive et unique des faits » (Mondada, 2000, p. 173), l'on peut envisager, selon une perspective émique, plusieurs types de conclusions à cette histoire. À l'instar d'Elias Khoury, lequel choisit de terminer son roman par un questionnement fondé sur trois hypothèses, trois choix sont ici suggérés :

Première piste envisagée : celle à suivre en exploitant littéralement une interprétation de Roland Barthes, lequel suppose que le fait divers s'apparente au conte, car il ne renvoie à rien d'implicite. De là, l'on peut déchiffrer *Un Parfum de paradis* comme un conte postmoderne. De même que dans le célèbre récit de Charles Perrault, *Peau d'âne*, Elias Khoury, depuis la trame et la texture d'un fait divers imaginaire (et pourtant, quoi de moins imaginaire *a priori* qu'un sombre fait divers ?) semble avoir tissé, pour en revêtir la ville de Beyrouth, une robe couleur de temps. Et le talent de Khoury lui a permis de détecter, puis de reproduire, l'étrangeté — tragique — de la teinte, des nuances et des tonalités du temps de guerre ou, du moins, d'un laps de temps de guerre.

La deuxième des hypothèses conclusives se fonde sur l'interprétation d'une métaphore. Khalil Ahmed Jâber n'est nullement un héros, un martyr peut-être, une victime certes, mais de quelle sorte ? Une victime expiatoire ? Propitiatoire ? Rédemptrice ? Le crime ne sera pas élucidé, l'énigme de cette mort demeure, comme d'ailleurs tant d'autres, hélas non romanesques, de cette tragique époque. Seule certitude : la ville a ramené à sa surface, a fait affleurer le corps anonyme et désarticulé de l'un de ceux l'ayant habitée et animée. La ville a rejeté cette prise, comme la mer finit par rendre les dépouilles de ceux qu'elle a noyés. Le corps de Khalil Ahmed Jâber est peut-être un corps *civique* inerte. En ce 13 avril 1980, le contraste est patent entre deux figures similaires et proches l'une de l'autre, entre deux silhouettes anthropomorphes, l'une de chair, l'une de pierre. Le corps disloqué de Khalil Ahmed Jâber *versus* la statue de pierre du héros Habib Abou-Chahla, un des artisans de l'indépendance du Liban, artefact victorieux et miraculé de la guerre et de ses destructions (le monument se dresse là, toujours intact³). C'est en effet tout près de cette statue qu'est retrouvée la dépouille incongrue de Khalil Ahmed Jâber ; ce dernier incarne celui qui n'est *plus* : le citoyen et le citoyen beyrouthins. De fait, le temps n'est pas à la citoyenneté, non plus qu'à la citoyenneté. Le corps de Khalil Ahmed Jâber gît là, au rond-point de l'Unesco, comme le Liban, désarticulé, gît de même au ban du monde, à la marge des nations et des États. Point d'élucidation non plus quant à la nature et le sens de ce crime : est-il véritablement un fait divers ? Ou un meurtre issu de la guerre ? Ou encore une forme hybride, absurde et inqualifiable : l'on se rappellera des termes utilisés par la presse pour signaler le fait, en amont du roman : « crime abominable » ?

Enfin, troisième proposition et dernière suggestion : en considérant qu'un roman est une œuvre de création artistique, l'on peut également supposer qu'Elias Khoury a réitéré, par un procédé littéraire, une expérience de la nature de celles réalisées par Andy Warhol avec ses *Time Capsules*, collections de boîtes en carton ficelées dans lesquelles l'artiste enfermait, avec une sélection d'items, une idée de l'air du temps. Au jour le jour, à partir de 1974 jusqu'à sa disparition en 1987, Andy Warhol a disposé toutes sortes de choses dans 612 boîtes : des photographies, de menus objets, des dessins, des cartes postales, des tickets, des lettres, des documents sonores, des coupures de journaux — notamment des extraits de faits divers —, etc.)⁴. Elias Khoury n'a-t-il pas fabriqué une *Time Capsule* littéraire, la capsule temporelle du 13 avril 1980, contenant un essentiel ou un maelstrom beyrouthin des cinq premières années de la guerre civile libanaise ? Rappelons que le texte de Khoury n'est pas un texte écrit *a posteriori*, mais une œuvre réalisée et éditée en temps réel, celui du conflit. Un quart de siècle après la parution d'*Un Parfum de paradis*, dans une interview du magazine *Lire* (en 2007), l'auteur considèrera d'ailleurs que : « Cette guerre a permis, paradoxalement, la naissance du roman moderne libanais car elle a cassé tous les tabous, en ouvrant le champ à la narration »⁵.

³ La statue semble avoir également survécu aux huit années de guerre qui suivent la parution du roman puisqu'elle est toujours en place aujourd'hui.

⁴ Un grand nombre de ces *Time Capsules* sont au musée Andy Warhol à Pittsburgh ; l'une d'entre elles, la célèbre *TC 21*, a été ouverte pour être montrée au public, notamment lors d'une exposition dans ce musée : son contenu est visible en détail sur : <http://www.warhol.org/tc21/>. Le Musée d'Art Contemporain de Marseille a également exposé, de décembre 2014 à avril 2015, le contenu de huit de ces *Time Capsules*.

⁵ Interview de l'auteur par André Clavel, publiée le 1 novembre 2007 dans le magazine *Lire* http://www.lexpress.fr/culture/livre/elias-khoury_813206.html#Ri6mYP02HT7S6lk1.99

Références bibliographiques

- Abou-Merhi Karim, 2008 « L'identité beyrouthine et la reconstruction », *Géographie et cultures*, n° 65, p. 73-89.
- Angé Olivia et David Berliner David, 2015, « Pourquoi la nostalgie ? », *Nostalgie. Terrain* [En ligne], 65 | septembre 2015 : <http://terrain.revues.org/15801> ; DOI : 10.4000/terrain.15801
- Arendt Hannah, 1972, *La crise de la culture*, Gallimard.
- Barthes Roland, 1964, *Essais critiques*, Paris, Seuil.
- Beydoun Ahmad, 1986, « Beyrouth, ville dérangée », *Villes en guerre, modes de vie modes de mort, Autrement* n° 83.
- Brones Sophie, 2012, Compte rendu de l'ouvrage *Liban, la guerre et la mémoire*, d'Aïda Kanafani-Zahar, *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, Lectures inédites, mis en ligne le 02 mars 2012, <http://remmm.revues.org/7516>
- Chiffolleau Sylvia et Longuenesse Élisabeth, 2012 (dir.), *Fragments temporels du monde arabe, Temporalités. Revue de sciences sociales et humaines* n° 15-2012 <http://temporalites.revues.org/1981>.
- De Certeau Michel, 1980, *L'invention du quotidien. 1 - Arts de faire*, Folio, essais.
- Eco Umberto, 1996, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Le livre de poche.
- El-Amine Bachar, 2008, « Beyrouth, où habites-tu ? », *Géographie et cultures*, n° 65, 2008, p. 133-140.
- El-Dirani Chebbo Racha, 2010, « Généalogie et usages sociaux de quatre lieux urbains paysagers à Beyrouth », *Projets de paysage*, <http://www.projetsdepaysage.fr/>.
- Fénéon Félix, 2014, *Nouvelles en trois lignes*, préface par Patrick Wald Lasowski et Roman Wald Lasowski, Paris, Éditions Macula.
- Gad El Hak Farida, 2012, « Beyrouth à travers *Un parfum de paradis* », in *Lire les villes. Panoramas du monde urbain contemporain*, sous la dir. d'A. Madoeuf et R. Cattedra, Tours, Presses Universitaires F.-Rabelais, coll. Villes et Territoires, p. 219-232.
- Haugbolle Sune, 2010, *War and Memory in Lebanon*, New York, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hayek Ghenwa, 2015, *Beirut, Imagining the City: Space and Place in Lebanese Literature*, New York, I. B. Tauris.
- Joseph Isaac, 2007, *L'athlète moral et l'enquêteur modeste* (textes édités et préfacés par Daniel Céfaï), Paris, Economica, coll. Études sociologiques.
- Kanafani-Zahar Aïda, 2011, *Liban, la guerre et la mémoire*, Presses Universitaires de Rennes.
- Keranov Dimiter, 2012, « *Memento mori* », *Feuilleton* n° 3, Paris, Éditions du sous-sol, printemps 2012, p. 39-46.
- Khoury Elias, 2007, *Un parfum de paradis*, Arles, Actes Sud, coll. Babel.
- Le temps réfléchi. L'histoire au risque des historiens. EspacesTemps Les Cahiers* n° 59-60-61, Paris, 1995.
- Lévinas Emmanuel, 1974, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Le livre de poche.
- Madoeuf Anna et Cattedra Raffaele (dir.), 2012, *Lire les villes. Panoramas du monde urbain contemporain*, Tours, Presses Universitaires F.-Rabelais, coll. Villes et Territoires.
- Mermier Franck, 2015, *Récits de ville, d'Aden à Beyrouth*, Sindbad-Actes Sud.
- Mermier Franck et Varin Christophe (dir.), 2010, *Mémoires de guerres au Liban (1975-1990)*, Ifpo-Sindbad-Actes Sud.
- Mondada Lorenza, 2000, *Décrire la ville. La construction des savoirs urbains dans l'interaction et dans le texte*, Paris, Anthropos.

- Nassif Tar Kovacs Fadia, 1998, *Les rumeurs dans la guerre du Liban. Les mots de la violence*, Paris, CNRS coll. sociologie.
- Nora Pierre, 1984, *Les lieux de mémoire, I. La République*, Paris, Gallimard, Bibliothèque illustrée des histoires.
- Revaz Françoise, Pahud Stéphanie et Baroni, Raphaël (dir.), 2010, *A contrario* n° 13, 2010-1, *La temporalité du récit : fiction, médias et histoire*, BSN Press.
- Rosemberg Muriel, 2012, *Le géographique et le littéraire. Contribution de la littérature aux savoirs sur la géographie*, Habilitation à diriger des recherches, Université de Paris 1.
- Saïd Edward W., 2008, *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Arles, Actes Sud.
- Sebald Wilfried Georg, 2004, *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, Arles, Actes Sud.
- Sennett Richard, 2002, *La chair et la pierre. Le corps et la ville dans la civilisation occidentale*, Paris, éditions de la passion.
- Wald Lasowski Patrick et Wald Lasowski Roman, 2014, « Préface », in Félix Fénéon, *Nouvelles en trois lignes*, Paris, éditions Macula.