Swarthmore College

Works

French & Francophone Studies Faculty Works

French & Francophone Studies

5-1-2014

La Guerre Du Liban À/Et L'Écran Des Souvenirs Dans: "Le Jeu Des Hirondelles" Et "Je Me Souviens Beyrouth" De Zeina Abirached

C. Calargé

Alexandra Gueydan-Turek
Swarthmore College, agueyda1@swarthmore.edu

Follow this and additional works at: <https://works.swarthmore.edu/fac-french>

Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

C. Calargé and Alexandra Gueydan-Turek. (2014). "La Guerre Du Liban À/Et L'Écran Des Souvenirs Dans: "Le Jeu Des Hirondelles" Et "Je Me Souviens Beyrouth" De Zeina Abirached". *French Cultural Studies*. Volume 25, Issue 2. 202-220. DOI: 10.1177/0957155814520908
<https://works.swarthmore.edu/fac-french/9>

This work is brought to you for free by Swarthmore College Libraries' Works. It has been accepted for inclusion in French & Francophone Studies Faculty Works by an authorized administrator of Works. For more information, please contact myworks@swarthmore.edu.

**La guerre du Liban à/et l'écran des souvenirs dans
Le Jeu des hirondelles et *Je me souviens*. Beyrouth de Zeina AbiRached**

Carla Calargé et Alexandra Gueydan-Turek

Carla Calargé
Assistant Professor of French and Francophone Studies
Florida Atlantic University
777 Glades Rd,
Boca Raton, FL 33431
Etats-Unis
Tél: 512. 318. 8736; ccalarge@fau.edu

Alexandra Gueydan-Turek
Assistant Professor of French and Francophone Studies
Swarthmore College
500 College Avenue
Swarthmore, PA 19081
Etats-Unis
Tél: 610. 328. 8309 ; agueyda1@swarthmore.edu

Notes on contributors:

Carla Calargé est Maître-Assistante de littérature française et francophone à Florida Atlantic University (Boca Raton). Ses recherches portent sur les œuvres francophones du monde arabe, en particulier le roman et le cinéma de l'Afrique du Nord et du Proche-Orient. Elle s'intéresse surtout à la réaction des écrivains arabes face à la montée des intégrismes religieux. Elle a publié une vingtaine d'articles, notamment sur Maalouf, Boudjedra, Laroui, Berger et Schéhadé. Elle a également co-dirigé un numéro spécial de la *Cincinnati Romance Review* consacré à l'œuvre d'Assia Djebar (2011) ainsi qu'un volume sur Haïti intitulé *Haiti and the Americas: Histories, Cultures, Imaginations* (2013).

Alexandra Gueydan-Turek est maître de conférences en études françaises et francophones à Swarthmore College en Pennsylvanie où elle dirige le programme de littérature comparée. Spécialiste de littérature francophone du monde arabe, elle a reçu son doctorat de français à l'université de Yale en 2008. Elle entreprend actuellement des recherches sur le développement de la bande dessinée locale au Maghreb. Elle vient de publier à ce sujet "The rise of Dz-manga in Algeria: glocalization and the emergence of a new transnational voice" dans le *Journal of Graphic Novels and Comics*, alors que son article le plus récent "Cute girls, Tough boys: Performing Gender in Algerian Manga" est à paraître dans la revue *European Comic Art* (2014).

**La guerre du Liban à/et l'écran des souvenirs dans
Le Jeu des hirondelles et *Je me souviens. Beyrouth* de Zeina AbiRached**

Abstract : Cet article examine deux récits graphiques de Zeina AbiRached dans lesquels l'artiste se penche sur des souvenirs d'enfance précis, vécus dans son immeuble de la rue Semaani situé près de la ligne de démarcation qui scinde Beyrouth en deux pendant la guerre (1975-1990). Le but de cette étude est d'analyser le succès et les limites de l'effort mnémonique en l'absence d'un projet national de mémorialisation qui offrirait un récit cohérent du cataclysme. A travers l'examen de l'espace (qu'il soit conçu, vécu ou illustré), nous soutenons que le véritable traumatisme engendré par le conflit armé est loin d'être guéri, voire que la narration recourt à des procédés complexes et variés pour en éviter la mention. En ce sens, et comme l'affirme Freud à propos du souvenir-écran, les épisodes narrés dans les deux œuvres représentent autant d'histoires qui permettent de déjouer l'angoisse générée par la guerre et son souvenir.

Keywords : Récit graphique ; guerre du Liban ; traumatisme ; espace ; mémoire ; anamnèse ; souvenir écran

**La guerre du Liban à/et l'écran des souvenirs dans
Le Jeu des hirondelles et *Je me souviens. Beyrouth* de Zeina AbiRached**

Word count: 5947

L'oubli est la condition indispensable de la mémoire
Alfred Jarry. *Le Périple de la littérature et de l'art*.

Those who cannot remember the past are condemned to repeat it.
George Santayana

Quand *Le Jeu des hirondelles* est sorti de l'imprimerie et que je l'ai lu, je me suis dit que
j'avais oublié de signaler à quel point on avait eu peur....
Zeina AbiRached (entrevue personnelle)

Dans un article récent qui analyse la controverse qui a fait rage en France entre 1998 et 2002 sur le recours systématique à la torture pendant la guerre d'Algérie, l'historien Neil MacMaster soutient:

A comparative approach towards large scale traumatic events, and in particular civil war, would suggest a common pattern in which an entire generation affected by extreme levels of violence and inhumanity, whether as perpetrators or victims, tends to engage in collective amnesia or occultation, only for repressed memory to dramatically resurface in old age. (451)

MacMaster suggère que trois ou quatre décennies sont nécessaires avant que les individus ou les sociétés ayant subi un traumatisme collectif puissent confronter et résoudre les problèmes liés au refoulement de la mémoire au profit d'une dialectique du passage de l'amnésie au recouvrement. Ces propos sont nuancés par les écrits de Chris Hedges sur la guerre dans *War is a Force that Gives us Meaning* (2003). Dans cet ouvrage où il expose les manières par lesquelles la mémoire collective est kidnappée et réduite au silence pendant la guerre, et parfois bien après sa fin, Hedges avance que: "There probably can never be full recovery of memory, but in order to escape the miasma of war there must be some partial rehabilitation,

some recognition of the denial and perversion, some new way given to speak that lays bare the myth as fantasy and the cause as bankrupt” (141). Recouvrer la mémoire constitue en effet un processus complexe qui ne peut-être que partiel du fait de sa sujétion à des déformations successives.

Une fois donc que les atrocités prennent fin, et pendant quelque temps tout au moins, le silence et le déni semblent être les seules manières de faire face au traumatisme: dire la guerre pour ceux qui l’ont vécue ou ceux qui y ont pris part, expliquer ce qui s’est passé, trouver les mots pour raconter l’indicible s’avèrent être au-delà du concevable. Des sentiments complexes faits de honte, de culpabilité, de deuil et d’incompréhension, pour ne citer que les plus évidents, entravent la lucidité du regard qui préside à la reconstruction mémorielle. C’est ce qui se passe au Liban, après que les combats se terminent en 1990: le pays traverse une période d’amnésie partielle et collective.¹ Très peu d’œuvres de fiction ou d’œuvres d’art sont produites à ce sujet et ce n’est que récemment — soit depuis le nouveau millénaire — que certains récits commencent à émerger, déterrants le passé et l’exorcisant pour essayer d’en guérir les plaies ou d’en tirer des leçons pour l’avenir.

En vérité, outre le traumatisme de la guerre en soi, l’impossibilité, dans les années 1990, de parler de ce qui s’est passé provient, en partie, du fait qu’il est plutôt difficile de définir une date précise qui représente, pour les Libanais, la fin de cette guerre. Car, si l’on admet que la chute du Général Aoun en Octobre 1990 signale la fin des conflits armés et la réunification de Beyrouth, il n’en demeure pas moins que cette même date représente l’invasion de la région Est par l’armée syrienne qui occupe alors toute la superficie du pays non contrôlée par l’armée israélienne. Par ailleurs, le consensus politique trouvé alors, qui mène tous les chefs de guerre au gouvernement, de même que la loi d’amnistie générale absolvant ses principaux actants (1991) traduisent autant de démarches de la part du gouvernement pour enterrer, sinon pour passer sous silence, l’histoire traumatique de la guerre (Haugbolle, 2005: 192).

A ces facteurs politiques et socio-psychologiques s'ajoutent d'autres d'ordre socio-historique selon lesquels il demeure impossible aux Libanais de s'entendre sur une Histoire contemporaine commune de leur pays ce qui exacerbe du coup l'importance de mémoires collectives antagoniques qui s'articulent largement autour de sentiments paranoïaques de victimisation et/ou de persécution. Par conséquent, il reste à ce jour délicat de parler de la guerre au Liban de manière objective et détachée sans susciter des réactions violentes de tel ou tel autre bord. Sune Haugbolle affirme à ce propos:

[...] in the absence of a convincing state-sponsored narrative, smaller narratives emerged. The decentralisation of memory that Lebanon experienced is not unusual. In the aftermath of any violent conflict, various master narratives are formed through which the past of different groups is understood, reinterpreted and incorporated into national history overriding and often contradicting the finer details of local experience. (2010: 27)

En l'absence d'un projet de réconciliation nationale qui déterrerait les refoulés d'une Histoire tortueuse et traumatique, les écrivains se trouvent ainsi confrontés à un problème, voire à un paradoxe de taille lorsqu'ils souhaitent examiner cette expérience qui a été formatrice et structurante pour nombre d'entre eux. En effet, s'ils désirent contribuer à l'effort d'anamnèse, ils doivent pouvoir toucher le public libanais, d'où la question de savoir comment parler de la guerre sans avoir l'air d'accuser telle ou telle autre faction et s'aliéner ainsi une grande partie de leur public. Le problème n'est donc pas facile à résoudre, l'artiste étant confronté à des démons puissants et conflictuels: les siens propres, ceux de sa communauté, ceux de (l'histoire de) son pays, ceux de l'écriture, et ceux de la réception de l'œuvre pour n'en citer que quelques-uns. Autrement dit, la question qui se pose serait de savoir comment aborder le traumatisme si le fait même de réussir à en parler nécessite d'en taire des pans entiers.

C'est donc dans le cadre de tels questionnements que nous proposons de nous pencher sur deux albums de Zeina AbiRached : *Partir, mourir, revenir. Le Jeu des hirondelles* (2007) et *Je*

me souviens. Beyrouth (2009) parus tous deux aux éditions Cambourakis.² Notre choix de ces deux albums qui appartiennent au genre du récit graphique n'est pas fortuit. Tout d'abord, au sein de la tradition littéraire et artistique libanaise, et jusqu'à très récemment, la bande dessinée et le récit graphique demeuraient pratiquement inexistants.³ De plus, la spécificité visuelle et esthétique du genre graphique, qui accorde une place privilégiée à l'image, permet à celle-ci de se faire le relais sémantique lorsque les mots viennent à manquer. Selon les propos d'Hillary Chute dans son ouvrage *Graphic Women* (2010) où elle se penche sur des œuvres autobiographiques féminines, la force des récits graphiques réside justement dans le fait que l'image supplée souvent au verbe. Dans le cas où de tels récits sondent les méandres d'une mémoire traumatisée, l'image qui apparaît sur la planche révèle souvent des aspects de cette mémoire dont l'artiste elle-même n'est pas consciente ou, tout au moins, qu'elle est dans l'incapacité de verbaliser. S'appuyant sur les travaux de Cathy Caruth (1995), Chute soutient que le récit graphique joue le rôle privilégié d'un "idiom of witness" (2010: 3) dans la mesure où "the force and value of graphic narrative intervention, on the whole, attaches to how it pushes on conceptions of the unrepresentable" (2010 : 2). Tout en reconnaissant la valeur critique des propos de Chute qui suggère que la visualisation du traumatisme permet de revisiter les tropes dominants de l'invisible, de l'indicible et de l'inaudible caractérisant les récits du traumatisme (2010 : 3), nous soutenons pour notre part que le dessin projeté sur la planche pourrait tout aussi bien occulter et masquer l'image originelle de l'événement traumatique, ce malgré son apparente loquacité. Dans ce sens, l'œuvre entière qui propose de raconter un vécu intime fonctionne comme un écran qui filtre et floute l'affect négatif que risque de générer l'évocation de certains souvenirs. Dans le cas des albums susmentionnés, nous montrerons que le motif de l'espace — espace vécu et illustré, espace de la planche, et espace de l'œuvre — participe d'une stratégie qui, quoique parfois déployée de façon inconsciente, permet d'éviter les conséquences d'une exploration totale de souvenirs longtemps refoulés.

Il faut préciser ici que les deux albums choisis s'inscrivent dans une logique complémentaire dans la mesure où *Le Jeu des hirondelles* (2007) raconte un souvenir de guerre ponctuel dont la durée diégétique est de vingt-quatre heures tout au plus alors que *Je me souviens. Beyrouth* (2009) retrace des souvenirs associés à plusieurs années de ce conflit. En réalité, nous pensons que ces albums sont la matérialisation d'une même substance mémorielle qui s'exprime à travers la continuité du trait esthétique, le choix des couleurs, la répétition de vignettes, le retour des personnages, et l'obsession par une ville qui s'offre comme une série de lieux de mémoire contradictoires et conflictuels. Dans ce sens, les deux albums qui précèdent la parution du *Jeu des hirondelles*—soit [*Beyrouth*] *Catharsis* (2006) et *38 rue Youssef Semaani* (2006)—jouent le rôle d'esquisses esthétiques et thématiques permettant d'anticiper les volumes à l'étude.⁴

Comme leurs précédents, *Le Jeu des hirondelles* et *Je me souviens. Beyrouth* sont de facture autobiographique et narrés à travers la perspective de l'enfant qu'AbiRached a été. *Le Jeu des hirondelles* raconte l'attente du retour des parents de Zeina lorsque, de visite chez la grand-mère, ils tardent à rentrer à cause de tirs particulièrement abondants ce soir-là. Zeina et son frère sont alors pris en charge par les voisins descendus trouver refuge dans cet appartement du premier étage considéré par tous comme le plus sûr de l'immeuble. *Je me souviens. Beyrouth*, quant à lui, retrace plusieurs souvenirs isolés et pour la plupart non-datés mais qui s'étalent sur plusieurs années. L'idée de base de ce volume s'inspire du procédé mnémonique utilisé par Georges Perec dans son œuvre *Je me souviens* (1978) selon lequel l'écrivain raconte "des petits morceaux de quotidien, des choses que, telle ou telle année, tous les gens d'un même âge ont vues, ont vécues, ont partagées, et qui ensuite ont disparu, ont été oubliées ; elles ne valaient pas la peine de faire partie de *l'Histoire*, ni de figurer dans les Mémoires des hommes d'état [...]" (1988 [1978], quatrième de couv.). AbiRached ne laisse d'ailleurs aucun doute subsister quant à l'influence, ou plutôt quant à sa dette vis-à-vis de Perec dont le portrait figure sur la quatrième de

couverture et à qui la dernière page de l'album rend hommage. Dans une entrevue accordée en 2006 à Bruno Gaultier, et dans laquelle elle discute son premier album, elle affirme que :

Lors de la conception de ce livre, j'ai pu prendre conscience que je n'avais pas oublié la guerre, et que je vivrais toujours avec ce souvenir. Il m'avait semblé que l'on était sorti comme brutalement de la guerre, qu'aucun travail de mémoire ne s'était accompli, que les événements n'avaient pas été digérés. En la période de retour à la "normalité" qui suivit, la mémoire n'a fonctionné que par quelques déclics qui amenaient les souvenirs à la conscience.

C'est donc dans la tentative de comprendre l'expérience de la guerre, de s'en distancier et de la "digérer" que s'ancrent les quatre œuvres d'AbiRached et qu'elles trouvent leur continuité. Pour ce, l'artiste ne propose pas une démarche historique ou intellectuelle mais plutôt une approche subjective car mnémonique, qui s'articule essentiellement autour d'une tentative d'appropriation de l'espace à travers sa représentation. C'est ce qui explique que cette expérience soit racontée — à quelques exceptions près — à travers le point de vue d'une enfant de sorte que le lecteur se trouve limité dans sa compréhension de la réalité vécue à la perception qu'a Zeina des événements qu'elle vit ou dont elle est témoin. Il n'empêche que le choix, l'agencement et la présentation de ces souvenirs demeurent ceux de l'adulte qui, plus d'un quart de siècle plus tard, conçoit et mène à terme le projet de son œuvre. Bien plus, c'est le regard critique de l'adulte qui montre parfois les limites de sa propre démarche. Ainsi, la première de couverture de *Je me souviens. Beyrouth* dont le titre en majuscules jaunes souligne l'effort mnémonique, suggère un travail de reconstruction du passé à travers des dessins de grues et des visages qui ont peuplé l'enfance. En opposition, la quatrième de couverture laisse planer le doute quant au succès d'un tel projet vu que les grues cèdent la place à une phrase qui indique l'impossibilité, ou tout au moins l'inachevé, de ce travail puisque l'auteure déclare en lettres minuscules jaunes "je ne me souviens pas du dernier jour de la guerre" (fig.1). Le parallèle établi par la bédéiste entre la

reconstruction de la ville et le travail mnémonique est équivoque: les grues qui saturent l'horizon beyrouthin et s'imposent à l'arrière-plan de la première de couverture, figurent le travail conscient à travers lequel AbiRached tente de reconstruire les vestiges de son enfance. Cependant, tout comme la reconstruction de la ville par Solidere, qui la réinvente en une destination touristique de luxe, gomme des pans entiers de la mémoire collective, le travail mnémonique d'AbiRached tend à redessiner sous un jour positif, subjectif et partiel la façade des souvenirs du Beyrouth en guerre.

Cette ambiguïté qui, dès le seuil de l'œuvre, garantit et dément le (succès du) travail de la mémoire doit être considérée dans le cadre d'une autre affirmation de l'auteure qui précise que son travail consiste à "transformer une expérience qui [l]'avait profondément marquée, en la revivant par le biais d'une représentation" (AbiRached, 2012, entrevue personnelle). Or, en l'absence d'un souvenir signalant la fin de la guerre, AbiRached ne risque-t-elle pas de se retrouver prisonnière de la mémoire d'un traumatisme qui, littéralement, n'a pas de terme ? Dans ce cas, le traumatisme n'étant pas résolu, il risque de s'exprimer à travers le retour obsessionnel de vignettes au sein d'un même album aussi bien que d'une œuvre à l'autre. Contrairement à l'affirmation d'Hilary Chute, le champ du visuel n'offre alors aucune échappatoire au traumatisme mais devient l'indicateur de son existence en signifiant l'impossibilité de sa représentation. Les deux derniers souvenirs relatés dans *Je me souviens* semblent confirmer cette thèse: faisant partie d'un nombre réduit de souvenirs datés (le premier en 2008, et le second en juillet 2006), ils sont racontés dans un ordre inversement chronologique (fig.2). Or, il est intéressant de souligner que lorsqu'elle "[se] souvien[t] des bombardements" AbiRached se représente dans les bras sécurisants de celui qu'on suppose être son compagnon, une nuit d'orage, bien au chaud à Paris. La guerre est loin, et pourtant si proche, puisque le bruit du tonnerre ramène la jeune femme au Liban une vingtaine d'années plus tôt.

La peur de la jeune femme lors de cet orage pourrait nous indiquer qu'elle souffre d'un désordre de stress post-traumatique (PTSD); le tonnerre réveillant la terreur éprouvée lors des bombardements. A cet effet, l'épigraphe de Chris Marker qui ouvre l'album serait révélatrice : "Rien ne distingue les souvenirs des autres moments. Ce n'est que plus tard qu'ils se font reconnaître à leurs cicatrices." Il serait donc nécessaire de se demander de quelles cicatrices il s'agit. C'est alors que le dernier souvenir raconté devient une sorte de clé permettant de lire l'œuvre, voire les quatre albums, sous un éclairage nouveau.

En effet, à travers les dates indiquées, le lecteur comprend qu'AbiRached abandonne l'ordre chronologique afin de reléguer la narration de ce souvenir particulier à la fin. Or ce souvenir traduit, en partie, l'angoisse de l'auteure de perdre les membres de sa famille durant la guerre de 2006. Cette angoisse en réveille une autre, identique mais vieille de vingt ans. La représentation graphique de ce sentiment, comme un gouffre qui sépare la jeune narratrice des membres de sa famille permet d'établir de nombreuses équivalences. En comparant cette planche à la suivante (fig.3), il apparaît que l'éloignement géographique est rendu similaire à l'éloignement temporel: la présence d'AbiRached à Paris en 2006, qui lui permet d'être physiquement loin des bombardements, fonctionne sur le même mode que son éloignement de son passé (deux continents séparés par un grand blanc). Or, c'est de ce blanc précisément que provient l'angoisse: de cette séparation physique qui fonctionne sur la deuxième planche comme une plage d'oubli d'un passé écorché.

Comment dès lors pallier à cette angoisse, et comment rendre compte du quotidien qui la génère? Le retour ici au souvenir de la guerre de 2006 s'impose du fait qu'il offre des pistes inestimables pour pouvoir répondre à cette question. AbiRached raconte, en effet, que sa mère lui envoie plusieurs textos par jour dans lesquels elle lui raconte des détails insignifiants de la vie quotidienne de la famille (ce qu'elle cuisine, la musique que son père écoute, la lecture du frère etc) pour calmer l'angoisse de sa fille alors que les raids aériens font rage. La jeune bédéiste

commente alors les efforts de sa mère en ces termes: “Mais je sais que ce qu’ils ont vécu est dans tous les textos qu’elle ne m’a pas envoyés.” Autrement dit, la réalité de la guerre est simplement indicible et ne peut donc qu’être passée sous silence. C’est pourquoi le dessin qui accompagne ce commentaire reprend celui de la jeune femme face à son passé blessé. Autant dire que la narration faite par la mère du quotidien de la guerre de 2006 éclaire la technique d’AbiRached pour ce qui est de la relation de ses souvenirs d’enfance une vingtaine d’années plus tôt: ce qui est raconté sert en fait à occulter ou à taire une réalité traumatique qui ne peut être exprimée.

Cette entreprise mnémonique est dès lors à mettre en rapport avec les écrits de Sigmund Freud sur le souvenir-écran. Dans *Psychopathology of Everyday Life* (1914), Freud écrit à ce sujet:

The indifferent childhood memories owe their existence to a process of displacement. It may be shown by psychoanalysis that in the reproduction they represent the substitute for other really significant impressions, whose direct reproduction is hindered by some resistance. As they do not owe their existence to their own contents, but to an associative relation of their contents to another repressed thought, they deserve the title of “concealing memories,” by which I have designated them. (57-58)

Il serait donc possible d’avancer que toute l’expérience mnémonique d’AbiRached dans ces albums fonctionne comme un souvenir-écran dont le rôle serait de refouler et de remplacer les sentiments négatifs, les impressions désagréables et les moments traumatisants vécus pendant la guerre de 1975-1990. C’est ce qui explique que la guerre soit racontée sur un mode assez comique et qu’elle ressemble à de grandes vacances pleines de bizarreries plutôt qu’à une suite interminable de tueries, de bombardements et de peurs.

Sur le plan esthétique, l’évitement du récit d’un épisode pénible se traduit de plusieurs manières. Il s’agit d’abord du passage d’une planche riche en motifs et en courbes, qui possède une profondeur de champ, vers une image dépouillée, en aplat, faite de lignes droites. Ce passage

s'accompagne également par une rupture dans l'équilibre des couleurs: la domination d'une couleur sur l'autre ou la dévoration d'une couleur par l'autre, arrive ainsi à indiquer les conflits intimes qui engouffrent à la fois les détails du dessin et le texte. Le dépouillement d'une planche serait donc inversement proportionnel à l'affect ressenti par AbiRached au moment du souvenir: loin de pallier aux tropes de l'invisible, de l'indicible et de l'inaudible (Chute, 2010 : 3), la planche suggère alors le traumatisme par son impossibilité d'en parler ou de le représenter. Par exemple, dans *Le Jeu des hirondelles*, l'angoisse générée par l'éloignement géographique des parents donne lieu à trois doubles-planches magnifiant dans l'imaginaire de la petite fille l'espace qui la sépare d'eux (2007 : 22-27).⁵ La première double-planche représente la toile que tissent les rues colorées en blanc sur le fond noir de l'espace urbain (fig.4). Le récitatif situé au bas de la page gauche explique "Ici, c'est l'espace qui nous reste" (2007 : 22). En fait, le marqueur géographique "ici" se situe en haut de la page droite, diamétralement opposé au récitatif, et ne se réfère qu'à l'espace circonscrit d'un pâté de maison. Une lecture rapide de cette double-planche omettrait de noter la sensation de resserrement de l'espace que provoque l'inclusion de ce marqueur qui revient dans les deux doubles-planches suivantes. L'espace, dans celles-ci, se réduit drastiquement au fur et à mesure que le blanc vient à recouvrir le milieu de la double-planche, et que l'espace des rues s'agrandit pour se transformer en gouttières sectionnant des quartiers entiers qui n'apparaissent plus que sous forme de cases isolées (fig.5).

Outre le dénuement, le traumatisme est souvent masqué par le foisonnement des détails de certaines planches qui opèrent, dans l'économie narrative, comme moyen d'occulter les aspects traumatiques du récit. Ainsi, dans *Je me souviens*, le souvenir de l'anniversaire de la mère sert-il à passer sous silence l'intensité et la violence des bombardements de janvier 1989; la collection d'éclats d'obus du frère cache que les bombes explosent très près; et le récit de l'apprentissage des couleurs floute le fait que les balles du franc-tireur se perdent à proximité de la maison.

Enfin, AbiRached représente parfois, au sein d'une même planche, l'espace intime de l'appartement dans lequel fait incursion l'espace menaçant de l'extérieur: la fenêtre, placée au bord de la planche, suggère alors le tumulte faisant rage (dans la psyché de Zeina aussi bien que dans la ville) mais que l'artiste tente de mettre en sourdine. Ce dernier point se voit ainsi renforcé par l'absence quasi-complète de représentation sonore des bruits assourdissants du conflit,⁶ alors même que les œuvres foisonnent d'onomatopées et de signes visuels traduisant, souvent de manière très créative, toutes sortes de bruits du quotidien. C'est ainsi que, dans *Je me souviens*, alors que Zeina écoute avec son père la symphonie de Berlioz, la fenêtre en arrière-plan laisse voir une pluie de bombes (fig.6). Le contraste aigu qui existe entre, d'une part, les nombreux détails dessinés dans la partie inférieure de la planche et l'équilibre harmonieux entre les couleurs et, d'autre part, le blanc du phylactère auditif qui remplit le tiers supérieur de la page, illustre la manière dont le vide fonctionne pour effacer les bruits du conflit armé. Le motif de la fenêtre revient d'un album à l'autre et joue partout le même rôle. Dans ce sens, il est à spéculer que la fenêtre figure une mise en abyme de l'espace même de la planche, et plus généralement de l'album; son apparition épisodique est symptomatique du retour incontrôlable du refoulé. C'est le cas de la fenêtre évoquée plus haut, montrant l'orage de 2006, mais aussi celle d'où provient la voix du loup dans le conte du *Petit chaperon rouge* raconté par Ernest dans *Je me souviens*. Occupant trois planches au total, la représentation de ce souvenir brouille les frontières entre l'extérieur et l'intérieur. La représentation du dehors sur la première planche à travers une vue d'ensemble montrant la maison de mère-grand au milieu de la forêt situe, comme le veut le conte, le danger à l'intérieur de la maison. Du petit chaperon, seul est montré l'avant-bras, ce qui permet à Zeina de s'identifier au personnage. La seconde planche, qui commence sur une vignette où Ernest lit le conte aux deux enfants assis sur ses genoux, altère les repères visuels et permet de confondre l'extérieur de la maison de mère-grand avec l'intérieur de l'appartement de Zeina. La fenêtre représente alors l'espace liminaire au-delà duquel guette le danger.

Par opposition, le motif des bras qui entourent les enfants (que ce soit ceux des parents, d'Anhala, d'Ernest ou même ceux de Zeina réconfortant son frère) revient constamment dans les œuvres; il signale des moments de tendresse, de sécurité qui permettent d'estomper l'angoisse générée par le quotidien de la guerre. Il serait toutefois erroné de penser que l'angoisse est ressentie uniquement par les enfants: le premier souvenir relaté dans *Je me souviens* est celui des bras et de la voix maternels faisant promettre à Zeina et à son frère de toujours faire attention l'un à l'autre (fig.7). Dans une case-planche complètement noire qui pourrait représenter l'oubli, un coin de mémoire demeure, qui affirme l'immuabilité de l'amour maternel, filial et fraternel. Mais ce coin de mémoire est également indicateur d'angoisse: l'angoisse d'une mère de ne pas pouvoir toujours être présente pour parer au danger encouru par ses enfants. Cette angoisse est alors transmise à l'enfant qui perçoit le danger face auquel même ses parents sont impuissants et qui se le représente, peut-être, à travers cet univers noir qui devient tout ce qui est hors du champ rassurant de l'embrassade parentale.

De la même manière, dans *Le Jeu des hirondelles*, l'attente angoissée de la fin des tirs et du retour des parents est particulièrement visible sur les planches des pages 147 à 151. Divisée en trois vignettes latérales, chacune de ces planches est construite sur la répétition quasi-identique de la première case. L'échange verbal est réduit à son expression minimale et laisse place à des onomatopées traduisant le bruit provoqué par les bouffées incessantes de cigarettes et le tic-tac de l'horloge. L'absence de dialogue, la multiplication exponentielle des onomatopées qui saturent l'arrière-plan des dernières cases, illustrent l'impuissance des adultes et l'angoisse ressentie par tous (fig.8). L'expression spatiale et sonore de la temporalité permet de magnifier le huis-clos lorsque les adultes sont à cours d'idées pour amuser les enfants et qu'ils sont désormais incapables de leur cacher leur propre peur.

Il demeure que l'angoisse ressentie par l'enfant est souvent contournée au travers de mécanismes psychologiques qui permettent d'en gérer les effets négatifs. Ainsi, dans *Je me*

souviens, la mention du sac à dos, dans lequel Zeina a mis tous ses trésors d'enfant et qu'elle garde près de son lit la nuit pour pouvoir l'emporter en cas d'urgence, représente un excellent exemple de déplacement et opère sur le mode d'un mécanisme de défense. Zeina déplace ainsi son angoisse de perdre ses parents sur celle de se séparer de ses "objets" et jouets de sorte que pour rester proche des premiers, elle garde les seconds à proximité, prêts à être emmenés sur son dos au cas où elle devrait fuir à la hâte.

Il en est de même pour les pages centrales qui suivent le départ précipité pour Larnaca dans *Je me souviens*. Formées de trois doubles-planches noires, dont la première est entièrement vierge alors que les deux autres sont couvertes de dessins à la craie qu'un enfant exécuterait pour se distraire, cette section de l'album constitue pour AbiRached une manière d'éviter de représenter la guerre. L'artiste déclare à ce propos que "[i]l n'y a pas de représentation possible de la guerre. La guerre est un néant" et que par conséquent, elle choisit de "faire de la guerre un vide qui mange les cases, voire la page entière" (Gaultier, 2012). La première double-planche demeurée noire symboliserait l'irreprésentable de la guerre et du départ. Les dessins à la craie, en revanche, s'attèlent à représenter les endroits propices à l'enfance, tels la balançoire, le ruisseau et le jardin, dont l'accès lui est interdit par les bombardements.

Il n'empêche que malgré le projet d'AbiRached d'adopter, dans sa représentation des souvenirs de la guerre, une perspective subjective, individuelle et donc partielle, la mémoire d'un traumatisme collectif ne peut jamais être dissociée d'un processus collectif de mémorialisation. Or, dans le cas d'un pays comme le Liban où ce travail d'anamnèse est loin d'avoir eu lieu, ce type de projet ne peut que demeurer extrêmement limité. C'est peut-être ce qui explique le recours systématique aux souvenirs-écrans signalé précédemment. AbiRached appartiendrait ainsi à cette génération de survivants qu'évoque Susan Suleiman dans son article "The 1.5 Generation" (2002):

child survivors [...] too young to have had an adult understanding of what was happening to them, but old enough to have *been there* [...] the 1.5 generation's shared experience is that of premature bewilderment and helplessness [...]. The operative word however, is "premature" – for if all those were there experienced trauma, the specific experience of children was that the trauma occurred (or at least began) before the formation of stable identity that we associate with adulthood and in some cases before any conscious sense of self. Paradoxically, their "premature bewilderment" was often accompanied by premature aging, having to act as an adult while still a child. (277)

Le concept de "la génération 1,5" développé par Suleiman pour analyser les traumatismes des enfants ayant survécu à l'Holocauste, nous permet d'éclairer plus avant le cas d'AbiRached. Il n'empêche que ce cas se complique davantage par l'absence d'une volonté nationale d'effectuer un travail de mémorialisation de la guerre au Liban. C'est alors que le départ en France de la bédéiste peut avoir contribué à ouvrir une brèche dans le mur de silence auquel elle se heurtait dans son pays natal.⁷ C'est peut-être aussi ce qui explique que les deux volumes à l'étude se terminent sur des départs, réels ou imaginaires. En effet, dans *Le Jeu des hirondelles*, la famille de Zeina quitte l'appartement d'Ashrafieh alors que sur les dernières planches (2007 : 182-186) apparaît le nom de Zeina calligraphié en arabe qui se transforme en bateau à voile, voguant hors de la planche. Dans *Je me souviens*, à l'exclusion de la planche de dédicace à Georges Pérec, les dernières planches se terminent sur le souvenir de la guerre de 2006. Suivent deux planches entièrement blanches qui indiquent, selon nous, le blanc d'une mémoire qui n'arrive jamais à s'exprimer pleinement. Ce choix de la feuille blanche n'est pas anodin puisque l'artiste aurait pu se contenter de clore son œuvre sur la fin de la guerre; la présence de cette feuille qui s'ajoute au retour épisodique du conflit armé en 2006 semble fonctionner comme une

fuite à l'avant et suggère l'inachevé du caractère de la guerre de 1975-1990 dans la psyché de l'auteure.

L'examen de la narration faite de la soi-disant fin de cette guerre s'impose ici. Bien que l'auteure ne s'en souvienne pas, comme nous l'avons mentionné précédemment, cela n'empêche aucunement le récit de marquer un retour à la normale à travers une myriade de fins (qui sont autant de débuts pour la petite fille): fin des coupures d'eau et donc fin des bidons, des bouteilles et des bassines, fin du mur barrant la rue dans laquelle elle réside et donc fin du *no man's land*, du franc-tireur et des impasses. Mais ces fins/débuts en liesse fonctionnent eux-aussi comme autant d'écrans qui cachent une réalité désagréable. En effet, peu après la cessation des combats, et lors de la première visite de la famille au centre-ville, Zeina raconte comment ses parents sont incapables de trouver des traces de leurs propres souvenirs autrement que dans les décombres et dans les ruines de la ville; on dirait même que cette première visite des enfants au centre-ville représente la dernière que leurs parents font au Beyrouth de leur jeunesse. Cette angoisse générée par le choc traumatique où des adultes se retrouvent face aux ruines des lieux structurant leur passé, AbiRached la contourne en racontant le bonheur de son frère dont la collection d'éclats d'obus se trouve enrichie de nouvelles pièces. Il n'empêche que la mention de ce souvenir résume les enjeux auxquels se trouve confrontée la mémoire individuelle de la guerre du Liban en l'absence d'un projet national qui en assure ou facilite un projet de mémorialisation collective. L'effort mnémonique est alors condamné à tourner en rond du fait qu'il ne peut ni s'expliquer les causes de la guerre, ni rejoindre la mémoire de l'Autre que la guerre a placé dans le camp adverse.

En conclusion, il semblerait que les quatre premiers volumes d'AbiRached illustrent la nécessité et le succès, mais aussi bien les limites et l'échec du travail de (la) mémoire, comme le suggère si bien la couverture de *Je me souviens. Beyrouth*. Il ne faut cependant pas oublier qu'une œuvre n'existe jamais dans le vide critique et que notre analyse est à lire au jour de la

circulation de ces albums non seulement en France, où ils sont tout d'abord parus, mais également au Liban et hors du monde francophone. Publiée aux éditions Hatem à l'occasion de Beyrouth Capitale mondiale du livre (2009), la version libanaise du *Jeu des hirondelles* s'accompagne d'un dossier parascolaire de Dominique Renard. De par son paratexte, cette édition aurait donc des visées essentiellement pédagogiques et se voit ainsi promue auprès d'un jeune lecteur. Le billet de l'éditeur, conçu pour le lancement de cette édition, comprend un discours promotionnel de cette édition au Liban qui s'appuie fortement sur la finalité éducative du volume tout en reconnaissant les limites d'une narration graphique qui refuse à se faire le relais de l'écriture historique :

Dans *Le jeu des hirondelles*, rien n'est dit des causes complexes et discutées de la guerre civile. Les personnages sont saisis dans leur simple humanité, sans que leur appartenance confessionnelle [sic] soit jamais mentionnée. [...] Il peut donc être un outil précieux pour renforcer l'unité nationale et favoriser l'éducation à la non-violence.

Un outil pour transmettre la mémoire. La première génération née après la fin de la guerre civile arrive à l'âge adulte et est, trop souvent, ignorante ou mal informée sur ces années noires. La transmission de la mémoire douloureuse de la guerre est évidemment difficile et on peut comprendre que beaucoup de parents cherchent à épargner leurs enfants. Mais le besoin de savoir et de comprendre, au-delà de toute prise de parti, est juste et pressant. Et, la réponse, une fois de plus, ne peut venir que des artistes. En effet, depuis vingt ans, les déchirements dus à la guerre sont au cœur du travail des romanciers, des cinéastes et... des auteurs de BD libanais. En témoignant pour les victimes, ils aident la société à panser ses plaies. *Le jeu des hirondelles* permet de transmettre sans didactisme le vécu de la guerre à la première génération d'après-guerre. Le dialogue dans les classes et dans les familles pourra ainsi faire naître une parole libératrice sur les souffrances subies afin d'ouvrir la voie à une réelle réconciliation. (Editions Hatem, 2010)

Nous avons choisi de reproduire ci-dessus cette citation, quoique très longue, parce qu'elle réitère les ambiguïtés que nous nous sommes attachées à souligner tout au long de cet article. Est-il vrai que les artistes peuvent suppléer à l'absence du travail historique dans leurs efforts de mémorialiser la guerre ? La mémoire individuelle traumatique peut-elle suffire si elle n'est pas relayée par et si elle ne s'ancre pas dans un projet mémoriel national ? Comment une œuvre qui ne dit rien "des causes complexes et discutées de la guerre civile" peut-elle constituer "un outil précieux pour renforcer l'unité nationale" ? Ne risque-t-elle pas, au contraire, de reproduire et de renforcer les mêmes mécanismes aporiques déployés par le gouvernement libanais au sortir de la guerre pour soi-disant promouvoir une politique de réconciliation nationale ? Enfin, la parole émise par l'artiste peut-elle se faire "parole libératrice" lorsque l'auteure elle-même demeure prisonnière de ses propres démons ?

Si, au Liban, et malgré beaucoup de bonne volonté, les malentendus générés par le paratexte peuvent s'avérer aussi importants, il n'est sans doute pas difficile de deviner l'étendue des risques de mésinterprétation auxquels peut donner lieu la lecture de ces albums lorsqu'ils sont diffusés à l'étranger. Pour ce, il suffit de consulter la note de lecture publiée dans le *New York Times*, à l'occasion de la parution de la traduction américaine en 2012 (Paul, 2012). Y revient la comparaison avec Marjane Satrapi sans cesse présente dans les entretiens, les commentaires et les comptes-rendus de l'œuvre d'AbiRached en Occident (la quatrième de couverture de *A Game for Swallows* et l'article du *New York Times* inclus), ce, malgré les dénis répétés de l'artiste et son affirmation réitérée qu'elle n'avait jamais lu *Persépolis* avant la parution de ses deux premiers albums. Peut-on, dès lors, espérer que les lecteurs puissent saisir les subtilités du travail mnémonique et graphique d'AbiRached lorsque les critiques, eux-mêmes, ne semblent lire l'œuvre qu'au travers des prismes réducteurs du sexe de l'artiste, de son origine moyenne-orientale, du genre autobiographique et des couleurs choisies ?!

Notes

¹ Il est courant de se référer à la guerre de 1975-1990 au Liban comme à une guerre “civile.” Le fait est que cette guerre est difficile à caractériser; car s’il est vrai qu’elle s’est souvent exprimée à travers des dissensions et des luttes intra-libanaises, elle n’en présente pas moins un caractère régional de par son imbrication dans le conflit israélo-palestinien autant que par ses connexions avec les différents mouvements politiques et religieux du Proche et du Moyen-Orient. Par moment cette guerre affiche même un caractère international à travers les implications in/directes des grandes puissances mondiales de l’époque, notamment les Etats-Unis et l’Union soviétique. Dans ce sens, il est possible d’avancer que cette guerre représente une sorte de microcosme des conflits divers qui minent le Moyen-Orient. C’est ce qui explique la confusion qu’elle génère dans l’esprit de ceux qui n’en sont pas familiers ainsi que la difficulté, pour les Libanais, de s’en rappeler à travers un récit national cohérent. A ce propos, Sune Haugbolle écrit

At times, it was a war of others, mainly Israeli, Palestinian, and Syrian troops, fighting each other and Lebanese groups in turn. At other times and in other ways, it was a war for the others, in which Lebanese factions fought each other over agendas not their own. It could also be described as a war of and for the others in the sense that a relatively small percentage of the Lebanese participated directly in the fighting. Finally, it was a war in which Lebanese fought other Lebanese purely motivated by local power struggles. [...] We must remind ourselves that the Lebanese Civil War was a deeply complex and prolonged civil conflict with regional and international ramifications, which compelled external powers to sponsor Lebanese actors and intervene directly. A confusing war with an unresolved finish, we should expect the memory and mythmaking of it to be equally confused and multivocal. (2010: 15)

Il faudrait néanmoins préciser que cette guerre qui a commencé en 1975 comme un conflit armé entre, d’une part, une coalition de milices chrétiennes alarmées par la montée en puissance des combattants palestiniens qui contrôlent alors des régions entières du pays, et d’autre part, une coalition de miliciens appartenant à des factions palestiniennes aussi bien que libanaises musulmanes et progressistes frustrées par la mainmise des chrétiens sur le pouvoir, a vite dégénéré en une collection de conflits qui, au fil des années, ont opposé tous les camps les uns aux autres et ont provoqué l’intervention directe des armées syriennes et israéliennes lesquelles ont occupé le pays pendant plusieurs décades. Ces armées ne sont pas les seules ayant intervenu au Liban mais elles sont celles dont la présence sur le sol libanais a été la plus longue.

² Zeina AbiRached est née en 1981 dans un Beyrouth en plein guerre, scindé en deux par la ligne de démarcation auprès de laquelle se situe l’appartement de ses parents. Après des études à l’Académie Libanaise des Beaux-Arts (ALBA) AbiRached s’installe à Paris (2004). Autobiographiques, ses quatre premières albums sont en noir et blanc, et racontent des souvenirs d’enfance pendant la guerre dans l’immeuble de la Rue Semaani. Consulter à ce propos “Souvenirs d’une enfance dans la guerre: Rencontre avec Zeina AbiRached.”

³ Pour une vue d’ensemble et un bilan récent de ce champ d’étude au Liban, voir le Mémoire de Master 2 de Pierre-Nicolas Van Aertryck (2011).

⁴ Les deux premières œuvres, [*Beyrouth*] *Catharsis* (2006) et *38 rue Youssef Semaani* (2006), publiées aussi aux éditions Cambourakis, anticipent par leurs motifs *Le Jeu des hirondelles* et *Je me souviens. Beyrouth*. Si la première adopte déjà la perspective d’une enfant dont les jeux

et le quotidien du quartier mettent à distance la réalité de la guerre proche bien qu'invisible, la seconde développe l'atmosphère de l'immeuble où elle vit.

Contrairement aux volumes étudiés dans la présente étude, AbiRached expérimente à travers ces premières œuvres les possibilités même de l'art graphique et adopte des formats non-conventionnels : pour *[Beyrouth] Catharsis*, elle utilise un petit format, 105mm x 150mm, 32 pages, et privilégie un style dépouillé et naïf. En revanche, dans *38 rue Youssef Semaani*, elle s'attèle à créer un livre-objet dont le déploiement des volets, hors de son étui 350mm x 150mm, imite l'architecture de l'immeuble dans lequel elle a grandi. Elle explique ainsi son évolution graphique par le fait qu'elle faisait alors ses premiers pas dans le médium et que pensant qu'elle n'était pas bonne dessinatrice, elle avait tenté de réduire l'image à son expression la plus simple (AbiRached, 2012, entrevue personnelle).

⁵ Ces trois doubles planches doivent être contrastées avec les pages 8 à 12 du même volume, lesquelles représentent, dès l'ouverture de l'album, sous une forme extrêmement détaillée et sous des angles différents, la rue dans laquelle Zeina habite et qui est transformée en impasse du fait du mur qui la barre. Aux sacs de sable, plots de béton et fils barbelés, s'ajoutent les traces des balles qui criblent les murs et achèvent de transformer la rue en un microcosme coupé du reste de la ville. Nous pouvons émettre trois hypothèses au sujet de ces dessins : tout d'abord, il peut s'agir d'une contextualisation nécessaire au lecteur non-familier avec les réalités du conflit libanais ; ensuite, ce peut être aussi une transition esthétique qui inscrit ce troisième volume dans la lignée de ses précédents ; enfin, de par leur présence au seuil de l'œuvre, ces planches sont possibles du fait que la plongée mnémonique est à ses débuts.

⁶ L'une des rares exceptions dans lesquelles le bruit des bombardements se voit traduit est celle des pages 134-135 du *Jeu des hirondelles*, où toutes les explosions sont amalgamées en une seule onomatopée géante surplombant la ville. Il est intéressant de noter alors que l'espace intérieur de la maison de Zeina n'est plus figuré. En revanche, lorsque l'obus éclate dans la chambre de la petite fille (2007 : 165-167), l'explosion est représentée non pas à travers le bruit qu'elle déclenche, mais plutôt par l'envol du dragon de la tapisserie familiale qui perd alors son pouvoir protecteur pour se matérialiser en un monstre effrayant.

⁷ AbiRached affirme, en effet, avoir effectué un travail de recherche approfondi qui lui a permis de comprendre les causes, les ressorts et le développement du conflit armé au Liban (AbiRached, 2012, entrevue personnelle).

Références

- AbiRached Z (2006a) *[Beyrouth] Catharsis*. Paris: Cambourakis.
- AbiRached Z (2006b) *38 rue Semaani*. Paris: Cambourakis.
- AbiRached Z (2007) *Mourir, partir, revenir. Le Jeu des hirondelles*. Paris: Cambourakis.
- AbiRached Z (2009) *Je me souviens. Beyrouth*. Paris: Cambourakis.
- AbiRached Z (2012) *Mourir, paritr, revenir. Le Jeu des hirondelles*. Beyrouth: Editions Hatem.
- Calargé C (2014) Souvenirs d'une enfance dans la guerre: Rencontre avec Zeina AbiRached. *French Review*, 87(3). pp. 161-172.
- Caruth C (1995) Trauma and Experience: Introduction. In: Caruth C (ed) *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins University, pp. 3-12.
- Chute HL (2010). *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. New York: Columbia University Press.
- Editions Hatem (2010) Lancement de la célèbre BD libanaise de Zeina Abirached. Disponible sur: www.editionshatem.com/activites.html (consulté le 21 décembre 2012).
- Freud S (1914) *Psychopathology of Everyday Life*. New York: MacMillan.
- Gaultier B (2012) Entretien avec Zeina AbiRached. 20 septembre. Disponible sur: systar.hautetfort.com/archive/2006/09/20/entretien-avec-zeina-abirached-1.html (consulté le 22 décembre 2012).
- Haugbolle S (2005) Public and Private Memory of the Lebanese Civil War. *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*. 25(1): 191-203.
- Haugbolle S (2010) *War and Memory in Lebanon*. New York: Cambridge University Press.
- Hedges C (2003) *War is a Force that Gives us Meaning*. New York: Anchor Books.
- MacMaster N (2002) The torture controversy (1998-2002): Towards a 'new history' of the Algerian war? *Modern and Contemporary France*, 10(4): 449-459. Publié sur le web le 19 août 2010. DOI: 10.1080/0963948022000029538.
- Paul P (2012) Life Under Siege. 'A Game for Swallows,' by Zeina Abirached. *New York Times*, novembre 14. Disponible sur: www.nytimes.com/2012/11/14/books/a-game-for-swallows-by-zeina-abirached.html?smid=pl-share (consulté le 15 novembre 2012).
- Perec G (1988 [1978]). *Je me souviens*. Paris: Hachette.
- Suleiman S (2002) The 1.5 Generation: Thinking about Child Survivors and the Holocaust. *American Imago*, 59(3): 277-295. Disponible sur: muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/american_imago/v059/59_3suleiman.html (consulté le 14 novembre 2012).
- Van Aertryck PN (2011) *État des lieux éditorial de la bande dessinée au Liban*. Mémoire de Master 2 sous la direction d'Hélène Védrine et de Charif Majdalani, Université de Paris 4, France, et Université Saint-Joseph, Beyrouth, Liban. Disponible sur : neuviemeart.citebd.org/IMG/pdf/2_Def_memoire.pdf (consulté le 1^{er} novembre 2012).

Annexes

Figure 1. AbiRached Z (2009) Première et quatrième de couv. *Je me souviens. Beyrouth* © Editions Cambourakis. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

Figure 2. AbiRached Z (2009) *Je me souviens. Beyrouth*, planches 82-83. © Editions Cambourakis. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

Figure 2. AbiRached Z (2009) *Je me souviens*. Beyrouth (2009) planche 84. Cette planche se situe au verso de la planche 83. © Editions Cambourakis. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

Figure 3. AbiRached Z (2007) *Mourir Partir Revenir. Le Jeu des hirondelles*, double-planche 18, pp. 22-23. © Editions Cambourakis. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

Figure 4. AbiRached Z (2007) *Mourir Partir Revenir. Le Jeu des hirondelles*, doubles-planches 19-20, pp. 24-26. © Editions Cambourakis. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

Figure 5. AbiRached Z (2009) *Je me souviens*. Beyrouth, panel 26. © Editions Cambourakis. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

Figure 6. AbiRached Z (2009) *Je me souviens*. Beyrouth, planche 3. © Editions Cambourakis. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

Figure 7. AbiRached Z (2007) *Mourir Partir Revenir. Le Jeu des hirondelles*, planches 141-144, pp. 148-151.
 © Editions Cambourakis. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur.