



HAL
open science

Esthétique de la résilience dans le théâtre jeunesse de la guerre

Laurianne Perzo

► **To cite this version:**

Laurianne Perzo. Esthétique de la résilience dans le théâtre jeunesse de la guerre. *Revue Critique de Fictions Française Contemporaine*, 2018, N° 197-200 (2), pp.130-141. <10.3917/lige.197.0083>. <hal-03453723>

HAL Id: hal-03453723

<https://hal.science/hal-03453723v1>

Submitted on 3 Aug 2023

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

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



HAL Authorization

No 17 (2018)

ENFANCES

dirigé par Déborah Lévy-Bertherat et Mathilde Lévêque

SOMMAIRE

Avant-propos PDF HTML
 Déborah Lévy-Bertherat, Mathilde Lévêque 1-4

Etudes

Entendre la voix de l'enfant. À propos d'un moment ferenczien de la littérature française (Quignard, Sarraute, Bergounioux) PDF HTML
 Alexandre Seurat 5-16

L'enfant comme voix de la terreur et de la beauté, ou la figure énonciative de la réconciliation dans *Petit Pays* et *En attendant Bojangles* PDF HTML
 Marie-Odile Ogier-Fares 17-25

La représentation des discours de l'enfance dans les textes d'Annie Ernaux PDF HTML
 Bérengère Moricheau-Airaud 26-35

La petite fille qui aimait trop le langage: les *enfants de langage*, ou construire son identité par l'énonciation. PDF HTML
 Emilie Drouin 36-45

Fillette et communiste, une fiction à triple fond PDF HTML
 Eléonore Hamaide-Jager 46-56

L'enfance dans l'œuvre romanesque de Marie NDiaye PDF HTML
 Christiane Connan-Pintado 57-65

Blue Book et *Eben ou les yeux de la nuit* : un double dispositif d'Elise Fontenaille-N'Diaye pour dire les traumatismes de l'Histoire PDF HTML
 Florence Gaiotti 66-75

La Scène traumatique : fermeture de l'enfance, ouverture du récit d'enfance dans *La honte* d'Annie Ernaux et *Le cri du sablier* de Chloé Delaume PDF HTML
 Michel Bertrand 76-86

L'infamie fabuleuse de l'enfance assassinée : *Tu aimeras ce que tu as tué* de Kevin Lambert PDF HTML
 Jean-Benoît Cormier Landry 87-99

Le récit d'enfance au prisme du génocide et de la violence extrême : le motif du *retour* vers la terre d'enfance chez Gaël Faye et Scholastique Mukasonga PDF HTML
 Aline Lebel 100-116

De l'équivoque du désir d'enfant dans *Vous m'avez fait former des fantômes* d'Hervé Guibert PDF HTML
 Louis-Daniel Godin-Ouimet 117-129

Esthétique de la résilience dans le théâtre jeunesse de la guerre PDF HTML
 Laurianne Perzo 130-141

Entretien

Kim Thúy PDF HTML
 Déborah Lévy-Bertherat, Kim Thúy 142-148

Carte blanche

Je vais jouer PDF HTML
 Antoine Wauters 149-154

(Re)Lire

[Interview de Fantômette](#)
Anne Larue

[PDF](#) [HTML](#)
155-159

Esthétique de la résilience dans le théâtre jeunesse de la guerre

- 1 Le théâtre pour la jeunesse propose souvent des situations où l'enfant est violenté, bousculé dans son enfance. Nombreux sont les auteurs dramatiques qui explorent de nouveaux rapports à la réalité, à partir du réel, dans une perspective de transmission. Ils souhaitent ne rien éluder de la dureté de certaines situations, osant un regard juste sur le monde pour conscientiser leur jeune audience. La poétique de l'enfance est pour certains d'entre eux le moyen de dénoncer une réalité sociopolitique. Or, en tant que productions destinées à la jeunesse, ces textes se doivent de ne pas heurter le jeune destinataire dans sa sensibilité. De fait, avant de dénoncer les travers du monde contemporain par le prisme de la souffrance du personnage d'enfant, encore faut-il trouver les moyens d'énoncer cette souffrance. Dans les pièces du répertoire dramatique contemporain à destination de la jeunesse qui thématisent "l'enfant blessé", la question de la représentabilité se pose. Puisque le théâtre est cet art de la représentation, il doit constamment se réinventer pour permettre la transcription de certaines réalités. La guerre, en tant qu'écriture de l'irreprésentable, tend justement à réaménager le discours de l'auteur, sa parole, et la structure dramatique de l'œuvre. Parce que l'enjeu est "d'exprimer ce qui ne peut se dire"¹, les auteurs, partagés "entre les difficultés à dire ou à suggérer"², voient leur production – tant au niveau de la forme que du fond – impactée par le sujet abordé. En d'autres termes, ils développent des dispositifs capables d'accueillir la fiction "où les conditions du *dire* traversent le *dit* et où le *dit* réfléchit ses propres conditions d'énonciation"³. Aussi pensons-nous que les auteurs recourent à une autocensure bénéfique qui vient augmenter leur dispositif d'écriture et enrichir la forme dramatique. S'observe alors une constante dans les textes où la représentation de l'enfant est malmenée. Les personnages d'enfants semblent toujours témoigner d'une capacité à envisager l'avenir et à continuer à avancer malgré leur sort détestable. Certains vivent des situations traumatisantes, pourtant, ils parviennent sinon à s'en sortir, du moins à utiliser l'événement traumatique même pour se projeter dans l'existence et témoignent en cela d'une incroyable capacité de résilience.
- 2 En psychologie, la résilience serait analogue à la capacité de rebondir, de se libérer des effets induits par un choc violent et de se projeter dans l'avenir en utilisant la blessure comme moteur. Il se peut ainsi qu'un individu soit capable de transformer favorablement un traumatisme. Cette élaboration peut être vécue de manière bénéfique, et à partir de cette mutation, un nouveau départ peut être envisageable⁴. La notion de résilience a été popularisée en France par Boris Cyrulnik qui s'est du reste intéressé à la littérature pour la jeunesse avec son ouvrage *Ivres paradis, bonheurs héroïques*⁵. Le chercheur y explique notamment comment le personnage enfant dans la fiction, même s'il est malmené – ou justement du fait qu'il est malmené – permet au lecteur de se construire en dépit de ses propres vicissitudes de l'existence.

À cet égard, il nous semble que la résilience dans les écritures dramatiques pour la jeunesse qui thématisent "l'enfant blessé" peut être appréhendée comme un *topos* littéraire qui se déclinerait selon plus ou moins les mêmes modalités dès lors qu'il s'agit de prendre en charge la question de l'irreprésentable.

- 3 Nous souhaitons ici appréhender comment se dessinent les trajectoires de résilience dans certaines dramaturgies de la guerre⁶ pour la jeunesse, donnant d'une part une lecture du traumatisme et envisageant d'autre part le personnage d'enfant comme capable de guérir de sa souffrance pour, *in fine*, donner une représentation juste du monde sans toutefois malmener le jeune destinataire. Nous verrons dans un premier temps que si l'enfant qui vit des situations extrêmes est souvent solitaire, la trajectoire de retour vers l'humanité qu'il opère n'est possible qu'au contact d'un environnement propice. Ce faisant, nous analyserons les moyens qui permettent de sublimer le traumatisme et de résister face à la souffrance pour ensuite transformer le malheur.

De l'enfant abandonné aux tuteurs de résilience pour se raccorder au monde

- 4 En dépit de situations très difficiles, il arrive que l'être humain soit capable de grandes potentialités réactives alimentées par un élan de vitalité dominant. Cette vitalité permet notamment de surmonter le moment dramatique d'une expérience négative ou d'une situation extrême. Ce dynamisme, s'il n'est pas nécessairement inné, peut être favorisé par des "facteurs de protection"⁷ en lien avec l'environnement de l'individu. Parmi ces facteurs figure le contexte social et affectif qui permet de dépasser le sentiment d'isolement face à l'acte traumatique et qui peut redonner confiance en l'humanité en dépit de la barbarie qui se joue⁸. La dissolution du cadre familial signe l'avènement de la haine dans un climat où sans autre référent, la violence devient le seul repère identifiable pour le personnage d'enfant. L'enfant abandonné est une caractéristique déterminante dans les dramaturgies de la guerre pour la jeunesse. Devenu orphelin, l'enfant est susceptible d'être maltraité ; il est instrumentalisé par le conflit et par les adultes malveillants, portés par de mauvaises intentions, et qui animent ce conflit.
- 5 Au sein du répertoire dramatique pour la jeunesse, les personnages d'enfants qui évoluent dans les guerres se trouvent ainsi sans leurs parents biologiques. Si certains sont rendus orphelins par la guerre, d'autres sont à la recherche de leurs parents disparus ou doivent les quitter précipitamment pour organiser leur survie. Il s'agit alors de montrer l'état d'une société malade et inapte, dans l'incapacité à s'occuper des hommes qu'elle abandonne. Certains des personnages d'enfants parviennent pourtant à résister au sentiment d'abandon, notamment parce qu'ils trouvent pour la plupart des pères et des mères de substitution. Ces personnages adultes agissent comme des "poly-pères" et des "poly-mères"⁹, selon le psychiatre François Tosquelle qui nomme ainsi le substitut parental. Ces tuteurs de résilience sont des passeurs suffisamment aimants et bienveillants, procurant un "élan vital"¹⁰ nécessaire pour permettre aux enfants de survivre, de continuer à se construire, et de croire en la vie malgré le désenchantement éprouvé. Ils sauvent en quelque sorte les enfants car nous connaissons aujourd'hui les dégâts psychologiques et biologiques liés à un abandon prématuré de l'enfant. Dans *Ce qui couve derrière la montagne*¹¹ qui se réfère aux guerres balkaniques, Izmir est un jeune garçon livré à lui-même qui évolue dans la terreur de la guerre et s'est réfugié dans un abri de fortune, tapi sous les broussailles. Lorsque Ludmilla, une ancienne cantatrice d'opéra s'introduit chez lui, il se montre tout d'abord offensif et développe ce que Boris Cyrulnik nomme une "vigilance glacée"¹² en se montrant agressif envers la vieille femme qui affiche pourtant dès leur première rencontre une bienveillance à son égard. Or, Ludmilla parvient à apprivoiser Izmir ; ce dernier, pourtant très rude au début de l'œuvre, s'adoucit peu à peu face à la vieille femme.

Ludmilla ne fait alors qu'initier cette trajectoire vers l'humanité, et la clé de guérison viendra d'Izmir lui-même. La vieille femme invite d'abord subtilement le jeune garçon à se raconter et à dévoiler son passé, puis à se libérer sans qu'il en ait pleinement conscience. Ludmilla procède alors par associations pour mobiliser l'attention et la parole d'Izmir, elle associe par exemple une tasse de porcelaine et la fragilité caractéristique du matériau à la vulnérabilité du garçon :

Ludmilla : Et sur l'étagère cette tasse, miraculeusement intacte. Tremblante mais intacte. Sans la moindre fêlure.

Izmir : Et en plus on ne comprend rien à ce que vous racontez.

Ludmilla : Elle tremble mais elle résiste courageusement... Brave petite tasse de porcelaine. Si je la lâchais, elle tomberait et se briserait en mille morceaux. Il serait alors presque impossible de la raccommoder.

Izmir : Comme ma mère. Vous divaguez. Comme ma mère dans les derniers temps.

Ludmilla : Fragile petite tasse de porcelaine...¹³

Bien que le lecteur ne sache rien de l'histoire familiale et mystérieuse du personnage, il apprend alors plusieurs éléments biographiques, et la fonction de la parole est plus affective qu'informative. Même si des données importantes du passé d'Izmir sont révélées, le principe de la pièce repose davantage sur la manière dont la vieille femme parvient à se faire accepter par le jeune garçon. Elle joue ainsi un rôle dans sa trajectoire vers l'humanité tandis qu'il paraissait avoir renoncé à faire partie du monde civilisé des hommes. La parole permet d'abord à la vieille femme d'entrer en interaction avec Izmir, "parler, c'est s'affecter ; c'est tisser un lien"¹⁴. Ces interactions sont cohérentes car le discours de Ludmilla est lui-même cohérent, ce qui permet d'investiguer des conditions d'attachement favorables avec Izmir et nécessaires pour son développement. Les personnages d'enfants se sentent sécurisés par l'interaction initiée par les personnages d'adultes bienveillants. C'est ainsi qu'ils se livrent progressivement et que du mutisme ou de l'agressivité dans lesquels ils se trouvaient, ils peuvent évoluer vers un discours cohérent, voire richement construit. Or, la parole même ne suffit pas, cet apaisement se joue dans la sécurité apportée par la relation que permet l'acte de parole¹⁵. Plus que le langage, c'est l'interaction rassurante car cohérente, qui permet aux personnages d'enfants d'avancer dans leur développement.

- 6 C'est également le cas dans *Le bruit des os qui craquent*¹⁶ de Suzanne Lebeau. Elikia y est une jeune fille de 13 ans, enrôlée à l'âge de 10 ans par les rebelles dans une guérilla armée en Afrique. Contrainte d'assister au viol de sa mère, aux meurtres de son père et de son frère et d'incendier son village natal, elle vit ensuite sous la coupe de redoutables soldats qui n'hésitent pas à violer et à droguer les jeunes enfants-soldats pour assouvir leur désir de cruauté. Lorsque la jeune fille trouve le courage de quitter le camp des rebelles, elle se réfugie dans un hôpital où elle consent à lâcher sa kalachnikov en échange d'un cahier et d'un stylo reçus d'une infirmière, Angelina. Là encore, ce ne sont pas les multiples échanges verbaux entre Angelina et Elikia qui permettent d'aboutir à ce résultat, mais l'attachement progressif qui s'installe entre la fillette et l'infirmière¹⁷.
- 7 Cette apparition du personnage adulte dans les œuvres où l'enfant est présenté dans la solitude permet de justifier de la nécessité de l'attachement pour le personnage qui peut ainsi continuer à avancer. La relation apporte un réconfort qui a une fonction réparatrice :

Certains parlent de l'importance de l'attention qu'on leur porte ; d'autres mettent l'accent sur le partage de leur malheur ; d'autres encore parlent de la valeur des échanges et des contacts ; ils maintiennent le blessé à l'intérieur d'une enveloppe affective et d'un réseau

social ; ces liens sont guérisseurs ; ils sont vécus par beaucoup comme une protection contre la douleur et le repli.¹⁸

Les enfants trouvent des adultes bienveillants qui les prennent en charge à la manière de professionnels de soins et de santé qui interviennent pour apaiser leurs blessures. Angelina travaille dans le domaine médical et Ludmilla, relativement âgée, est à appréhender comme une femme expérimentée. Telles des guides pour les enfants, elles vont leur proposer de s'auto-réparer pour qu'ils puissent "récupérer un fonctionnement cérébral normal et apte à fonctionner correctement"¹⁹, pour envisager une forme de résilience.

De la nécessaire sublimation du traumatisme

- 8 Si la résilience n'implique pas uniquement de résister, elle en appelle aussi à la capacité de transformer le vécu, en colorant la réalité et en métaphorisant la violence. La réalité de la vie des personnages dans les œuvres est en noir et blanc²⁰. La couleur apportée par le jeu de rôle ou l'humour, peut alors égayer la vie, tel une "intuition résiliente malgré la grisaille de la situation"²¹. La manière de présenter le malheur dans ces textes, par l'humour ou l'illusion, permet de transgresser l'état de sidération et de tristesse associé aux situations pour les appréhender sous le joug du plaisir et de la gaieté. Cette sublimation du traumatisme permet au personnage d'envisager différemment le rapport à sa blessure et de conserver un appétit en la vie.

Simulacres, jeux de rôles et métathéâtralité pour endiguer la réalité

- 9 Pour supporter le réel insoutenable, les personnages d'enfants pris dans la guerre élaborent plusieurs stratégies capables de mettre à distance la douleur et la blessure associées à l'événement. Des images, des représentations ou des mises en scène fictives permettent aux personnages d'enfants de contrecarrer le déplaisir évident généré par les situations. Grâce au plaisir éprouvé lors des images qu'ils se fabriquent, les enfants parviennent à patienter jusqu'au terme de la tragédie en laissant poindre une forme d'espoir :

La soudaineté de la commotion psychique cause un grand déplaisir qui ne peut pas être surmonté. Mais que signifie donc surmonter ? [...] La production de *représentation* concernant le changement futur de la réalité dans un sens favorable ; le fait de *s'accrocher* à ces images de représentations qui mettent donc l'accent sur le plaisir *in spe*, nous rend capable de *supporter* ce déplaisir, c'est-à-dire de ne pas (ou moins) le ressentir comme tel. Ces représentations agissent comme antidote contre le déplaisir (comme anesthésique) et nous rendent capables d'un comportement approprié pendant la durée du déplaisir ou de l'action engendrant la douleur (extraction d'une dent : ce sera bientôt fini, encore un moment, et tout ira bien).²²

- 10 Les personnages peuvent mettre en scène leur vécu, et se mettre en situation de représentation pour tenir à distance la dure réalité dans laquelle ils évoluent. Dans *Comment parler de Dieu à un enfant pendant que le monde pleure*²³, de Jean-Rock Gaudreault, il est question d'échanges entre un enfant d'un pays en guerre, et un casque bleu canadien, sur les terres d'un conflit qui ne dit pas son nom. La pièce traduit un face-à-face nord/sud, avec un soldat qui a quitté son pays pacifiste pour s'ériger en héros lors du sauvetage des populations dans les pays en guerre. L'Enfant paraît en constante représentation, il surjoue les actions dramatiques et en exagère les effets.

Lorsque l'enfant explique au soldat qu'il a été blessé par une balle, bien qu'il ne sente pas la douleur, il précise néanmoins qu'il risque l'évanouissement et les didascalies rajoutent qu'il perd effectivement connaissance : "L'Enfant : *L'enfant s'évanouit de façon très théâtrale. Cependant, le public doit croire que sa douleur est réelle*"²⁴. En présentant le personnage de l'enfant de manière grandiloquente, il est question d'insister sur l'orchestration des actions de guerre et l'aspect théâtral qu'elles revêtent. Plus loin encore, l'enfant feint une attaque chimique et joue l'agonie :

Le soldat revêt sa combinaison contre les armes chimiques.

L'enfant : [...] Ne respire pas trop vite, tu vas embuer ton masque. ... Il y a comme une odeur bizarre...

L'enfant porte ses mains à sa gorge, il étouffe et tombe. Le soldat se penche sur lui, le prend dans ses bras. Soudain, l'enfant cesse de jouer la comédie, il arrache le masque du soldat et s'agrippe à son cou de toutes ses forces.

Respire ! Allez ! Respire ! Tu sens l'odeur ? C'est la peur !²⁵

Le masque à gaz du soldat fait évidemment référence au masque de théâtre. L'auteur propose un jeu de méta-théâtre où les masques tombent : le théâtre s'exhibe et un retour à la réalité s'opère. En jouant avec la réalité supposée et en se jouant de cette réalité, le personnage persécuté par le conflit rappelle avant tout qu'il est au service d'une fiction qui peut à tout moment cesser, comme les horreurs qui l'accompagnent. Les personnages qui souffrent ont ainsi l'opportunité d'abrèger leur calvaire en déjouant le réel ; ils neutralisent l'aspect inquiétant de la situation, ce qui désamorce la situation terrifiante et fait office d'exutoire pour le lecteur.

- 11 En outre, il s'agit aussi de permettre une représentation supportable d'une situation inacceptable. L'enfant met alors en mots et en scène les horreurs qui se jouent pour les personnages comme pour les lecteurs-spectateurs, et transfigure ainsi le traumatisme. Dans *Comment parler de Dieu à un enfant pendant que le monde pleure*, l'enfant explique de la sorte comment il se trouve être le seul survivant d'un groupe d'enfants :

Je vais te raconter une chose incroyable... que tu ne croiras jamais.

Un jour, lors d'une représentation de baïonnettes, on a demandé aux jeunes spectateurs d'ouvrir un champ de mines pour permettre à la troupe de poursuivre sa tournée. Ils m'ont appris un numéro formidable.

En même temps qu'il raconte le numéro, l'enfant exécute un pas de danse.

"Nous étions douze enfants à marcher en ligne, épaules contre épaules, Boum ! Boum ! Boum !

À midi, il en restait huit.

Nous étions huit enfants à marcher en ligne, obligés de se tenir à bout de bras, Boum ! Boum ! Boum ! Boum !

À la fin de l'après-midi, il en restait quatre.

Nous étions quatre enfants à marcher en ligne, à portée de voix, Boum ! Boum ! Boum ! Boum !

À la tombée de la nuit, il ne restait que moi." (J-RG 33)

L'Enfant invente une fiction à partir de son vécu, et sublime en quelque sorte sa propre histoire ; il crée une représentation amusante aux allures de comptine, et la forme proposée est légère. De cette manière, le conflit transmis peut être considéré comme esthétiquement acceptable car la réalité angoissante est transformée. À l'issue de l'œuvre, l'enfant continue à danser après la fin présumée du spectacle, comme pour marquer définitivement le ton théâtral, voire cabotin du personnage : "*L'enfant sort. Le soldat va chercher ses bottes et les remet. [...] Noir bref. La lumière se rallume sur*

*l'enfant qui danse. Il danse. Il danse. Il danse. NOIR FINAL*²⁶. Le retour du personnage dansant est tel un épilogue qui vise à rendre le souffle au lecteur-spectateur. La fin présumée n'est pas la fin dernière car celle-ci est trop sombre ; elle laisse un doute trop grand quant à la suite de la vie de l'enfant, ce qui peut se révéler potentiellement anxiogène. Revenir en dansant est une manière de ne pas finir, ou de finir sur une note gaie. La configuration plus ou moins réaliste de cette scène, affiche clairement le ton théâtral et donc fictionnel du drame.

La légèreté de la forme avec laquelle les atrocités sont rapportées permet d'éluder en partie le pathos, de désamorcer le tragique du réel, et en somme de présenter ces situations dramatiques à un jeune auditoire.

- 12 La spécificité du théâtre et de ses outils peut justement permettre de faire exister ce qui est inexistant et néanmoins nécessaire dans les conditions dans lesquelles évoluent les personnages. Dans *En attendant la fin de l'orage*, des enfants, prisonniers des décombres de leur collège et angoissés à l'idée de ne jamais être retrouvés dans leur ville en proie à une guerre civile, souhaitent se manifester et communiquer avec l'extérieur. Ils improvisent le tumulte d'une sirène qui se met alors à exister, pour tenter d'endiguer leurs peurs et leurs souffrances, et en retirent un certain plaisir :

Léna : Et s'ils utilisent des gaz ?

Jacob : Ils l'auraient déjà fait.

Pierre : Bon, Jacob et moi on continue à essayer de réparer à côté et on finira bien par communiquer avec l'extérieur.

Ahmed : Si on pouvait déclencher la sirène...

Léna : Faisons-la nous-mêmes...

Jacob : Quoi ?

Léna : Comme dans les cours de théâtre, vous vous rappelez ?

(Elle commence, aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa, les autres suivent, sauf Pierre, qui a l'air un peu perdu et Rebelle qui se rapproche de lui mine de rien. Les autres, tout à leur jeu, recommencent plusieurs fois. [...]).²⁷

- 13 Il n'y a pas un rapport antinomique inéluctable entre gaieté et drame, et plusieurs personnages d'enfants éprouvent du plaisir malgré les contextes dramatiques. C'est même à partir de ces contextes pénibles que les enfants se réjouissent, grâce aux actions de jeux qu'ils sont capables de déployer et qui leur permettent de mimer la réalité. Dans *Chant de mines*²⁸, l'action se passe dans un hôpital d'un pays défavorisé où sont soignés des orphelins mutilés. Or, les protagonistes jouent au foot pour passer le temps, malgré leurs corps amoindris ; ils perdent constamment les matches qui les opposent à l'équipe adverse de l'hôpital voisin.

- 14 Le plaisir éprouvé et partagé peut également être au service de l'imaginaire et du jeu propres à l'enfance. Dans *Bella Korsky*²⁹, Jean-Pierre Cannet imagine le destin d'une adolescente, suffisamment belle pour qu'un soldat SS décide de lui épargner les chambres à gaz, alors que sa famille y périt. Elle connaît néanmoins un destin sordide au service de ce soldat qui souhaite disposer entièrement d'elle. Résignée à ne pas subir une vie cauchemardesque, Bella Korsky, motivée par sa rencontre avec un violon qui parle et symbolise "l'esprit du camp", décide de se sauver pour éviter définitivement les avances incessantes du soldat. Elle imagine sa fuite en voyageant dans le ventre du chien du SS :

Bella Korsky : D'abord tu me mangeras. Tu ouvriras grande ta gueule, je ne suis pas bien grosse, et je ne pèse pas lourd. Tu ne sentiras ni mes coudes ni mes genoux, tellement je me ferai petite et me roulerai en boule. Une seule bouchée devrait suffire. Personne ne pourra supposer que je suis dans ton ventre, personne ! Puis tu passeras sous les barbelés.

Et quand nous serons loin, dans la forêt, tu me recracheras vivante. Alors, enfin, je serai libre.³⁰

Nourrie par une imagination sans limite, le personnage parvient à rêver sa fuite de manière si forte que le cauchemar de la captivité s'évanouit :

Elle ouvre la gueule du chien et disparaît dans ses entrailles.

MéméKorsky : C'est ainsi que ma petite-fille, dissimulée dans le ventre du chien, est parvenue à sortir du camp. Une fois les barbelés franchis, le chien l'a recrachée. Maintenant ils sont libres, tous les deux.³¹

- 15 Le déploiement de l'imaginaire devient le meilleur moyen d'envisager l'avenir. Ces actions ludiques permettraient alors aux personnages de s'extraire momentanément des situations insoutenables. En tant qu'activités qui stimulent et procurent du plaisir, ces simulacres sont des mises en abyme de la réalité et des personnages eux-mêmes qui transfigurent l'horreur.

L'humour pour dédramatiser le rapport au réel

- 16 Il paraît toujours étonnant, inconvenant, de pouvoir rire de l'horifique : "de nos jours et dans la vie courante, manifester de l'humour dans des circonstances tragiques peut être considéré non seulement comme provocateur, mais comme embarrassant ou indigne, voire obscène"³². Or, la cohabitation du tragique et du comique permet de transgresser la réalité pour que celle-ci apparaisse comme risible, et par conséquent que le poids de l'existence soit allégé. Par l'humour, les personnages d'enfants parviennent à tourner en dérision leur réalité affligeante. D'une part, cette mise à distance du réel insupportable agit comme un mécanisme de protection pour l'individu et lui permet d'engager la résilience. D'autre part, l'humour fait partie des détours vivement sollicités dans la littérature pour la jeunesse pour placer une distance appropriée entre le lecteur et l'œuvre, car il permet de transmettre des événements traumatiques sans pour autant traumatiser un jeune auditoire, en allégeant ou en tempérant un propos sérieux et grave :

Au sens restreint retenu par Freud, l'humour consiste à présenter une situation vécue comme traumatisante de manière à en dégager les aspects plaisants, ironiques, insolites.³³

- 17 Ainsi, du point de vue de la réception, l'humour peut être un procédé dramaturgique permettant de désamorcer la situation lorsque toute la pièce repose sur ce mode. *Chant de mines* propose un décalage entre la dure réalité présentée et le ton léger adopté, permettant l'adresse à un jeune lecteur. La pièce fonctionne sur deux tableaux en présentant des éléments surnaturels greffés sur l'intrigue réaliste qui propose la situation socio-historique du conflit dans les pays du tiers-monde avec d'une part le quotidien des enfants pauvres, et d'autre part celui du Père Noël submergé de travail à l'approche de Noël, chez lui en Laponie. Celui-ci n'est pas un personnage merveilleux et bienveillant ; il est décrit comme vaniteux et très antipathique. Il est grossier et n'éprouve aucune compassion pour ces enfants défavorisés qui, à force de lui commander de nouvelles prothèses vont, selon lui, finir par le ruiner. Les deux univers se télescopent le soir de Noël lorsque le Père Noël arrive en traîneau pour livrer aux enfants leurs cadeaux. Son arrivée est rocambolesque, il saute sur une mine, il perd une jambe, le contenu de son traîneau est détruit et il doit rester cohabiter avec les enfants à qui il impute son infortune :

Le terrain de foot. A côté de l'hôpital. Au milieu, le Père Noël. Il rampe. La barbe cramée. Les vêtements aussi. Il a perdu ses lunettes et sa jambe gauche. Au-dessus de la porte de l'hôpital une ampoule éclaire la scène. Merci Léo.

Le Père Noël, dans un souffle. – A l'aide. Aidez-moi. Il avance avec difficultés. Putain de mine. J'ai pas vue. Logique vu qu'ici y a pas de lampadaires. Putain de pays sous-développé. Même pas capable de mettre des lampadaires. Aidez-moi. Bordel !

Il rampe toujours. Une traînée de sang derrière lui.

Perdu mon portable. En plus. Toute façon je suis sûr qu'y a pas de réseau ici. Pays de merde. Ça m'apprendra à venir dans le tiers-monde. Faire dans l'humanitaire. Comme si j'avais besoin de ça. Maintenant j'ai besoin d'aide. Et y a personne.³⁴

18 *Chant de mines* se lit entre tragédie et cocasserie. L'humour burlesque sert alors de soupape pour permettre aux lecteurs d'échapper momentanément au poids de l'inquiétude et de la douleur suscitée par cette histoire et par extension de la violence du monde contemporain. Si la fable hésite entre comique et tragique, il semble que, de cette manière, l'auteur cherche à susciter l'adhésion du lecteur pour engager une certaine complicité. En effet, selon Jean Perrot l'humour dans la littérature pour la jeunesse serait "une manière ambiguë d'entrer en connivence, de dépasser les hantises ou les phobies de groupe à travers une hésitation qui se réfugie dans des registres et des codes imprévus"³⁵. Avec le personnage du Père Noël grossier et mutilé, et donc humanisé, le mythe de Noël s'effrite ; l'intégration de la figure surnaturelle du Père Noël dans ce récit ne conteste pas le sens de la fable mais la renforce pour montrer comment la fatalité est pesante sur des enfants privés déjà de tout et qui pourtant, continuent de vivre, de jouer, de croire.

19 Ce qui d'ordinaire apparaîtrait comme horrible et terrifiant dans la réalité est ici transposé et rendu risible, notamment par l'exagération et la fantaisie du récit qui insinuent au lecteur qu'il s'agit d'une fiction et donc d'une simulation de l'horreur (*MA* 99). C'est proprement la juxtaposition des événements risibles et la mise en scène parodique et burlesque qui provoquent le rire, non la réalité effroyable et obscène mais bien la transgression sur un mode humoristique de cette réalité. L' "hyperbole humoristique"³⁶ s'emploie ainsi à redéfinir une atmosphère acceptable et gaie :

Dans la lignée freudienne, nous pouvons considérer que l'amplification des atrocités et l'exubérance déployée dans le récit des scènes horribles contribuent à anesthésier les sentiments d'épouvante ou de dégoût.³⁷

20 Par ailleurs, Pad'bol est victime des railleries des autres enfants de l'hôpital qui se jouent de sa malchance caractéristique. Amputé des deux jambes après avoir sauté sur deux mines antipersonnel, ses camarades ne se privent pourtant pas de le molester malgré son handicap, ou en provoquant sur lui la chute du sapin de Noël et de ses décorations :

Pad'bol : Vous l'avez fait exprès.

Il sort. Léo et Mathieu partent d'un fou rire. Fiers de leur exploit.

Léo : On est vraiment vaches. Non ?

Mathieu : Sûr.

Léo : Mais c'est tellement drôle.³⁸

L'humour est un moyen de communication privilégié entre les personnages d'enfants, et permet aux relations sociales de fonctionner sur le mode du partage et de la gaieté. Les autres enfants, également mutilés, orphelins, et voués au même sort que Pad'bol, prennent beaucoup de plaisir à se moquer d'un des leurs pour enrayer la réalité et nier la souffrance qu'ils subissent eux-mêmes. Alors que des explosions de mines antipersonnel continuent à se faire entendre de part et d'autre, qu'ils ont perdu leurs familles, que

leurs prothèses deviennent trop petites du fait de leur croissance, et qu'ils sont contraints de vivre dans un hôpital sans réelle perspective d'avenir, ils parviennent à tenir à distance la réalité par leurs comportements facétieux et moqueurs. "Faire le clown, se moquer"³⁹, sont alors des mécanismes de défense qui permettent de contrer les vicissitudes de la vie, de s'en dégager et de valoriser le plaisir.

21 En faisant partie du même groupe, de la même communauté, les enfants railleurs se moquent également d'eux-mêmes lorsqu'ils rabrouent Pad'bol. Le rire est proprement humain, nous dit Bergson ; l'homme sait rire et faire rire⁴⁰. De plus, si l'Homme rit, c'est toujours par rapport à "une attitude d'homme ou une expression humaine"⁴¹. Chez les jeunes personnages, rire d'un des leurs revient finalement à rire d'eux-mêmes. La dérision rejoint alors l'autodérision, comme une réponse commune à l'adversité partagée. Et les personnages d'enfant font preuve d'un certain détachement vis-à-vis d'eux-mêmes pour pouvoir se livrer à des formes d'humour qui prennent naissance dans leurs situations problématiques, leurs souffrances et leurs tourments.

22 Mettre à distance la réalité ne signifie pas la faire moins exister mais peut également permettre d'interpeller le lecteur-spectateur sur des sujets sérieux, et, en les présentant avec froideur et cynisme, un effet comique peut se dégager. Cette exubérance permet de pointer avec ironie certains dysfonctionnements de l'état du monde. Il s'agit alors moins d'un humour-défense qui s'appliquerait davantage à soi-même ou au groupe représentatif, que d'un humour engagé, à la manière de l'humour noir qui est à la fois impertinent et cruel, comme le rappelle Marie Anaut :

Selon André Breton⁴², l'humour est un moyen trouvé par l'homme pour se défendre contre l'absurdité du monde ; partant de ce principe, l'humour agressif et impertinent est sinon excusable, du moins acceptable. [...] Ainsi, cette forme d'humour autorise quelqu'un à rire du malheur ou du désespoir d'une personne en se moquant de ses avanies, ce qui est le propre du rire *ad hominem*. (MA 131)

C'est le cas, de manière plus ponctuelle, dans la pièce de Jean-Rock Gaudreault où l'enfant fait de brefs constats teintés de cynisme. Dès sa rencontre avec le soldat venu prétendument mettre fin au conflit, l'enfant se moque de manière sarcastique des capacités d'intervention de l'ONU :

Le soldat : Nous sommes ici pour arrêter ce massacre.

L'enfant (*se moquant*) : Tu arrives juste à temps. Un jour de plus et nous serions tous morts.

Le soldat : Nous allons rétablir la situation.

L'enfant : Comme avant ?

Le soldat : Comme avant.

L'enfant : C'est merveilleux ! Nous allons pouvoir nous souvenir des raisons que nous avons de nous entretuer. Tu es notre invité depuis longtemps ? (J-RG 11)

Manifestement, l'enfant paraît s'amuser de la présence du soldat et le lui fait savoir de manière doucement agressive. Le soldat et l'organisation qu'il représente sont dès lors ridiculisés et discrédités aux yeux du lecteur. Celui-ci est tenté d'adopter la position de l'enfant qui se montre offensif en attaquant ceux qu'il tient pour responsables de ses malheurs. L'enfant se sert de l'humour comme d'une arme. Il s'agit d'un humour corrosif qui agresse l'ennemi en réponse à l'agression subie ; l'humour est "dit de supériorité" (MA 140) dans cette circonstance et l'enfant n'aura de cesse de rabaisser le soldat, et de se valoriser par la même occasion, tout au long de la pièce. Cette forme d'humour noir lui permet de se protéger car "l'humour noir participe à la protection des

sujets ; c'est un moyen par lequel les hommes tentent de se défendre contre l'absurdité du monde et ses contradictions menaçantes en leur attribuant un sens"⁴³.

- 23 L'enfant est également pourvu d'autodérision, ce qui participe de la dénonciation des situations de détresse que vivent les populations prises dans le conflit. Ainsi, le soldat avoue avoir failli tuer un homme qui rôdait près du garde-manger de son campement. Le lecteur apprend par la suite qu'il s'agissait en fait de l'enfant qui voulait se procurer de quoi se nourrir, et que la pénombre lui avait permis de se dissimuler. L'enfant ironise et adopte faussement le point de vue du soldat en prétextant : "il n'y a que des lâches pour s'attaquer à un garde-manger sans défense" (*J-RG* 26). Or, ce n'est pas un geste si lâche puisque l'enfant risque sa vie pour manger. Alors que la famine gangrène son pays en conflit, l'enfant rit de ses défauts et de ses malheurs et adopte une attitude humoristique envers lui-même ; il rend ainsi visible et risible ses propres faiblesses.

Les personnages maîtrisent les tenants et les aboutissants des plaisanteries, ils rient et font rire d'eux-mêmes et ne sont pas l'objet des plaisanteries et des rires d'autrui (*MA* 107). Les personnages ont ainsi la capacité créatrice de transformer la réalité terrifiante. En sublimant l'horreur, ils permettent une représentation du réel davantage acceptable.

- 24 Ainsi, thème récurrent autant qu'attendu et corrélatif de l'évocation de la guerre, la capacité de résilience du personnage d'enfant qui connaît des situations redoutables apparaît comme un filtre incontournable. Il s'agit d'abord pour les auteurs de donner une lecture du traumatisme à travers les blessures engendrées chez l'individu pour ensuite apporter les clés de la guérison produites par les individus eux-mêmes. Si nous n'évoquons ici que certaines dramaturgies de la guerre, il nous semble que cette volonté de montrer l'enfant qui transforme sa peine et son malheur est omniprésente lorsque les textes dramatiques contemporains pour la jeunesse exposent une certaine idée de la violence, qu'elle soit intime ou sociale. Ces écritures participent ainsi de l'esthétisation du malheur et de la souffrance, et proposent ainsi un théâtre de la reconstruction. Le malheur, s'il est destructeur, n'induit pas pour autant la fin de la vie pour les personnages blessés et brisés dans ces œuvres dramatiques. Les personnages continuent à vivre et peuvent même apprendre des expériences tragiques qu'ils traversent dans le but de valoriser de nouvelles perspectives de vie. Il n'est donc pas seulement question de résister aux épreuves périlleuses de la vie mais d'en sortir transformé. Le choc de l'événement se fait alors moteur et impulse, outre la volonté de continuer à vivre, celle de valoriser l'événement violent et inoubliable. En d'autres termes, il s'agit pour les personnages de "tirer avantage de ce qu'ils ont vécu et rebondir dans l'existence"⁴⁴. C'est là une manière de refuser de se laisser dominer par les conséquences dévastatrices de l'agression vécue. Cette capacité d'adaptation permet d'atténuer la souffrance des personnages pour rendre leur vie supportable. Le personnage d'enfant dans le théâtre pour la jeunesse est le principal détour qui permet de rendre certaines écritures supportables pour une jeune audience car il parvient à mettre à distance le malheur "en l'anesthésiant de façon passagère [...] ; ce sont là de petites brèches de lumière dans l'univers obscur de la détresse ; c'est la tonalité réparatrice de la survie ; pour que le côté désespéré ne devienne pas totalement envahissant"⁴⁵.

Laurianne Perzo
Université d'Artois – Arras

NOTES

- ¹ Pierre Bayard, “Avant-propos”, *Europe, revue littéraire mensuelle*, “Écrire l’extrême. La littérature et l’art face aux crimes de masse”, n° 926-927, juin-juillet 2006, p. 3.
- ² *Ibidem*.
- ³ Pascale Delormas, Dominique Maingueneau, Inger Østenstad, *Se dire écrivain. Pratiques discursives de la mise en scène de soi*, Limoges, Lambert-Lucas, 2013, p. 8.
- ⁴ Nous prenons pour référence la définition qui lie intrinsèquement l’idée de résistance à l’idée du rebond. Le terme “résilience” a la même racine latine que le terme “résiliation”. Ils proviennent tous deux du mot latin *resilire* qui vient de *salire*, verbe signifiant “sauter”, et du préfixe “re” qui implique un mouvement vers l’arrière. Il s’agirait donc de se libérer d’une contrainte, de se rétracter, de revenir en arrière. Mais Serge Tisseron remarque qu’en parallèle à cette étude étymologique propre à la France, le terme connaît par ailleurs une évolution anglo-saxonne qui entrevoit davantage dans le saut, la représentation des conséquences post-traumatiques, la réaction survenue après un choc, d’où l’idée de “rebond”. Ce concept met en lumière la possibilité pour des individus vivant des situations affligeantes, de dépasser leur état et de se projeter dans l’avenir, sans mobiliser l’idée du saut en arrière pour se libérer, mais en valorisant plutôt l’importance du choc et le fait de “reculer pour mieux sauter”, in Serge Tisseron, *La Résilience*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 4.
- ⁵ Boris Cyrulnik, *Ivres paradis, bonheurs héroïques*, Paris, Odile Jacob, 2016.
- ⁶ Voir l’ouvrage de David Lescot, *Dramaturgies de la guerre*, Belfort, Circé, 2001.
- ⁷ Alain Goussot, *Pédagogie et résilience*, Paris, l’Harmattan, 2014, p. 34.
- ⁸ Si l’angoisse constitue “la conséquence immédiate de chaque traumatisme” [Sandor Ferenczi, *Le Traumatisme*, Paris, Payot, 1982, p. 33], créer du lien, se relier avec les autres peut apparaître comme un antidote possible à l’angoisse de l’homme ; c’est notamment ce que développe Edgar Morin avec le concept de “reliance” qui pose la question de l’altérité en mettant en avant la capacité du dépassement de soi au travers de l’autre, dans un désir d’appartenance au monde. Edgar Morin, *La méthode, Tome 6, Éthique*, Seuil, Paris, 2004.
- ⁹ Anne Ancelin-Schützenberger, *Aïe mes aïeux ! : liens transgénérationnels, secrets de famille, syndrome d’anniversaire, transmission des traumatismes et pratique du génosociogramme*, Paris, Desclée de Brouwer, 2015 [1993], p. 166.
- ¹⁰ *Ibidem*.
- ¹¹ Spectacle créé en 1999 par Maurice Yendt au Théâtre des Jeunes Années à Lyon, puis repris en 2004.
- ¹² *Ibidem*.
- ¹³ Maurice Yendt, *Ce qui couve derrière la montagne*, Lyon, Les Cahiers du Soleil Debout, 2000, p. 14.
- ¹⁴ Boris Cyrulnik, “Violences intrafamiliales et résilience”, in Claude de Tychev, (dir.), *Violence subie et résilience*, Toulouse, Érès, 2015, pp. 57-76, p. 64.
- ¹⁵ *Ibidem*.
- ¹⁶ Pièce inscrite au répertoire de la Comédie Française depuis 2010 [deuxième pièce pour la jeunesse à entrer au répertoire après *Bouli Miro* de Fabrice Melquiot, en 2003] ; cette pièce est, depuis 2010, ponctuellement reprise dans de nouvelles mises en scène sur le territoire national, témoignant ainsi de l’intérêt des artistes pour cette thématique, et pour les procédés dramaturgiques propres à l’écriture de Suzanne Lebeau (épïcisation, construction elliptique).
- ¹⁷ Angelina refuse de retirer son arme à Elikia lors de son arrivée ; l’infirmière estime au contraire que l’action doit venir d’Elikia, alors Angelina recouvre l’arme d’un drap pour permettre à la fillette de rester en possession de la kalachnikov malgré l’avis contraire des autres personnels soignants : “Je me suis rendu compte que de lui enlever son arme était plus dangereux que de la lui laisser. J’ai dû convaincre le personnel : c’est ça qui a été le plus difficile. J’avais peur de la réaction que la vue d’une arme pouvait provoquer dans l’hôpital. Maintenant, tout le monde a peur des armes. Même mes plus petite reconnaissent une kalachnikov. Je n’ai pas réussi à lui enlever, alors je l’ai recouverte d’un drap pour cacher l’arme”, in Suzanne Lebeau, *Le bruit des os qui craquent*, Montreuil, Théâtrales, 2008, p. 44.
- ¹⁸ Gustave-Nicolas Fischer, *Les blessures psychiques, la force de revivre*, Paris, Odile Jacob, 2003, p. 91.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 64.
- ²⁰ Par exemple : “Le décor : sur une colline bombardée, une église en ruine. Partout un paysage ravagé par la guerre. Nulle part de verdure. Tout est recouvert de cendres et de poussière. Ce monde est comme une photo en noir et blanc.”, in, Jean-Rock Gaudreault, *Comment parler de Dieu à un enfant pendant que le monde pleure*, Morlanwelz, Belgique, Lansman, 2006, p. 6.
- ²¹ Lorenzo Balegno, “Histoire de deux enfants déplacés par la violence en Colombie”, dans Boris Cyrulnik, (dir.), *Vivre devant soi : être résilient et après ?*, Revigny-sur-Ornain, Édition du Journal des psychologues, 2005, p. 38.
- ²² Sandor Ferenczi, *op. cit.*, p. 35.
- ²³ Lorsque le texte fut porté à la scène en France, le titre fut altéré pour en ôter l’élément principal à deux reprises. Si le texte québécois conserva son titre global, certes long, lors de son passage à la scène à Québec en 2006 sous la direction de Jean Paul Viot, lors de la tournée française la même année, le spectacle fut présenté

sous le titre *Pendant que le monde pleure* ; puis lors d'une nouvelle mise en scène de Jérôme Wacquiez, à Compiègne, en 2010, plus étonnant encore, le titre devint *Comment parler à un enfant pendant que le monde pleure*. Il est possible d'interroger ce refus de la mention « Dieu » dans le titre d'un spectacle en France, et d'imaginer une tension possible sur le territoire français, due au fait de faire directement référence à Dieu dans un spectacle pour la jeunesse. Peut-être est-ce dû à la crainte des diffuseurs d'être accusés de prosélytisme dissimulé, en faveur de la religion chrétienne ou au contraire en sa défaveur.

- ²⁴ Jean-Rock Gaudreault, *Comment parler de Dieu à un enfant pendant que le monde pleure*, Morlanwelz, Belgique, Lansman, 2006, p. 6 ; dorénavant *J-RG*.
- ²⁵ *Ibid.*, pp. 39-40.
- ²⁶ *Ibid.*, p. 58.
- ²⁷ Danielle Vioux, *En attendant la fin de l'orage*, "La scène aux ados", n° 8, Morlanwelz, Lansman, 2004, p. 131.
- ²⁸ Philippe Gauthier a été artiste associé de l'action Théâ de l'OCCE (Office Central de la Coopération à l'École qui a pour objectif de faire la promotion des textes dramatiques contemporain pour la jeunesse dans les classes en proposant de lire et jouer du théâtre) en 2017-2018 ; il a également été auteur associé de la manifestation nationale du 1^{er} juin des écritures théâtrales jeunesse en 2018.
- ²⁹ *Bella Korsky* a été créé pour la première fois en février 2018 au Petit Théâtre du Port à Port Sainte-Marie, dans une mise en scène de Brigit Bercy ; la pièce s'inscrit dans un triptyque de l'auteur autour de la déportation et de l'Holocauste du vingtième siècle avec *Des manteaux avec personne dedans*, Théâtrales, (parution dans la collection générale de l'éditeur et non dans la collection jeunesse) 1999, *La Petite Danube*, Théâtrales, 2007, *Bella Korsky*, Théâtrales, 2017.
- ³⁰ Jean-Pierre Cannet, *Bella Korsky*, "Nouvelles mythologies de la jeunesse", Montreuil, Théâtrales, 2017, p. 80.
- ³¹ *Ibid.*, p. 81.
- ³² Marie Anaut, *L'humour, entre le rire et les larmes, traumatisme et résilience*, Paris, Odile Jacob, 2014, p. 96 ; dorénavant *MA*.
- ³³ Serban Ionescu, Marie-Madeleine Jacquet, Claude Lhote, *Les mécanismes de défense, Théorie et clinique*, Paris, Armand Colin, 2016, [Nathan, Paris, 1997], p. 205.
- ³⁴ *Ibid.*, p. 68.
- ³⁵ Jean Perrot, (dir.), *L'humour dans la littérature de jeunesse*, Paris, In Press, 2000, p. 13.
- ³⁶ *Ibid.*, p. 100.
- ³⁷ *Ibid.*, p. 99.
- ³⁸ *Ibid.*, pp. 35-36.
- ³⁹ Serban Ionescu, Marie-Madeleine Jacquet, Claude Lhote, *op. cit.*, p. 41.
- ⁴⁰ Henri Bergson, *Le rire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, [1940], p. 3.
- ⁴¹ *Ibidem*.
- ⁴² Le poète et écrivain surréaliste inventa le concept d' "humour noir" au milieu du vingtième siècle : André, Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1940.
- ⁴³ *Ibid.*, p. 133.
- ⁴⁴ Gustave-Nicolas Fischer, *op. cit.*, p. 98.
- ⁴⁵ *Ibid.*, p. 107.