

L'image non-stéréotypée du Résistant entre « *Montserrat* » de Roblès et « *Ugniya 'ala al-mamar* » de 'Ali Salim

Zinat Chams

Département de Langue et de Littérature Françaises

Faculté des Lettres- Université de Hélouan

zeinachams@yahoo.fr

Résumé

Cette recherche vise à comparer entre l'image du résistant dans deux pièces de théâtre contemporain : « *Montserrat* » d'Emmanuel Roblès (créée en 1948) et « *Ugniya 'ala al-mamar* » de 'Ali Salim (parue après 1967). Dans les deux œuvres, le résistant se trouve face au même dilemme : sacrifier sa propre vie et celle des autres pour sauver la cause qu'il défend, ou bien sauver la vie de plusieurs personnes en renonçant à ses principes. Un tel débat d'ordre purement idéologique n'est pas sans influence sur les images des divers résistants dans les deux pièces. Or l'analyse de cette « (re) présentation de soi » nécessite la mise en application conjointe de plusieurs disciplines : la rhétorique, l'argumentation et l'analyse du discours. De même, l'image que projette chaque résistant de lui-même n'est pas unique ; elle diffère selon le récepteur auquel elle est destinée, qu'il soit un autre personnage de la pièce ou le spectateur. L'étude de l'image de chaque résistant à la lumière de tous ces facteurs lui confère toute sa profondeur et permet de discerner les caractéristiques qui la distinguent de celles des autres héros.

Mots-clé : Résistant, (re) présentation de soi, ethos, argumentation, analyse du discours.

De toute époque, la littérature de résistance fait partie intégrante du patrimoine culturel de presque toutes les communautés. Chaque nation chante, à sa manière, les exploits des héros guerriers qui se sont acharnés à la défendre, qu'ils soient des êtres en chair et en os ou des personnages fictifs à portée symbolique. Aussi le personnage du Résistant est-il devenu une figure de proue dans presque toutes les littératures. Son rôle principal émane non seulement de

son héroïsme, mais aussi de l'ascendant qu'il exerce sur les autres, autrement dit, de l'image qu'il projette de lui-même aux yeux d'autrui.

Or, le personnage du Résistant, en puisant sa racine dans la réalité ou dans l'histoire, garde en général les mêmes caractéristiques dans les différentes cultures; son image est donc sujette à un processus de catégorisation que l'on nomme « stéréotypage ». « *Le stéréotype, écrit Amossy, peut se définir comme une représentation ou une image collective simplifiée que nous héritons de notre culture, et qui détermine nos attitudes et nos comportements. (...) il relève toujours du préconstruit et s'apparente souvent au préjugé.* » (Amossy, 2006, p:121, 122). Au fil des années s'est construite une image stéréotypée du personnage du Résistant, image probablement inspirée de certains personnages réels devenus des mythes dans le domaine de la résistance, tels que Che Guevara. En effet, selon Jean Ortiz et Marielle Nicolas, « *Le souvenir du Che pousse des millions d'hommes à résister, à « utopiser »* ». (Ortiz et Nicolas, 2012, p.143). Jean-Pierre Azéma résume le stéréotype du Résistant en ces lignes : « *La mémoire collective retient généralement du résistant une image confuse où s'entremêlent l'agent secret, le justicier ou le hors-la-loi qui tiennent de l'acteur de western, du chevalier sans peur et sans reproche faisant sauter, mitrailleuse au poing, un nombre incalculable d'usines et de trains.* » (Azéma, 1979, p: 169, dans Wieviorka, 1996, p.55). Cette image s'applique parfaitement au Résistant qui participe à une lutte armée ; pourtant, si le conflit pour lequel il se débat est, en premier lieu, idéologique, l'image qu'il projette de lui-même est tout autre. Les défis auxquels il fait face étant d'un ordre bien différent, ses vertus guerrières sont remplacées par d'autres qualités plus pertinentes à la dialectique.

En effet, lorsqu'il s'engage dans une lutte idéologique destinée à faire triompher une certaine cause, le Résistant (R) se trouve aux prises avec deux forces subversives : d'une part, l'Ennemi (E) qui déploie tous ses efforts pour faire avorter les entreprises de R, de l'autre, le Non-Résistant (NR) qui s'empêtré inopinément dans la même situation conflictuelle au même titre que R, mais qui refuse de se sacrifier pour la Résistance. R doit donc mener de front deux combats simultanés : faire face parallèlement à E qui exerce une forte pression morale pour le contraindre à se soumettre, et à NR qui refuse de se sacrifier pour la Liberté et, qui, bien pire, incite les autres R à capituler. Tombé entre Charybde et Scylla, R ne possède, comme seules armes, que son discours basé sur une argumentation solide et l'image d'un héros courageux qu'il projette

de lui-même aux yeux des autres. Dans quelles mesures pourra-t-il convaincre les autres de le suivre tout en gardant son image intacte jusqu'au bout ? Tel est le sujet de cette étude.

Corpus et problématique :

Cette recherche se consacre à l'analyse de l'image du R dans deux pièces de théâtre contemporaines : « *Montserrat* » d'Emmanuel Roblès, créée en 1948 et « *Ugniya 'ala al-mamar* » (*Chanson sur le Col*) أغنية على الممر de 'Ali Salim¹ écrite fort probablement² après la Guerre des Six Jours (en 1967). Le choix de ces deux pièces découle de certaines similitudes bien évidentes qui les relient au niveau de l'intrigue et des personnages. En ce qui concerne l'intrigue, les deux œuvres dramatiques tournent autour d'une même problématique : si un R, exposé à un dilemme, est sommé de choisir entre ses principes et la vie –la sienne et celle d'autres innocents-, quel choix doit-il faire ? Pour mieux élucider ce dilemme, chacun des deux dramaturges a situé sa pièce dans une époque bien troublée de l'Histoire. *Montserrat* se passe sous l'occupation espagnole du Venezuela en 1812 (Roblès, 1954, p : 7) au moment où les colonisateurs espagnols, terribles oppresseurs, ne ménagent aucun effort pour arrêter Simon Bolivar, chef des révolutionnaires vénézuéliens. Sur le point d'être capturé, ce chef parvient à s'évader grâce à l'aide de Montserrat, jeune officier espagnol acquis aux idées humanitaires, qui fait cause commune avec les rebelles. Izquierdo, lieutenant espagnol, découvre la « trahison » de Montserrat et décide, coûte que coûte, de lui extorquer la cachette de Bolivar. Vu le courage de Montserrat, Izquierdo invente un plan infernal pour le forcer à parler : il donne l'ordre d'arrêter les six premières personnes qui passent dans la rue et menace Montserrat de les exécuter, l'une après l'autre, sous ses yeux, s'il n'avoue pas la retraite de Bolivar. Ainsi se tissent les nœuds du dilemme auquel fait face ce jeune officier : doit-il parler pour sauver la vie à ces innocents, ou bien garder le silence jusqu'au bout en vue de sauver Bolivar, le seul espoir qui reste au peuple vénézuélien pour acquérir sa liberté ? De son côté, l'action de la pièce arabe se passe au moment d'une guerre égypto-israélienne, sans plus de précisions³. Un bataillon égyptien, formé d'un Sergent et de quatre soldats, est chargé de défendre un col stratégique situé entre deux montagnes ; il se trouve encerclé par une troupe israélienne ; le porte-parole de l'armée israélienne menace les soldats égyptiens de saper le site s'ils refusent de capituler. Aussi tous les membres du bataillon se trouvent-ils confrontés au même dilemme : doivent-ils

résister jusqu'au dernier souffle pour sauver le col stratégique, ou bien se soumettre à E pour sauver leur peau ?

Quant aux personnages des deux pièces, ils sont répartis selon un même triangle conflictuel : R occupe le sommet, et sur les deux côtés, ses deux adversaires : E, l'opresseur implacable, et NR prêt à tout faire pour sauver sa peau. Cette étude se concentrera sur l'analyse de l'image de R dans les deux œuvres, tout en soulignant l'impact de E et de NR sur la construction de cette image . Notons que, dans chaque pièce, il y a un groupe hétérogène de R ; même s'ils s'accordent à se sacrifier pour défendre leur cause commune, chacun d'eux se distingue de l'autre sur les plans personnel, idéologique et social. Aussi s'agit-il d'analyser les images d'une gamme de R assez distincts l'un de l'autre. Ils mènent un combat sur un double front : le premier est violent, destiné à tenir tête à un E implacable et impassible, le deuxième est bien amer, puisqu'ils affrontent leurs concitoyens, les NR qui, pour sauver leur vie, ne daignent pas de faire cause commune avec E. Dans ce combat ardu, Les R ne possèdent, comme seules armes, que leur discours et les images qu'ils projettent d'eux-mêmes, images de militants prêts à tout sacrifier pour faire triompher leur cause.

Avant de commencer, il convient de préciser ce qu'on entend par « *image de soi* » «(re) présentation de soi », ou « *ethos* » du personnage. Selon Nadine Kuperty-Tsur, « *Le jeu de la représentation de soi fait invariablement intervenir un individu face à un public. (...) Une des constantes dans la présentation de soi veut que l'individu cherche à se présenter à son public sous un jour favorable. Dans ce but, il construira de lui dans son discours une image positive pour s'attirer la bienveillance du public.(...) Il s'identifiera à un ensemble de qualités investies d'une valeur positive afin de persuader le public de sa propre valeur qu'on identifiera comme ethos.* » D'après cette critique, le champ de l'analyse de la (re)présentation de soi se limite au « *principe argumentatif* » sur lequel se base le discours de l'orateur. (Kuperty-Tsur et al., 2000, p.p.7, 8) Dans une optique plus large, Amossy considère que «*toute prise de parole implique la construction d'une image de soi*» grâce au style du locuteur, son savoir et ses croyances qui transparaissent à travers son discours.(Amossy et al., 1999,p :9) De même, cette présentation de soi se révèle être, *ipso facto*, «*une construction en miroir de l'image des interlocuteurs* » : l'émetteur A , en prononçant son discours, se fait une image de lui-même et de son allocutaire B qu'il cherche à influencer ; de son côté, le récepteur B, en suivant ce discours, se fait aussi bien une image de A que de lui-même.(Amossy et al., 1999,p :11,12) Donc, l'image

que se fait A ou B de l'autre fait partie intégrante de l'image qu'il projette de lui-même. Bref, selon les spécialistes, la représentation de soi peut être résumée en ces questions : *qui suis-je pour moi ? qui suis-je pour toi ? que désire-je être pour toi ? qui es-tu pour moi ?* (Amossy, 2015, p :105 et Garand, 2007, p :12) Cette construction en miroir de l'image de l'autre est l'un des piliers de cette recherche, d'autant plus que la confrontation entre R et les deux autres catégories d'allocutaires (NR et E) met en relief leurs antagonismes et la différence de valeurs qui les sépare. Cette étude sera donc focalisée sur la présentation de chaque R dans les deux pièces, les points de convergence et de divergence qui le rapprochent ou le séparent des autres R, l'image qu'il se donne de lui-même auprès des différents allocutaires, ainsi que sa propre image vue par les autres. Tout en analysant le discours de chacun d'eux, nous étudierons le rôle que jouent les procédés argumentatifs et stylistiques dans la construction de son image.

Les œuvres étudiées étant des pièces de théâtre, il conviendrait d'abord de répondre à la question cruciale : à qui le discours d'un tel personnage est-il adressé ? pour pouvoir déterminer l'origine de l'image projetée de tel ou tel personnage par les différents allocutaires. Selon Kerbrat-Orecchioni, , il y a trois types de récepteurs dans le dialogue théâtral:

- un « *destinataire directe* » (que nous appelons D1) à qui l'émetteur (que nous appelons M) s'adresse explicitement,
- un « *destinataire indirecte* » (que nous appelons D2), témoin de l'échange verbal entre M et D1 sans y participer et dont la présence est « *connue et acceptée* » par M,
- Et un « *récepteur additionnel* » (que nous appelons RAD) dont la présence échappe complètement à M. (Kerbrat-Orecchioni, 1984, p. 48)

Ainsi, à la multitude des récepteurs correspond une multitude d'images tracées d'un même personnage. L'image de R présentée par un E ou un NR diffère totalement de celle décrite par un autre R. Il faut aussi prendre en considération la présence d'un autre récepteur inhérent à toute œuvre théâtrale : le spectateur qui est « *par définition* » un « *destinataire indirect* » D2 pour l'auteur et l'acteur qui tiennent compte de sa présence en produisant leur message, mais qui est aussi un « *récepteur additionnel* » RAD pour le personnage de la pièce .(Kerbrat-Orecchioni, 1984, p. 49 et Ubersfeld, 1996, p.13) C'est en sa qualité de « *récepteur additionnel* » que le spectateur se forme une image de R, qui peut

ou non se conformer à celle produite par les autres personnages. Aussi serait-il intéressant de confronter ces diverses images pour en relever les ressemblances et les divergences. Si on ajoute à ces images celle que R tente de se donner auprès de E , de NR et des autres R, il en résulte une image kaléidoscopique de R qui permet de cerner ce personnage en sa totalité.

Notons aussi une nette divergence entre les images des R dans les deux pièces. Ces héros sont bien hiérarchisés ; on distingue, dès les premières scènes, que l'action de chacune des deux pièces tourne autour d'un seul R, que nous désignerons comme « commandant en chef », soutenu par une constellation d'adjuvants : les R « militants ». En étudiant chacune des images de ces R militants ou commandants en chef, on soulignera dans quelles mesures elle se distingue de l'image stéréotypique et traditionnelle du R, image ancrée dans la doxa du spectateur.

I- Les Résistants « militants » :

Dans chacune des deux pièces étudiées, la présence des R adjuvants est indispensable pour encourager le R principal à poursuivre son chemin périlleux. Leur rôle n'est pas moins important que celui du R « commandant en chef » puisque, sans eux, il se trouverait seul face à un E implacable ; sa souffrance aurait été plus pénible. Nous passerons en revue cet amalgame de figures unies par la résistance mais dont chacune se distingue par des caractéristiques qui lui sont propres. Nous analyserons successivement les R militants dans *Montserrat* : Éléna et Ricardo, puis ceux de la pièce arabe : Mus'ad et Shawķī ; ensuite nous établirons un parallèle entre les deux R commandants en chef des deux œuvres : *Montserrat* et le Sergent.

A- Éléna, l'inébranlable taciturne :

La seule figure féminine parmi tous les R des deux pièces, Éléna est un personnage bien surprenant pour plus d'une raison. D'abord, elle ne souffle pas mot et s'abstient de faire le moindre geste pendant la première moitié de la pièce, au point que les autres personnages ne lui adressent aucune parole, comme s'ils ne la voyaient pas ; le spectateur pourrait même croire qu'elle n'est qu'une comparse. Même lorsque les autres otages exercent une forte pression sur *Montserrat* pour qu'il révèle à Izquierdo le refuge de Bolivar, Éléna reste sans mot dire. Le spectateur, ainsi que les autres personnages pourraient croire que ce mutisme traduit l'extrême panique de l'héroïne. Or, sa première intervention fait basculer cette image. C'est un moment crucial de l'action,

quand Izquierdo, impatient, avertit les otages qu'il mettra en exécution sa menace et commencera à les exécuter l'un après l'autre. Dans cette atmosphère tendue, il passe en revue les otages pour en choisir un, puis, fixant Éléna des yeux, il s'interrompt :

Izquierdo : *Mais, par le sang du Christ ! elle est adorable, cette petite fille ! où avais-je les yeux ? C'est impardonnable !* (Il s'approche d'elle en souriant)
Comment t'appelles-tu ?

Éléna (oppressée) : *Éléna.*

Izquierdo : *C'est joli, Éléna...É-lé-na ! Indienne, non ?*

Éléna : *Ma mère était indienne.*

Izquierdo : *Enfant de l'amour....C'est pour ça que tu es si belle.*

Éléna : *Ma mère était servante chez un Espagnol qui l'a violée.*

Izquierdo : (...) *Quel âge as-tu, petite fleur ?*

Éléna : *Dix-huit ans !*

Izquierdo : *Et tu es vierge ?*

(Éléna baisse la tête) (Roblès, 1954, p.p.: 76,77)

Ce dialogue, qui constitue la véritable entrée en scène d'Éléna, est bien révélateur. Pour mieux mesurer la grandeur de son image, il convient d'abord de préciser l'image de son interlocuteur. En effet, Izquierdo est un implacable oppresseur ; il est l'auteur de divers massacres contre les Vénézuéliens ; il se vante même de ne pas avoir « *pardonn(é) une fois* » dans sa vie, de ne pas avoir « *cet air idiot d'un homme qui peut s'attendrir et pardonner* » (Roblès, 1954, p.p. : 15, 16). En plus, selon les dires du Père Coronil, un prêtre espagnol, Izquierdo a « *une âme possédée par le démon de luxure au point de tout lui sacrifier* » (Roblès, 1954, p : 110) Déjà, cette lubricité apparaît clairement dans son attitude envers la jeune héroïne : dès qu'il l'a vue, il se reproche de ne pas l'avoir aperçu plus tôt; il va même jusqu'à lui poser une question impudique concernant sa virginité. Par ses réponses, Éléna apparaît, aussi bien pour le spectateur RAD que pour les autres personnages D2, comme une jeune fille pudique qui répond à contre-cœur aux questions dévergondées d'Izquierdo. Pourtant, le reste du dialogue laisse apparaître le vrai visage de cette héroïne en toutes ses nuances.

Izquierdo (**avec son sourire habituel**) : *Trésor merveilleux ! (...) Tu seras épargnée, naturellement. Ce soir, tu deviendras ma femme. Ça te plaît ? (...)*

Éléna (doucement) : *Je veux être fusillée avec les autres.*

Izquierdo (**joli-cœur**) : *Méchante ! Adorable méchante ! (Il s'approche davantage et lui caresse les cheveux. Elle se tient toute droite, très pâle.) Et comme je t'aime ainsi...Tu as de beaux cheveux....(Il lui caresse les seins. Elle se recule.) Et des seins de déesse, mon adorable Éléna. (...) Tu te résignerais vraiment, joli Éléna, à mourir pour ce Bolivar que tu ne connais même pas ? Vraiment ?*

Éléna (**très pâle**, mais fermement) : *Je suis sûre qu'il faut à tout prix sauver Bolivar. Et j'ai mes deux frères à Puebla, chez les révolutionnaires.*

Izquierdo (épanoui) : *Moralès ! Elle me plaît de plus en plus. Ce soir, elle et moi souperons en tête-à-tête !(...)*

Éléna : *Je veux subir le sort de ces gens.*

Izquierdo : *Allons. Allons. Tu serais la première fille de ce pays que je verrais préférer six balles dans la poitrine à...(...) Ma belle, quand un officier du roi fait à une indienne l'honneur de coucher avec elle, il faut qu'elle le remercie très humblement...Mais j'aime assez que cela te déplaise. » (Roblès, 1954, p.p. 77 à 79)*

Ainsi, Izquierdo poursuit son discours sur un ton de joie sadique, annonçant à Éléna qu'elle aura la vie sauve, à la seule condition de satisfaire ses propres désirs. Contrairement à l'attente des autres personnages, et peut-être même du spectateur, qui lui attribueraient une certaine faiblesse naturelle due à son sexe et de son âge, Éléna se dresse fermement seule, sans solliciter le secours de personne, contre le diabolique Izquierdo. Celui-ci exerce sur elle toutes sortes de pression: pression morale, quand il la harcèle moralement tout en se moquant de sa volonté de se sacrifier pour sauver Bolivar, et pression physique, lorsqu'elle devient sujette à ses caresses voluptueuses. Elle souffre énormément car, à deux reprises, elle a l'air « très pâle » et même « recule » en parlant à ce monstre immonde qui lui fait des avances impudiques. Pourtant, elle parvient à résister et à répéter à deux reprises sa volonté de mourir avec les autres otages. Cette affirmation est doublement choquante pour Izquierdo : non seulement Éléna décline son offre de lui sauver la vie au prix de son honneur, mais elle est la première parmi les otages à déclarer ouvertement son adhésion au clan de Bolivar, ce qui pourrait inciter d'autres otages à suivre son exemple. De plus, elle provoque ce tyran en plus en déclarant que ses frères sont parmi les résistants. Son attitude a bel et bien provoqué Izquierdo : alors qu'il a commencé son discours avec un « sourire », tout en faisant le « joli cœur », il a fini par éclater, se sentant humilié car il est rejeté par « une indienne » qui refuse « l'honneur de coucher » avec lui au lieu de le « remercie(r)

humblement.» Pourtant, il reprend son sang-froid et termine son discours par cette phrase qui dévoile bien son sadisme : «*Mais j'aime assez que cela te déplaise* » pour faire comprendre à Éléna qu'il est déterminé à aller jusqu'au bout. Montserrat lui-même n'a pas prêté une grande attention à cette jeune fille. Lorsqu'Izquierdo lui fait la remarque suivante : « *Cette voix céleste (la voix d'Éléna) n'a-t-elle pas pu toucher ton âme ?* » Montserrat lui répond simplement qu'« *elle seule n'a pas ouvert la bouche* » au moment où tous les autres otages l'incitaient à se soumettre à la volonté d'Izquierdo . (Roblès, 1954, p . 78). Dès qu'Éléna a pris la parole après son long silence, elle a surpris tous les autres : Izquierdo D1 qui ne s'attendait pas à un tel refus, les autres otages D2 (Ricardo suivra son exemple) et même le spectateur RAD, qui ne la croyait pas capable d'un tel héroïsme.

Le courage et la détermination de cette fille ne cesseront de se confirmer tout au long de la pièce. Après son court dialogue avec Izquierdo, Éléna reprend son mutisme alors que tous les autres personnages parlent ; elle ne parlera que lorsque sa parole sera indispensable pour l'action de la pièce. Après l'exécution de trois des otages, Izquierdo, désignant les trois qui restent, dit ironiquement : « *Voyons, à qui le tour ?* », la jeune héroïne, sans hésiter, « *s'avance vers Izquierdo* » et dit : « *A moi !* » Pourtant, ce chef débauché choisit un autre otage pour l'exécuter, dans l'espoir d'épargner Éléna pour son propre plaisir cette nuit. (Roblès, 1954, p . 109) Par cette intervention très courte, la jeune fille ne manque pas de donner aux autres otages un exemple à suivre et de confirmer sa position prise de se sacrifier pour la révolution. Ainsi l'image de la résistante inébranlable se consolide-t-elle aux yeux du spectateur et des autres personnages.

Or, l'intervention ultime d'Éléna est si cruciale qu'elle a modifié le cours même de l'action de la pièce, qui était dans un tournant décisif. Pour mieux comprendre l'impact de ses paroles, il convient de les placer dans leur contexte. Vers la fin de la pièce, il ne reste que deux otages : la jeune héroïne et une Mère affolée à l'idée de mourir. Cette NR refuse de se sacrifier pour une raison assez plausible : elle a enfermé dans sa maison ses deux petits enfants-dont un bébé qui attend le retour de sa mère pour s'abreuver de son lait. Durant toute la pièce, elle ne cessait d'exercer une grande pression sur Montserrat pour qu'il livre Bolivar et lui sauve ainsi la vie et celle de ses enfants. Lorsqu'Izquierdo a désigné la Mère pour être exécutée, celle-ci a fondu en larmes et a supplié Montserrat avec des termes si touchants que celui-ci était sur le point de céder,

et a même commencé à indiquer à Izquierdo le refuge de Bolivar. A ce moment crucial, Élénna brise son silence et « dans un cri » dit à Montserrat : « Non ! taisez-vous ! (Silence. Puis un ton plus bas :) Reprenez-vous donc ! Il n'est plus temps d'être lâche ! Vous avez déjà sacrifié quatre des nôtres ! C'est trop tard. Taisez-vous ! » (Roblès, 1954, p .121) Par cette courte intervention, Élénna a pu freiner l'élan de Montserrat. Elle a commencé par « un cri » pour interrompre l'aveu de Montserrat et se faire écouter en même temps ; puis elle a poursuivi son discours en lançant un ordre à Montserrat, « taisez-vous ! », se plaçant ainsi dans une position supérieure pour pouvoir contrôler l'impulsion soudaine de ce héros . Enfin, sur un ton plus calme, elle a essayé de le dissuader de poursuivre son aveu en lui montrant, d'une part, une image dévalorisante de lui-même : s'il persiste à avouer, il sera un « lâche », et, d'autre part, en lui rappelant qu'il a « déjà sacrifié » la vie d'autres personnes ; cet « argument du sacrifice » vise à rendre une action « crédible » en postulant qu'elle est basée sur « une conviction et une bonne foi absolues » (Robrieux, 1993, p .138) Et elle a fini par ajouter : « C'est trop tard », employant ainsi un autre argument plus déterminant : « l'argument du gaspillage » selon lequel il faut « respecte(r) ce qui a déjà été engagé dans une entreprise, afin que les efforts consentis ne soient pas perdus.(...) Un sacrifice a déjà été consenti :il faut poursuivre l'opération sous peine d'en perdre le bénéfice et de se voir taxer d'incohérence. » (Robrieux, 1993, p .139)

Bien que sa courte intervention ne dure que quelques secondes, Élénna n'a pas laissé les destinataires indifférents. Par une série d'arguments concis et bien efficaces, elle a réussi à dissuader Montserrat de révéler le refuge de Bolivar en lui prouvant l'impossibilité de faire marche arrière. Grâce à cette argumentation habile, Montserrat, D1, a repris son sang-froid : il « s'est redressé. On devine qu'il s'est repris. » (Roblès, 1954, p . 121) Rien ne le fera fléchir : ni les menaces d'Izquierdo, ni ses « promesses » de laisser la vie sauve à Bolivar et à Montserrat lui-même si ce dernier lui dévoile la cachette du chef vénézuélien (Roblès, 1954, p : 122). Quant aux D2, ils ne sont pas moins influencés : le Père Coronil se rend conscient, mais après coup, de l'impact des paroles d'Élénna sur Montserrat :fou de rage, il insulte la jeune fille et donne lui-même l'ordre de l'exécuter sans attendre la décision d'Izquierdo : « furieux », il s'écrie : « La chienne ! Emmenez-la ! Et faites vite » (Roblès, 1954, p ; 121) L'intervention d'Élénna lui a donc coûté la vie, ce qui rehausse son image aux yeux de RAD , le spectateur qui a cessé de la considérée comme une simple vénézuélienne

terrifiée-comme il l'aurait cru au début de la pièce-, et qui apprécie cette vraie militante qui n'a pas hésité à se sacrifier dans le seul espoir de sauver Bolivar. Sa foi inébranlable en la cause pour laquelle elle combat l'a déterminée à être la première des otages à faire face au despote Izquierdo en lui déclarant sans ambages qu'elle refuse son offre de sauver sa vie en devenant sa maîtresse, et qu'elle accepte de bon gré de mourir pour sauver le chef de la résistance.

A cette image rayonnante vient s'ajouter une autre : celle de Ricardo, ce jeune Résistant assez différent mais dont l'image est non moins resplendissante.

B-Ricardo : le raisonneur hésitant :

Dans *Montserrat*, Ricardo est le personnage qui a marqué la plus grande évolution au cours de la pièce. Au début de l'action, le dialogue s'échauffe lorsque la plupart des otages (des NR) : le Marchand, le Potier, le Comédien et la Mère, tentent de fléchir Montserrat pour l'inciter à dénoncer Bolivar et sauver leur vie. A ce moment décisif, Ricardo, aussi bien qu'Éléna, gardent le silence. Mais la situation s'envenime quand le Marchand, désespéré de convaincre Montserrat de parler, passe à la violence physique et « *se rue sur Montserrat, le gifle à la volée et le prend à la gorge* ». C'est alors que Ricardo intervient pour la première fois dans la pièce, son intervention a pour but de sauver Montserrat ; « *il se jette sur le Marchand et le maîtrise* » en criant : « *Attendez ! Attendez !* » (Roblès, 1954, p. 69) Puis il entame un assez long dialogue avec Montserrat qui révèle bel et bien le dilemme de ce jeune héros :

Ricardo (à Montserrat) : *Je hais les Espagnols...Je sais ce que vaut Simon Bolivar. (...) Mais ...J'ai peur detout à l'heure ! Mon père a été fusillé, déjà, quand j'avais à peine cinq ans ! Ils ont mis le feu à la maison. Ma mère est seule. Ce sera...très dur, pour elle aussi. »*

Montserrat, morne : *Oui.* (Roblès, 1954, p. 70) (**Enoncé A**)

Ayant ainsi mis à nu ses espoirs et ses craintes, Ricardo poursuit son discours avec Montserrat, en vrai raisonneur :

Ricardo : *Tu as bien réfléchi, toi-même ? Il s'agit, n'est-ce pas, de nous sacrifier tous les six pour sauver un homme dont les exploits sont à venir. (...) Tout cela est réel, fait de chair et de sang. Et, l'anéantir, c'est aussi ouvrir d'autres portes au malheur, jeter sur d'autres êtres du désespoir, de la douleur et des larmes. Quelle vérité peux-tu donc opposer à cela, puisque Bolivar, poursuivi, traqué, risque d'être arrêté ce soir même ? Puisqu'il est malade et que la mort peut le ravir pendant la nuit. Et qui te dit que cette mission pour*

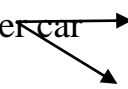
laquelle tu le preserves, qui te dit que la Providence lui permettra de l'accomplir ?...Réfléchis bien. Six vies humaines sacrifiées à coup sûr contre les exploits incertains d'un homme malade et rigoureusement traqué !

Montserrat, morne : *J'ai bien réfléchi...Mais c'est notre dernière chance....*

Ricardo, accablé : *Ah ?...mourir, oui. Mais mourir ainsi.* (Roblès, 1954, p.p. 70, 71) **(Enoncé B)**

Ainsi Ricardo commence-t-il par évoquer son propre dilemme : il est tiraillé entre son désir de mettre fin aux horreurs commis par des Espagnols et sa crainte de la douleur prévue de sa mère au cas où il serait tué, (Enoncé A). Puis, il passe à une généralisation qui rend son argumentation plus plausible (Enoncé B) . Il repose son discours sur deux arguments bien solides. En premier lieu, Montserrat ne peut consentir à sacrifier les six otages sans être conscient, *a fortiori*, que ce sacrifice entraînera la douleur d'autres personnes de leur entourage. C'est « *l'argument des inséparables* », « *celui qui associe de manière inextricable deux idées ou deux situations. (...) C'est l'argument du « tout ou rien »* » (Robrieux ,1993, p.124) Ainsi, pour sauver Bolivar, Montserrat sacrifiera non seulement la vie des six otages, mais le bonheur de leurs familles respectives. En deuxième lieu, la vie de Bolivar lui-même, pour laquelle la vie des otages sera sacrifiée, est bien en danger, d'une part parce qu'il est gravement malade, et d'autre part, parce qu'il est « *rigoureusement traqué* » . C'est une « *argumentation indicielle* » qui consiste à grouper les différents indices pour arriver à une certaine conclusion (Plantin 1996, p. 45). Pour prouver à Montserrat le risque qu'il prend en s'obstinant à tout sacrifier pour protéger Bolivar, Ricardo part des données exposées au cours de la pièce : maladie de Bolivar, et acharnements des Espagnols à le trouver. Bien plus, à supposer que Bolivar réussisse à échapper à ses traqueurs et qu'il ait la vie saine et sauve, ses « *exploits* » seront « *incertains* », et la réussite de sa révolution demeurera donc une simple probabilité, puisque les colonisateurs espagnols sont bien puissants. Ce héros associe donc l'argumentation indicielle à un raisonnement par « *induction* » qui est une « *extrapolation à partir des données* » (Plantin 1990, p. 214)

On peut résumer cette argumentation selon le schéma suivant :

- Sauver la vie de Bolivar = sacrifier la vie des six otages+ le bonheur de leur entourage. (argument des inséparables)
- La vie de Bolivar reste toujours en danger 
 (argumentation indicielle) il est malade
il est traqué

- Même si Bolivar est sauvé, la réussite de sa révolution restera une simple probabilité à cause de la puissance du colonialisme espagnol. (argumentation indicielle + argumentation par induction)

Ces arguments sont si forts et si véridiques que Montserrat lui-même n'a pas manqué d'y consentir implicitement en n'y manifestant aucune opposition. Il répond obliquement « *Mais c'est notre dernière chance* »

A ce moment, le Potier intervient et interrompt le dialogue entre Montserrat et Ricardo en s'écriant : « *rien ne pourra convaincre ou fléchir cet insensé !* » Alors, Ricardo riposte :

Ricardo : *Tais-toi.* (Comme pour lui-même) *Moi aussi, j'ai encore dans la tête les cris des égorgés de Siquisèque. Et quand je ferme les yeux, j'ai, incrustée sous les paupières, l'image des morts dans les fosses de Cumata...* (D'un ton plus saccadé) *Moi aussi, je sens sur moi le mépris des Espagnols, comme une main de pierre. Partout et jusque dans ma maison. Mais ma mère est vieille et seule et elle a déjà tant pleuré...*

Montserrat, exalté : *C'est la dernière chance. Si elle s'éteint, si Bolivar est pris ou s'il échoue, alors ce sera la nuit complète et pour toujours sur des millions et des millions d'hommes, d'un bout à l'autre de ce continent. Il faut sauver cette chance.* (Roblès, 1954, p : 71,72)

D'après cette bribe de dialogue, l'image de Ricardo se complète. Si le début de son dialogue nous laisse voir l'image d'un raisonneur qui pèse le pour et le contre de son sacrifice, dans la réplique ci-dessus, il laisse plutôt éclater ses sentiments ; il semble revivre la scène des atrocités commise par les Espagnols: il entend toujours « *les cris des égorgés* » et voit leur image funèbre « *incrustée sous les paupières* », même lorsqu'il ferme les yeux , son émotion est renforcée par le « *ton saccadé* » de sa voix, par sa sensation douloureuse du « *mépris des Espagnols* » qui l'étrangle telle « *une main de pierre* ». Il utilise ici une figure de style baptisée « *ekphrasis* ». Il s'agit, selon Yves Le Bozec, de « *l'argumentation par la description pathétique* » Pour plus de précision, ce critique ajoute : « *Qu'elle agite l'âme en excitant les sens, qu'elle appelle à la compassion, l'ekphrasis ne cherche pas à convaincre, mais à persuader : la description tient lieu de démonstration, et l'émotion contient toute l'argumentation.* » (Le Bozec, 1998, p.116) En ressuscitant la sauvagerie des Espagnols envers les Vénézuéliens, Ricardo justifie sa haine envers les colonisateurs ; par le trouble de sa voix (il est sur le point de pleurer) , il reproduit le trouble assez puéril de son âme. Pourtant, une autre image le hante

en parallèle, celle de sa mère « *vieille* », « *seule* » et qui « *a tant pleuré* ». Cette seconde image l'empêche de consentir au sacrifice exigé pour sauver Bolivar. Ainsi, l'ekphrasis représente-t-elle une double justification du tiraillement de Ricardo entre son désir de se sacrifier dans l'espoir de mettre fin aux crimes des colonisateurs qu'il hait de tout son cœur, et son hésitation à le faire à cause de la souffrance prévue de sa mère. A ce stade, ni Montserrat D1, ni les autres otages D2, ni même le spectateur RAD ne peuvent déterminer le parti pris de Ricardo : a-t-il opté pour les R ou les NR ? Bien plus, pour augmenter le mystère de la position prise par Ricardo, son dialogue avec Montserrat s'interrompt brusquement à cause de l'intervention des autres otages NR : le Potier, le Comédien, le Marchand et la Mère qui tous essaient, une fois de plus, de dissuader Montserrat de les sacrifier pour sauver Bolivar.

Puis le rythme des événements s'accélère, Ricardo assiste sans mot dire à l'exécution du Potier, du Marchand et du Comédien. Après l'exécution de ce dernier, Izquierdo a posé sa question impertinente au reste des otages : « *à qui le tour ?* », Éléna s'est donc présentée d'elle-même pour se sacrifier. Mais le commandant espagnol refuse de la tuer et ordonne à son adjoint Moralès de prendre Ricardo pour l'exécuter. Dès qu'il entend l'ordre d'Izquierdo, « *Ricardo (...) aussitôt va se placer de lui-même entre les soldats* ». (Roblès, 1954, p.p. 108,109) A ce moment commence un échange de répliques entre ce héros et Izquierdo, assez surpris de sa soumission, échange qui révèle la véritable image de ce jeune homme.

Izquierdo : Eh bien ! mon petit ! Tu ne dis rien ? Tu ne dis rien à notre ami Montserrat ? Vas-tu te laisser fusiller sans tenter de le fléchir ? (Ricardo garde obstinément la tête baissée.) (...) Tu es courageux, Ricardo ! J'aime le courage. Il me vient l'envie d'éprouver le tien davantage (Ricardo le regarde.) Oui, une petite séance dans la cave de notre talentueux bourreau ! (...) Ne t'imagines pas qu'il s'agisse d'un vulgaire rôtisseur d'orteils ! C'est un véritable artiste et qui aime son art ! Un virtuose de la tenaille ! (...) Parle donc !

Ricardo, (...) se raidit et, d'une voix étranglée : Bolivar....nous vengera... (Roblès, 1954, p.p.110,111)

Ce court dialogue marque une nette évolution dans l'image de Ricardo. Ce jeune héros qui laissait entendre qu'il était incapable de se sacrifier en pensant à la douleur de sa mère, qui raisonnait longuement pour prouver à Montserrat la précarité des chances de réussite de Bolivar, « *garde obstinément la tête baissée* » pour déclarer indirectement à Izquierdo son refus de prononcer un

seul mot pour dissuader le jeune officier espagnol. Ce message a été bien compris par Izquierdo ; la preuve en est qu'il a essayé de fléchir Ricardo en le terrorisant. Utilisant, à son tour, une ekphrasis destinée à semer la peur dans le cœur de Ricardo, il lui décrit une scène de torture orchestrée par un « *talentueux bourreau* », « *un véritable artiste et qui aime son art ! Un virtuose de la tenaille !* » qui n'est pas un « *vulgaire rôtisseur d'orteils* ». Sûr de l'impact de ses paroles, Izquierdo conclut par un ordre bref et bien formel : « *Parle donc !* » A cette menace directe, Ricardo répond tout court : « *Bolivar... nous vengera...* ». Cette phrase bien simple revêt l'image de Ricardo d'un éclat particulier parce qu'elle comporte des messages directs et indirects adressés non seulement à D1 (Izquierdo), mais aussi à D2 (Montserrat et le reste des otages), et au RAD (spectateur). Au tyrannique lieutenant espagnol, il déclare ouvertement qu'il prend le parti de la Révolution, que ses menaces ne lui font ni chaud ni froid, qu'il refuse d'exercer une pression sur Montserrat pour lui faire avouer la cachette de Bolivar. Bien plus, il justifie, du même coup, son parti pris ; il sous-entend : j'accepte de me sacrifier pour la cause de la Révolution parce que Bolivar nous vengera. Il s'agit ici, selon la rhétorique aristotélicienne, de tirer argument de « *la consécution.* » Plus précisément, « *puisque dans la plupart des cas il arrive qu'une même chose ait deux suites, une bonne et une mauvaise,* » on peut « *tire(r) de la consécution argument pour conseiller ou déconseiller, accuser ou défendre, louer ou blâmer* » (Aristote, 1960, p.121) Ricardo opte ici pour la réussite de la Révolution, il affiche sa foi dans la victoire de Bolivar. De même, la réponse de ce héros renferme un message indirect adressé à Montserrat et aux autres otages : il déclare à Montserrat qu'il le soutient dans son combat et il donne aux autres otages un exemple à suivre. Tous ces éléments donneront de Ricardo, aux yeux du spectateur, l'image reluisante d'un R acquis aux idées révolutionnaires. La suite de son discours avec Izquierdo confirmera cette image.

Malgré la réponse foudroyante de Ricardo, le général espagnol ne s'est pas désespéré pas ; il a poursuivi, en raisonneur lui-aussi :

Izquierdo : *La belle affaire, quand tu pourras au fond d'une fosse après avoir servi aux expériences de vivisection de notre ami Garcia. Et, d'ailleurs, est-tu bien sûr que Bolivar te vengera ?*

Ricardo : *Oui.*

Izquierdo : *C'est Montserrat qui te l'a dit ?*

Ricardo : *Oui.*

Izquierdo : *T'a-t-il avoué que Bolivar a cherché à passer à Curaçao ?*

Ricardo : *Il n'ira pas à Curaçao.* (Roblès, 1954, p.p. 111 ; 112)

Ainsi Izquierdo a-t-il essayé de fléchir Ricardo, non pas par la menace, mais en recourant à une argumentation bien habile. D'abord, il cherche à lui prouver l'inanité de son sacrifice puisque, même au cas où la Révolution de Bolivar réussirait, Ricardo ne pourra pas en jouir, puisqu'il ne sera alors qu'un cadavre « *au fond d'une fosse* ». Puis, il est allé encore plus loin, en essayant de mettre en doute l'attachement de Bolivar à la cause de la Révolution, en laissant entendre que ce chef était sur le point de quitter le pays pour sauver sa peau. Mais Ricardo ne s'est pas laissé impressionner et a refusé de le croire. Et quand Montserrat a habilement défendu Bolivar, Ricardo lui a déclaré qu'il le croyait. (Roblès, 1954, p. 113)

Pour en finir, Izquierdo, exaspéré, ordonne de l'exécuter, en notant : « *Je vois qu'il est inutile de prolonger la séance ! Puisque tu acceptes de mourir pour le seul espoir que Bolivar parvienne à ses fins ! Toi, au moins, tu sais pourquoi tu meurs !* » (Roblès, 1954, p.p. 113,114). Lorsque les soldats « *s'emparent de Ricardo* » pour le mettre à mort, celui-ci « *se retourne et dit à Montserrat, avec une grande simplicité : « Je suis avec toi »* » (Roblès, 1954, p. 114) Après son exécution, Moralès décrit la scène de sa mort à Izquierdo en ces termes : « *Il est mort avec courage. Il a refusé le bandeau (...) Au moment où j'allais commander le feu, il a crié : Vive...je ne sais quoi. Personne n'a compris. Enfin, ce devait être : Vive la liberté ou Vive la révolution...* » (Roblès, 1954, p.118) L'image ultime donnée par son bourreau n'a fait qu'augmenter l'aura qui entoure ce jeune héros. Si sur le plan matériel, il est vaincu puisqu'il a été tué innocemment, sur le plan argumentatif, il a non seulement réussi à tenir tête à Izquierdo et à l'obliger à mettre fin à leur dialogue devenu pour lui assez embarrassant, mais aussi à maintenir une position ferme jusqu'au dernier souffle. Il a doublement soutenu Montserrat : par son action et par ses paroles, il lui a déclaré son adhésion jusqu'au bout à ses idées; on peut même ajouter qu'il a communiqué un message indirect aux autres otages D2 en les incitant à suivre son exemple.

Bref, Éléna et Ricardo représentent plusieurs points communs : leurs attitudes au début de la pièce pourraient bien induire D1, D2 et RAD en erreur, à cause de leur mutisme ou leur hésitation. Pourtant, au fil des événements, leurs vraies images respectives se tracent sans ambiguïté devant tous les allocutaires ; ils contribuent , chacun de son côté, à soutenir le R « commandant

en chef » de la pièce. De leurs côtés, Mus'ad et Šawqī, ont joué un rôle analogue dans « Uğniya 'ala al-mamar ».

C-Mus'ad , le « boute-en-train » du bataillon :

Parmi les cinq membres qui forment le bataillon égyptien dans la pièce arabe (le Sergent et quatre soldats), Mus'ad⁴ ne tarde pas de se distinguer des autres par son caractère bien tranché. A cet égard, les premières répliques qu'il prononce sont bien significatives : pour réveiller Šawqī, son camarade de guerre, Mus'ad lui propose de lui faire une « omelette » avec « deux grenades » qu'il tient entre les mains. Craignant que Mus'ad ne pousse trop loin sa plaisanterie, le Sergent lui ordonne de remettre les grenades à leur place et d'arrêter ces « balivernes », alors celui-là rétorque : « Impossible Sergent Muḥammad. Il faut que je rie tout le temps. Tous les miens font de même... Si l'un d'eux reste quelques temps sans rire, il a tout de suite de la fièvre....et tombe malade... ».

مسعد(لشوقى): إصحى اغسل وشك كدة و اتشطف على ما أحضّر لك الفطار... (...) (و يمسك بقنبلتين يدويتين)...تحب البيض إيه؟ مقلى ولا مسلووق؟ والا أوم ألت و الا أوم ألت و أعجن...هاها...ظريف أنا والله..

الرقيب: رجع القنابل للقائش يا مسعد...مش وقت هزاز...بطل بقى..
مسعد: مش ممكن يا رقيب محمد...أصل أنا لازم أضحك على طول...عيلتنا كلها كدة..... الواحد لو قعد ساعة من غير ما يضحك يسخن على طول...ويعيا....(على سالم، ١٩٩٠، ص.١٢١)

Ce parti pris de rigoler malgré la précarité de la situation difficile entourant les soldats trouve son ultime consécration dans la question assez impertinente que Mus'ad ne cesse de poser mal à propos à ses camarades aux moments les plus sérieux de leur discours. Par exemple, lorsque le dialogue entre les soldats tourne autour de l'échec constant de Šawqī dans les différents emplois qu'il a exercés avant d'être enrôlé dans l'armée, celui-ci reconnaît, non sans amertume, qu'il est un raté. Juste à ce moment, Mus'ad interrompt le dialogue en disant « brusquement »: « Hé les copains ! Qu'est-ce qu'on peut manger la nuit de ses noces ? »

شوقى: بالاختصار عمرى ما نجحت فى حاجة... (...)
مسعد (فجأة): الواحد يتعشى إيه ليلة الدخلة يا جدعان؟ (على سالم، ١٩٩٠، ص.١٣٠)

Quelques pages plus loin, le seul NR de la pièce arabe, Munīr, se moque implicitement de Šawqī en énumérant les divers projets qu'il a entrepris avec succès grâce à son arrivisme et à sa parcimonie. Les autres héros interviennent

alors pour défendre Šawqī et la conversation s'échauffe. C'est alors que Mus'ad coupe court à cette conversation en répétant la même question.

الرقيب (لمنير): مفيش راجل فاشل يابنى...فيه راجل جدع...وراجل مش جدع...
منير: قصدك أنا مش جدع...

الرقيب: أنا ما بتكلمش عليك يابنى... (...)

مسعد: ياجدعان...ما قلتوش...الواحد يتعشى إيه ليلة الدخلة... (على سالم، ١٩٩٠، ص. ١٣٥)

Juste après, Mus'ad entame une discussion qui contraste d'un bout à l'autre avec l'atmosphère pesante qui règne sur la pièce. Non seulement il évoque minutieusement les préparatifs de son mariage prévu juste après son retour du champ de guerre, mais aussi, à la demande de ses camarades, il leur décrit sa fiancée, mais d'une manière bien particulière :

مسعد: لهطة قشطة...حته بورى خارجة من الفرن دلوقت مشوية مستكاوى...طبق بنور كريستال فيه
عسل نحل بالزبدة...شفشق منجة متلج عصير طبيعى...أجمل بنات الدنيا... (على سالم، ١٩٩٠، ص. ١٣٦)

Dans cette courte description, la profusion des figures de style ne fait qu'accentuer le caractère simpliste et naïf de l'amour de Mus'ad pour sa fiancée. Ce soldat décrit sa fiancée comme étant son « *adorable dulcinée* », ou un « *muge* » fortement « *épicé* » qui vient juste de sortir du four (Notons que ce héros est originaire de la ville côtière de Damiette). Ensuite, il la compare tantôt à un « *plat en cristal* » contenant du « *miel* » et du « *beurre* », tantôt à une « *carafe* » remplie de « *(jus) naturel de mangue glacé* ». Puis il conclut en résumant sa pensée par une phrase très courte mais bien significative : sa bien-aimée est « *la plus belle fille du monde* .» Pour les différents locuteurs D1, D2 et RAD, cette attitude est bien déterminante dans la construction de l'image de Mus'ad, mais pour des raisons différentes: les uns y trouveraient un indice de jovialité et d'une certaine légèreté de ce héros incapable de mesurer les dangers qui l'entourent, alors que les autres la considèreraient comme indice de finesse d'esprit, parce qu'il essaie de divertir ses camarades d'armes et d'interrompre le dialogue lorsqu'il devient âpre ou conflictuel. C'est la suite de l'action de la pièce qui permettra de trancher sur la véritable image de ce héros.

En effet, malgré sa jovialité, Mus'ad fait preuve d'un sentiment patriotique bien profond qui apparaît dès le premier « tableau »⁵ de la pièce. Ce sentiment est déclenché par une question bien banale que Ḥamdī lui pose.

Ḥamdī : D'où viens-tu Mus'ad ?

Mus'ad : De la ville où aucun juif n'a pu vivre.

Le Sergent : *Mais ils sont des salauds ! Ils peuvent vivre dans toutes les villes ; ils les sucent jusqu'au dernier sou.*

Mus'ad : *Sauf notre ville....Damiette.*

Šawqī : *Pourquoi pas Damiette ?*

Mus'ad : *On dit qu'un jour, depuis cent, trois cents, cinq cents, mettons mille ans, un juif, sur le dos de son âne, est arrivé à Damiette....Il a voulu mettre les gens à l'épreuve, pour savoir s'il pourrait ou non leur bourrer le mou.... Il a croisé un homme dans une hutte ; il lui a dit : Je n'ai qu'un sou, je veux dîner , prendre un dessert et des amuse-gueule. Je veux aussi que mon âne trouve à manger....L'homme a pris le sou ; il lui a acheté du pain à un centime, des falafels à un centime, et une pastèque à un centime. Il lui a dit : Tiens, voilà pour ton dîner et ton dessert ... Quant à l'écorce de la pastèque, donne-le à ton âne pour qu'il dîne.... Et les pépins de la pastèque, c'est ton amuse-gueule...Et pour tes beaux yeux, s'il fait froid la nuit, prends l'écorce qui reste des pépins, mets-y du feu et réchauffe-toi. C'est pour te donner la pièce...Depuis ce jour, aucun juif n'a mis le pied dans notre ville. »*

حمدى: انت منين يا مسعد؟

مسعد: من البلد الى اليهودى ما عرفش يعيش فيها...

الرقيب: دول ولاد كلب...بيعرفوا يعيشوا فى كل بلد و يمصوا دمها...

مسعد: إلا بلدنا...دمياط...

شوقى: اشمعنى؟

مسعد: بيقولوا زمان...من حوالى ميت تلميت خمسميت ، يجى ألف سنة كدة...واحد يهودى وصل دمياط راكب حمار...حَب يخبتر الأهالى...يشوف حايعرف يستلخبهم والا لأ...قام فات على واحد قاعد فى خُص وقال له...أنا معايا تعريفه وعاوز أتعشى، واتحلى، واتسلى، والحمار بتاعى يتعشى...قام الراجل خد التعريفه وجاب له رغيف بلميم و بلميم طعمية و بطيخة بلميم و قال له...خد يا عم...أتعشى أتحلى...وقشر البطيخ إديه للحمار يتعشى...وآدى اللب اتسلى بيه...وعشان خاطر ك اذا الدنيا بردت بالليل خد قشر اللب ولعه واتدفى بيه...دى بقة فوق البيعة...من يومها محدش عتّب البلد. (على سالم، ١٩٩٠، ص.١٢٦، ١٢٥) ٦

Dans le dialogue précédent, Mus'ad relate une vieille anecdote transmise de père en fils à Damiette ; selon ce récit, un juif, voulant mettre à l'épreuve l'astuce d'un Damiettien, finit par être roulé par celui-ci. Bien que les demandes du juif soient bien exorbitantes (il veut dîner, avoir un dessert et des amuse-gueule et donner à manger à son âne ; le tout moyennant « un sou »), le Damiettien parvient non seulement à les satisfaire toutes, mais aussi à lui donner un surplus (les écorces du pépin pour se réchauffer) et à garder pour lui le reste de l'argent. A malin , malin et demi. Cette anecdote révèle clairement un sentiment de fierté chez Mus'ad. Bien plus, vu les circonstances où se trouvent

les soldats, un tel récit constitue une attaque indirecte adressée contre l'armée israélienne qui les encercle et un moyen de remonter le moral des autres soldats en leur rappelant leur suprématie par rapport à E. C'est donc à travers l'image que donne Mus'ad de E que sa propre image se définit de plus en plus.

L'attitude de ce héros face à E ne cesse de se préciser au cours de la pièce, modifiant ainsi l'image de Mus'ad aux yeux de ses différents allocutaires. Notons d'abord que les Israéliens, qui n'apparaîtront jamais sur scène, ne communiquent avec le bataillon égyptien qu'à travers le discours de leur porte-parole transmis par un microphone, aussi ce personnage invisible est-il désigné dans toute la pièce par ce terme bien significatif : « la voix », ce qui rend l'échange entre E et les soldats égyptiens bien particulier. On ne pourra donc pas parler de dialogue au sens conventionnel du terme, puisque les Israéliens, par leur distanciation spatiale, sont incapables d'entendre les répliques des soldats égyptiens à leurs demandes incessantes de capitulation, ils ne peuvent non plus répondre aux insultes proférées par les soldats. Il s'agit plutôt d'un échange unilatéral de la part du porte-parole de l'armée israélienne qui veut imposer son point de vue aux combattants égyptiens. Pourtant, Mus'ad réagit à deux reprises à ce « dialogue » d'une manière qui reflète son vrai caractère.

La voix : *Nous allons vous donner à manger... Nous allons vous emmener jusqu'à vos lignes de défense... Nous n'allons pas vous considérer comme des prisonniers de guerre... Pensez à vos enfants.... Pensez à vos maisons.... Pensez à vos familles.*

Mus'ad : *Tu nous as réchauffé le cœur, salaud.... Tu tiens à notre salut comme à la prune de tes yeux !*

La voix : *Pensez à (l'état de) vos parents lorsqu'ils apprendront la nouvelle de votre mort.*

Mus'ad (corrigeant) : *Notre martyre... T'es une crapule... notre martyre pas notre mort..... Que le diable t'emporte !....*

الصوت: حانديكم أكل... حانوصلكم لخطوطكم... مش حانخدكم أسرى... فكروا في أولادكم... فكروا في بيوتكم... فكروا في أهاليكم...

مسعد: فيك الخير يابن الكلب... خايف علينا قوى...

الصوت: فكروا في أهاليكم لما يروح لهم خبر موتكم...

مسعد: (مصححاً)... استشهدانا يا ندل... استشهدانا... مش موتنا... يحرق ميتينك... (على سالم، ١٩٩٠، ص. ١٤٤)

Dans ce passage, l'intervention de E vise à projeter une image favorable de lui-même aux yeux des soldats égyptiens : il leur promet monts et merveilles s'ils

consentent à capituler. Mus'ad tente alors de contrecarrer ce projet diabolique par la seule arme qu'il possède : l'ironie. Il répond du tac au tac à chaque réplique de E. Aussi s'élançait-il : « *Tu nous as réchauffé le cœur, salaud.... Tu tiens à notre salut comme à la prune de tes yeux !* » Non seulement il se moque ouvertement de E par l'emploi des antiphrases, mais il le disqualifie aussi par l'injure « *salaud* ». Une question importante s'impose : à quoi bon insulter E alors qu'il n'est pas présent sur scène, ce qui implique qu'il est incapable de répondre, voire même d'entendre l'insulte ? La réponse à cette question est d'une véritable importance, vu la présence des autres soldats sur scène. En effet, selon Vincent et Barbeau, « *l'image de l'insulté est d'autant plus atteinte que des témoins assistent à son affaiblissement* » Ainsi, si A est l'insulteur, B le disqualifié et C le témoin de l'insulte « *En l'absence du disqualifié, la qualification péjorative (exprimée par A) vise à créer une coalition avec C contre B, sans que B vienne entraver le processus de persuasion.* » Il s'agit donc non seulement de disqualifier B aux yeux de C, mais d'inciter C à s'unir à A et prendre position contre B. (Vincent et Barbeau, 2012, p.p.5,6) Ajoutons aussi qu'en insultant E, Mus'ad, par le simple fait qu'il « *se permet des entorses à la politesse en menaçant la face de l'autre* », essaie « *de se mettre en place haute par rapport à l'autre* », cette « *redistribution des rôles (...) détermine l'image que chaque partenaire parvient à projeter de lui-même* » (Amossy, 2015, p.140) Donc les véritables destinataires de l'insulte proférée par Mus'ad sont les autres soldats égyptiens, celui-ci cherche donc à gommer l'effet néfaste des paroles de E sur ses compagnons d'arme en ridiculisant E lui-même. Il se montre aussi fier et sûr de lui-même, et il tente indirectement d'insuffler ses sentiments aux autres soldats. Mus'ad va plus loin encore ; lorsque E menace indirectement les soldats égyptiens en évoquant la fin désastreuse qui les attend s'ils ne capitulent pas (c'est-à-dire : la mort), ce héros réagit vivement, en redéfinissant la mort selon un point de vue strictement religieux : mourir sur le champ de bataille est un « *martyre* ». Il recourt ainsi à la « *définition argumentative* » qui, selon Plantin, « *consiste à définir un terme de telle sorte que la définition exprime une prise de position, favorable ou défavorable, vis-à-vis de l'objet défini.* » (Plantin, 1996, p.p. 53, 54) La mort ainsi décrite devient une fin en soi. On est bien loin de l'image de Mus'ad le bon vivant.

Puis, la tension augmente : le Sergent n'a pas pu réparer l'émetteur-récepteur sans fil, le seul espoir de tous les soldats de communiquer avec le

quartier général de l'armée. Bien plus, E, voyant que ses paroles mielleuses n'ont pas porté leur fruit, change radicalement de ton et menace directement les soldats de miner le site. A ce moment crucial, Mus'ad, contrairement à toute attente, entame une « prière ardente », demandant à Dieu avec empressement de ne pas « quitter ce lieu en vie ». Etonné, son camarade Šawqī lui en demande la cause, Mus'ad répond: « Si (les Israéliens) conquièrent ce site et qu'ensuite, je retourne chez moi sain et sauf, je ne rirai plus toute ma vie ; je serai triste pour le reste de ma vie... Je veux rire jusqu'au dernier soupir. » Face à ces paroles émouvantes, Šawqī ne peut s'empêcher de répliquer : « Tu es vraiment un grand homme Mus'ad...Pardon, j't'ai pas bien connu dès notre première rencontre. »

مسعد: (بابتهاال صادق) يارب ماترجعنيش من هنا حتى... يارب ماترجعنيش من هنا حتى...
شوقى: ليه يا مسعد؟

مسعد: لو خدوا الموقع ده ورجعت أنا سليم مش حاضك طول عمرى...حافظل حزين طول عمرى...أنا عاوز أضحك لحد ما أموت.

شوقى: أنت عظيم يا مسعد...أنا آسف إني ما عرفتكش من زمان... (على سالم، ١٩٩٠، ص.١٤٥)

Une nouvelle image de Mus'ad se trace non seulement aux yeux de D1(Šawqī), et D2 (les autres soldats), mais aussi aux yeux de RAD (le spectateur) qui, tous, partagent le même sentiment qui anime Šawqī : l'étonnement après la découverte du vrai visage de Mus'ad, ce personnage plus sérieux et plus profond qu'on ne le croit. Cette image se confirme au cours des événements suivants: E, pour mieux exercer une pression sur les soldats égyptiens, déclare qu'il minera le site dans quelques instants, juste après un compte à rebours bien court (de un à dix). A ce moment de haute tension, Mus'ad quitte le bataillon « prudemment », emportant une « grenade » entre les mains, puis sort ; « on entend le souffle d'une explosion » Quelques secondes plus tard, Mus'ad entre « en riant aux éclats » ; il dit : « Je lui ai pété l'œil Pour qu'il cesse de jouer le rôle du présentateur,le salaud... Il pense qu'il a une belle voix.... C'est comme s'il se tenait debout au coin de la rue... » et tous les héros éclatent de rire.

الصوت:حانعد من واحد لعشرة و بعدين...حاننسف الموقع...واحد...اتنين...تلاتة (مسعد يلتقط قنبلة من حزامه و يخرج باحتراس)(...)

الصوت:أربعة...خمسة...سته...سبعة...ثمانية...تسعة...

(نستمع لصوت انفجار يعقبه سكوت للحظات...مسعد يدخل مستغرقا في الضحك)

مسعد:فقتتها في عين أبوه...عشان يبطل يعمل مذيع ابن الكلب...مستحلى صوته...تقولش واقف على الناصية... (يضحكون في ابتهاج) (على سالم، ١٩٩٠، ص.١٤٦)

Ainsi, Mus'ad retrouve sa jovialité après avoir réussi à mettre fin aux menaces de E ; pour atteindre cet objectif, Mus'ad n'a pas hésité à risquer sa vie pour faire taire le porte-parole de l'armée israélienne. Par cet acte courageux, il cherche à transmettre un double message : à D1(les Israéliens) pour leur montrer que leurs menaces sont loin d'affaiblir le moral des soldats égyptiens, et à D2 (les autres soldats) pour remonter leur moral d'une manière bien pratique. Sa vengeance lui donne alors le droit de rire de nouveau. Pour RAD, la vaillance de ce héros ne cesse de se confirmer car, non seulement il se contente d'attaquer E verbalement (comme dans l'énoncé déjà étudié plus haut), mais aussi il fait preuve d'un vrai courage.

Mais les événements tournent au tragique ; Hamdī, fusillé par E, est décédé ; ce qui constitue une nette évolution dans l'image de Mus'ad. Celui-ci fait une réflexion bien surprenante : « *Comme je suis bien frivole !* », dit-il. Quand le sergent lui en demande la cause, ce héros répond qu'il « *se préoccupai (t) de choses qui, ben, sont peu importantes* » comme « *la question du dîner (à prendre) la nuit des noces* » qui « *(l')a beaucoup préoccupé...* » alors qu'« *(il) peu(t) bien(se) contenter d'un sandwich.*»

مسعد: أما الواحد تافه بشكل....

الرقيب: ليه يا مسعد؟

مسعد: الواحد شاغل نفسه بحاجات كدة مش مهمة... (... حكاية العشا ليلة الدخلة... محيرانى قوى... باقول الواحد بيقى ياكل سندوتش ويخلص (على سالم، ١٩٩٠، ص. ١٥١، ١٥٠)

En remettant en question ses préoccupations antérieures , jugées alors comme étant assez frivoles, Mus'ad se donne l'image d'un héros assagi, mûri par l'expérience de la guerre.

Presque une minute après, Mus'ad est fusillé à son tour ; il meurt entre les bras du Sergent. Pourtant, la mort de ce héros est bien particulière puisqu'elle est accompagnée d'une note de joie assez peu fréquente dans les œuvres traitant le thème de la Résistance. Cette scène macabre se transforme en une scène de noces dont Mus'ad a tant rêvé : « *Sa tête tombe sur sa poitrine, la scène commence à s'obscurcir. On entend de loin des youyous stridents qui accompagnent la chanson traditionnelle des noces égyptiennes.* » Puis, au milieu de ce vacarme, s'élève la voix de ce héros, demandant à sa mère de servir du « *jus de citron* » à tous les convives.

(يسقط رأسه على صدره ويبدأ المسرح فى الإظلام. تستمع من بعيد لزغاريد شديدة تصاحبها أغنية الزفة المصرية (...). ثم صوت مسعد وهو يعلو على أصوات الفرح... صائحا... ليمون ساقع يامه... فرقى ليمون على كل المدعوين يامه (...)) (على سالم، ١٩٩٠، ص. ١٥٤)

A ce héros particulier correspond une fin bien distincte de celles des autres ; sa mort ressemble plutôt à une nouvelle vie où il a pu enfin réaliser son unique rêve: épouser sa bien-aimée. Cette fin est destinée , en premier lieu, à impressionner le RAD (le spectateur) en revêtant l'image ultime de Mus'ad d'une auréole particulière.

A côté de cette image bien complexe d'un héros jovial doté d'un esprit trempé, la pièce arabe nous fournit un autre type de R bien différent, qui, pour autant, ne laissera pas le spectateur indifférent : Šawqī

A- Šawqī, le héros en quête de soi:

Parmi les R militants de «Ugñiya 'ala al-mamar », Šawqī est celui qui aura la vie la plus longue ; il est le seul soldat qui survivra avec le Sergent jusqu'à la fin de la pièce. Qui est Šawqī? Dès le début de la pièce, on le présente comme étant un héros de guerre, et pour cause : il a réussi à tirer sur des chars israéliens et les détruire. Paradoxalement, cette image est rejetée par Šawqī lui-même. Il dit à ses compagnons d'armes : « Vous voulez faire de moi un héros malgré moi....Si n'importe qui d'entre vous était à ma place, il aurait fait ce que j'ai fait...Ce n'est qu'un pur hasard. »

شوقى: أنتم عاوزين تطلعونى بطل بالعافية...أى واحد فيكم كان هايعمل اللي أنا عملته...المسألة مجرد صدفة. (على سالم، ١٩٩٠، ص. ١٢٧)

Alors que Mus'ad et Hamdī insistent toujours sur sa bravoure, Šawqī riposte : « Mais vous en faites tout un fromageC'est la première fois que je mène à bien une quelconque affaire »

شوقى: أنتم مغشوشين في قوي...دى أول مرة أعمل فيهل حاجة و أنجح.... (على سالم، ١٩٩٠، ص. ١٢٨)

Pourquoi donc Šawqī persiste-t-il à se donner cette image négative aux yeux des autres personnages ? Est-ce par fausse modestie ou à cause d'un certain complexe ? C'est ce héros lui-même qui donnera la réponse à ces questions. En effet, il raconte à ses camarades les déboires qu'il n'a cessé de rencontrer chaque fois qu'il entamait une nouvelle carrière : n'ayant pas pu obtenir une licence en droit, il a ouvert une sandwicherie où il tenait à vendre du fast-food propre et à bon marché, mais ce projet était un four. Nommé professeur dans une école privée, il n'a pas tardé à la quitter deux semaines plus tard, parce qu'il avait des démêlés avec le directeur . D'où il conclut : « En un mot, je n'ai jamais réussi dans ma vie... La première affaire que j'ai mené à bien est (la destruction des) quatre chars hier et (celle des) trois (autres) aujourd'hui... » Mais Hamdī refuse d'approuver cette image négative: « Non

Šawqī, t'es pas un raté... ton seul défaut est que tu veux accomplir toute chose parfaitement... »

شوقي: بالاختصار عمرى ما نجحت فى حاجة ... أول حاجة أنجح فيها الأربع دبابات بتوع امبارح و الثلاثة بتوع النهاردة ...
حمدى: لا يا شوقي ... انت مش فاشل ... بس عيبك إنك عاوز تعمل كل حاجة صح... (على سالم، ١٩٩٠، ص. ١٣٠، ١٢٩)

D'après l'image que donne Ḥamdī de Šawqī, celui-ci n'est pas un raté au sens propre du terme ; il est plutôt un perfectionniste en quête d'une chance qui lui permet de faire montre de ses talents, de donner un sens à sa vie et, en un mot, de trouver sa propre identité. Cette chance, ou plutôt sa véritable identité, Šawqī l'a trouvée en résistant. Ayant réussi à détruire à deux reprises des chars israéliens, il goûte, pour la première fois dans sa vie, la joie de la réussite ; il se jette alors corps et âme dans ce combat, devenu pour lui presque une bouée de sauvetage, fût-ce au risque de perdre la vie.

Cette vaillance face à la mort paraît clairement dans le discours de ce héros avec Munīr, le seul NR de la pièce arabe. Celui-ci, terrifié par les menaces de E, essaie de convaincre les autres personnages de capituler pour sauver leur vie. Se voyant taxé de poltronnerie par ses camarades, Munīr essaie de défendre son point de vue en prétextant l'inefficacité de toute résistance.

Munīr : *Je suis prêt à mourir pour mon pays comme vous... Mais ici, on mourra bêtement.*

Šawqī : *On meurt toujours bêtement, Munīr. Comment préfères-tu mourir ? dans un accident ou sur ton lit ? Pas de différence. Ici, au moins, tu mourras héroïquement...*

منير: أنا مستعد أموت عشان بلادى زيكم... بس هنا حانموت أونطة...
شوقي: الموت كله أونطة يا منير... تحب تموت إزاي... فى حادثه والا على سريرك... ما تفرقش. هنا على الأقل حانموت بطل... (على سالم، ١٩٩٠، ص. ١٣٨)

En définissant la mort sous les tirs de E, chacun de ces deux personnages trace une image bien précise de lui-même. Alors que Munīr la définit comme étant absurde, dépourvue de toute signification en disant : « *ici, on mourra bêtement* », Šawqī lui oppose une autre argumentation , basée sur une autre définition de la mort. Il commence par une généralisation : toute mort, quelle qu'en soit la cause (accident, mort naturelle, ...) n'a, en soi, aucun sens. « *On meurt toujours bêtement* », dit-il . Puis, il passe au cas particulier des soldats : périr dans un champ de bataille signifie mourir « *héroïquement* » ; c'est donc une mort méritoire. A ces deux visions différentes de la mort correspondent deux images

distinctes des deux personnages : Munīr fait preuve de la poltronnerie la plus sordide et Šawqī, d'un courage et d'un esprit patriotique bien évidents.

C'est ce sens patriotique qui déterminera le comportement de Šawqī, même dans les moments les plus difficiles de l'action. Vers la fin de la pièce, bien qu'il ne reste en vie que Mus'ad, le Sergent, et Šawqī, celui-ci ne perd pas l'espoir ; il dit à ses deux allocutaires : « *Dès demain, tous nos enfants seront des paladins...(...) parce que nous sommes en train de payer à leur place le prix... le prix exigé pour qu'ils soient des paladins...* »

شوقى: بعد النهاردة...كل ولادنا حاطع جدعان... (...) لأن احنا بندفع لهم الثمن...ثمن انهم يطلعوا جدعان... (على سالم، ١٩٩٠، ص. ١٥٣)

Cette phrase bien simple traduit un amour profond pour la patrie et une foi inébranlable en un meilleur avenir pour les générations futures, avenir bâti grâce au sacrifice des soldats.

Cet espoir en un meilleur avenir, Šawqī le gardera jusqu'au dernier souffle. Au dernier « tableau » de la pièce, il ne reste plus en vie que ce héros et le Sergent. Ce dernier note amèrement que les Israéliens s'appêtent à bombarder le site de nouveau, et conclut : « *Ainsi prendra fin l'histoire...l'histoire des cinq hommes...* » Alors Šawqī, rejetant cette vision pessimiste de l'avenir, rétorque: « *Et une nouvelle histoire commencera alors, Père MuḥammedIl reste encore l'histoire de millions d'hommes....Celle-ci ne finira jamais.....Il reste encore l'histoire de notre pays, Père Muḥammed...l'histoire qui n'a pas encore commencé...* »

الرقيب: و تنتهى الحدوتة...حدوتة الخمس رجالة...
شوقى: وحاتبندى حدوتة تانية يا عم محمد.لسة فيه حدوتة ملايين الرجال...دى مش ممكن تنتهى...لسة فيه حدوتة بلدنا يا عم محمد...الحدوتة اللى لسة ما بدأتش.... (على سالم، ١٩٩٠، ص. ١٥٥، ١٥٦)

Pour Šawqī, l'espoir est incarné dans la chanson que Ḥamdī a composée avant sa mort et qui relate l'histoire du bataillon, ou plutôt l'histoire de tout le pays. Cet espoir ultime, il veut à tout prix le conserver ; aussi propose-t-il au Sergent que l'un d'eux reste à combattre E seul tandis que l'autre retourne pour transmettre cette chanson à la station de la Radio officielle, ainsi tout le monde la connaîtra et la chantera. Le Sergent l'approuve et demande alors à Šawqī de partir pour accomplir cette mission. A sa grande surprise, Šawqī lui répond qu'il a décidé de rester dans le site et qu'il désigne le Sergent pour retourner au Caire et réaliser leur rêve concernant la chanson. Mais le Sergent se met en colère, croyant que Šawqī ne cherche qu'à lui épargner la vie. Celui-ci répond tout simplement qu'il n'y a jamais pensé et que « *tout ce qui (le) préoccupe, c'est la*

chanson... » car il veut que «(tous) les gens la chantent. » Il ajoute : « Ce n'est qu'une tentative qui pourra réussir....Même si l'espoir en sa réussite ne dépasse pas (le pourcentage de) un sur million...je tiendrai à cet « un » là. »

شوقى:أنا كل اللي بافكر فيه...الأغنية...عاوز الناس تغنيها...أهى محاولة...جايز تنجح...لو كان الأمل واحد فى المليون...أنا متمسك بالواحد ده. (على سالم، ١٩٩٠، ص. ١٥٨)

Mais le Sergent persiste à refuser de laisser Šawqī combattre seul jusqu'à la mort ; celui-ci, bien déterminé à ne pas quitter le site, justifie en ces termes cet espoir sans limites et sa ferme décision de lutter jusqu'au dernier souffle. « *Je n'ai jamais goûté (la joie de) la réussite avant de venir ici... J'ai découvert moi-même ici...C'est la première fois que je puisse mener à bien une affaireJ'ai bien réussi, Père Muḥammed. »*

شوقى:أنا عمرى ما حسيت بالنجاح إلا هنا...أنا لقيت نفسى هنا...أول مرة ألقى نفسى باعرف حاجة...أنا ناجح يا عم محمد... (على سالم، ١٩٩٠، ص. ١٥٨، ١٥٩)

Ainsi, aux yeux de Šawqī, résister devient synonyme de réussir ; pour la première fois dans sa vie, il a pu briser le carcan de la faillite qui le poursuivait à chaque pas et il a su mesurer ses propres capacités à leur juste valeur. Il a trouvé sa propre identité (ou du moins, il s'est fait une nouvelle identité) en devenant un héros de guerre . Les derniers instants de la pièce sont bien significatifs : Šawqī « *avec un grand sourire* » et le Sergent se positionnent pour prévenir l'attaque de E, alors que des chars israéliens commencent à bombarder le site. Tout en s'apprêtant à tirer, ils entonnent la chanson de Ḥamdī « *avec enthousiasme et à haute voix.* » Puis le rideau descend, et tout laisse croire bien évidemment que Šawqī et le Sergent périront sous les bombes.

تنسج ابتسامة شوقى و يأخذ الرقيب مكانه بجواره بنشاط ، و يرتفع صوتهما وهما يغنيان اللحن فى حماس و بصوت عال...وتقترب أصوات الدبابات ويبدأ قصف الموقع بالقنابل بينما تنزل الستار. (على سالم، ١٩٩٠، ص. ١٦٠)

Les dernières répliques de Šawqī et la dernière didascalie de la pièce accentuent l'image presque idéale de Šawqī. Non seulement ce héros résiste jusqu'au dernier souffle, mais, ce qui est plus impressionnant pour RAD, c'est qu'il fait face à la mort tout en souriant et en entonnant la chanson qui incarne pour lui tout l'espoir en l'avenir. En résistant, Šawqī s'est appropriée une vraie identité au prix de sa vie .

Après avoir étudié en détails les différentes images des R « militants », il reste à analyser les images respectives des deux R « commandants en chef » des deux pièces : Montserrat et le Sergent. Alors que nous avons analysé les images des militants l'une après l'autre, vu leurs divergences presque complètes, celles

des deux héros principaux seront étudiées conjointement car elles offrent des similitudes étonnantes, ainsi que des divergences bien significatives. En effet, bien qu'ils s'accordent sur un même principe, à savoir : résister jusqu'au dernier souffle à un E implacable, chacun de ces deux héros combat pour une cause différente de l'autre, autrement dit : chacun se forge un idéal différent de celui de son homologue. Il serait donc intéressant de mettre en parallèle ces ressemblances et ces différences afin de mesurer leur impact sur la construction des images respectives des deux héros.

II- Les Résistants « commandants en chef »: Montserrat ou l'humanisme absolu vs le Sergent ou le patriotisme indéfectible :

Dans les deux pièces en question, l'action est dirigée par un R « commandant en chef », moteur du mouvement de la Résistance ; son action détermine son propre sort ainsi que celui des autres R et NR. C'est lui qui donne le signal de départ de l'action, ou du moins, la relance ; il incite aussi les autres à suivre le chemin périlleux de la Résistance. Chacun des deux R « commandants en chef », Montserrat et le Sergent, se présente comme champion d'un idéal collectif et presque inaccessible qui ne triomphera qu'au prix de sa vie et de celle des autres R et NR. Pourtant, vu que l'action de chaque pièce se déroule dans un cadre spatio-temporel bien différent de celui de l'autre, les deux causes soutenues par ces héros sont bien différentes ; ce qui n'est pas sans influence sur leurs images respectives.

Aussi conviendrait-il d'abord de rappeler le contexte de chacune des deux œuvres. Dans la préface de *Montserrat*, Roblès déclare que plusieurs alternatives s'offraient devant lui pour choisir le cadre spatio-temporel de son œuvre, telles que l'Espagne sous Phillippe II ou la France occupée par les Nazis ; il a fini par opter pour l'ère de l'occupation espagnole du Venezuela en 1812 (Roblès, 1954, p :5 à 7). Cette hésitation à choisir le cadre socio-historique de l'œuvre, ainsi que la distanciation dans l'espace et le temps dans le choix final de l'auteur, sont bien significatives : elles constituent la meilleure preuve que le contexte historique n'est qu'un accessoire, un simple alibi pour évoquer le thème de la Résistance d'une manière générale. Un tel cadre spatio-temporel n'est pas sans influence sur l'image des personnages de la pièce, surtout Montserrat. Grâce à ce recul dans l'espace et le temps, ce héros devient non pas un personnage historique, mais plutôt le symbole de tout R à toute époque.

Pour mieux renforcer ce symbolisme, Roblès dote son héros d'une double identité très rare dans les œuvres de Résistance : Montserrat est, en fait, un officier espagnol qui passe de l'autre côté de la barrière et devient le champion de la Révolution vénézuélienne. Cette volte-face se passe du jour au lendemain : chargé d'arrêter Bolivar, le chef de la Révolution, Montserrat parvient à le joindre et, après avoir passé une nuit avec lui, l'officier espagnol reconnaît la légitimité de sa cause. « *On m'a envoyé le capturer, raconte-t-il. Je l'ai vu, je lui ai parlé ! C'est lui qui a raison* » (Roblès, 1954, p .113) Au lieu de l'arrêter, Montserrat l'aide à s'enfuir des mains des Espagnols. Accusé de trahison par le premier lieutenant Izquierdo, Montserrat se justifie avec véhémence :

« *Son Excellence, dit-il, me fera fusiller pour avoir trahi, pour avoir préféré la cause des hommes que nous opprimons à la fidélité au Roi. Il me fera fusiller pour tout ce qu'il voudra. Ça m'est égal. Je consens à mourir en traître. Je suis un traître dans ce camp, je l'avoue. Et c'est parce que je suis un homme. Parce que j'ai des sentiments d'homme ! Que je ne suis pas une machine à tuer, une machine aveugle et cruelle !...* » (Roblès, 1954, p .34) (**Enoncé A**)

Loin de nier les accusations d'Izquierdo, Montserrat reconnaît son « crime ». Sans mâcher ses mots, il « avoue » qu'il est, du point de vue de ses compatriotes, « un traître » ; il est bien conscient qu'il sera « fusill(é) pour avoir trahi ». Pourtant, il se justifie en recourant à une « argumentation sur les valeurs » qui joue sur « les valeurs, la subjectivité de la personne qu'il s'agit de convaincre. » (Plantin, 1996, p.81) S'il a commis un acte répréhensible en laissant Bolivar s'enfuir, c'est parce qu'il est « un homme », qu'il a « des sentiments d'homme » et qu'il défend « la cause des hommes » opprimés par les Espagnols. C'est cet humanitarisme qui le pousse à agir tout au long de la pièce : non seulement il aide Bolivar à se cacher dans un endroit sûr, mais aussi il refuse de révéler cet endroit aux Espagnols, au risque de perdre sa vie.

Pourtant, Montserrat gardera cette double identité comme un poids lourd qui pèse sur ses épaules. Aux otages, il explique les raisons pour lesquelles il adhère à la cause révolutionnaire :

« *Je suis avec vous contre les miens, contre leur oppression, leurs violences, contre cette manière terrifiante qu'ils ont de nier les hommes.* » (Roblès, 1954, p .57) (**Enoncé B**)

Puis quand le dialogue s'échauffe, Montserrat se présente aux otages comme étant l'un d'eux :

« Mais n'est-ce pas Dieu qui nous envoie cette épreuve ? Et ne devons-nous pas tous ensemble l'accepter, la surmonter ? » (Roblès, 1954, p .63) (**Enoncé C**)

Ainsi, Montserrat qui, dans (Enoncé A) et (Enoncé B), se présente comme faisant partie des oppresseurs espagnols, s'identifie , dans (Enoncé C), comme faisant partie des otages eux-mêmes. D'abord, l'emploi du pronom personnel sujet (*nous*) (Enoncé A) et le pronom démonstratif (*les miens*) (Enoncé B) intègre Montserrat aux colonisateurs espagnols, alors que les otages sont désignés par le pronom personnel (*vous*) (Enoncé B) qui souligne la distance qui sépare Montserrat de ces prisonniers. Ensuite, dans la dernière réplique (Enoncé C), l'union du sort de Montserrat et celui des otages est bien exprimée par l'emploi du pronom personnel (*nous*), qui les désigne tous à la fois. Notons que l'emploi du pronom personnel (*nous*) « marque la volonté du sujet parlant de se voir et de se montrer en membre d'un groupe qui fonde son identité propre » (Amossy, 2015, p .156)

Pourtant, cette double identité qui tiraille Montserrat ne fait que donner à son image plus d'éclat aux yeux de RAD qui ne manquera pas d'apprécier à sa juste valeur le sacrifice de ce héros. Cette image sublimée ne cesse d'être retouchée au cours de l'action. Dans son discours avec Izquierdo après la mort de trois otages, Montserrat lui explique pourquoi il s'obstine à ne pas révéler la cachette de Bolivar, fût-ce au prix de la vie de ces innocents : « *Il s'agit, dit-il, de rendre à des milliers de misérables leur dignité de créatures de Dieu .* » Saisissant l'occasion, Izquierdo entame lui aussi une argumentation sur les valeurs religieuses sous-entendues par le discours de Montserrat : il lui rappelle qu'il commet un grand péché en assumant la responsabilité de la mort des otages, car, selon l'Écriture, « *Dieu est en chacun de nous* » et si Montserrat fait tirer sur un homme, directement ou pas, « *c'est sur Dieu qu' (il) point(e) les fusils* » ; il ne pourra donc pas « *échapper à sa malédiction.* » Au lieu de chercher à se disculper, Montserrat répond « *avec simplicité* » : « *J'accepte aussi de ne pas échapper à sa malédiction.* » (Roblès, 1954, p .p .106,107) Par cet acharnement sans limites dans la défense de la cause de l'Homme, acharnement qui dépasse même les bornes de la foi, l'image de Montserrat auprès des autres allocutaires se trouve retouchée. Izquierdo (D1) , incapable de riposter à cet argument péremptoire, en est tellement frustré qu'il passe à la violence physique ; « *Izquierdo, exaspéré, lève la main pour le gifler* » mais « *la décharge du peloton le surprend la main en l'air.*» (Roblès, 1954, p . 107). Cette attitude aurait probablement impressionné les autres R, Éléna et Ricardo (D2), et les inciteraient à suivre l'exemple de Montserrat en sacrifiant leur vie.

Quant au Spectateur (RAD), l'image qu'il se fait de ce héros se trouve certainement retouchée d'un éclat nouveau.

Jusqu'à la fin de sa vie Montserrat gardera, à la fois, la conviction de devoir se sacrifier pour la cause de l'Homme et l'amertume de porter, malgré lui, le fardeau de cette double identité. Dans son dernier dialogue avec Izquierdo, après la mort de tous les otages, juste avant d'être fusillé, Montserrat ne regrette pas son sacrifice et garde la même position ferme qu'au début de la pièce. Pour le déstabiliser, Izquierdo cherche à lui prouver l'inanité de son sacrifice, en lui rappelant qu'il a sacrifié la vie de plusieurs innocents dans le seul espoir de sauver la vie incertaine d'un homme traqué.

Izquierdo : *si Bolivar meurt, ou s'il est capturé ou battu, tout ceci n'aura été qu'une farce sanglante ?*

Montserrat : (...) *Toutes ces idées m'ont rongé plus cruellement que je ne saurais jamais le dire. Mais (...) il faut sauver cet espoir. (...) Tout ce pays est enfoncé dans l'horreur. Une nuit épaisse s'est abattue sur lui avec notre domination. Il pleut, dans cette nuit, tant de sang et tant de larmes que, pour le seul espoir de voir se lever le jour, on pouvait, comme moi, se durcir le cœur, étouffer son âme, piétiner sa conscience.* » (Roblès, 1954, p.128,129)

Montserrat éprouve, jusqu'au bout, une certaine culpabilité à cause de cette double identité. Il ne peut pas oublier que la souffrance du peuple vénézuélien est l'œuvre des occupants espagnols dont Montserrat lui-même fait partie, c'est ce qu'il exprime en employant l'adjectif possessif désignant la première personne du pluriel dans l'expression : « *notre domination* ».

Cette double identité, qui tiraille Montserrat mais qui donne à son sacrifice un éclat bien particulier, est totalement absente chez le Sergent de « *Ugñiya 'ala al-mamar* ». Notons d'abord que ce héros exerce son action dans un cadre spatio-temporel plus moderne et mieux défini par l'auteur dès la première didascalie de la pièce : l'action se passe dans un site stratégique : « *un col dans le désert de Sinai* » qui est « *bien fortifié* ». Quant à l'époque où se déroulent les événements, elle est précisée mais d'une manière assez vague : « *Le temps : un de ces jours glorieux où nos fils ont combattu vaillamment et où ils sont morts honorablement* »

"المكان: موقع في مكان ما على ممر في صحراء سيناء.
الزمان: في يوم عظيم من تلك الأيام التي قاتل فيها أولادنا ببسالة و ماتوا بشرف. الموقع في حضان الجبل
محصن تحصينا قويا" (على سالم، ١٩٩٠، ص. ١١٩)

Grâce à ce cadre spatio-temporel contemporain, le Sergent devient un héros proche du spectateur (arabe et surtout égyptien) ; il n'a pas la même portée symbolique que Montserrat ; il est plutôt un héros réaliste. De même, l'identité du héros de la pièce arabe n'est pas aussi complexe que celle de Montserrat. Toutes les informations fournies sur l'identité du Sergent se résument en quelques mots glissés fortuitement, au dernier « tableau » de la pièce, dans son discours ultime avec Šawqī. Pour donner à ce soldat de l'espoir, le Sergent lui raconte qu'il est originaire de Qwisna (une petite ville de Minufiya) où il possède une parcelle de terre ; il invite Šawqī à y passer le voir après son retour de la guerre.

الرفيق: شوقى... أنا من قويسنا... لو رجعت... وحاترجع إن شاء الله... تعالى لى قويسنا... أنا حاطع على المعاش قريب... عندى حنة أرض فى البلد... حاخذ مكافأتى وحابنى بيها بيت صغير... تعالى يا شوقى (على سالم، ١٩٩٠، ص. ١٦٠)

Ce personnage est donc doublement attaché à la patrie : d'abord à cause de son origine villageoise- les villageois étant, en général, fortement attachés à la terre-, ensuite par sa position en tant que chef du bataillon égyptien en guerre. Notons, à cet égard, que ce héros est rarement désigné par son prénom *Muḥammed* ; dans toute la pièce, il est le plus souvent dénommé : *le Sergent*. C'est ce grade militaire qui donne à l'image de ce héros tout son éclat. Il en découle un personnage foncièrement patriotique. Ce patriotisme est traduit par un refus catégorique de capituler et de céder le site stratégique à E. Ainsi, lorsque Munīr essaie de convaincre le Sergent de se retirer du site sous prétexte que « *les munitions qu'(ils ont) seront épuisées dans deux heures... Dans deux heures, (les soldats israéliens) saperont (leur) site et occuperont le col* », le Sergent ne se laisse pas influencer par cette argumentation qui pourtant ne manque pas de logique. « *Ecoute Munīr, lui dit-il, les ordres que j'ai reçus consistent à défendre ce col là... Un point, c'est tout.... C'est la seule vérité que je connaisse... Aucun char ne passera par ce site avant que je ne rende mon dernier soupir.* »

منير: الذخيرة اللي عندنا تكفيننا ساعتين... ساعتين وينسفونا وياخدوا الممر (...)
الرفيق: اسمع يا منير... الأوامر عندى إنى أدافع من الممر ده... بس... ده اللي أعرفه... مفيش دبابة حاتعدى من هنا إلا على جنتى... (على سالم، ١٩٩٠، ص. ١٣٩)

Alors que Montserrat se sent coupable du simple fait qu'il est espagnol, rejetant ainsi toute appartenance ethnique, et combattant pour faire triompher la cause de l'Homme, Le Sergent, plus ancré dans la réalité égyptienne, se prononce ouvertement pour un idéal patriotique. Ainsi, chacun des deux héros , à l'instar de tout chef politique, « *se construi(t) un ethos qui lui fait prendre une*

position de garant des valeurs et va jusqu'à le faire se confondre avec ces valeurs (...) en tenant des propos qui rappellent quelles sont ces valeurs, de sorte à s'incarner dans celles-ci » (Charaudeau, 2005, p.p.120, 121). Pour atteindre leurs buts respectifs, chacun des deux héros en question doit mener une bataille sur deux fronts : combattre les menaces terrifiantes de E et enrayer ses tentatives de démoraliser les autres R et NR, et faire face à la réticence des NR qui sèment le doute et le découragement autour d'eux. Dans les deux cas, ils ont recours à une argumentation solide ; en plus, ils s'évertuent à projeter d'eux-mêmes des images exemplaires aux yeux des autres personnages.

Pour faire face à E, les deux héros se montrent bien dotés d'un courage impressionnant. Dans le dialogue entre Montserrat et Izquierdo, lorsque la « trahison » de celui-là est découverte, le lieutenant espagnol lui-même reconnaît le courage de Montserrat.

Izquierdo : *Je te plains , Montserrat ! Je sais que tu as du courage...Il va t'en falloir beaucoup.*

Montserrat :*Je ne crains rien.*

Izquierdo : *Qui sait ? Je pourrais te faire torturer à mort, mais tu ne parlerais pas. Je te connais.* (Roblès, 1954, p .32)

Selon les dires mêmes de son E implacable, Montserrat est un adversaire courageux ; c'est ce qui pousse Izquierdo à changer de tactique : au lieu de torturer Montserrat physiquement, il décide de le torturer moralement en tuant les six otages sous ses yeux. Quant au Sergent, il refuse obstinément d'obéir à la « voix » israélienne qui les somme, lui et ses compagnons, de capituler. Il crie, dans l'espoir d'être entendu de E : « *Nous n'allons pas quitter le site...Si vous avez du courage, sapez-le...Vous entendez ?... Nous n'allons pas quitter le site* »

الرقيب (صائحا): مش هانسيب الموقع...لو كنتم جدعان انسفوه...سامعين...مش هانسيب الموقع. (على سالم، ١٩٩٠، ص. ١٤٣)

Ces paroles, adressées à D1(E) pour lui révéler la détermination des soldats à poursuivre la lutte, sont aussi indirectement adressées à D2 (les soldats égyptiens) pour leur inspirer du courage.

En effet, les deux R « commandants en chef » s'accordent souvent à insuffler à leurs allocutaires (R et NR) les sentiments indispensables à tout R : le courage et l'espoir. Ils leur insufflent du courage grâce à l'image même que le R « commandant en chef » projette de lui-même; quant à l'espoir, chacun des deux héros essaie à sa manière de leur en inspirer. Pour Montserrat, l'espoir est

incarné dans l'image même de Bolivar, le héros absent/présent de la pièce. « *Bolivar est, dit-il aux otages, le seul homme, le seul chef capable de conduire la guerre pour l'Indépendance contre les Espagnols, (...) de créer sur cette terre une nation libre, une grande nation d'hommes libres.* » (Roblès, 1954, p.59) L'image que trace Montserrat de Bolivar et celle de la Révolution se confondent inextricablement, comme dans le dialogue suivant : le Comédien , un NR et habile raisonneur, prétend que si Bolivar savait que leur vie étaient menacées à cause de lui, il « *se livrerait* » aux Espagnols. Alors Montserrat lui répond : « *Bolivar n'a plus le droit de se livrer (...) Bolivar ne s'appartient plus, à présent. Il appartient tout entier à la cause qu'il a lui-même fait surgir par-dessus des milliers de morts...* » (Roblès, 1954, p.69) Montserrat va plus loin encore : Bolivar est non seulement l'âme de la Révolution, mais « *notre dernière chance.(...), leur dit-il. Si elle s'éteint, si Bolivar est pris ou s'il échoue, alors ce sera la nuit complète et pour toujours sur des millions et des millions d'hommes, d'un bout à l'autre de ce continent. Il faut sauver cette chance ! Il le faut* » (Roblès, 1954, p.72) En valorisant ainsi l'image de Bolivar, Montserrat essaie de convaincre les otages de se sacrifier pour ce chef symbolisant l'espoir, et , du même coup,il se donne de lui-même l'image d'un R bien dévoué à la cause qu'il défend (On note ici le retour à l'emploi du déterminant possessif (*notre*) qui intègre Montserrat au peuple colonisé de Venezuela avec lequel il fait cause commune) Quant au Sergent, il essaie de donner de l'espoir aux soldats en leur répétant à plusieurs reprises qu'il est sur le point de réparer l'émetteur-récepteur sans fil - tombé en panne et constituant le seul moyen qui permettra aux membres du bataillon d'entrer en contact avec le quartier général. Tout en réparant cet appareil, il leur dit , malgré son « *anxiété* » : « *Il y a un grand espoir, mes fils (...) Nous pouvons défendre ce site pendant un an* »

الرقيب (يعمل في الجهاز بقلق) فيه أمل كبير يا ولاد... (...). احنا نقدر نقعد سنة ندافع عن الموقع ده.
(على سالم، ١٩٩٠، ص. ١٤٣)

Quelques minutes plus tard, il répète presque la même phrase : « *Il y a un grand espoir, mes fils...J'ai une forte intuition qu'un miracle aura lieu* »

الرقيب:(مواصل إصلاح الجهاز): فيه أمل كبير يا ولاد...قلبي حاسس حاتحصل معجزة.
(على سالم، ١٩٩٠، ص. ١٤٥)

Pour faire face au discours de certains R indécis et des NR récalcitrants, les deux R « commandants en chef » recourent à une argumentation (ou une contre-argumentation) pour essayer de les convaincre de poursuivre le combat. Mais on ne tarde pas de souligner une nette différence qui paraît *ipso facto* entre

le statut de Montserrat et celui du Sergent par rapport aux R et NR de chaque pièce. En effet, tandis que le premier ne jouit d'aucun pouvoir sur les otages, le second dispose d'une autorité légale en tant que chef du bataillon à qui tous les soldats doivent obéissance, et ne tarde pas d'en faire preuve, si besoin l'exige.

Au début de la pièce française, avant qu'aucun otage ne se déclare prêt à se sacrifier pour sauver Bolivar, la tâche de Montserrat était bien difficile puisqu'il se sentait seul face à six otages paniqués à cause des menaces terrifiantes d'Izquierdo. Il commence par une tactique qui fait partie de « *l'ethos de caractère* » du chef politique; c'est la « *provocation* », ou l'acte de faire des « *déclarations qui ont pour but exclusif de faire réagir quelqu'un* » (Charaudeau, 2005, p.108) Dans son discours avec les otages, il leur trace une image bien noire de la vie que mènent les Vénézuéliens sous l'occupation espagnole : « *Vous vivez, leur dit-il, sous la domination d'hommes féroces et impitoyables ! Etes-vous sans orgueil ? Etes-vous sans dignité ?* » Puis, il va plus loin encore : « *Les Espagnols ne vous considèrent pas comme des hommes ! Mais comme des animaux, des êtres inférieurs qu'on peut, qu'il faut exterminer ! Tant d'horreur, tant de bestialités ne vous révoltent-elles pas ?* » (Roblès, 1954, p. p. 60,61) Il s'agit ici de « *l'argumentation par la description pathétique* » ou « *ekphrasis* » déjà définie. (Supra, p.12) Cette description parsemée de termes péjoratifs vise non seulement à présenter la vie des Vénézuéliens sous la domination espagnole sous un très mauvais jour, mais aussi à broser une image bien humaine de cet officier au cœur généreux qui s'insurge contre les siens et se rallie à la cause de ce peuple opprimé. Notons aussi, dans l'expression : « *des êtres inférieurs qu'on peut, qu'il faut exterminer* », l'emploi d'une autre figure de style qui renforce le sens de la première, c'est l'« *épanorthose* » ou « *procédé qui consiste à se corriger.* » Cette auto-correction « *donne l'impression que l'on choisit ses mots avec soin, que l'on cherche à cerner la vérité.* » (Khan, 1990, p. 51) Montserrat cherche donc à nuancer sa pensée, en remplaçant le verbe « *pouvoir* » qui exprime une simple probabilité, par le verbe « *falloir* » qui exprime l'idée d'une nécessité incontournable; il suggère ainsi que l'extermination des Vénézuéliens est une caractéristique inhérente à l'occupation espagnole. Ce héros vise donc à insuffler aux otages une haine de plus en plus grandissante des colonisateurs.

Ensuite, en habile raisonneur, Montserrat baisse le ton et poursuit en recourant à un autre type d'arguments. « *Mais, n'est-ce pas Dieu qui nous envoie cette épreuve ? Et ne devons-nous pas tous ensemble l'accepter, la surmonter ?* »

Ne devons-nous pas mériter le ciel ? (...) Il s'agit moins, ce soir, de sauver nos corps que de sauver nos âmes ! (Avec une exaltation croissante) Il s'agit ce soir de mourir pour sauver des millions d'êtres, pour les sauver du malheur et, par-là, de rester digne du sacrifice du Christ ! (...) Tous ceux que Dieu choisit doivent être persécutés ! Dieu est avec nous ! J'en suis sûr ! » (Roblès, 1954, p.63) Dans ce passage, Montserrat cherche à construire une « *argumentation sur les valeurs* ». Il s'appuie sur les valeurs morales puisées de la religion chrétienne : accepter son sort de bon gré, chercher à sauver son âme plutôt que son corps, suivre l'exemple du sacrifice du Christ, souffrir dans la vie est le signe d'être élu de Dieu. Montserrat se donne, du même coup, l'image d'une personne fort attachée aux principes religieux ; ce qui valorise son image en tant que chef.

De même, pour mieux évaluer les efforts déployés par Montserrat en vue de convaincre les otages, rappelons que ce dialogue est tenu au début de la pièce, avant les prises de position respectives d'Éléna et de Ricardo, au moment où les otages avaient tous l'air d'être des NR. Ces allocutaires avaient leurs propres valeurs qui diffèrent de celles de Montserrat ; pour eux, leurs vies et celles des membres de leurs familles qui seront perturbées à cause de leurs morts, comptent plus que la vie de Bolivar, voire plus que toute la révolution vénézuélienne. C'est pourquoi l'argumentation de Montserrat, malgré sa rigueur, est vouée à l'échec. Il ne parvient pas à les convaincre de sacrifier leur vie pour sauver la révolution vénézuélienne. Un dialogue de sourd s'entame entre cet officier espagnol et les allocutaires, surtout ceux qui garderont jusqu'à la fin la position de NR : Le Potier, le Marchand, Le Comédien et la Mère. Montserrat lui-même devient conscient de cette incompréhension profonde qui règne entre eux, c'est pourquoi le mot-clé de toute la conversation est le verbe « *comprendre* », répété à plusieurs reprises par Montserrat : « *Comprenez-moi...* » (à deux reprises) (Roblès, 1954, p.58 et p.60) « *Comprenez ! Comprenez ! Je sais qu'il vous est dur de comprendre !* » (Roblès, 1954, p.62) Dans cette dernière phrase, on note que Montserrat, loin de blâmer ses allocutaires pour leur obstination à refuser de se sacrifier, se montre compréhensif, se donnant ainsi l'image du chef qui respecte le point de vue des autres.

De son côté, la tâche du Sergent s'avère moins ardue : parmi tous les soldats du bataillon, il n'a qu'un seul NR à convaincre, Munīr. De même, ce chef sait habilement conjuguer l'autorité avec l'argumentation solide. Dès le

début de la pièce, avant même que les menaces de E ne commencent, Munīr se montre déjà incapable de supporter les répercussions du siège ; il se plaint de la faim et de la soif . Le Sergent lui répond qu'il n'est pas le seul à souffrir, et qu'eux tous souffrent comme lui . Munīr poursuit, soulignant que les provisions, qui devraient arriver la veille, ne sont pas encore arrivées ; le Sergent lui répond que c'était impossible, vu la bataille acharnée qui avait lieu à ce moment-là. Il lui demande alors de « *remercier Dieu que le site est toujours intact* » après cette bataille. Alors Munīr s'écrie : « *Et jusqu'à quand il restera intact ?...Hier, nous avons pu résister...Aujourd'hui, s'ils se mettent à nous larguer des bombes par avions, nous serons minés.....* » Face à cet esprit défaitiste, le Sergent rehausse le ton et parle « *avec fermeté* » : « *Soldat Munīr, lui dit-il, ... Soldat Munīr....Tiens-toi droit quand je te parle....(Munīr se met debout lourdement)....Garde-à-vous...Ecoute-moi. Ces balivernes, tu ne les profèreras plus jamais...Compris ?...Quittez...* »

الرقيب: نحمد ربنا إن الموقع لسة سليم...

منير: وحا يفضل سليم لحد إمتى....امبارح عرفنا نصمد...النهارده لو ركزوا علينا بالطيران حا ينسفونا....

الرقيب(بحزم): عسكري منير...عسكري منير...قوم أفف لما أكون بكلمك (منير يقف بتناقل)...انتباه...اسمع ... الكلام الهايف ده ماتقولوش تانى...مفهوم...انصراف... (على سالم، ١٩٩٠، ص. ١٢٤)

Après avoir essayé en vain de faire entendre raison à Munīr, le Sergent a voulu à tout prix mettre fin à ce discours qui risque d'être démoralisant pour les autres soldats : il utilise alors « *l'argument du gros bâton* » ou « *argumentum ad baculum* » qui, selon Plantin, consiste à « *agir directement sur les actes* » d'une personne en lui adressant une certaine menace. (Plantin, 1990, p. 205) En effet, la menace est sous-entendue dans l'ordre donné par le Sergent à Munīr, vu qu'il émane d'un chef militaire. « *Ecoute-moi. Ces balivernes, tu ne les profèreras plus jamais.* » Il va sans dire que toute dérogation à un ordre militaire-*a fortiori* pendant la guerre- entraîne de graves conséquences sur la personne qui la commet. De même, la menace devient plus explicite avec l'emploi du verbe « *comprendre* » à la forme interrogative « *Compris ?* »

Quelques minutes plus tard, la « *voix* » israélienne commence à menacer ouvertement les soldats égyptiens de saper le site. Alors, Munīr, paniqué, s'écrie : « *Ils vont bombarder le site...* » Le Sergent recourt encore une fois à l'argumentation logique : « *S'ils pouvaient le bombarder , lui dit-il, ils ne se*

seraient pas donné la peine de nous en informer... Tu crois donc qu'ils ont pitié pour nous ?... Cette menace, c'est du bidon... »

منير: حايئسفوا الموقع....

الرقيب: لو كانوا يعرفوا يئسفوه، ماكانوش كلفوا خاطرهم وقالوا لنا...والا يعنى تفتكر احنا صعبانين عليهم...ده تهويش... (على سالم، ١٩٩٠، ص. ١٣٧)

L'argumentation du Sergent présente un « *contre-discours* » basé sur le « *schéma argumentatif* » suivant : une Donnée et une Conclusion reliées par une « *Loi de passage* », ou « *règle, principe général (...) capable de servir de fondement.* » Cette Loi de passage « *jet(te) en quelque sorte un « pont » entre donnée et conclusion* » (Plantin, 1996, p.p. 20 à 22) On peut la présenter ainsi : Donnée : Les Israéliens ont déclaré aux soldats égyptiens qu'ils vont saper leur site.

Loi de passage : Si on a l'intention et le pouvoir d'attaquer un E, on ne le lui déclare pas au préalable.

Conclusion : Les Israéliens ne vont pas saper le site ; ils menacent simplement les soldats égyptiens de le miner.

D'après cette argumentation, Le Sergent fait figure du chef perspicace qui ne se laisse pas duper par les ruses de E, il fait donc preuve de « *l'ethos d'intelligence* » qui « *peut entraîner chez l'autre admiration et respect, et faire adhérer les esprits à la personne qui en fait montre.* » (Charaudeau, 2005, p. 112) Grâce à son courage inébranlable face aux menaces de E, il devient, aux yeux des autres soldats (D2), un exemple à suivre et suscite l'admiration du spectateur (RAD) .

Le Sergent gardera cette image de combattant intrépide même dans les circonstances les plus difficiles. Vers la fin de la pièce, il ne reste plus en vie que les trois derniers membres du bataillon égyptiens : Mus'ad, Šawqī et le Sergent ; celui-ci découvre qu'il est impossible de réparer l'émetteur-récepteur sans fil, et qu'ils doivent faire face au bataillon israélien seuls, sans espérer recevoir la moindre assistance du quartier général. Malgré cette atmosphère oppressante qui règne, ce héros ne montre aucune faiblesse. Au contraire, il groupe les deux derniers soldats pour leur communiquer ses ordres les plus formels : résister « *jusqu'à la dernière balle* » et se tenir « *chacun à sa place* », puis il leur rappelle le slogan bien connu, destiné à échauffer leurs esprits : « *Dieu et la patrie.* »

الرقيب: الأوامر بالصمود على الممر لآخر طلقة...كل واحد فى مكانه...الله...الوطن...بالأمر. (على سالم، ١٩٩٠، ص. ١٥٢)

Il garde donc cet esprit combatif jusqu'au bout et tente toujours de l'insuffler à ses soldats.

Il ne faut pourtant pas croire que les images de Montserrat et du Sergent sont trop idéalisées pour être réalistes. Chacun d'eux ne manque pas, dans quelques rares instants de l'action, de faire preuve d'une certaine faiblesse. Lorsque Izquierdo décide de fusiller la Mère, celle-ci se met à supplier Montserrat pour qu'il avoue pour sauver sa vie et celle de ses enfants. Dans une longue tirade, elle s'adresse à lui d'une manière bien émouvante :

« Ecoute-moi !, lui dit-elle, Regarde-Moi ! Vois mes larmes ! Est-ce qu'un cœur d'homme peut rester glacé devant le désespoir d'une mère ? d'une mère qui va mourir en sachant qu'on va laisser ses enfants abandonnés à une agonie effroyable ! Tu n'as donc jamais pris un enfant dans tes bras ? Tu n'as donc jamais été touché par ce miracle qu'est un tout jeune enfant ? Ah ! si tu voyais mes petits, tu te laisserais fléchir ! Ils sont tout dorés et vifs... (...) C'est l'heure de nourrir le plus jeune. Il doit pleurer déjà dans son berceau. Regarde mes seins. Il doit m'appeler en agitant ses petits bras ! (...) Est-ce qu'on peut tuer, dis, une mère qui allaite ? (Montserrat l'a attirée contre son épaule. Il est effroyablement pâle) » Elle poursuit : « C'est Dieu qui les a créés ! Des créatures de Dieu, est-ce que tu peux les faire mourir ? (...) C'est plus qu'offenser Dieu » (Roblès, 1954, p.120)

Face à cette douleur sincère, cette peinture apitoyante et fort pathétique des enfants de cette Mère affligée, Montserrat se montre très ému « *Il est effroyablement pâle.* » Il cherche à consoler cette héroïne en l'attirant contre lui. C'est alors qu'il prend, à contre-cœur, une décision bien pénible : il décide de sacrifier Bolivar pour sauver cette Mère et ses deux enfants. Mais l'intervention d'Éléna, qui arrive à propos, l'incite à reconsidérer son acte et à se taire. Pourtant, ce très court moment de faiblesse, loin de ternir l'image de Montserrat, la présente sous un jour nouveau. Ce héros n'est pas un chef au cœur dur qui va droit au but fixé sans tergiverser ; mais c'est un être sensible aux malheurs des autres, il partage avec eux leurs douleurs et essaie autant que possible de les soulager.

Quant au Sergent, le souvenir de son point faible est déclenché lorsque Munir est atteint d'une crise d'hystérie et décide à tout prix de quitter le bataillon. A ce moment, Šawqī le frappe avec force pour l'empêcher de quitter le site. Cet incident rappelle au Sergent deux incidents similaires survenus au cours de son service militaire, et qui lui ont coûté cher. Il raconte aux soldats

que son point faible est qu'il « *ne supporte pas la vue d'un homme qui n'est pas courageux.* » Ainsi, à deux reprises, il a été destitué de ses fonctions à cause de deux soldats aussi poltrons que Munīr : le premier étant atteint d'une crise d'hystérie similaire, le Sergent lui a donné une gifle qui lui a causé « *la surdité d'une oreille* ». Quant au deuxième, il l'a si fortement gifl  qu'il lui a fait « *perdre deux de ses dents.* »

الرقيب: مرتين اتعزل بسبب عسكري زي منير... (...). واحد حصلت له الهوسة دى و مش عاوز يسكت... خدته قلم بوظت له ودنه... اتعزلت فيها من شاويش لوكيل انباشى... واحد تانى سنة ستة وخمسين... طيرت له سنتين... انا ماباطيقش اشوف راجل مش جدع... فى كل مرة كنت باتعزل و بتتأخر ترقيتى.... (على سالم، ١٩٩٠، ص. ١٤١، ١٤٢)

Mais, lorsque Munīr, malgré tous les avertissements du Sergent et de ses collègues, quitte le bataillon , il est fusillé sur-le-champ. Alors, le Sergent dit : « *Je m'en lave les mains.* »

الرقيب: انا خالص من ذنبيه.... (على سالم، ١٩٩٠، ص. ١٤٢)

Par cette phrase, le Sergent ne cherche pas à faire amende honorable, mais plutôt à rejeter l'image de cruauté que les soldats peuvent lui attribuer. Il fait preuve d'un ethos de responsabilité envers les soldats qui sont sous sa direction. Pourtant, à la fin de la pièce, il déclare à Šawq  juste avant sa mort qu'il aime tous les soldats, y compris Munīr.

الرقيب: (فى اسى) باحب حمدى... وباحب مسعد... حتى منير... باحب كل الاولاد اللى سنهم.... (على سالم، ١٩٩٠، ص. ١٥٩)

S'il réprouve la crainte morbide que certains soldats éprouvent face à E , il ne nourrit pour autant aucune rancune envers eux. Aussi le Sergent a-t-il projet  de lui un double ethos conjuguant le courage du chef et la force puisée de son autorité légale avec l'image d'un être humain qui aime toutes les personnes, quelque soient leurs défauts. Comme Montserrat, les faiblesses du Sergent ne font que retoucher son image d'un éclat bien particulier.

Notons aussi que ces deux héros ont gardé des images dignes de R « commandants en chef » jusqu'à leur dernier souffle. Avant la fin de la pièce française, des officiers espagnols viennent annoncer que Bolivar leur a échappé grâce à un « * missaire* » envoyé par Montserrat. Tous exigent alors que cet officier accusé de traîtrise soit tué. L'atmosphère devient bien tendue ; on entend déjà le « *roulement de tambour* » annonçant la mort imminente de Montserrat. Avant que les soldats n'entrent dans la pièce pour l'emmener l  où il sera fusillé, Izquierdo saisit l'occasion, une fois de plus, pour assouvir sa haine envers Montserrat.

Izquierdo : *Dépêche-toi de réjouir... Tu ne triompheras pas longtemps...*

Montserrat : *Je crains moins ce qui va venir... que d'endurer de nouveau ce que j'ai enduré tout à l'heure.*

Izquierdo : *Tu parles de ce que tu ne connais pas. Il y a ceux qu'on laisse hurler toute une nuit, pendus par les aisselles à des crochets de boucherie.*

Montserrat : *Dieu m'aidera, quoiqu'il arrive. (...)*

Izquierdo : *Tu seras seul (..) Seul comme chacun des six otages de tout à l'heure !*

(Le tumulte est tout proche, cette fois, accompagné d'un roulement frénétique de tambours)

Montserrat, qui s'exalte : *Tu cherches en vain à me désespérer. J'entends déjà les partisans de Puebla qui **hurlent leur joie** à l'entrée de Bolivar. Ils l'acclament. Je vois les drapeaux et les fleurs aux fenêtres ! **L'espoir se lève** ! Tous les hommes **brandissent leurs armes** ! J'écoute leurs cris de joie ! Toutes les **cloches sonnent** ! Toutes les femmes **crient aussi de joie** !*

Izquierdo : (au moment même où la porte éclate) : *Tout est fini, Montserrat !*

Montserrat : *Non ! Tout commence !* » (Roblès, 1954, p.p.136,137)

Ce dialogue donne une image haut de gamme de Montserrat. Avant d'être exécuté, il se montre à la fois courageux et toujours imprégné d'idées humanistes : pour lui, affronter sa propre mort est plus facile que l'épreuve par laquelle il a passé en voyant les otages mourir un à un. La mort des autres lui a donc été plus douloureuse que la sienne. Quand Izquierdo le menace de le torturer avant de le tuer, il ne fléchit pas, animé par une foi inébranlable en l'aide de Dieu. Quand les tambours battent de plus en plus fort, l'exaltation de Montserrat atteint son paroxysme. Bien loin de paniquer, il s'élance dans une vision prophétique : il trace un tableau bien émouvant de l'entrée de Bolivar victorieux dans la ville de Puebla, acclamé par ses partisans. Montserrat se donne corps et âme à cette joie tellement qu'il croit voir de ses propres yeux cette scène ; il la décrit minutieusement, avec des verbes qui expriment le mouvement : « *brandissent* », « *acclament* », d'autres qui évoquent des sons : « *hurlent* », « *sonnent* », « *crient* », et des termes qui décrivent certains éléments visuels : « *drapeaux* », « *fleurs* ». En un mot, Montserrat semble « vivre » cette scène : « *j'entends* », « *j'écoute* », « *je vois* ». Surpassant de loin ce moment fatal pour lui, Montserrat n'a qu'une seule idée en tête : la révolution est sur le point de réussir, « *l'espoir se lève* » ; son sacrifice a donc porté ses fruits. Sa foi en la cause de l'Homme, pour laquelle il a sacrifié sa vie et celle d'autrui, est incommensurable ; la dernière phrase qu'il prononce dans la pièce « *Tout*

commence ! » traduit cet émerveillement. Pour lui, les secondes qui précèdent sa mort, ce moment qui aurait terrifié toute autre personne, est porteur d'espoir, puisqu'il annonce l'avènement d'une nouvelle ère pleine de justice et de dignité pour les opprimés. Cette attitude fort confiante provoque D2 (Les officiers qui font irruption sur scène pour exécuter Montserrat) ; ils accablent Montserrat d'injures, le surnommant : « *traître* », « *chien puant* », « *fils de putain* » (Roblès, 1954, p.138) Quant à D1(Izquierdo), son E mortel, il reste plutôt influencé par ce courage indicible. Non seulement il n'a pas injurié Montserrat comme le font les autres officiers, mais aussi lorsque le Père Coronil lui demande ce que Montserrat lui disait avant de mourir, Izquierdo « *le regarde fixement, puis, avec un étrange sourire* », lui dit : « *Il me parlait de la joie des autres.* » (Roblès, 1954, p.139) On dirait qu'Izquierdo est subjugué par la dernière image de Montserrat accueillant la mort à bras ouverts.

Quant au Sergent, les derniers moments de sa vie retouchent son image, lui aussi, d'une aura particulière. Dans le dernier « tableau », Šawqī lui propose qu'il reste pour défendre le site, alors que le Sergent retourne pour livrer la chanson de Ḥamdī à la station de radio. Loin de s'en réjouir, le Sergent, « *d'un ton désapprouvant* », s'écrie : « *Moi, Moi, quitter ce site ? C'est toi qui retourneras, car je suis responsable de toi...Je suis le dernier à quitter ce site...si jamais je le quitte...* »

الرقيب(مستنكرا): أنا...أنا أرجع؟...أنت ترجع، علشان أنا مسئول عنك...أنا آخر واحد اتحرك من هنا...إذا اتحركت.... (على سالم، ١٩٩٠، ص. ١٥٧)

Ainsi se trace l'image d'un chef qui fait preuve de l'ethos de responsabilité. Même si l'occasion s'offre devant lui pour sauver sa peau, il refuse de le faire, tel le commandant d'un bateau en naufrage qui s'obstine à être le dernier à le quitter. Mais lorsque Šawqī explique que la mission que le Sergent accomplira en livrant la chanson de Ḥamdī à la station de radio est aussi importante que la défense du site, et s'évertue à le convaincre de quitter le site, le Sergent se montre bien récalcitrant, et, « *avec amertume* », il invoque Dieu en ces termes : « *Ô Mon Dieu, chaque fois , Tu décides que je retourne (chez moi) sain et sauf...chaque fois...* »

الرقيب: (بمرارة) في كل مرة ترجعني سليم يا ربي...في كل مرة... (على سالم، ١٩٩٠، ص. ١٥٩)

A travers cette prière, Le Sergent se plaint de ne pas trouver la mort sur le champ de bataille ; il demande implicitement à Dieu d'exaucer son « vœu » de ne plus retourner chez lui, c'est-à-dire d'être un martyr .

Sous la pression de Šawqī, et après plusieurs tergiversations, le Sergent quitte le site. Mais, juste quelques secondes après, il y retourne, et quand Šawqī lui demande la cause de son retour, il lui en énumère plusieurs : il ne connaît personne à la station de radio ; les responsables pourront refuser de diffuser la chanson de Ḥamdī, il pourrait même ne pas trouver le chemin du retour. Puis, il arrive à la conclusion suivante : « *Ḥamdī ne voulait-il pas que quelqu'un chante cette chanson ? (...) C'est fait ; je t'ai entendu chanter cette chanson, alors je me suis dit que nous pourrions la chanter ensemble.* » Puis il se place à côté de Šawqī et les deux entonnent la chanson « *avec enthousiasme et à haute voix* » ; au même moment, « *on entend des chars qui s'approchent ; le bombardement du site commence au moment où le rideau descend.* »

الرقيب: مش كان حمدى نفسه حد يغنى اللحن ده... (...). خلاص... أصلى سمعتك بتغنيه... قلت نغنيه
سوا....

تتسع ابتسامه شوقى و يأخذ الرقيب مكانه بجواره بنشاط ، و يرتفع صوتهما وهما يغنيان اللحن فى حماس
و بصوت عال... وتقترب أصوات الدبابات ويبدأ قصف الموقع بالقنابل بينما تنزل الستار. (على
سالم، ١٩٩٠، ص. ١٦٠)

Le Sergent n'a pu quitter le site que quelques secondes ; puis il s'est évertué à chercher tous les prétextes possibles pour y rester définitivement. En effet, il est retourné pour trouver la mort certaine aux côtés de Šawqī, sans s'inquiéter ni manifester le moindre regret. Comme Montserrat, il termine sa vie en se donnant l'image d'un chef qui combat jusqu'à ce qu'il rende l'âme.

Ainsi, les images respectives des deux R commandants en chef, Montserrat et le Sergent, offrent-elles d'étonnantes ressemblances. Face aux terribles menaces de E, les deux font preuve d'un courage hors du commun jusqu'à leurs derniers souffles. Ils sont d'habiles argumentateurs ; ils déploient de grands efforts pour convaincre les NR récalcitrants, tout en se montrant compréhensifs vis-à-vis de leurs réticences. Leurs rares moments de faiblesse ne font qu'augmenter l'éclat de leurs images. Mais chacun d'eux défend à corps perdu un idéal différent : alors que Montserrat défend la cause de l'Homme, le Sergent, celle de sa patrie. Notons aussi que Montserrat se distingue du Sergent par son tiraillement dû à sa double identité, tiraillement qui présente son sacrifice sous un jour bien différent. De son côté, le Sergent, contrairement à Montserrat, jouit auprès des soldats d'une autorité qu'il détient grâce à son grade militaire. Pourtant, il n'use de ses prérogatives que lorsque besoin l'exige. Cette autorité non dépourvue d'humanisme projette de lui une image bien valorisante. Aussi Montserrat et le Sergent se sont-ils présentés comme des R

« commandants en chef » presque parfaits, conjuguant la fermeté et le courage des vrais leaders avec l'esprit de solidarité et la compassion des grands meneurs d'hommes.

Conclusion :

Pour conclure, disons que cette étude est une mise en application des théories récentes qui, dans une vision bien élargie, situent la (re)présentation de soi au carrefour de plusieurs disciplines : la rhétorique, l'argumentation, et même les procédés stylistiques. (Amossy, 2015, p 13 à 43 et Kuperty-Tsur et al., 2000, p.7 à 19) Une place importante a été aussi accordée à la construction en miroir de l'image de soi à travers la présentation de l'image de l'autre. Tous ces éléments, ainsi que d'autres domaines relatifs à l'analyse du discours, sont d'un intérêt primordial à l'étude de l'image de soi dans tout ouvrage romanesque, théâtral, (auto)biographique ou autre.

Quant au corpus de cette recherche, *Montserrat* et *Uğniya 'ala al-mamar*, ces deux pièces contemporaines offrent un kaléidoscope d'images de R bien distinctes de l'image stéréotypée que donnaient de ce personnage plusieurs ouvrages antérieurs. La raison en est que le combat mené par ces héros est, en premier lieu, d'ordre idéologique ; aussi leurs armes les plus efficaces sont-elles une argumentation bien solide issue d'une foi infaillible dans leur cause, et une image de soi caractérisée surtout par un courage inébranlable.

Les R dans chacune des deux pièces se divisent hiérarchiquement en R « militants », relativement plus nombreux, adjuvants d'un seul R « commandant en chef », moteur principal de l'action. Dans *Montserrat*, l'action du héros éponyme est soutenue par deux jeunes héros : Éléna et Ricardo. Celle-là garde le silence durant une bonne partie des événements ; même lorsqu'elle intervient dans le dialogue, elle parle quantitativement moins que tous les autres. Qu'elle participe au débat ou garde obstinément le silence, rien ne peut altérer ses convictions révolutionnaires. Elle est la première des otages à déclarer ouvertement au tyranique Izquierdo son adhésion à la résistance. Puis sa parole vient changer le cours de l'action lorsqu'elle met fin à un moment de faiblesse de *Montserrat* par son argumentation bien solide, ce qui lui a coûté la vie. Etant le seul personnage féminin parmi les R (dans les deux pièces), elle ne manque pas d'impressionner tous ses allocutaires, projetant d'elle-même une image fort radieuse. Quant à Ricardo, l'évolution de son image au cours de l'intrigue est bien fulgurante. Epris de logique, enclin au scepticisme, il pèse le

pour et le contre avant de prendre sa décision finale. Il est le seul héros qui a pu opposer à Montserrat une argumentation aussi solide que la sienne. Il a tant et si bien énuméré les raisons qui l'entravent à se sacrifier pour la Révolution que personne n'a pu prédire qu'il changera radicalement ses convictions juste avant de mourir. Pourtant, dès qu'il a pris la décision de se ranger du côté de la résistance, il la défend à corps perdu ; rien ne peut fléchir son intrépidité. Avant de mourir, il ne manque pas de laisser une image radieuse de lui-même lorsqu'il déclare, par ses propos et ses actions, sa foi absolue dans la révolution.

Quant à « *Uğniya 'ala al-mamar* », cette pièce met en scène deux R militants non-conventionnels. Le premier en est Mus'ad, l'intarissable bon vivant qui garde son humour même dans les situations les plus difficiles, et qui, pour autant, ne manque pas de courage si besoin l'exige. Ce héros, qui se délectait à rire et faire rire les autres, fait preuve d'une bravoure sans précédent lorsqu'il met sa vie en danger uniquement pour faire taire le porte-parole de E qui ne cessait de menacer ses camarades. Ce jeune héros rêvait impatientement du jour de ses noces, mais sa mort prématurée dans le champ de bataille ne lui a pas permis de réaliser ce rêve. Pourtant, la mort de cette figure exceptionnelle est bien différente de toutes les autres, puisqu'elle est entourée d'une atmosphère exceptionnelle de noces fictives. Aux antipodes de Mus'ad se trouve Šawqī, un autre R militant bien sérieux, plutôt enclin à la tristesse, puisqu'il vivait sous la hantise d'être un éternel raté. Mais la guerre lui offre une nouvelle chance ; pour la première fois, il goûte la joie de la réussite : il s'avère être un excellent tireur, et devient un héros aux yeux des autres soldats. Aussi s'attache-t-il à la résistance devenue pour lui une (sur)vie, et, par conséquent, un but en soi. Il ne craint pas la mort dans le champ de bataille, parce qu'il est sûr que, par sa mort, il contribue à bâtir un meilleur avenir pour les générations à venir. C'est pourquoi il considère la chanson de Ḥamdī comme symbole de l'espoir, puisqu'elle contribuera à diffuser leur histoire dans tout le pays. Trop imprégné de cet espoir, il propose au Sergent de rester seul à défendre le site - bien qu'il soit sûr de sa mort imminente dès l'arrivée des chars israéliens-, pourvu que celui-ci transmette la chanson à la station de radio. Ainsi se termine la vie de ce héros qui meurt en combattant jusqu'au dernier souffle tout en gardant l'espoir d'avoir contribué à doter son pays d'un avenir plus sûr. Les images rayonnantes de ces deux héros bien distincts resteront gravées dans la mémoire des différents allocutaires.

Quant aux deux R en chef, Montserrat et le Sergent, ils font preuve à la fois de l'ethos indispensable à tout chef, et d'un idéal humanitaire indiscutable. Ils incarnent un courage hors du commun et une foi inébranlable dans l'idéal qu'ils défendent, qu'il soit un humanitarisme chez Montserrat ou un patriotisme chez le Sergent. Notons que l'image de Montserrat se trouve retouchée d'un éclat bien particulier, grâce à sa double identité. Cet officier espagnol s'expose à une douleur atroce et sacrifie bien plus que sa vie en faisant cause commune avec les révolutionnaires vénézuéliens. Il se met en quatre pour tenter de se rallier les NR grâce à une argumentation bien solide. Si le Sergent recourt lui aussi à l'argumentation face au seul NR de la pièce arabe, il ne tarde pas d'user de son autorité pour faire régner l'ordre dans le bataillon. Bien que ces deux héros possèdent toutes les qualités requises pour être des chefs, ils ne sont pour autant pas infaillibles ; leurs faiblesses ne font que retoucher leurs images d'un éclat nouveau, en les présentant comme des êtres en chair et en os, sujets à certaines tergiversations, au même titre que tous les êtres humains.

Un dernier mot sur le personnage du Résistant dans la littérature. C'est un héros aux multiples facettes qui ne manque pas -et ne manquera pas- d'inspirer de nombreuses œuvres. Chaque époque, chaque culture l'imprègne de sa marque, mais il gardera toujours un trait essentiel : il restera à jamais le héros presque idéal, défendant physiquement ou moralement une cause, se sacrifiant pour elle. En un mot, il incarne, en quelque sorte, la version moderne de l'esprit chevaleresque ou plutôt un archétype auquel chacun de nous aspire.

Notes

¹ Nous avons traduit nous-mêmes toutes les citations extraites de cette pièce.

² Malheureusement, la date de publication de la pièce n'est mentionnée nulle part, la pièce elle-même ne porte aucune date de parution; pourtant, ce qui nous permet de préciser plus ou moins cette date, c'est que le film inspiré de cette même pièce a été créé en 1972, donc, peu de temps après la création de la pièce. Pour plus de détails, cf.

<https://www.shorouknews.com/columns/view.aspx?cdate=27092015&id=0a1e219e-0e5b-4685-982d-eae5d8c2c97a>

³ Cf.

الزمان: في يوم عظيم من تلك الأيام التي قاتل فيها أولادنا ببسالة وماتوا بشرف. (على سالم، ١٩٩٠، ص: ١١٩)

⁴ Pour transcrire les noms arabes, nous avons utilisé le système de translittération de l'arabe ISO 233-2 (1993) adopté par les bibliothèques françaises et repéré sur le site de la Bibliothèque Nationale de France. http://guideducatalogueur.bnf.fr/abn/GPC.nsf/gpc_page?openform&type_page=fiche&unid=C00F8804C7C3E372C12576A8002BED96

⁵ Notons que la pièce est divisée en « tableaux » et non pas en « scènes ».

⁶ Au cours de notre traduction, nous avons remplacé les noms des pièces de monnaie égyptienne par d'autres qui ont les mêmes valeurs dans le système monétaire français : une ta'rifa تعريفة égalait cinq millièmes en Egypte, alors qu'un sou équivalait à cinq centimes.

Bibliographie Corpus

ROBLES, Emmanuel (1954), *Montserrat*, Paris, Editions du Seuil, coll. Livre de Poche.

على سالم، (١٩٩٠)، "أغنية على الممر"، منشورة في "مؤلفات على سالم. مسرحيات ذات الفصل الواحد"، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب.

Références

AMOSSY, Ruth, (2006), *L'argumentation dans le discours*, (2^{ème} édition), Paris, Armand Collin.

--- , (2015), *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, (2^{ème} édition), Paris, Presses Universitaires de France, Coll. L'interrogation philosophique.

AMOSSY, Ruth et al., (1999) *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne , Delachaux et Niestlé.

ARISTOTE, (1960), *Rhétorique*, Tome deuxième (Livre II); texte établi et traduit par Médéric Dufour, Paris, Edition « Les Belles Lettres ».

CHARAUDEAU, Patrick, (2005), *Le discours politique. Les masques du pouvoir*, Paris, Vuibert.

GARAND, Dominique, (2007), La fonction de l'ethos dans la formation du discours conflictuel. Dans *Invectives et violences verbales dans le discours littéraire* (pp.3-20), Canada , Presses de l'Université Laval.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine,(1984), Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral. Dans *Pratiques :linguistique, littérature, didactique*, n°41, L'écriture théâtrale, (pp. 46-62) . Repéré à

https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1984_num_41_1_1297

KHAN, Gérard, (1990), *Manières de dire. Éléments de rhétorique*, Paris, Didier , Coll. « Essais ».

KUPERRTY-TSUR, Nadine et alt, (2000), *Ecriture de soi et argumentation. Rhétorique et modèles de l'autoreprésentation. Actes du colloque de l'université de Tel-Aviv (3-5 mai 1998)*, Caen, Presses Universitaires de Caen.

LE BOZEC, Yves, (1998), Ekphrasis de mon cœur, ou l'argumentation par la description pathétique. Dans *Littérature*, n° 111, Ambiguïté et fiction, (pp. 111- 125), Paris, Larousse.

ORTIZ, Jean et NICOLAS, Marielle (2012), La pensée du Che et les processus actuels d'émancipation en Amérique latine, Dans *Recherches internationales*, n° 93, janvier-mars, (pp.143-160). Repéré à :

http://www.medelu.org/IMG/pdf/La_pensee_du_Che.pdf

PLANTIN, Christian, (1990), *Essais sur l'argumentation. Introduction linguistique à l'étude de la parole argumentative*, Paris , Kimé.

--- , (1996), *L'argumentation*, Paris, Editions du Seuil.

ROBRIEUX, Jean-Jacques,(1993), *Éléments de rhétorique et d'argumentation* , Paris, Dunod.

UBERSFELD, Anne,(1996), *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, Coll. Belin Sup Lettres.

VINCENT, Diane et BARBEAU, Geneviève Bernard, (2012), Insulte, disqualification, persuasion et tropes communicationnels : à qui l'insulte profite-t-elle ?, Dans *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 8 |2012, (p.p.1à 14). Repéré à

<http://journals.openedition.org/aad/1252>

WIEVIORKA, Olivier, (1996), Les avatars du statut de résistant en France (1945-1992). Dans: *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°50, avril-juin. Dossier : Nations, Etats-nations, nationalismes. pp. 55-66;

doi : <https://doi.org/10.3406/xxs.1996.3520> Repéré dans https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1996_num_50_1_3520

الصورة غير النمطية للمقاوم بين مسرحيتين معاصرتين: "مونسرات" لروبلس و "أغنية على الممر" لعلى سالم

د. زينات شمس

قسم اللغة الفرنسية كلية الآداب-جامعة حلوان

المستخلص

هذا البحث يهدف إلى المقارنة بين صورة المقاوم في مسرحيتين معاصرتين، هما: "مونسرات" لعمانويل روبلس (١٩٤٨) و "أغنية على الممر" لعلى سالم (كتبها بعد عام ١٩٦٧). إن المقاوم، في هذين العملين الأدبيين، يواجه المأزق نفسه: هل يجب عليه أن يضحي بحياته وحياة الآخرين من أجل حماية القضية التي يدافع عنها، أم ينبغي أن يتخلى عن مبادئه من أجل إنقاذ حياة العديد من الأشخاص؟ إن جدلاً كهذا الجدال يقوم على أساس أيديولوجي بحت، لذا فقد أثار بالضرورة على صور كافة المقاومين في المسرحيتين. بيد أن تحليل هذه الصور الذهنية يتطلب تطبيق عدة علوم في آن واحد، وهي: البلاغة و الحجاج و التحليل الخطابي. كما أن الصورة الذهنية للمقاوم ليست أحادية، بل تتعدد بحسب المتلقى الذي صُدِّرت إليه، سواء أكان شخصية أخرى في المسرحية، أم المتفرج. إن دراسة الصورة الذهنية لكل مقاوم في ضوء هذه العوامل كلها تؤدي إلى سبر غورها و تحديد الخصائص التي تميزها عن صور سائر أبطال المسرحية.

الكلمات المفتاحية: المقاوم، الصورة الذهنية، الأخلاق، الحجاج، التحليل الخطابي.