

**L'écriture de soi dans le récit du terrorisme,
dans la Russie prérévolutionnaire et dans l'Irlande du
Nord au temps des *Troubles***

Le Cheval blême (1908), Boris Savinkov

Killing Rage (1997), Eamon Collins



Illustration personnelle

Mémoire de Master Lettres 2020-2022

Lila Lacoste

Sous la direction de M. Pierre-Yves Boissau, Professeur des Universités

Remerciements

Ce travail a été rendu possible et a été accompagné par plusieurs personnes que j'aimerais remercier ici.

Je remercie en premier lieu bien évidemment mon directeur de recherche M. Pierre-Yves Boissau, pour sa bienveillance, sa réactivité et son œil avisé tout au long de ce travail. Ses publications ainsi que ses cours sont à l'origine même de mon intérêt pour la littérature comparée, et tout particulièrement traitant de sujets relevant de la littérature mêlée à l'histoire comme ici.

Une mention en particulier pour mes amies et camarades de promotion depuis la licence de Lettres, Elea Massari et Hélène Scavone, pour leur soutien indéfectible et avec lesquelles travailler a été une tâche moins ardue puisque partagée.

Dans le corps enseignant, je souhaite de fait aussi remercier Mme Magali Rouquier pour son temps et M. Frédéric Sounac pour ses nombreux conseils et recommandations lors de ma soutenance de M1.

Je remercie aussi mon ami Ivan, qui malgré sa modestie mérite que je le cite ici quant à son aide ponctuelle pour vérifier mon interprétation des textes russes.

Et bien sûr, merci à mes parents, qui ont soutenu avec bienveillance ma réorientation en lettres qui reste à ce jour une de mes meilleures décisions.

Notes préliminaires

Pour parler de Boris Savinkov ainsi que du contexte de la Russie prérévolutionnaire, j'utiliserai de façon interchangeable l'appellation *Socialiste Révolutionnaire* et l'abréviation *SR*.

J'ai choisi pour les noms russes d'utiliser des translittérations suivant le système BGN/PCGN francisé plutôt que la norme ISO-9 afin que les noms puissent paraître plus familiers. Par exemple, Гершуни sera écrit Guerchouni plutôt que Geršuni, Каляев sera écrit Kaliaïev plutôt que Kalâev.

Au sujet de l'Irlande du Nord, les *nationalistes* et *républicains* sont les partisans d'une nation irlandaise unifiée et indépendante. Ils sont majoritairement et historiquement catholiques. Les *unionistes* et *loyalistes* sont, à l'inverse, en faveur d'une Irlande du Nord rattachée à, et sous l'égide du Royaume-Uni. Ils sont pour la plupart protestants, et représentent la communauté historiquement britannique qui s'est implantée sur l'île depuis le XII^e siècle.

L'armée républicaine irlandaise, ou IRA (*Irish Republican Army*), constitue une dénomination très large englobant en réalité plusieurs groupes différents partageant parfois le même nom, du début du XX^e siècle et jusqu'à aujourd'hui encore : il peut y avoir confusion quant à « quelle » IRA est évoquée. Je préciserai donc le cas échéant de quelle IRA ou division de l'IRA il s'agira dans mes propos. Par ailleurs, lorsque je parlerai du livre d'Eamon Collins, j'appellerai à la fois par métonymie et par respect des termes choisis par l'auteur la branche de l'IRA dans laquelle il était engagé simplement « IRA ». La division de l'IRA à laquelle appartient Collins était en réalité la PIRA (*Provisional Irish Republican Army*), division de l'IRA orientée vers les opérations paramilitaires, et responsable de l'immense majorité des attentats commis par les républicains durant les *Troubles*.

Toutes les traductions des extraits de *Killing Rage* sont de mon fait, le livre n'ayant pas été traduit en français. Je ne le mentionnerai donc qu'une seule fois. Lorsque le ton original était familier ou vulgaire, je l'ai conservé dans ma traduction.

Glossaire

OC : *Officer Commanding*. Officier commandant.

Provo : (familier) membre de la *Provisional Irish Republican Army* (PIRA).

RUC : *Royal Ulster Constabulary*. Branche de la police royale irlandaise mise en place par le gouvernement britannique pour maintenir l'ordre en Irlande du Nord entre 1922 et 2001.

Stick, sticky : (familier) membre de l'*Official Irish Republican Army* (OIRA), plus orientée vers la politique que la lutte armée. Terme péjoratif souvent utilisé par les *provos*, ces deux branches étant apparues à la scission de l'IRA.

Supergrass : (argot britannique) membre ou ex-membre de l'IRA ayant accepté de fournir au gouvernement britannique des informations et preuves à charge sur l'activité républicaine, en échange de sa protection.

Tout : (familier) dans le contexte de l'Irlande du Nord, indic, informateur.

UDR : *Ulster Defence Regiment*. Régiment de l'armée britannique en Irlande du Nord, dont les membres, très majoritairement protestants, sont fréquemment des paramilitaires. L'UDR, actif entre 1970 et 1992, est formé à la suite de la dissolution des *B-Men* ou *B-Specials* qui relevaient de la même mission mais étaient nécessairement protestants.

Sommaire

Remerciements	3
Introduction	8
Première partie. Le terrorisme objet historique, objet littéraire	22
Chapitre 1 : La guerre à l'échelle locale.....	22
1. Le terrorisme : par qui, pour quoi ?	22
2. Savinkov, Collins : l'engagement et le rapport à « la cause »	28
3. Lieux communs de l'entreprise terroriste.....	33
Chapitre 2 : Formes littéraires du terrorisme	40
1. Les écrits centrés sur le terroriste, protagoniste ou narrateur.....	40
2. Typologie des personnages dans l'œuvre terroriste.....	45
Chapitre 3 : Le traitement de l'action terroriste dans les livres	51
1. La fin justifie les moyens	51
2. La part du contexte – la part de l'Histoire.....	55
Deuxième partie. Les enjeux de l'écriture, et de l'écriture <i>de soi</i>	59
Chapitre 1 : Les enjeux de l'écriture.....	59
1. Questions formelles : des faits à la fiction, quelle littéarité ?	60
2. Enjeux de vérité, enjeux de véracité	64
3. Le paradoxe religieux.....	69
Chapitre 2 : Les enjeux de l'écriture <i>de soi</i>	75
1. Enjeux d'information, enjeux « d'éducation »	75
2. Faire entendre la voix de l'autre	79
3. Se confesser, se justifier ?	84
Chapitre 3 : La narration au service du témoignage	88
1. Schémas et figures romanesques.....	88
2. Les temps verbaux dans le récit de l'expérience	94
Troisième partie. Genres littéraires et réceptions	100
Chapitre 1 : S'écrire terroriste	100
1. Quel genre littéraire pour écrire le terroriste ?	100
2. L'expérience de la désillusion	106
Chapitre 2 : Récits et impact sociétal.....	111
1. Le récit pour questionner l'éthique	111
2. Réception(s) et judiciaire.....	116
Chapitre 3 : Écrire l'injustifiable	122
1. Parler de sa violence	122
2. Perte des autres, perte de soi	126
3. Réprobations et réhabilitations	131

Conclusion	136
Bibliographie.....	140
Corpus	140
Sur Boris Savinkov.....	140
Livres.....	140
Thèses et travaux académiques	140
Sur Eamon Collins	141
Sur le terrorisme en Russie aux XIXe-XXe siècles	141
Sur les <i>Troubles</i> en Irlande du Nord	141
Sur le terrorisme.....	142
Dans la littérature	142
Approches philosophiques, sociologiques, historiques, définitionnelles	142
Témoignages et biographies	143
Œuvres littéraires mentionnées	143
Théorie littéraire.....	144
Ecriture de soi	144
Théorie narrative	144
Autres ouvrages et articles	145
Dictionnaires	145

Introduction

Si l'on ouvre un dictionnaire et que l'on cherche l'entrée « terrorisme », la définition de ce mot ne surprendra *a priori* pas aujourd'hui : « Ensemble d'actes de violence commis par une organisation pour créer un climat d'insécurité, pour exercer un chantage sur un gouvernement ou satisfaire une haine à l'égard d'une communauté, d'un pays, d'un système » (Larousse 2009). Certains dictionnaires, à l'instar du Trésor de la langue française informatisé, proposent deux définitions, et la première est historique : « Politique de terreur pratiquée pendant la Révolution¹ ». Entré dans le vocabulaire courant, le terrorisme a tendance à s'éloigner de sa définition historique, pourtant à la racine même du mot. On s'éloigne encore de la définition de la politique de terreur : on parle aujourd'hui moins de terrorisme d'un gouvernement contre son peuple que l'inverse. Un point reste en tout cas commun « aux » terrorismes : le terrorisme est outil. Son efficacité pour ses organisateurs ou perpétrateurs repose moins sur les dégâts causés que sur le climat de peur qu'il installe. Les tentatives de définition(s) fixées du terrorisme se heurtent à un problème dès lors qu'il s'agit de délimiter celui-ci : implique-t-il nécessairement des victimes civiles et innocentes ? Qui choisit les coupables, ceux contre qui le terrorisme serait alors légitimé ? Pour définir le terrorisme sans tergiverser, je me référerai ici à la violence menée dans un but de renversement politique : celle-ci n'est pas indissociable du terrorisme, et peut bien entendu exister sans lui, mais elle est un point commun « des » terrorismes.

A.P. Schmid, dans l'ouvrage collectif *The Routledge Handbook of Terrorism*, consacre un long chapitre à la définition du terrorisme, illustrant la complexification du terme à mesure que celui-ci évolue – et est étudié. Schmid en propose cinq systèmes d'exploration :

¹ Terrorisme. Dans le *Trésor de la langue française informatisé*. Consulté sur <https://www.cnrtl.fr/definition/terrorisme>

1 acts of terrorism as/and crime;
2 acts of terrorism as/and politics;
3 acts of terrorism as/and warfare;
4 acts of terrorism as/and communication;
5 acts of terrorism as/and religious crusade².

1 actes de terrorisme en tant que/et crime ;
2 actes de terrorisme en tant que/et politique ;
3 actes de terrorisme en tant que/et guerre ;
4 actes de terrorisme en tant que/et communication
5 actes de terrorisme en tant que/et croisade
religieuse (Je traduis)

Il n'est ici pas pertinent de s'attarder sur chacun de ces angles d'approche un à un, mais je considérerai dans mon travail les quatre premiers points comme un ensemble homogène, dans lequel s'inscrit le terrorisme évoqué dans mon corpus. Mon travail s'oriente donc vers le terrorisme en tant que violence politique, autour de laquelle s'axe une littérature. Et dans la littérature particulière qui sera étudiée dans mon travail, le terrorisme sera envisagé à l'aune de ces différentes classifications, dont l'exploration individuelle relèvera plutôt du travail d'historiens ou sociologues.

Il est donc entendu que le terrorisme constitue un crime : sans doute l'un de ceux qui horrifie le plus, tant il est violent et spectaculaire. Le crime dans toutes ses formes, puisqu'il fascine et questionne, fait souvent l'objet de la littérature qui s'en fait vecteur d'exploration. Un article de M. Pierre-Yves Boissau, professeur de littérature à l'université Toulouse II Jean Jaurès, interroge la place du terrorisme dans la littérature, et plus particulièrement, sur les ouvrages qui choisissent de narrer le terrorisme à la première personne³. Qu'explore-t-on si l'on choisit d'écrire un « je » qui participe au meurtre organisé, à l'assassinat (puisque prémédité) ? *Qui explore-t-on ?*

L'écriture de soi porte en elle une forme de témoignage, de la vie de l'individu qui s'écrit et de son inscription dans l'histoire. Le terrorisme en Russie à la charnière des XIX^e et XX^e siècles fut terreau fertile tant pour la littérature que pour des figures particulières qui s'élevèrent lors de cette période marquée de violents troubles, qui annonce bien entendu la révolution de 1917 dans le pays : les traces écrites de, et sur cette période sont nombreuses. De multiples études ont déjà porté sur la Russie

² Alex P. SCHMID, « Frameworks for Conceptualizing Terrorism ». *Terrorism and Political Violence*, 16(2), 2004, p. 197–221.

³ Pierre-Yves BOISSAU, « Écrire le terrorisme à la première personne : de Boris Savinkov à Zazoubrine », dans Catherine Grall (dir.), *Littérature et arts face au terrorisme*, *Raison Publique*, fév. 2018. Consulté sur <https://raison-publique.fr/1385/>

prérévolutionnaire, et ce travail n'est pas une exploration historique de cette période. Il est en revanche peut-être intéressant de dresser de possibles parallèles entre celle-ci et la situation en Irlande du Nord tout au long du XX^e siècle, qui atteint son apogée lors des *Troubles* à la fin du siècle. Sur cette période mal délimitée où les attentats et représailles prennent une ampleur alors jamais vue, les écrits journalistiques affluent. Les reportages filmés mais aussi écrits sont nombreux, proportionnellement aux événements d'une violence inouïe qu'ils tâchent de circonscrire, et incluent souvent des témoignages, une exploration des vies marquées par cette période – et l'ayant marquée. Le terrorisme en Irlande du Nord est le fruit d'une volonté républicaine d'intensification de la violence armée tandis que la situation politique stagne et que le mécontentement grandit.

D'un bout à l'autre du XX^e siècle, des terroristes ont mené un combat continu contre les porteurs et symboles d'une structure injuste, face à laquelle la violence armée apparaissait comme la seule réponse. Certains terroristes ont fait le choix de s'écrire, et c'est la narration de soi dans le récit de la violence politique poussée à son paroxysme dans un but révolutionnaire qui sera ici explorée.

Я хочу ей сказать, [...] что мы убиваем против желания, что террор нужен для революции, а революция нужна для народа⁴.

Je veux lui dire [...] que nous tuons à contrecœur, que la terreur est nécessaire à la révolution, et que la révolution est nécessaire pour le peuple⁵.

⁴ SAVINKOV, Boris, *Kon' blednyy* [Конь бледный], texte intégral en ligne, Lib.ru: "Классика" Accès : http://az.lib.ru/s/sawinkow_b_w/text_0020.shtml

⁵ Boris SAVINKOV, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste* [Конь бледный] (1908). Traduction française et présentation : Michel Niqueux, Paris, Phébus, 2003 (réédition. coll. Libretto, 2008), p. 71-72.

Révolutions, révolutionnaires

Boris Savinkov est une figure particulière : de terroriste révolutionnaire à écrivain, il est romancier, puis successivement homme politique, contre-révolutionnaire, et prisonnier. Il incarne et cristallise une part ambivalente de l'*intelligentsia* russe dans la Russie prérévolutionnaire : il est de ceux qui abhorrent le régime tsariste, puis les bolcheviques. Il s'illustre en tout cas par son implication directe dans l'action terroriste au sein de l'Organisation de Combat des Socialistes-Révolutionnaires.

Boris Savinkov, né en 1879 à Kharkov (à l'époque intégrée à l'Empire russe, aujourd'hui ville ukrainienne), est issu d'une famille relativement aisée et engagée politiquement. Je vais ici reprendre dans les grandes lignes la biographie plus détaillée qui est faite de Savinkov par Irina V. Meier dans sa thèse de doctorat consacrée à cet auteur⁶. Savinkov étudie au gymnasium de Varsovie – à peu près équivalent au lycée en France – où il fréquente Ivan Kaliaïev, figure sur laquelle j'aurai l'occasion de revenir car indissociable de l'histoire du terrorisme prérévolutionnaire russe. Savinkov s'engage politiquement à l'université, ce qui lui vaut d'être successivement renvoyé puis arrêté en Pologne. A son retour en Russie, en 1900, il s'engage dans différents groupes politiques sociaux-démocrates, contre le régime tsariste. C'est en 1902, alors en exil à Vologda, qu'il rencontre Yekaterina Konstantinova Brechkovskaïa : surnommée « la grand-mère de la Révolution Russe », c'est Kaliaïev qui enjoignit celle-ci de « recruter » Savinkov pour la naissante branche armée du parti socialiste-révolutionnaire. Savinkov, désillusionné par les sociaux-démocrates, est convaincu par l'action terroriste dans la filiation de *Narodnaïa Volia*⁷, organisation terroriste qui sera présentée dans le tout premier chapitre de ce travail. Savinkov s'échappe de Vologda, et part rejoindre les quartiers de l'Organisation de combat des SR à Genève. Ainsi commence sa carrière de terroriste, qui comptera notamment l'assassinat du ministre

⁶ MEIER, I. V. (2016). *Evil Men Have No Songs: The Terrorist and Literatuer Boris Savinkov, 1879-1925*. (Doctoral dissertation). Consulté sur <https://scholarcommons.sc.edu/etd/3565>

⁷ SAVINKOV, Boris, *Souvenirs d'un terroriste* [Воспоминания террориста] (1909), traduit du russe par Régis Gayraud, Paris, Champ Libre, 1982.

de l'intérieur Viatcheslav von Plehve et du grand-duc Serge, avant de s'achever avec une première arrestation en 1906 et la dissolution quelques temps plus tard de l'Organisation de Combat.

Savinkov est effectivement appréhendé à la suite de la trahison d'Azev, second *leader* de l'Organisation de Combat pour lequel Savinkov éprouvait un grand respect. Azev était cependant, depuis le début, un agent provocateur travaillant pour le compte de la police secrète de l'Okhrana : il organisait et rapportait successivement les attentats commis contre la monarchie tsariste. Condamné à mort, Savinkov parvient à s'enfuir de nouveau, et se réfugie finalement quelques temps en France comme d'autres dissidents politiques russes. Dans la suite directe de la trahison d'Azev, il y écrit en 1907 son premier roman, *Le Cheval blême*, puis ses mémoires quasi immédiatement ensuite. Il revient en Russie en 1917, est temporairement investi dans le gouvernement provisoire de Kerenski, duquel il est finalement destitué, puis s'engage dans une longue lutte contre les bolcheviks qui prennent le pouvoir lors de la révolution d'Octobre. C'est à nouveau la police secrète qui le piège, en 1924 : les soviétiques l'attirent en Russie, où il est à nouveau emprisonné. Condamné à mort, il voit après ses aveux et sa reconnaissance du gouvernement soviétique sa peine commuée à dix ans de prison. Un an après sa condamnation, en 1925, il meurt en prison. Officiellement, Boris Savinkov se suicide en se défenestrant. Difficile de savoir ce qui a réellement signé son arrêt de mort.

*But who are the Irish? Not the rack-renting, slum-owning landlord; not the sweating, profit-grinding capitalist; not the sleek and oily lawyer; not the prostitute pressman – the hired liars of the enemy. Not these are the Irish upon whom the future depends. Not these, but the Irish working class, the only secure foundation upon which a free nation can be reared*⁸.

Mais qui sont les Irlandais ? Pas le loueur d'étagères, pas le propriétaire de taudis ; pas le capitaliste suant qui broie par profit, pas l'avocat élégant et mielleux ; pas le journaliste prostitué – les menteurs à gages de l'ennemi. Eux ne sont pas les Irlandais sur les épaules desquels le futur repose. Ce ne sont pas eux, mais la classe ouvrière de l'Irlande, la seule fondation solide sur laquelle une nation libre peut s'élever. (Je traduis)

Eamon Collins, second auteur sur lequel je travaillerai ici, ne se prédestinait pas non plus à l'écriture : *Killing Rage* est son seul ouvrage. Il est l'un des rares membres de l'IRA à avoir témoigné de façon publique et de son propre chef quant à son implication au sein de la lutte armée de l'Irish Republican Army, responsable de nombreux attentats contre les forces britanniques en Irlande du Nord.

Eamon Collins naît en 1954 dans le comté d'Armagh, en Irlande du Nord. Elevé par une mère catholique très pieuse et imprégné par cette éducation, Collins mentionne que sa première ambition, enfant, fut de devenir missionnaire en Russie pour convertir les communistes⁹. La religion n'est cependant pas ce qui l'anime lorsqu'il grandit, et est notablement quasi-absente dans le reste de son récit, éloignant la motivation religieuse comme raison de son engagement dans l'IRA.

En 1969, Collins a 15 ans et voit à la télévision des manifestations pacifiques pour les droits civiques réprimées dans la violence par la police loyaliste et les militaires britanniques. L'année est riche en heurts entre Catholiques et Protestants, et culmine sur la bataille du Bogside, deux jours de violentes émeutes dans le quartier éponyme de Derry.

⁸ CONNOLLY, J. (1916, 8 avril). The Irish Flag. *The Workers' Republic*, p. 1.

⁹ COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, London, Jonathan Cape, 1996, p. 30.

My world seemed to be turning upside-down, inside-out. I felt that whatever security I had was being threatened. Catholics were being attacked and beaten by the supposed forces of law merely for demanding the right to vote¹⁰.

Mon monde semblait se renverser complètement. Je sentais que toute quelconque sécurité que j'avais était menacée. Les Catholiques étaient attaqués, battus par les supposées forces de l'ordre, simplement pour avoir demandé le droit de vote.

Le parcours scolaire de Collins est marqué par plusieurs décrochages, qu'il impute tant à la situation politique instable qu'au climat familial. Il entre malgré tout à l'université de Belfast. Le soutien à l'IRA est grandissant dans les villes d'Irlande du Nord : si Collins avait une méfiance initiale à l'idée de la lutte armée, son opinion change petit à petit alors qu'il commence en 1974 à fréquenter des cercles d'étudiants militants. Il participe aux manifestations en soutien aux prisonniers politiques républicains, et un soir de 1974, il est interpellé avec son père pour une fausse suspicion de terrorisme. Collins est insulté, humilié par la police loyaliste ; l'expérience le marque profondément. Quelques années plus tard, il fréquente un membre du *Revolutionary Communist Group*, qui soutient la campagne armée de la PIRA – branche de l'IRA qui mise sur la militarisation de la lutte contre les forces Britanniques. Collins s'associe peu à peu à ce cercle militant et se familiarise avec le marxisme, obtient un emploi dans les douanes, et décide de se joindre à l'IRA à la fin de l'année 1979.

Eamon Collins reste six ans engagé au sein de la PIRA de South Armagh, l'une des zones où l'activité républicaine est la plus marquée, et participe à l'organisation de nombreuses opérations, assassinats et attentats. Collins est finalement arrêté en février 1985, après une attaque au mortier contre la base du RUC à Newry qui fait neuf morts, dans laquelle il n'était cependant pas impliqué. Le cinquième jour de son interrogatoire, il craque : il passe aux aveux, devient *supergrass*, ce qui lui offre la protection des forces britanniques en échange d'informations. Collins témoigne et provoque l'arrestation de certains de ses camarades. Alors qu'il passe deux ans sous protection britannique en prison à Belfast, en 1987, sa femme et son frère, toujours engagés en faveur de la campagne de l'IRA, l'encouragent à revenir sur ses dépositions, ce qui disculperait ses frères d'armes incriminés par ses informations : l'IRA lui

¹⁰ *Ibid.*, p. 40.

offrirait alors l'amnistie. Lors de son procès (cinq meurtres et quarante-cinq autres chefs d'accusation), il est acquitté : ses déclarations obtenues lors des interrogatoires deux ans auparavant sont jugées effectivement irrecevables, car obtenues par le biais d'un interrogatoire s'approchant de la torture. Après sa libération, il est immédiatement interrogé par l'IRA – routine usuelle pour déterminer quelles informations ont été révélées aux forces britanniques pendant les interrogatoires.

Collins s'engage durant les dix années qui suivent en faveur du processus de paix en Irlande du Nord. Il est malgré la promesse d'amnistie ostracisé par l'IRA, qui lui somme de s'exiler hors du territoire où l'IRA a une influence, ce qu'il refuse. Collins est assassiné devant chez lui en janvier 1999 : l'IRA n'a pas revendiqué l'attaque, mais dire que son implication directe est seulement suspectée serait un euphémisme.

Terroristes-écrivains

In April 1995, I appeared in a film broadcast on ITV concerning my life in the IRA.

In the film I told parts of the story. This book is the full story¹¹.

En avril 1995, je suis intervenu dans une diffusion télé sur ITV à propos de ma vie dans l'IRA.

À la télé, j'ai donné une partie de l'histoire. Ce livre est l'histoire complète.

En Irlande du Nord, les cessez-le-feu de 1994 et 1997 font apparaître une littérature des *Troubles*. Cette période historique, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir dans la première sous-partie de ce travail, n'est pas délimitée de façon officielle¹². Il est communément admis qu'elle s'étend sur une trentaine d'années, de la fin des années 1960 jusqu'à 1998, parfois un peu plus tard ou plus tôt. Les *Troubles* représentent l'apogée du long conflit nord-irlandais avec une campagne armée particulièrement intense sur cette période, au cours de laquelle se multiplient les attentats comme les représailles. Nous aurons l'occasion de les

Eamon Collins, après avoir évoqué son expérience dans le programme de télévision *Confessions* sur ITV en 1995, décide de livrer son histoire dans *Killing Rage* en 1997. Le livre est co-écrit par le journaliste Mick McGovern – une double écriture qui est extrêmement fréquente dans les témoignages des *Troubles*. Dans *Killing Rage*, Collins narre son cheminement au sein de l'IRA de façon chronologique – à l'exception du tout premier chapitre ; il y raconte ses échanges avec les autres membres, la préparation des opérations, les filatures, mais également ses désillusions grandissantes et les bévues commises par le mouvement républicain. Son désarroi est proportionnel à son efficacité en tant que membre de l'IRA : il est arrêté alors qu'il vient d'être promu dans la cellule de sécurité interne de sa division de l'IRA, et parallèlement sa remise en question quant à son engagement le plonge dans un profond désarroi. Collins

¹¹ COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, *op.cit.*, p. 1.

¹² Section « When did the conflict begin? » des questions-réponses de l'archive CAIN. Consulté sur <https://cain.ulster.ac.uk/faq/faq2.htm#when>.

insiste dans son introduction : « *This [book] is not meant to be an arrogant boast, rather as an explanation of why I was prepared to risk the opprobrium of all by raking over my past*¹³ ». Le livre est, selon Collins, écrit tant pour exposer la vérité sur les méthodes de l'IRA, que pour expliquer pourquoi une partie de la population catholique et républicaine décida de s'engager dans le terrorisme durant les *Troubles*.

Killing Rage est publié en 1997, dix ans après la sortie de prison de Collins et douze après ses dernières activités au sein de l'IRA, et l'ouvrage, salué pour son honnêteté sans détours, jouit d'une très bonne réception dans la presse. Le récit est en revanche un portrait à charge (et non un portrait-charge), tant à l'encontre de l'IRA que des forces loyalistes. A la fois témoignage et mémoires, les termes anglais employés par l'éditeur et par Collins lui-même sont « *insider's account* », la polysémie de ce dernier mot étant globalement intraduisible en français, mais proche de « témoignage de l'intérieur ». Le livre, à la lecture, est effectivement récit transportant au cœur d'une organisation terroriste, vue et vécue à travers l'un de ses membres – à travers une approche extrêmement rétrospective.

Boris Savinkov, quant à lui, écrit son premier roman *Le Cheval blême* en 1908, immédiatement après les événements de la trahison d'Azev et sa fuite en France. Le roman, rédigé avec les encouragements de la poétesse Zinaïda Hippis à Paris, est le premier de l'auteur : il y narre des événements placés en 1906 dans la diégèse, mais qui sont une transposition romanesque évidente de la préparation de l'assassinat du Grand-Duc Serge en 1905, préparation à laquelle Savinkov a lui-même participé au sein de l'Organisation de Combat.

Le titre de l'ouvrage n'est d'ailleurs pas anodin : le cheval blême, ou pâle selon les traductions, est celui qui ferme la marche dans la vision des quatre cavaliers de l'Apocalypse. Le cheval blême est chevauché par la mort, et derrière lui, apparaissent les enfers¹⁴. Et *Le Cheval blême*, qui est précédé par une épigraphe citant ce passage précis de la Bible, se lit sous les auspices de la mort. Le roman, rédigé à la première personne, met en scène un petit groupe terroriste socialiste-révolutionnaire, rattaché à une partie exécutive sommairement appelée « le Comité » par les personnages. Le

¹³ « [Ce livre] n'a pas vocation à être une fanfaronnade, mais plutôt une explication quant à pourquoi je me suis préparé à risquer l'opprobre de tous en fouillant dans mon passé ». COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, *op.cit.*, p. 1-2.

¹⁴ ¹⁴ Apocalypse, 6,8. Dans *La Sainte Bible*, Louis Segond (1910). Édition numérique par Bibebook, p. 2182.

narrateur, laconique, donne dans ce roman-journal la parole à ses camarades dans la préparation des attentats contre la monarchie tsariste, autant qu'à ses propres pensées : il se questionne, ressasse, affirme et contredit au fur et à mesure de ses entrées de journal. Savinkov publie le roman sous le pseudonyme de *Ropchine*, mais les portraits des personnages évoquent de façon presque transparente des figures que Savinkov a fréquentées : Vania le « mystique » rappelle Ivan Kaliaïev, Fiodor l'ouvrier rappelle Yegor Sazonov, Erna la chimiste rappelle Dora Brilliant.

Savinkov rédige ce roman en même temps que ses *Souvenirs*. Ces derniers sont cependant publiés bien plus tard, alors que *Le Cheval blême* voit le jour en Russie en 1909¹⁵. Le roman est un succès, particulièrement à la suite de « l'affaire Azev » qui remue la presse, mais le parti Socialiste Révolutionnaire le voit d'un mauvais œil¹⁶ : le ton désillusionné du roman ne met pas en valeur la branche terroriste fraîchement dissoute.

Ce corpus principal est somme toute très hétérogène : fiction et non-fiction, dans des contextes extrêmement différents, seront comparées. Il était possible pour étudier Savinkov de remplacer *Le Cheval blême* par les *Souvenirs d'un terroriste*, lesquels sont en tous points comparables au récit livré dans *Killing Rage* : il s'agit dans ces deux cas des mémoires des auteurs, écrites en leur nom, centrées sur leurs activités terroristes. J'ai finalement fait le choix de comparer le roman de Savinkov et le récit-témoignage de Collins pour de plus vastes possibilités de réflexion et de comparaison, notamment sur les questions de littérarité mises en jeu dans l'étude de l'écriture de soi et de ses supports choisis. Les *Souvenirs d'un terroriste* de Savinkov seront de fait un support secondaire auquel il sera beaucoup fait référence. Ce corpus réduit permet en effet de considérer ces œuvres écrites, dans ce qui les rapproche et dans ce qui les différencie, au croisement de motifs historiques, psychologiques, et éminemment littéraires.

¹⁵ Michel Niqueux, « Introduction », in Boris SAVINKOV, *op.cit.*, p. 14.

¹⁶ ROLLAND, Jacques-Francis, *L'Homme qui défia Lénine : Boris Savinkov*, Paris, Grasset, 1989, p. 148.

Le terrorisme dans la littérature

Le romanesque est le format qui permet aux réflexions sur l'Histoire de coexister avec les questions éthiques et existentielles du terrorisme. : le terrorisme dans la littérature a déjà fait l'objet de travaux assimilables à celui que je réalise ici. Je peux à nouveau citer l'une de mes sources bibliographiques, la thèse de doctorat d'Irina V. Meier en 2016, *Evil Men Have No Songs: The Terrorist and Literatuer Boris Savinkov, 1879-1925*. Dans celle-ci, Meier étudie l'interaction de la philosophie et du « mythe du martyr révolutionnaire¹⁷ » dans les écrits de Savinkov, particulièrement à travers les figures féminines dans ses œuvres.

Les *Troubles* d'Irlande du Nord firent et font toujours l'objet d'une importante production journalistique et littéraire. Stephanie Callan publie en 2019 l'article « *The Making of a Terrorist: Imagining Combatants' Points of View in Troubles Literature* » dans la revue académique *humanities*, article dans lequel elle rapporte deux portraits de paramilitaires dans la littérature de fiction des *Troubles*. Dans les deux livres sur lesquels son étude se base, Callan analyse la façon dont est traitée l'approche du terrorisme par le biais des personnages ainsi que les limites d'un tel procédé¹⁸.

En 2002, à l'université d'Oxford, Alex Houen publie un livre basé sur sa thèse de doctorat (PhD), intitulé *Terrorism in Modern Literature : From Joseph Conrad to Ciaran Carson*. Son travail est publié, comme d'autres, à la suite des attentats du 11 septembre 2001 aux États-Unis, et évoque les thématiques choisies par différents auteurs ayant choisi de placer le terrorisme au centre de leurs œuvres littéraires. Il remarque que la tâche d'exprimer l'inexprimable¹⁹ est souvent reléguée aux écrivains plutôt qu'aux journalistes : Houen cite dans son introduction d'autres travaux effectués sur les aspects figuratifs du terrorisme dans la littérature. De façon intéressante, il note que la Russie et l'Irlande du XIX^e siècle sont particulièrement présentes dans le symbolisme de la fiction du terrorisme.

¹⁷ Cette mythification sera évoquée à la fin du premier chapitre de la deuxième grande partie de ce travail.

¹⁸ Stephanie CALLAN, « The Making of a Terrorist: Imagining Combatants' Points of View in Troubles Literature », *humanities*, fév. 2019, p. 8. Consulté sur <https://www.mdpi.com/2076-0787/8/1/27>

¹⁹ HOUEN, Alex, *Terrorism in Modern Literature: From Joseph Conrad to Ciaran Carson*, New York, Oxford University Press, 2002, p. 2.

Je me dois aussi de citer le dossier « Littératures et arts face au terrorisme », dirigé par Catherine Grall dans la revue en ligne *Raison Publique*. Ce dossier, publié en 2018, rassemble plusieurs articles qui touchent tous à la problématique de la mise en art du terrorisme, à la fois réponse et expression. Parmi les publications de ce dossier, l'article de Pierre-Yves Boissau « Écrire le terrorisme à la première personne : de Boris Savinkov à Zazoubrine » s'inscrit dans l'exploration du terrorisme comme « matière à œuvre d'art », et surtout à fiction. L'article se présente comme une réflexion comparée sur trois œuvres littéraires ayant pour objet le terrorisme sous différentes formes, ou plutôt le terroriste lui-même : c'est bien l'écriture du terrorisme à la première personne qui est le sujet. « Il s'agira de s'interroger sur les raisons d'être de l'écriture romanesque du terrorisme²⁰ » : c'est précisément celle-ci qui permet à l'œuvre littéraire de déborder de son seul sujet.

C'est l'objet de ce dernier article que je choisis d'explorer avec ce mémoire. Je tâcherai de me concentrer sur les différents niveaux de littérarité qui sont proposés par mon corpus, et m'interrogerai sur les réflexions qu'ouvre la singulière écriture de soi dans le récit du terrorisme, tirant à la fois dans et hors de la littérature des thématiques qui transcendent les disciplines.

Ce travail s'articulera pour cela en trois grandes parties, elles-mêmes subdivisées en trois chapitres étayés en plusieurs points thématiques.

Sera abordé en premier un vaste panorama historique, nécessaire à la compréhension du contexte dans lequel le terrorisme survient dans ces œuvres. Il s'agira notamment de balayer le contexte de survenue de la violence politique qualifiée ou auto-qualifiée de révolutionnaire qui est retrouvée dans les œuvres de ce corpus. Il y sera question de l'engagement des auteurs dans la cause qui les exhorte à participer au terrorisme. L'observation se portera ensuite sur la façon dont le terrorisme se manifeste sous la forme de lieux communs dans les œuvres littéraires, ainsi que de façon plus globale le traitement dans la littérature de l'action terroriste, et de ce qu'elle implique au regard des questions éthiques et historiques dans des contextes troublés.

Par la suite, sera interrogée la place de l'écriture de soi dans les œuvres de ce corpus, qui partagent entre elles une narration à la première personne. Une telle

²⁰ Pierre-Yves BOISSAU, « Écrire le terrorisme à la première personne : de Boris Savinkov à Zazoubrine », *op.cit.*

écriture implique des problématiques de statut d'auteur, d'enjeux de vérité et véracité dans des récits qui sont éminemment subjectifs ; ainsi qu'un traitement choisi des lourds paradoxes apparaissant dans l'engagement dans le terrorisme. Il sera aussi question de la prévalence des voix qui se distinguent de celle du narrateur dans les œuvres, et de la façon dont ce dernier utilise son propre témoignage, comme un document ou comme le miroir de son âme, pour raconter l'indicible.

Enfin, une réflexion plus large s'ouvrira en portant sur les différents niveaux de littéarité dans un corpus aussi hétérogène. La réflexion portera tant sur les genres littéraires et leurs limites, que sur la façon dont le récit, fictionnel ou non, s'inscrit dans un contexte qui dépasse la seule diégèse. Les auteurs qui s'écrivent choisissent d'enterrer leur histoire dans l'Histoire : il s'agira d'observer comment la narration du terrorisme interagit avec une telle ambition.

Première partie.

Le terrorisme objet historique, objet littéraire

Le crime comme axe central de la littérature n'a rien d'exceptionnel : pour ne citer que quelques exemples, *La Condition humaine* de Malraux s'ouvre sur un meurtre, *Crime et Châtiment* s'enracine sur l'assassinat ; à l'aune de la religion la *Divine Comédie* a pour socle les péchés – un catalogue de crimes, donc. Mais le terrorisme, lui, est moins volontiers le support même d'un livre. Comment est-il traité, lorsqu'il apparaît dans l'œuvre littéraire ? Après une contextualisation nécessaire des conflits qui sont au cœur de mon corpus, cette partie étudiera la façon dont l'habituelle « toile de fond » du terrorisme s'épaissit dans ce corpus, ainsi que dans des œuvres assimilables.

Chapitre 1 : La guerre à l'échelle locale

Il convient en premier lieu de s'attarder sur le phénomène même du terrorisme, ainsi que la façon dont il s'inscrit dans le contexte direct des deux œuvres de mon corpus. Le terrorisme dans la Russie et dans l'Irlande du Nord, ici en particulier au début et à la fin du XX^e siècle, est intrinsèquement lié aux périodes historiques dans lesquelles il s'inscrit. La violence politique est dans les deux cas à la fois action et réaction d'un bouillonnement, d'une insatisfaction ou d'une colère qui s'auto-entretient, cherche à provoquer un changement de situation, à inverser une balance des forces en place au détriment d'une partie.

1. Le terrorisme : par qui, pour quoi ?

Je me concentrerai ici majoritairement sur les formes de terrorisme qui se manifestent dans les cercles historiques, géographiques et sociaux que l'on retrouve dans mon corpus. Il s'agit dans les deux cas d'actions terroristes qui sont menées dans

une optique que l'on peut qualifier de révolutionnaire, en ce qu'elle émane d'une volonté de soulèvement, et de renversement politique. Je ne parlerai par conséquent que du terrorisme « local », perpétré au sein d'un pays contre le gouvernement de ce même pays. Le basculement entre le militantisme révolutionnaire non violent et l'action terroriste représente dans ces cas spécifiques le passage à une « action directe » extrême, puisqu'elle attente à la vie : où puise-t-elle sa justification ? Le terrorisme est-il inévitable dans la cause révolutionnaire émanant d'un pays ? Mais surtout : qui est terroriste, et pourquoi ?

Nous l'avons vu : si l'on essaie de définir le terrorisme, des difficultés définitionnelles surviennent très rapidement, et obtenir un consensus sur le bon emploi du terme dépend autant de celui qui l'utilise que de celui qui le lira. Le terrorisme, outre son étymologie pointant vers le régime historique de la Révolution française, se décline avant celle-ci déjà en une multitude de modes d'organisation et d'action. Gérard Chaliand et Arnaud Blin, dans *Histoire du terrorisme, de l'Antiquité à Daech*, mentionnent de premières occurrences documentées du terrorisme au premier siècle de notre ère, au Moyen-Orient. La première guerre judéo-romaine témoigne en effet d'une action-réaction qui n'est pas sans rappeler d'autres situations enclines à l'apparition du terrorisme : les zélotes, groupe religieux Juif assimilé à une secte, enjoint le peuple à combattre les autorités impériales romaines qui ont alors la mainmise sur la région. Les insurrections se multiplient pour se libérer de cette présence étrangère perçue comme une humiliation, et proportionnellement, la répression s'intensifie²¹. Ce schéma géopolitique (et religieux), impliquant une dynamique envahisseur-envahi, se répète dans l'histoire. L'émergence du terrorisme dans ce type de contexte semble alors dépendre de plusieurs facteurs qui lui sont intrinsèquement liés : l'humiliation perçue par une partie, la répression systématique des contestations, et en conséquence, le passage à la violence pour se libérer du « joug » en place. Il m'est facile d'assimiler une telle dynamique à celle qui est retrouvée en Irlande du Nord au cours du XX^e siècle, où c'est cette fois la présence britannique et protestante qui amène avec elle une discrimination attestée de la communauté catholique irlandaise – laquelle verra naître différents groupes armés nationalistes et républicains dans le but même de défendre la population. Cette forme de terrorisme

²¹ CHALIAND Gérard, BLIN Arnaud, (dir.) *Histoire du terrorisme, de l'Antiquité à Daech*, Paris, Fayard, 2015, p. 65-66.

ne survient bien entendu pas systématiquement en cas de déséquilibre entre deux parties ; mais l'humiliation, et la colère qui en découle, est un facteur prompt à déclencher une réaction violente. Ce type de terrorisme s'assimile donc à une violence révolutionnaire, basculant en violence insurrectionnelle (qui implique la violence armée). La défense d'une communauté par l'attaque d'une autre implique d'une certaine façon l'impossibilité de toute autre forme de dialogue : la répression menée par la force « dominante », la partie, somme toute, en position de force, est souvent pointée unilatéralement comme cause même du déclenchement de la réponse violente – et ce peu importe le contexte historique.

En Russie, le terrorisme qui est au cœur du corpus étudié s'inscrit dans les prémices de la révolution russe. Après celle-ci et la prise du pouvoir par les bolcheviks, dans les années 1919-1920, un débat par publications interposées entre Kautsky et les bolcheviks, par l'intermédiaire notamment de Lénine et de Trotski, blâmera et excusera respectivement le terrorisme à l'aune de la cause révolutionnaire. Trotski balaye par ailleurs Kautsky d'un revers de la main : il n'a pas « l'irremplaçable expérience révolutionnaire²² ». Il n'est pas « habilité » à s'exprimer sur les méthodes révolutionnaires.

Que signifie en pratique le respect du caractère sacré de la vie humaine et en quoi se différencie-t-il du commandement : « Tu ne tueras point » ? Kautsky s'abstient de l'expliquer. Quand un bandit lève son couteau sur un enfant, peut-on tuer le premier pour sauver le second ? N'est-ce pas une atteinte au « caractère sacré » de la vie humaine ? Peut-on tuer un bandit pour se sauver soi-même ? L'insurrection des esclaves contre leurs maîtres est-elle admissible ? Est-il admissible qu'un homme paie sa liberté de la mort de ses geôliers ? Si la vie humaine est en général inviolable et sacrée, il faut donc renoncer à recourir non seulement à la terreur, à la guerre, mais aussi à la révolution²³.

Trotski, dans *Terrorisme et communisme*, répond donc au livre éponyme de Kautsky en désacralisant la vie humaine au regard du lien entre terrorisme et révolution. Mais

²² TROTSKI, Léon, « Œuvres » (1909), texte édité en français dans le recueil *La Guerre et la révolution*, Paris, Tête de Feuilles, Paris. Accès :

<https://www.marxists.org/francais/////trotsky/oeuvres/1919/03/kautsky.htm>

²³ TROTSKI, Léon, *Terrorisme et communisme*, 1920. Édition numérisée par l'Université du Québec à Chicoutimi, à partir de l'édition de *Terrorisme et communisme*, Paris, Union générale d'Éditions, 1963 coll. Le monde en 10-18 'Textes politiques'. Accès : <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.sif.trl.ter>

attention cependant à ne pas adopter trop rapidement un point de vue qui rendrait l'un inhérent à l'autre, ainsi que le rappelle Yves Ternon dans *l'Histoire du terrorisme* précédemment citée : « [l]es théoriciens du socialisme et de la révolution russes n'ont que rarement prôné le recours au terrorisme comme moyen privilégié pour renverser l'autocratie, et, quand ils l'ont fait, comme Bakounine, ils n'ont pas joint le geste à la parole²⁴. » Bakounine, philosophe et théoricien de l'anarchisme, rencontre vers 1870 un certain Sergueï Netchaïev, vingt-deux ans, fondateur en 1869 d'un tout jeune mouvement révolutionnaire principalement étudiant – *Narodnaïa Volia* (Volonté du Peuple). Et Bakounine choisit après quelques années d'échanges de s'éloigner de Netchaïev, lequel ayant pour modèles Robespierre et Saint-Just, est partisan d'une grande violence qu'il justifie par la volonté d'anéantissement de l'État. Il ne participe à aucun attentat lui-même, mais notons que Netchaïev, de plus en plus paranoïaque, alla jusqu'à organiser l'élimination d'un autre étudiant qu'il soupçonnait de trahison, au sein de son propre mouvement : l'événement inspira Dostoïevski pour l'écriture des *Démons* en 1871.

Revenons à la charnière entre les XIX^e et XX^e siècles. Quels Russes choisissent, comme Netchaïev, la méthode terroriste, avant les révolutions de 1905 et 1917 ? Anna Geifman résume : les groupes politiques radicaux aux alentours des années 1870, à l'instar de *Narodnaïa Volia*, étaient majoritairement composés d'étudiants et de la classe sociale assimilée à *l'intelligentsia*, soit une classe plutôt privilégiée et bien éduquée. Geifman remarque que la tendance s'inverse au basculement du XX^e siècle, et les radicaux sont plus volontiers des paysans, ouvriers et travailleurs pauvres²⁵. Après l'affaire Netchaïev, *Narodnaïa Volia* est responsable entre autres de l'assassinat à la bombe de l'Empereur de Russie Alexandre II, en 1881. *Narodnaïa Volia* disparaît après cet attentat : ses membres sont arrêtés, la population n'est pas convaincue par la brutalité de l'attaque, qui fait des victimes collatérales. En revanche, la réponse du nouveau gouvernement suit le schéma escompté par *Narodnaïa Volia* qui visait une forme de provocation²⁶ : le successeur d'Alexandre II, son fils Alexandre III, réagit avec des mesures sécuritaires répressives, ainsi que des contre-réformes qui font machine arrière sur les changements instaurés par Alexandre II – « Le tsar libérateur ». L'accès

²⁴ Yves TERNON, dans Gérard Chaliand et Arnaud Blin (dir.), *op.cit.*, p. 179.

²⁵ GEIFMAN, Anna. *Thou Shalt Kill : Revolutionary Terrorism in Russia, 1894-1917*. Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1993, p. 11.

²⁶ CRONIN, Audrey Kurth. *How Terrorism Ends: Understanding the Decline and Demise of Terrorist Campaigns*. Princeton University Press, 2009, p. 124.

à l'université est rendu plus difficile, l'école est replacée sous l'autorité de l'Eglise, les épidémies et les famines marquent les années 1890 : les cercles révolutionnaires se démultiplient, et tâchent de gagner en soutien auprès des paysans et populations pauvres. Une certaine défiance des paysans à l'égard des classes intellectuelles complique ce travail²⁷, mais les inégalités exacerbées par les nouvelles politiques de l'Etat provoquent l'émergence de plusieurs groupes radicaux dont les soutiens varient. En 1902 apparaît le parti SR (Socialiste Révolutionnaire), lequel développe sa propre branche dédiée à l'action terroriste contre l'autocratie tsariste : l'Organisation de Combat des SR, qui comptera à son apogée environ 80 membres, parmi lesquels Boris Savinkov.

De façon analogue mais plus étendue dans le temps, le XX^e siècle est aussi théâtre de l'apogée dans la violence du conflit nord-irlandais, que je vais tâcher de résumer de façon simple afin d'établir le contexte dans lequel s'inscrit la période des *Troubles*.

Au début du XX^e siècle cohabitent non sans difficultés sur l'île d'Irlande à la fois la communauté irlandaise, historiquement catholique, et une communauté britannique majoritairement protestante présente depuis la colonisation de l'île par le Royaume-Uni au Moyen-Âge. Des sursauts nationalistes irlandais et des attentats voient déjà le jour depuis le XIX^e siècle, amplifiés par la grande famine que connaît le pays en 1845. L'Irlande entière est toujours intégrée au Royaume-Uni : la partition de l'île entre la République d'Irlande, indépendante, et l'Irlande du Nord, qui reste rattachée au Royaume-Uni, survient en 1921 après une période marquée par la première guerre mondiale et, surtout, la guerre civile d'indépendance en Irlande. Cette dernière opposa les nationalistes radicaux et les forces britanniques. L'ancêtre de l'*Irish Republican Army* apparaît en 1913 : il s'agit d'une milice nationaliste, les *Irish Volunteers*, qui se forme en réponse à la création de la milice unioniste des *Ulster Volunteers*. L'IRA en tant que telle apparaît à la suite de la séparation de l'Irlande, en 1921, car la majorité des *Irish Volunteers* refusent le traité rattachant l'Irlande du Nord au Royaume-Uni. La situation politique connaît une période de stagnation entre les années 1921 et 1960, durant laquelle se développe une véritable ségrégation en Irlande du Nord à l'égard de la communauté catholique – et, par extension, républicaine. L'IRA se scinde : une branche constitue l'*Official Irish Republican Army*, proche du parti

²⁷ GEIFMAN, Anna. *op.cit.*, p. 13-15

politique Sinn Fein (marxiste) et orientée vers la lutte sociale et électorale, et la *Provisional Irish Republican Army*, qui mise sur la lutte armée qui était alors provisoirement abandonnée. Les *Troubles*, durant lesquels le conflit prend des aspects de guérilla avec l'intensification du terrorisme, s'ouvrent sur ce contexte.

La période des *Troubles* sur laquelle porte une partie de mon travail est de fait particulièrement délimitée dans la seconde moitié du XX^e siècle. Les dates exactes de début et de fin des *Troubles* ne font pas l'unanimité : le site *CAIN Archive* de l'université d'Ulster, qui rassemble des ressources informatives et une chronologie des conflits politiques en Irlande du Nord, cite plusieurs événements qui pourraient marquer le début de cette période, entre 1966 et 1969²⁸. Dans les années 1960 apparaît en effet en Irlande du Nord un mouvement pour les droits civiques, en réponse aux discriminations subies par la communauté catholique. L'accès à l'emploi, aux logements publics et au droit de vote est inégalitaire, et très largement en faveur des Britanniques et protestants : des manifestations pacifiques, à l'instar de la marche de Derry en octobre 1968, sont violemment réprimées par la police britannique. Cette situation connaît un point de non-retour en 1972 lors du massacre du Bogside ou *Bloody Sunday*, lorsqu'une manifestation pacifique pour les droits civiques est réprimée de façon disproportionnée – 28 manifestants sont tués par les forces britanniques. A la suite du *Bloody Sunday*, le soutien envers l'IRA grimpe en flèche, et trente ans d'une violente campagne armée débute, entre attentats et ripostes des républicains comme des unionistes.

C'est dans ce contexte que les républicains insurgés, et par extension les membres de l'IRA, sont parfois associés à des combattants pour la liberté, comme c'est le cas dans certains articles de journaux ou d'études²⁹, ou encore de la bouche même de politiciens à l'instar de ce qu'a pu dire Peter Mendelson, élu britannique au parlement en décembre 2001³⁰, et provoquant sans surprise un tollé chez les *unionistes*. En anglais, le terme *freedom fighter* (combattant pour la liberté), plus fréquent qu'en français, a une connotation plus positive qu'il est difficile d'associer à une organisation telle que l'IRA de façon entièrement neutre. Il n'en reste pas moins que le terme est moins sombre que « terroriste », puisque le combat est avec lui

²⁸ Section « When did the conflict begin? » des questions-réponses de l'archive CAIN. Consulté sur <https://cain.ulster.ac.uk/faq/faq2.htm#when>.

²⁹ PELASCHIAR, L. (2009). Terrorists and Freedom Fighters in Northern Irish Fiction. *The Irish Review* (1986-), (40/41), 52-73. Accès <http://www.jstor.org/stable/20750101>

³⁰ IRA 'freedom fighters' says MP. BBC News, 30 décembre 2001. Consulté sur http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/northern_ireland/1733091.stm. Consulté le 26 mai 2021.

considéré contre une situation injuste, qui demande de se battre pour la liberté. Le *freedom fighter*, plus proche du « martyr révolutionnaire », voit son action, aussi violente qu'elle soit, légitimée par sa fin et non plus par ses moyens. Le terme de terroriste, bien plus connoté, occulte un objectif qui se veut noble, mais rappelle la violence inouïe qui est justement (polysémie à dessein) utilisée pour l'atteindre. L'emploi différencié de ces différents termes permet de prendre toute l'ampleur des rhétoriques opposées qui sont, aujourd'hui encore dans le contexte de l'Irlande du Nord, employées pour évoquer une histoire difficile à réconcilier.

2. Savinkov, Collins : l'engagement et le rapport à « la cause »

Le terrorisme mis en œuvre dans les livres que j'étudie repose donc particulièrement sur une ligne de démarcation floue : sa violence est indéniable, les cibles sont humaines. Et pourtant, dans la Russie prérévolutionnaire et dans l'Irlande du Nord durant les *Troubles*, le terrorisme est effectivement avancé comme méthode qui se justifie, sous l'égide de la révolution et de la défense du peuple et de la liberté. Défense, donc, par l'attaque, contre une forme d'oppression : respectivement, celle de la monarchie tsariste, et celle des forces britanniques. Ce terrorisme-là ne vise pas les civils : il vise les représentants des forces ennemies. Eamon Collins l'évoque en parlant de l'assassinat prévu d'un militaire de l'UDR :

*Toombs, and others like him, were paid for propping up a system that had institutionalized sectarian hatred for sixty years, a system with an anti-Catholic ethos [...]. For me, to strike at Toombs would also be a symbol of our dogged resistance to inequality and injustice, a gesture of solidarity with the prisoners in the H-Blocks*³¹.

Toombs et les gens comme lui étaient payés pour soutenir un système qui institutionnalisait la haine sectaire depuis soixante ans, un système avec un ethos anti-Catholique [...]. Pour moi, frapper Toombs aurait aussi été un symbole de notre résistance tenace face à l'inégalité et à l'injustice, un geste de solidarité envers les prisonniers des H-Blocks.

³¹ COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, London, Jonathan Cape, 1996, p. 23.

Et si l'on part de cette rhétorique, les définitions – plus que « la » définition – du terrorisme se heurtent justement à la problématique de la légitimité supposée de l'acte : dans quel cadre rentre-t-on, si le meurtre est commis contre un symbole haï par la majorité du peuple pour lequel on se bat ? C'était le cas de Viatcheslav von Plehve : directeur de la police tsariste et premier ministre, il est assassiné en juillet 1904 dans un attentat mené par l'Organisation de combat des SR, attentat à la participation duquel Boris Savinkov a participé. Le terrorisme SR, par le biais de l'Organisation de combat, fait partie des « héritiers » dans la filiation de la branche terroriste de *Narodnaïa Volia*.

Les raisons et l'histoire de l'engagement de Savinkov dans le terrorisme sont très succinctes. Il ouvre ses *Souvenirs* ainsi :

Au début de l'année 1902, j'avais été relégué, par mesure administrative, dans la ville de Vologda pour avoir fait partie de deux groupes sociaux-démocrates de Saint-Pétersbourg [...]. Le programme du parti social-démocrate avait pourtant cessé de me satisfaire depuis longtemps [...]. De plus, en ce qui concernait l'action terroriste, les traditions offensives de « Narodnaïa Volia » me plaisaient davantage. [...] Ce fut [...] après l'arrestation de Guerchouni en mai 1903, que je décidai de prendre part au terrorisme³².

Après s'être échappé de Vologda, Savinkov s'engage donc dans l'Organisation de combat du parti SR en 1903, encouragé par Yekaterina Konstantinova Brechko-Brechkovskaïa et Ivan Kaliaïev, qui s'engage en même temps que lui. Et si le parti Socialiste Révolutionnaire lui-même est principalement mobilisé pour la cause agraire, sa branche terroriste agit presque indépendamment. Dans ses mémoires, Savinkov restitue un de ses échanges avec Mikhaïl Hotz, l'un des « médiateurs » entre le comité central du parti SR et l'Organisation de Combat :

Dès qu'il me vit, il me dit :
« Vous voulez prendre part au terrorisme ?
– Oui, répondis-je.
– Seulement au terrorisme ?
– Oui.
– Et pourquoi pas au travail général ? »

³² SAVINKOV, Boris, *Souvenirs d'un terroriste*, op.cit., p. 7-8.

Je répondis que j'attribuais une valeur décisive au terrorisme, mais qu'étant à l'entière disposition du comité central j'étais prêt à participer à n'importe quelle action du parti³³.

Et une page plus loin, alors qu'il échange quelques temps après avec Azef, nouvellement à la tête de l'Organisation de Combat :

« On m'a dit que vous vouliez travailler comme terroriste. Pourquoi au juste comme terroriste ? »

Je lui répétais ce que j'avais déjà dit à Hotz. J'ajoutai que je considérais le meurtre de Plehve comme l'objectif le plus important du moment³⁴.

Il est question d'objectif : le mode d'action de l'Organisation de Combat repose en effet sur l'élimination des symboles de l'autocratie tsariste. L'effet recherché est moins une quelconque concession de la part du gouvernement que l'instauration d'un régime de peur auprès de la classe dominante ennemie. C'est ce que résume George, le narrateur du *Cheval blême*, au tout début du roman : « [Le gouverneur général] m'est indifférent. Mais je veux sa mort. Je le sais : il est nécessaire de le tuer. Nécessaire pour la terreur et la révolution.³⁵ »

En Irlande à l'autre bout du siècle, Eamon Collins, 18 ans en 1972, n'est d'abord pas en faveur de la campagne armée de l'IRA, mais respecte leurs convictions dans la défense des droits civiques. Il passe du temps avec son jeune frère et son cousin : les jeux dans la rue, que son père a longtemps tâché de leur interdire en raison de la situation politique, impliquent souvent de faire des barricades, jeter des cailloux sur les policiers³⁶. Les nuisances attirent à la fois une présence policière accrue, et l'attention de l'IRA : Collins est un jour interpellé par un adolescent – et membre de l'IRA, Brendan Quinn, qui le somme d'arrêter afin de ne pas attirer l'attention de la police dans son quartier et gêner les opérations menées par les républicains.

Deux ans plus tard survient l'expérience qui radicalisera Eamon Collins en faveur de l'IRA. Il rentre un soir de l'université de Belfast et tombe nez-à-nez avec des policiers qui fouillent la voiture de son père : il est interpellé immédiatement, copieusement insulté et humilié. Les policiers forcent la porte d'entrée de sa maison,

³³ *Ibid.*, p. 9.

³⁴ *Ibid.*, p. 10.

³⁵ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste* [Конь бледный] (1908). Traduction française et présentation : Michel Niqueux, Paris, Phébus, 2003 (réédition. coll. Libretto, 2008), p. 34.

³⁶ COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, *op.cit.*, p. 47

terrifient sa mère et embarquent Collins et son père pour suspicion de terrorisme. Il est interrogé, on tente en vain de lui faire avouer qu'il savait que son père avait des explosifs – cela n'était alors qu'une suspicion, qui se révélera être erronée : ce que les chiens policiers avaient senti était un traitement pour le bois. Relaxé, il rentre chez lui pour voir sa maison mise à sac, sa mère et son jeune frère avaient été surveillés toute la nuit, leurs possessions saisies, l'armée déployée pour fouiller leurs champs. Dans les temps qui suivent cette interpellation humiliante, Collins mentionne avoir de premières pulsions de violence envers ces *para scum* (litt. « ordures de paras »).

Peu de temps après, la tentative de mise en place du *Sunningdale Executive*, qui devait permettre de partager le pouvoir entre communauté catholique et unioniste dans le pays, provoque l'ire des unionistes et avec elle, de nouvelles violences.

One night [...] I heard a huge explosion : the loyalists had blown up the Rose and Crown pub, killing many Catholics. The power-sharing experiment collapsed, destroying hopes for a peaceful future. Liberal optimism that the conflict could be negotiated out of existence now looked naïve³⁷.

Une nuit [...] j'entendis une énorme explosion : les loyalistes avaient fait sauter le pub Rose and Crown, tuant beaucoup de Catholiques. La tentative de partage de pouvoir s'écroula, détruisant tout espoir d'un futur apaisé. L'optimisme libéral selon lequel le conflit pouvait être négocié jusqu'à être supprimé apparaissait désormais naïf.

La désillusion d'une paix hors de portée est palpable chez Collins, comme chez la majorité de la communauté républicaine. Les années qui suivent voient l'émergence des *Blanket protest* et *Dirty protest* chez les républicains et membres de l'IRA (principalement PIRA et INLA) détenus, revendiquant le droit de ne pas porter l'uniforme de prison : cette campagne de protestations est fréquemment référencée dans *Killing Rage* sous le nom de *H-Blocks campaign*, du nom de la prison où sont principalement détenus les républicains – dont fera partie Bobby Sands, figure majeure du mouvement qui décèdera en 1981 des suites de sa grève de la faim. Collins visite des connaissances en prison, participe aux marches de soutien, et sa haine à l'égard des forces paramilitaires loyalistes grandit tandis que son soutien pour l'IRA émerge de façon plus nette à la suite de changements de ligne au sein de celle-ci :

³⁷ COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, *op.cit.*, p. 53.

[...] *they started calling for a long war of attrition against the British which would lead to British withdrawal from Northern Ireland and ultimately to the creation of a united socialist republic. This was the message I wanted to hear*³⁸.

[...] ils [l'IRA] commencèrent à plaider pour une guerre d'usure contre les Britanniques, qui mènerait à leur retrait de l'Irlande du Nord, et à terme à la création d'une république socialiste unie. C'était ce message que je voulais entendre.

*[The H-Block marches] made me feel guilt and shame : guilt that I was so comfortable and privileged, and shame that I was doing so little for the struggle. [...] [T]hese events helped me to decide that only by experiencing the world of uncertainty and danger, of possible violent death and imprisonment, could I ever identify with the oppressed and rid myself of my 'bourgeois doubts' and unhappiness*³⁹.

[Les marches en soutien des H-Blocks] me faisaient ressentir de la culpabilité et de la honte : culpabilité d'être si tranquille et privilégié, honte de ne faire que si peu pour la lutte. [...] Ces événements me portèrent à décider que seulement en faisant l'expérience de l'incertitude et du danger, du risque d'une mort violente et de l'emprisonnement, seulement ainsi pourrais-je jamais m'identifier aux opprimés et me débarrasser de mes 'doutes bourgeois' et mon insatisfaction.

Le passage ci-dessus en particulier n'est pas sans rappeler les mots de Trotski que j'ai cités plus haut : l'« irremplaçable expérience révolutionnaire » apparaît nécessaire à Collins pour légitimer sa place dans sa lutte pour la cause défendue par les républicains. Ces pensées l'occupent tandis que la situation en Irlande du Nord stagne politiquement, s'envenime dans la rue. Eamon Collins franchit le pas et rejoint l'IRA une année plus tard, en 1979, à 24 ans, alors qu'il vient de rejoindre un nouvel emploi dans lequel il côtoie de grandes figures des forces loyalistes, à l'instar du *major* Ivan Toombs de l'UDR (l'*Ulster Defense Regiment* de l'armée britannique). L'organisation de l'assassinat de ce dernier constitue la première opération à laquelle Collins participe.

Dans les cas, de Savinkov et de Collins, les motivations et les justifications de l'engagement dans « la cause » sont similaires : attaquer la source de l'injustice

³⁸ *Ibid*, p. 58.

³⁹ *Ibid.*, p. 64.

(Savinkov), se défendre contre elle (Collins). Mais notons que l'exposé du choix du terrorisme est chez ces deux auteurs soumis à un traitement très différent : Collins y consacre un chapitre et demi, Savinkov les trois phrases qui constituent le tout premier paragraphe de ses *Souvenirs*. Collins n'édulcore pas son récit, mais amène le basculement dans la violence armée comme le résultat d'expériences : sa motivation est le fruit de plusieurs facteurs, qui se présentent ainsi comme des justifications – qu'il répudiera par la suite. Savinkov ne s'en embarrasse pas dans ses mémoires : au lecteur, plongé dans ses mémoires, d'accepter ce qui est. Le titre des *Mémoires d'un terroriste* est suffisamment évocateur. De façon similaire, son roman *Le Cheval blême* emmène le lecteur immédiatement dans la psyché terroriste. Pas d'explication ou de trajet de vie : le format romanesque fait ici le choix de ne pas amener le personnage : George ne fait pas l'objet d'un portrait – la narration du journal l'empêche – et son passé est, et reste, inconnu au lecteur.

Dans tous les cas, la violence apparaît dans ces trois ouvrages comme un outil qui est le seul à être la fois efficace et *nécessaire* pour faire ployer des forces qui bénéficient d'une protection par le statut qui n'a selon eux pas lieu d'être.

3. Lieux communs de l'entreprise terroriste

Le XX^e siècle n'est pas avare en évolution techniques et technologiques. D'un bout à l'autre du siècle l'automobile se développe, ainsi que tout particulièrement les réseaux de télécommunications, tant au niveau de leur efficacité qu'à celui de leur accès qui se généralise. Et au-delà des différences de situation entre la Russie et l'Irlande du Nord, le terrorisme implique aussi des procédés qui font écho l'un à l'autre – les deux livres de mon corpus principal font état de méthodes parfois très similaires. La première est liée à l'une des finalités du terrorisme dans sa définition même : l'installation d'un climat de terreur. Cela dans le but de déstabiliser les forces ennemies, et soit de provoquer soit leur disparition, soit leur réponse – la répression – légitimant la lutte armée. Il s'agissait du mot d'ordre de *Narodnaïa Volia* et, dans sa

filiation, de l'Organisation de Combat des SR⁴⁰. Dans *Le Cheval blême*, Heinrich, qui croit fermement en le terrorisme, affirme à un narrateur désabusé : « La presse est indispensable. Il faut une propagande du terrorisme. Les masses doivent comprendre⁴¹. » Savinkov le mentionne à plusieurs reprises dans ses *Souvenirs*, plaçant le terrorisme en clé de voûte de la révolution. Sur la même thématique, Eamon Collins emploie au début de *Killing Rage* un mot intéressant :

In recent months I had watched on the television news [the B-men's] violent dispersal of Catholic people marching for civil rights. Now I felt a real sense of dread and excitement when I heard that they had taken one step further and shot a Catholic dead⁴².

Dans les derniers mois, j'avais regardé à la télévision la dispersion violente [par les B-Men] des Catholiques marchant pour les droits civiques. Je ressentais désormais une véritable appréhension, un émoi quand j'entendais que ça avait escaladé et qu'ils avaient abattu un Catholique.

Le mot « *excitement* » est ici ambigu : le passage qui suit conforte l'idée de l'effroi de la situation. Mais les bavures telles que celle ici de l'armée – les B-Men étaient un corps d'armée loyaliste exclusivement protestant – sont justement celles qui donnent matière à riposter à l'IRA. Collins fait régulièrement dans son récit mention de bulletins télévisés relatant de façon quasi-simultanée les suites des attentats, peu importe le bord ; dans *Le Cheval blême*, ce sont les télégrammes ou les articles de journaux qui informent après un certain délai les personnages de la réussite ou de l'échec de leurs actions. Dans les deux cas, il est difficile par ailleurs de rester longtemps dans l'anonymat : les moyens d'identifier une personne se multiplient. Collins parle d'une période quasi-systématique de « lune de miel » (le terme *honeymoon* est littéralement employé) à l'entrée dans l'IRA, durant laquelle les nouveaux membres bénéficient encore d'une certaine invisibilité vis-à-vis de la police et de l'armée. Une dynamique similaire mais plus fastidieuse est visible en Russie au début du XX^e siècle : *Le Cheval blême* s'ouvre sur le narrateur qui se nomme impersonnellement : « le dénommé George O'Brien », faux nom qui sera le seul par lequel le narrateur-personnage sera appelé par les autres. Dans ses *Souvenirs*,

⁴⁰ GEIFMAN, Anna. *Thou Shalt Kill : Revolutionary Terrorism in Russia, 1894-1917. op.cit.*, p. 47.

⁴¹ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste, op.cit.*, p. 143

⁴² COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage, op.cit.*, p. 40.

Savinkov fait souvent mention de départs dans des villes ou pays voisins pour faire profil bas. Il relate un échange avec Sokolov lorsque l'Organisation de Combat est reformée : « L'affaire se terminera mal si vous tenez vraiment à ce que je reste à Moscou. Là-bas, tout le monde me connaît : c'est trop risqué⁴³. » Et dans *Le Cheval blême*, les personnages s'éloignent de Moscou durant plusieurs mois lorsque l'attentat qu'ils préparent est découvert. « Ça me fait rire : "Des mesures ont été prises." Comme si nous n'avions pas pris les nôtres⁴⁴. »

Le terrorisme en jeu dans ces contextes particuliers est donc un adroit mélange de propagande ou « bonne publicité » et de contrôle de l'espace. Ce dernier point est bien entendu plus complexe en Russie au début du XX^e siècle : les militants terroristes sont en sous-nombre, et il n'est pas question de contrôle officieux de zones par les insurgés comme c'est le cas en Irlande du Nord :

In Northern Ireland we understood that the British Army classified areas by colour according to their level of republican military activity : white, let us say, is the safest, black the most dangerous. Newry in 1978 was therefore a grey area, and some districts were even classified white. This meant that the army felt that there was only a tiny chance to be attacked by the Newry IRA [...]. I was determined to change that, to help turn Newry into a black area⁴⁵.

En Irlande du Nord, on comprenait que l'armée britannique classait les zones par couleur en fonction de leur niveau d'activité militaire républicaine : blanc, disons, est la plus sûre, noir la plus dangereuse. En 1978 Newry était une zone grise, et certains districts étaient même classés comme blancs. Ça signifiait que l'armée se disait qu'il n'y avait qu'une chance infime de se faire attaquer par l'IRA de Newry [...]. J'étais déterminé à changer ça et aider à transformer Newry en zone noire.

Brendan Quinn, le jeune membre de l'IRA, disait à Collins : « *We want to keep that estate quiet, to keep Brits and cops out of it so we can launch operations*⁴⁶ ». La « propagande du terrorisme », sur la fin du XX^e siècle, ne se désigne d'ailleurs plus sous ce nom, sans doute trop connoté. Mais la couverture médiatique est vitale, et se substitue à la propagande – notons tout de même que les deux forces en jeu dans le

⁴³ SAVINKOV, Boris, *Souvenirs d'un terroriste*, op.cit, p. 207

⁴⁴ *Ibid.*, p. 94

⁴⁵ COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, op.cit., p. 15.

⁴⁶ « On veut garder ce quartier tranquille, que les Britanniques et les flics n'y traînent pas et qu'on puisse y mener des opérations. » *Ibid.*, p. 48.

conflit nord-irlandais peignent chacune d'impressionnantes fresques murales, certaines toujours visible aujourd'hui, enjoignant la population à rejoindre la lutte, côté loyaliste comme républicain. Et l'IRA, afin justement d'éviter une mauvaise publicité en cas de victimes civiles, avait fréquemment comme méthode d'appeler la police de façon anonyme après la pose d'une bombe, donnant un délai pour évacuer les lieux tout en mettant les forces de police sous pression – désarmer une bombe cachée n'est pas une mince affaire. En Russie vers 1906, comme le dépeint *Le Cheval blême*, c'est un autre procédé. Les bombes artisanales chargées de dynamite détonnent à l'impact ; elles sont lancées à la main : il s'agit de ne viser que sa cible – et de ne pas faire un geste maladroit. « Je porte ma bombe avec précaution. Si par hasard quelqu'un me heurtait, le détonateur exploserait⁴⁷ », résume George, le narrateur du *Cheval blême*. La tâche est risquée : les personnages réclament pourtant l'honneur de jeter la bombe en premier⁴⁸. Les options de fuite, excluant tout véhicule, condamnent presque systématiquement les terroristes. En Irlande, si l'automobile permet plus de possibilités de s'échapper, les accidents avec les bombes sont fréquents. Dolours Price, une ex-membre de l'IRA qui témoigna sur son expérience, grandit auprès de sa tante aveugle et amputée des deux mains à la suite d'une explosion lors de la confection de sa bombe⁴⁹. Collins qualifie par ailleurs le milieu du militantisme armé ainsi : « *world of uncertainty and danger, of possible violent death and imprisonment*⁵⁰ ». Et pour cause : je reviens encore sur sa première interaction avec l'IRA, qui survient lorsqu'il est interpellé par le jeune volontaire Brendan Quinn. Un paragraphe après avoir décrit leur rencontre tendue, Collins rajoute sans détour : le jeune membre de l'IRA meurt un an après à tout juste 17 ans dans l'explosion prématurée de la bombe qu'il posait dans un *pub*. Un autre volontaire de l'IRA ainsi que plusieurs civils sont tués. Collins écrit alors : « *Though I was shocked, [...] deep down I did not really care : people seemed to be dying all the time in Northern Ireland and I had come to regard IRA men as brainless cannon-fodder*⁵¹ ». Dans le roman de Savinkov, la mort d'Erna est amenée dans le texte de façon assez similaire : le narrateur cite une courte dépêche de journal qui évoque une demoiselle Petrova, qui se suicide alors que la police essaye de rentrer

⁴⁷ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, op.cit., p. 126.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 77. L'idée revient aussi p. 104.

⁴⁹ Documentaire « *I, Dolours*. » (2018) <https://vimeo.com/218604859>

⁵⁰ COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, op.cit., p. 64.

⁵¹ « Même si j'étais choqué [...], au fond de moi ça ne me faisait ni chaud ni froid : les gens semblaient mourir tout le temps en Irlande du Nord, et je m'étais mis à voir les recrues de l'IRA comme de la chair à canon décérébrée. » COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, op.cit., p. 48.

chez elle. George clôt sans tergiverser son entrée de journal « Petrova était le nom de clandestinité d'Erna⁵². » Et quelques temps avant cela, à la suite de la mort de Fiodor, George échange avec Heinrich, effrayé par leurs échecs successifs : « rappelez-vous : Fiodor tué, c'est à nous⁵³. » « Rappelez-vous », donc, c'est normal, dit le narrateur. Le terroriste est sacrificable et remplaçable dès lors qu'il s'engage. Collins emploie à plusieurs reprises le qualificatif « *expendable* » pour parler des volontaires de l'IRA : aucun volontaire n'est indispensable.

Non content d'être remplaçable, le terroriste doit aussi être prêt à endosser plusieurs rôles : le point commun majeur entre les deux entreprises terroristes de mon corpus est bien entendu tout ce qui gravite autour des phases d'espionnage, d'observation et de surveillance. Eamon Collins bénéficie lorsqu'il rejoint l'IRA d'une position idéale : il est employé des douanes, et compte des protestants engagés dans son service, y compris le major Ivan Toombs de l'armée britannique, le meurtre duquel sera organisé dans la première opération à laquelle Collins participe en tant que membre de l'IRA. En Russie vers 1905 à nouveau, les choses sont plus complexes. « [L]e terrorisme contre le pouvoir central exigeait un long et patient travail préparatoire⁵⁴ », résume Boris Savinkov dans ses mémoires. Dans son roman *Le Cheval blême*, le lecteur voit tous les personnages adopter plusieurs identités ou corps de métiers : certains sont « plus efficaces » que d'autres, à l'instar des cochers qui peuvent se placer stratégiquement et observer les déplacements des cibles au milieu de la foule. Cela nécessite donc d'obtenir le matériel, les chevaux, la voiture. Dans les filatures, les détails obtenus sur les cibles sont extrêmement précis – « Il est de grande taille, pâle de visage, la moustache en brosse. [...] Son cocher n'est pas vieux, la quarantaine, avec une barbe rousse en éventail. Sa voiture est neuve, avec des lanternes blanches. Parfois, sa famille l'utilise [...]. Mais c'est alors un autre cocher⁵⁵. » Savinkov, dans ses *Souvenirs*, parle d'un espionnage parfois plus complexe : pour connaître les déplacements du grand-duc Serge, leur « seul espoir était d'être avertis par les journaux de l'heure à laquelle il sortirait⁵⁶ ». Un passage de *Killing Rage*, dans lequel Collins raconte une de ses filatures d'un militaire réserviste du RUC, est très semblable

⁵² SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, op.cit., p. 156.

⁵³ *Ibid.*, p. 118.

⁵⁴ SAVINKOV, Boris, *Souvenirs d'un terroriste*, op.cit., p. 207

⁵⁵ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, op.cit., p. 45.

⁵⁶ SAVINKOV, Boris, *Souvenirs d'un terroriste*, op.cit., p. 91

au portrait précis évoqué plus haut : « *I posed as a jogger. [...] [My target] had a weather-beaten, craggy face. He was wearing a heavy black overcoat. [...] He wore a woolly dark monkey hat on his head [...]. He drove past, and I knew I had everything needed to kill him*⁵⁷. » Les caractéristiques qui font de la cible une personne dans toute son intégrité sont ramenées au premier plan : ce sont ces détails proprement humains qui permettent d'attenter à la vie de la « bonne cible ». Collins ne fait d'ailleurs pas le choix de l'euphémisme, ni ici, ni ailleurs dans son récit. Et peu importe l'époque, le terroriste se doit d'avoir la peau aussi dure que la tête froide. Cela se manifeste dès la phase de recrutement :

The IRA never painted a rosy picture for potential recruits, in order to scare off the faint-hearted ; [...] at the very least, their lives would no longer be their own, and that, in all probability, they would end up on the run, in prison, or dead⁵⁸.

L'IRA n'embellissait jamais le tableau pour les recrues potentielles, de façon à écarter les âmes sensibles : [...] au strict minimum, leur vie ne leur appartiendrait plus, et, de façon probable, ils finiraient fuyitifs, en prison, ou morts.

C'est en cela que la figure de Vania dans *Le Cheval blême*, calquée sur le Ivan (Kaliaïev) que Savinkov a connu, est particulière : la sensibilité – manifestée chez ce personnage par une passion exacerbée – n'est pas censée être un trait du terroriste. Elle doit être annihilée. Lorsque la figure d'Ivan Kaliaïev est reprise par Camus dans *Les Justes*, c'est justement ce caractère passionné qui laisse le froid et brutal Stepan le considérer d'un œil méfiant. Mais le Vania du *Cheval blême* ne voit jamais sa loyauté ou son efficacité remise en cause : il se voue corps et âme au terrorisme. En parallèle, lorsqu'un autre membre de l'Organisation, l'étudiant Heinrich, s'émeut de la mort inéluctable de Vania lorsqu'il devra lancer la bombe, le narrateur le reprend : « Voilà, Heinrich, de deux choses l'une : ou bien nous parlons de terrorisme, ou bien vous continuez à discourir et vous retournez d'où vous venez, à l'université⁵⁹ ! » Plusieurs mois plus tard, George, le narrateur, se questionne au sujet d'Heinrich : « Que fait-il dans le terrorisme ? Et à qui la faute ? Serait-ce la mienne⁶⁰ ? ».

⁵⁷ « Je me fis passer pour un jogger. [...] [Ma cible] avait un visage buriné par le temps. Il portait une lourde veste noire. [...] Il avait sur la tête un bonnet de laine sombre. [...] Il passa, et je sus que j'avais tout ce qu'il fallait pour le tuer. » COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage, op.cit.*, p. 149.

⁵⁸ COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage, op.cit.*, p. 15.

⁵⁹ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste, op.cit.*, p. 79.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 104.

Il faut donc non seulement accepter la mort qui vient avec un tel engagement, la sienne comme celle de ses camarades, et accepter de la causer sans sourciller. Cela passe par un important travail de déshumanisation de l'ennemi, qui est aussi exprimé dans les deux œuvres. Il s'agit à la fois de se détacher de l'homicide, et d'en faire un geste plus large, il est pour le terroriste impossible de le réduire au seul meurtre. Collins le résume dès l'introduction de *Killing Rage* : « *When I set out to kill Ivan Toombs I was setting out to kill a UDR uniform*⁶¹ ». De la même façon le Kaliaïev de Camus dans *Les Justes* affirme face à Skoutarov : « J'ai lancé la bombe sur votre tyrannie, non sur un homme⁶². » Dans *Le Cheval blême*, George et Fiodor observent des militaires, qui saluent ce dernier, déguisé en officier. Il évoque sa haine à leur vue, eux qui sont habillés de riches uniformes pendant que les pauvres meurent dans la rue : « Une bonne bombe là-dedans, y a pas à dire⁶³. » C'est un groupe entier, informe, il n'a pas besoin d'être caractérisé : c'est un symbole qui cristallise la haine. Du côté de Savinkov lui-même, il fait mention dans ses mémoires de Fiodor Nazarov, un ouvrier et membre de l'Organisation de Combat, qui se démarque par sa « remarquable audace et la froideur avec laquelle il envisageait la mort des autres⁶⁴ ». Le terrorisme nécessite de résister au stress, et de posséder autant de sang-froid que d'une capacité exacerbée à prendre une décision rapidement. Mickey, le cousin d'Eamon Collins qui est aussi l'une des figures les plus notoirement impitoyables de son récit, se targue de tuer trois policiers dès ses débuts dans l'IRA en les prenant par surprise : sa réaction rapide et brutale fait l'objet de congratulations. Collins atteint lui aussi plus tard ce stade de détachement profond : « *I thought coldly about Morton's killing ; when I reflected on it at all, it as only in terms of a successful operation*⁶⁵. » A l'aune du présent, il clôt le chapitre en question : « *although first I had to descend into the darkest pit of ruthless amorality*⁶⁶ ». Occurrence parmi d'autres qui signale son changement d'état d'esprit, alors qu'il se qualifie à cet instant lui-même de « *planner of deaths*⁶⁷ ».

⁶¹ « Quand j'entrepris le meurtre d'Ivan Toombs, j'entreprenais le meurtre d'un uniforme de l'UDR. » COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, *op.cit.*, p. 2.

⁶² Camus, Albert, *Les Justes*. Pièce en cinq actes., Paris, Gallimard, 1950, p. 69.

⁶³ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, *op.cit.*, p. 83.

⁶⁴ SAVINKOV, Boris, *Souvenirs d'un terroriste*, *op.cit.*, p. 202.

⁶⁵ « Je pensais sans émotion au meurtre de Morton : si j'y pensais, c'était seulement en termes d'opération réussie. » COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, *op.cit.*, p. 150.

⁶⁶ « bien que j'aie d'abord dû descendre au plus profond de l'amoralité exempte de pitié. » *Ibid.*, p. 151

⁶⁷ Littéralement « planificateur de morts ». Ici page 151, et déjà employé page 80.

Chapitre 2 : Formes littéraires du terrorisme

Je vais tâcher ici de proposer un aperçu des écrits qui font le choix de proposer un aspect figuratif plutôt que symbolique du terrorisme, lorsque celui-ci est pris comme point central de l'œuvre. En observant les différentes façons dont il est traité dans une littérature assimilée à celle de mon corpus, fiction et non-fiction, je pourrai inscrire les livres que j'étudie dans des formes littéraires du terrorisme. Il sera particulièrement intéressant de voir que les écrits laissés par Savinkov ont été une source d'inspiration pour une partie de la littérature du terrorisme au cours du XX^e siècle. Il est d'important d'effectuer ce panorama, particulièrement pour confronter fiction et non-fiction autour d'un thème qui, inévitablement, porte en lui certaines dynamiques et certains stéréotypes.

1. Les écrits centrés sur le terroriste, protagoniste ou narrateur

Le terrorisme est un phénomène que l'on retrouve moins facilement que d'autres « crimes » au cœur des œuvres littéraires. Il fait tache par sa violence excessive, difficilement excusable, et si on choisit alors d'en faire une représentation quasi-romantique, c'est dans une grande ambiguïté. Il est pourtant spectaculaire par son ambition et sa violence, et, lorsqu'il est le sujet principal dans la littérature, il ouvre une réflexion bien plus large, et particulièrement sur une certaine exploration des limites tant définitionnelles que psychologiques : même le terrorisme qui ambitionne de se justifier par un combat pour la liberté ne peut se détacher d'un lourd paradoxe éthique. C'est ce qui apparaît dans les échanges entre Vania et George, dans *Le Cheval blême*, quand le narrateur pointe du doigt les contradictions de Vania, mû par sa foi, à l'aune du commandement biblique « Tu ne tueras pas ». Mais Vania réaffirme justement le paradoxe : « Je vais tuer et mon âme est mortellement affligée. Mais je ne peux pas ne pas tuer, car j'aime⁶⁸ ». Je vais tâcher ici d'offrir un bref aperçu des écrits

⁶⁸ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, op.cit., p. 40.

centrés sur le terrorisme et que je peux apparenter à mon corpus, dans le contexte ou dans le traitement du sujet.

Le milieu terroriste russe du début du XX^e siècle est le théâtre des *Justes* d'Albert Camus, pièce qui transpose explicitement dans l'œuvre la figure d'Ivan Kaliaïev que Savinkov a fréquentée. C'est aussi le cas du Vania du *Cheval blême*, Vania étant un diminutif commun du nom Ivan. Camus n'est pas étranger aux réflexions sur le terrorisme⁶⁹ : il publie *Les Justes* en 1949, juste avant *L'Homme révolté*, essai parlant largement de la violence politique, et juste après *L'État de siège* qui met en scène l'instrumentalisation de la terreur. D'autres auteurs ont, comme Camus, fait le choix de traiter le terrorisme dans la fiction : Joseph Conrad, pour l'intrigue de *The Secret Agent*, puise son inspiration de l'attentat raté d'un anarchiste français, Martial Bourdin, qui ne révéla pas les raisons de son geste planifié et *a priori* isolé. Moins directement centré sur le terrorisme mais prenant une inspiration similaire, Dostoïevski transpose dans *Les Démons* la figure de Sergueï Netchaïev à travers le personnage de Chigalev – qui par ailleurs fera naître le mot « chigalevisme », doctrine de l'égalité par l'asservissement et le despotisme, qu'emploie Camus dans *L'Homme révolté*. Ce chigalevisme est l'illustration du paradoxe théorisé par le personnage en question – et qui représente l'application à l'extrême de la doctrine théorisée par Netchaïev, qui résulte en la mise en place d'un nouvel ordre social qui « détruira tout sur son passage⁷⁰ ». *Les Justes* comme *The Secret Agent* jouent donc sur des événements réels, gravitent autour du terrorisme qui est le point d'orgue des dialogues : je peux aussi mentionner dans une perspective similaire le roman *House of Splendid Isolation* d'Edna O'Brien, publié en 1994 dans lequel un paramilitaire de l'IRA fuyant la police se réfugie dans un manoir, prenant de fait en otage sa seule occupante, une veuve âgée. Ce roman, huis-clos dans lequel les deux personnages échangent longuement sur le terrorisme, a été préparé tandis que son auteure rendait fréquemment visite à un ex-chef d'opérations de l'IRA et l'INLA alors emprisonné, Dominic McGlinchey. Une partie de la presse reprochera par ailleurs à Edna O'Brien d'avoir fait de son personnage terroriste une figure trop sympathique, tandis que d'autres salueront la complexité de la psyché terroriste adroitement décrite. Les

⁶⁹ Voir l'ouvrage éponyme, collection d'extraits de textes de Camus : LEVI-VALENSI Jacqueline, GARAPON Antoine et SALAS Denis, *Albert Camus, Réflexions sur le terrorisme*, Paris, Nicolas Philippe, 2002.

⁷⁰ NETCHAÏEV, Sergueï, *Catéchisme du révolutionnaire*, *op.cit.*

œuvres de Conrad, Camus, O'Brien, sont tantôt fiction puisant dans le réel, tantôt (ré)interprétation dramatique d'événements réels. Le terrorisme y est en tout cas indissociable de la mort et les échanges entre les personnages permettent de proposer des perceptions très diverses du terrorisme et de ses enjeux.

Qu'en est-il des écrits du terrorisme à la première personne, à l'image de mon corpus ? Il existe des écrits du point de vue du perpéteur par des auteurs qui ne sont pas impliqués dans le monde du terrorisme, sans surprise en plus grand nombre que dans la situation inverse. Cela s'explique bien entendu par, il n'est pas à démontrer, le destin complexe du terroriste – « en fuite, en prison, ou mort », rappelle Collins. En ce sens, la fiction offre un vecteur d'exploration des personnages et de la façon dont ils interagissent avec une cause aussi meurtrière.

En 1985, Doris Lessing publie son roman *The Good Terrorist*, écrit du point de vue d'Alice, une femme qui, en fréquentant plusieurs squats londoniens, finit par se joindre à la cause terroriste lorsque ses camarades décident de prendre l'exemple de l'IRA et de s'attaquer à un hôtel de luxe – symbole de la bourgeoisie. Le terrorisme d'État est une autre thématique que l'on peut retrouver dans la littérature à la première personne, peut-être car une telle entreprise peut ainsi se retrouver personnifiée de façon extrêmement palpable. Le terrorisme d'État a la particularité d'être *légal*, dans la mesure où il est cautionné, autorisé et encouragé par l'état qui le pratique d'une façon ou d'une autre – il est l'une des formes de terrorisme que je ne développerai pas dans mon travail car il ne concerne pas directement mon corpus, mais il fait partie des terrorismes notoirement mis en scène dans la littérature. Je peux citer deux exemples : *Le Tchékiste*, roman de Vladimir Zazoubrine (ou Zoubtsov), dont le titre français est transparent, et *La Mort est mon métier* de Robert Merle, pseudo-mémoires du bien réel Rudolf Höss, qui fut commandant SS du camp de concentration d'Auschwitz. La fiction est, dans ce cas, le lien entre l'œuvre et l'histoire, racontant une histoire réelle à travers le prisme déformant du roman et d'un personnage semi-réel. Il est intéressant de noter que *Le Tchékiste*, qui narre sans fioritures les exactions et exécutions sommaires à travers les yeux d'un haut-placé de la Tchéka, bénéficie de deux préfaces extrêmement différentes. Dans l'une, écrite par Valerian Pravdoukhine en 1923, le roman est salué comme dur mais nécessaire, à l'image de la Révolution qui obnubile jusqu'à la mort le personnage principal : « ce récit est une œuvre nécessaire, une œuvre

d'art qui est capable de secouer les âmes faibles élevées dans des serres⁷¹ ». Le livre, dans lequel il est difficile de trouver un si beau portrait de la Révolution, n'est pour finir publié qu'un demi-siècle plus tard. C'est ce que nous apprend la préface plus récente de l'écrivain Dimitri Savitski à l'occasion de l'édition française du livre, et qui replace aussi en contexte les mots de Pravdoukhine qui résonnent surtout avec « les cadres idéologiques du moment⁷² », lorsque que le régime soviétique façonnait alors une culture rentrant bien artificiellement dans son moule.

En somme, les terroristes fascinent, et continuent de fasciner : s'écartant complètement de la fiction, les biographies et aujourd'hui les documentaires se multiplient, comme pour essayer de comprendre des meurtriers qui ont tout pour être honnis – en témoignent à nouveau les pseudo-mémoires de Rudolf Höss par Robert Merle. Boris Savinkov, plus « multifacettes » que ce dernier dans sa réception, fait par ailleurs l'objet d'une biographie romancée par Jacques-Francis Rolland, publiée en 1989.

En cela, la période des *Troubles* en Irlande du Nord n'est pas avare en productions littéraires⁷³. Au-delà des très nombreux livres permettant d'appréhender le conflit dans sa globalité, je souhaite ici porter une attention particulière aux écrits et documentaires, produits surtout depuis les années 1990, autour des paramilitaires engagés dans le conflit. Il est cependant intéressant de constater que les portraits de républicains sont plus fréquents que l'inverse – beaucoup jouissent encore d'une certaine popularité. Du côté protestant du conflit, les récits sont plus volontiers des recueils de témoignages, à l'instar de *A Force Like No Other : The real stories of the RUC men and women who policed the Troubles*, un livre de 2017 écrit par un ex-policier du RUC devenu journaliste, Colin Breen. Parmi les témoignages directs d'ex-paramilitaires, *Killing Rage*, récit d'Eamon Collins sur son expérience au sein de la Provisional Irish Republican Army, est similaire à d'autres ouvrages. Je peux notamment citer *Insider*, récit de Gerry Bradley co-écrit avec un historien et journaliste (Brian Feeney) : membre de la PIRA à la même époque de Collins, Bradley y résume en 2008 son expérience dans la lutte armée, alors qu'il sort de prison pour la tentative

⁷¹ Valerian Pravdoukhine, « Un récit sur la révolution et l'individu » (préface de 1923), in Vladimir ZAZOUBRINE, *Le Tchékiste* [Щепка] (1923), traduit du russe par Wladimir Berelowitch, Christian Bourgois, 2002, p. 153

⁷² Dimitri SAVITSKI, « Préface », in Vladimir ZAZOUBRINE, *op.cit.*, p. 24.

⁷³ Voir la « bibliographie d'œuvres de fiction des *Troubles* » sur l'archive CAIN. Accès <https://cain.ulster.ac.uk/bibdb/chrnovel.htm>

d'assassinat d'un officier du RUC en 1994. Cet ouvrage, en ce qu'il est un récit-témoignage, s'apparente à la démarche de Collins : Bradley ne répudie cependant pas l'IRA, à l'inverse de Collins. La branche de l'IRA toujours active l'ostracisera et le taxera cependant d'informateur, de « *tout* », après la publication – et ce malgré ses sympathies toujours apparentes. Un autre ouvrage notable existe autour d'une figure cette fois plus notoire que les autres de l'IRA : *Joe Cahill : A Life in the IRA*. Ce livre est une « biographie – mémoires », écrite par Brendan Andersson, journaliste, et propose une alternance d'un paragraphe à l'autre entre les mots du journaliste et ceux de Joe Cahill. Du côté unioniste et protestant, je peux citer *Inside Man : Loyalists of Long Kesh – The Untold Story* de William Smith : il raconte son éducation au sein de la communauté loyaliste, et surtout ses années de prison, mais les convictions politiques sont quasiment absentes du récit. La biographie *David Ervine : Uncharted Waters*, écrite par Henry Sinnerton, retrace le parcours du politicien éponyme, unioniste particulièrement progressiste, qui fit dans sa jeunesse partie de l'UVF (Ulster Volunteer Forces, force paramilitaire loyaliste opposée aux républicains). Il existe aussi des récits-témoignages des détachements de l'armée Britannique infiltrés au sein de l'IRA, mais du catalogue très loin d'être exhaustif que je viens de dresser, une chose apparaît : les témoignages directs des forces loyalistes sont plus rares.

Deux points communs apparaissent autour de cette dernière catégorie de récits, qui s'apparentent à des biographies ou des mémoires : ils se situent à la charnière entre le XX^e et le XXI^e siècle, et sont tous co-écrits. J'interrogerai cette double écriture dans le cas de Collins, puisque le journaliste Mick McGovern, qui a participé à l'écriture, est notoirement absent des notes et des remerciements. Quelle est l'empreinte du prête-plume, qui, présent dans la majorité des cas, s'apparente effectivement au terme anglais de « *ghostwriter* », en étant quasiment effacé si ce n'est sur la couverture du livre ?

Je mentionnerai ici également deux autres ouvrages plus récents et touchant à une branche du terrorisme que je n'évoquerai pas dans mon travail, mais qui méritent d'être mentionnés dans les récits notables du terrorisme : d'une part, dans la non-fiction, le garde du corps d'Oussama ben Laden (avant les attentats de 2001) écrit en 2010, avec l'aide du journaliste Georges Malbrunot, l'histoire de son parcours dans le jihad. Je mentionne particulièrement cet ouvrage car le titre français, *Dans l'ombre de Ben Laden : révélations de son garde du corps repent*, est très différent de son titre

anglais : *Guarding bin Laden : My Life in Al-Qaeda*. L’empreinte du second auteur y est plus effacée, le titre peut-être moins sensationnaliste ; il n’en reste pas moins que le garde du corps repentant renoncera à la violence et consacrerait le reste de sa vie à éduquer les enfants du Yémen, particulièrement sujets à l’endoctrinement⁷⁴. Le terrorisme islamiste est aussi l’objet du roman *Khalil* de Yasmina Khadra en 2018, qui lui se base sur les attentats de Paris en 2015, et donne une voix à un terroriste fictif à la première personne, explorant les schémas de radicalisation des jeunes marginalisés.

Le récit quasi-journalistique des faits semble avoir désormais en grande partie emboîté le pas à la fiction. La littérature des XX^e et XXI^e siècles propose des approches très diverses du terrorisme, qui continue d’être exploré tandis que lui-même évolue. Le terroriste, protagoniste de l’œuvre littéraire, est une figure singulière qui continue de motiver la production d’écrits, qui tâchent peut-être de mettre des mots sur l’indicible.

2. Typologie des personnages dans l’œuvre terroriste

À la lecture de l’œuvre mettant en jeu le terrorisme, il apparaît que certains archétypes sont, de façon intéressante, communs à la fiction et à la non-fiction. La première, nous l’avons vu, peut s’inspirer de la seconde : l’effet de réel n’en est que renforcé.

Le terrorisme implique un engagement dans la brutalité : s’il y a vacillement, il y a possibilité d’échec. La figure du personnage impitoyable semble nécessaire, à l’instar de Stepan dans *Les Justes* chez Camus. Il est l’antithèse exacte du Kaliaïev de cette œuvre : leur confrontation dans l’acte 2 représente la confrontation entre deux idéologies et approches radicalement différentes du terrorisme. Leur but pourtant est le même : renverser la monarchie tsariste au moyen d’attentats. Le théâtre est idéal pour mettre en scène un tel échange, dans lequel des conceptions s’affrontent par la bouche des personnages. Dans *Le Cheval blême*, ce genre de dichotomie, qui s’apparente presque à un certain manichéisme, est moins virulent – on le voit surtout entre le narrateur désabusé et Vania, toujours Kaliaïev en filigrane. Le narrateur a une

⁷⁴ Voir à ce sujet l’émission de France Culture « A l’heure du documentaire » *Abu jandal : aux noms du jihad*. <https://www.franceculture.fr/emissions/l-heure-du-documentaire/abu-jandal-aux-noms-du-jihad>

posture assez passive, est laconique dans ses réponses : le lecteur navigue avec lui au milieu de dynamiques et de personnages très différents, autour d'un même objectif. Vania – rappelons, diminutif affectueux d'Ivan, prénom de Kaliaïev – est passionné et fait preuve d'une empathie censée être réprimée dans la cause terroriste :

Écoute, je pense tout le temps à Fiodor. Pour moi, tu vois, ce n'est pas seulement un camarade, pas seulement un révolutionnaire... Tu imagines ce qu'il a ressenti, là-bas, derrière les bûches ? [...] connaissais-tu son tourment ? [...] Tu n'as pas pensé à cela⁷⁵ ?

Le narrateur nie : il est insensible à tout cela. Le terroriste est préparé à mourir autant qu'il est préparé à tuer. Mais dans *Le Cheval blême*, la brutalité exacerbée est notoirement absente : c'est plutôt de la détermination qu'il est possible de discerner lorsque Fiodor évoque l'idée d'une bombe dans un groupe de militaires passant, ou encore lorsque les pensées du narrateur George à l'encontre des cibles de l'Organisation sont des sentences : « Le gouverneur général sera de toute façon tué. Je le veux⁷⁶. » Dans *Killing Rage*, le cousin d'Eamon Collins, Mickey, fait partie des « têtes brûlées » en recherche d'adrénaline : « *Your cousin Mickey is the one to contact. He really wants action. He's bursting for action. I know he'd love to get into the thick of things*⁷⁷. » Il est l'image même de la chair à canon que Collins mentionne au début de l'œuvre. Et une fois Mickey intégré à l'IRA, et après la réussite de sa première opération en tant que *gunman*, il s'illustre par sa brutalité, qui de fait relève d'une qualité : « *We talked at length about Mickey's quick reactions, his coolness under pressure and, most importantly, his ability to kill*⁷⁸. » George, dans *Le Cheval blême*, n'est quant à lui jamais celui qui finalement passe à l'action : il affirme être prêt à la première occasion, mais le lecteur ne peut se faire son idée. Mickey fait partie des figures impitoyables, et en ce sens nécessaires, de l'organisation terroriste. De telles forces, par leur brutalité et leur apparente absence d'empathie, sont en effet tout indiquées pour l'application d'une violence organisée qui a pour fin le meurtre. Les « brutes » sont aussi nécessaires qu'elles sont sacrificiables. Le terroriste doit être impitoyable tant pour mener à bien son entreprise, que pour son inscription dans un schéma qui fait de lui – et de ses

⁷⁵ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, op.cit., p. 122.

⁷⁶ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, op.cit., p. 107.

⁷⁷ « Ton cousin Mickey est le mec à contacter. Il veut de l'action. Il trépigne à l'idée. Je sais qu'il adorerait mettre les pieds dans le plat. » COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, op.cit., p. 88.

⁷⁸ « On parla beaucoup des réactions rapides de Mickey, de sa résistance à la pression et, surtout, de sa capacité à tuer. » *Ibid.*, p. 137-138.

camarades – une force remplaçable. Et là où une figure sans-pitié comme le Stepan des *Justes* garde contre vents et marées la même attitude droite et déterminée, Mickey, le cousin d'Eamon Collins, s'illustre par sa mauvaise foi : il ment afin d'abattre un homme qui s'avérait ne plus être une cible pour l'IRA ; refuse plus tard d'admettre que l'IRA a sommairement exécuté un homme vulnérable à qui l'IRA avait promis l'amnistie⁷⁹. Il apparaît donc à plusieurs égards brutal, d'une efficacité qui est de fait souvent complimentée, mais aussi et surtout motivé par l'adrénaline que procurent son statut et ses missions. Collins lui-même, à la fin de *Killing Rage*, mentionne par ailleurs que la vie en dehors de l'IRA lui apparaîtra « terriblement banale » après avoir quitté la lutte armée. George, le narrateur du *Cheval blême*, l'affirme en tout cas : « Que ferais-je, si je n'étais pas dans le terrorisme ? Je ne sais pas. Je ne sais pas répondre à cette question. Mais je sais fermement une chose : je ne veux pas de vie paisible⁸⁰. »

Les « têtes pensantes » des groupes terroristes sont quant à elles souvent des figures ambiguës, à mi-chemin entre le décalage par rapport au « terrain » et l'engagement. Dans l'ouvrage *How terrorism ends : understanding the decline and demise of terrorist campaigns*, Audrey Kurth Cronin remarque que la capture du chef d'un groupe terroriste n'est *a priori* efficace pour dissoudre celui-ci que si l'organisation en question est en petit nombre, locale et peu populaire sur le plan national comme international⁸¹. Dans le cas de l'Organisation de Combat des SR, les figures dirigeantes entourant Boris Savinkov sont successivement Guerchouni et Azev, ce dernier étant en réalité un agent double au service de l'Okhrana et responsable de l'arrestation du premier. Notons par ailleurs qu'Azev est mentionné dans *Les Justes* sous son prénom – bien réel – Evno. « Est-il permis de rentrer dans la police et de jouer sur deux tableaux, comme le proposait Evno⁸² ? » Dans les *Souvenirs* de Savinkov, la trahison d'Azev est finalement ce qui mène à la dissolution de l'Organisation de Combat de SR. Dans *Le Cheval blême*, c'est la figure d'Andreï Petrovitch qui représente le lien entre la partie « exécutive » du parti et la branche terroriste : l'attitude du narrateur à son égard laisse entendre que ses interventions,

⁷⁹ *Ibid.*, p. 202-203.

⁸⁰ SAVINKOV, Boris, *op.cit.*, p. 108.

⁸¹ CRONIN, Audrey Kurth. *How Terrorism Ends: Understanding the Decline and Demise of Terrorist Campaigns. op.cit.*, p. 14.

⁸² CAMUS, Albert, *Les Justes. Pièce en cinq actes.*, *op.cit.*, p. 39.

lorsqu'il transmet les changements de ligne à l'égard du terrorisme – tantôt interrompu, tantôt intensifié –, sont hors de propos :

Je dis :

- Voilà, Andreï Petrovitch. Décidez là-bas comme bon vous semble. C'est votre droit. Mais quoi que vous décidiez, le gouverneur général sera tué.
- Comment ? Vous ne vous soumettez pas au Comité ?
- Non.
- Écoutez, George...
- C'est dit, Andreï Petrovitch⁸³.

Le dialogue n'est que rarement possible entre les deux personnages : ces scènes sont les seules occurrences dans lesquelles l'exécutif est présent, symbolisé par le personnage d'Andreï Petrovitch. Le narrateur le relègue au second plan : l'Organisation a sa propre autonomie. L'Organisation de Combat des SR fut en son temps forte d'environ 80 membres, tandis que celle présentée dans *Le Cheval blême* ne laisse apercevoir au lecteur que le petit fragment que constituent les cinq personnages-terroristes : ces groupes ne sont pas comparables à l'organisation plus institutionnalisée de l'IRA, près d'un siècle plus tard. Dans *Killing Rage*, pas d'exécutif proprement dit, mais une hiérarchie militaire plus complexe et étendue : les figures de *leaders* sont aussi engagées dans la lutte. Sont récurrents dans le récit de Collins les noms d'Iceman, le chef des opérations locales qui introduit Collins dans l'IRA, et Séan, le OC (*Officer Commanding*, officier commandant) en charge des brigades impliquées dans les combats armés. Du fait de la scission de l'IRA entre la PIRA (dans laquelle évolue Collins) et l'OIRA, la branche plus engagée dans la diplomatie et, de fait, la politique – notamment par le biais du parti Sinn Fein, est sujette à un certain mépris de la part de la PIRA.

⁸³ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, op.cit., p. 46.

*Another IRA man had once told me knowingly : 'Once they start using "the wife" excuse, you know they're no fucking use*⁸⁴.

Un autre homme de l'IRA m'avait dit une fois en connaissance de cause :
« Quand ils commencent à utiliser l'excuse de la femme, tu sais qu'ils serviront à rien. »

Une note sur les femmes dans les œuvres de mon corpus plus particulièrement. Les figures féminines sont, dans mon corpus principal, ce qui fait déborder du terrorisme. Il n'est question d'aucune femme intégrée directement à l'IRA dans *Killing Rage*, en revanche les passages où Collins est chez lui, auprès de sa femme, sont souvent synonymes de remise en question de son engagement dans la lutte armée. Ces moments représentent souvent une sorte de « pause » dans le récit des événements, et il en va de même dans le roman de Savinkov. Dans *Le Cheval blême*, l'instant où le narrateur se couche auprès d'une femme – son amante mariée, Elena, ou la femme qui l'aime aveuglément sans que cela soit réciproque, Erna –, est synonyme d'une perte de vitesse dans les événements. C'est particulièrement le cas à l'approche de la fin du roman, où plusieurs entrées de journal successives ne sont réservées à Elena et au bouillonnement des pensées du narrateur tandis qu'il perd peu à peu foi dans le terrorisme : « [Elena] repose dans mes bras, toute blanche, et déjà il n'y a plus l'après-ivresse du sang versé. Il n'y a rien⁸⁵. » En parallèle, Collins exprime un désarroi similaire, aussi en clôture de chapitre : « *I remember touching my wife, kissing her hair and crying silently*⁸⁶. » L'amour pour la femme est ce qui participera grandement à précipiter chez Collins la sortie de l'IRA, et donc du terrorisme et de la violence armée. Pour George, le narrateur du *Cheval blême*, l'amour – contrarié cette fois – est aussi celui qui fait déborder du terrorisme, mais dans une dynamique inverse : le narrateur provoque l'époux d'Elena en duel. Le meurtre échappe au terrorisme : il est personnel.

L'univers et l'environnement du personnage terroriste relèvent d'un monde qui n'est finalement qu'un glissement hors du monde « commun », celui qui n'appartient pas au terrorisme. Les personnages des romans ou des pièces de fiction que j'ai évoqués sont humains, au même titre que les terroristes bien réels qu'ont côtoyé Boris Savinkov

⁸⁴ COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, *op.cit.*, p. 138.

⁸⁵ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, *op.cit.*, p. 131.

⁸⁶ « Je me rappelle avoir touché ma femme, embrassé ses cheveux et pleuré silencieusement. » COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, *op.cit.*, p. 118.

et Eamon Collins. Par ailleurs, les personnages, comme les terroristes, ont souvent des surnoms ou pseudonymes – on parlerait dans certains cas aujourd’hui de « nom de guerre ». Kaliaïev, à nouveau s’illustre : « le Poète ». Il a effectivement écrit quelques poèmes, mais il s’agit aussi et surtout d’une dénomination lui reconnaissant un caractère passionné qui détonne dans l’entreprise terroriste. S’il n’y a pas de surnoms apparents dans *Le Cheval blême*, le lecteur sait d’emblée que George n’est pas le vrai nom du narrateur, qui devient alors en quelques sortes anonyme. Quant aux autres personnages, aucune indication n’est donnée : Vania seulement est suffisamment transparent pour être une transposition évidente d’Ivan Kaliaïev. A l’inverse, les pseudonymes sont très fréquents dans *Killing Rage*. Tous les membres de l’IRA n’en ont pas, et Collins se réfère souvent à certains des autres figures de l’IRA par leur vrai nom, mais les *alias* qui reviennent le plus sont parlants : Iceman, le chef des opérations locales, est un personnage froid, Hardbap, (traduisible par « tête dure ») particulièrement cynique et antipathique, est le responsable de la cellule de sécurité interne locale – chargée entre autres de l’interrogation parfois musclée des membres arrêtés, afin de déterminer à quel point ils ont parlé à l’interrogatoire. Les pseudonymes caractérisent ceux qui les portent, en fonction de leur comportement ou caractère – dans les armées, certains soldats entrent dans une sorte de légende militaire accolée à leur surnom, employé comme un *middle name* qui pourrait presque faire partie de l’état civil. Le pseudonyme ou surnom donne en définitive un caractère de personnage, particulièrement au terroriste dans un monde où plusieurs caractères, ainsi que nous venons de le voir, se côtoient inévitablement.

Eamon Collins, dans son récit, est la voix qui croit à la fois le plus et le moins en la cause terroriste : son parcours dans la lutte armée associe réussites et profondes désillusions. Il reconnaît, « *I felt like this savagery was the necessary price of our struggle to create a more just society*⁸⁷ ». Sa position est sur certains points assez comparable à celle d’Heinrich dans *Le Cheval blême* qui est, pragmatiquement, le plus convaincu, « Heinrich est persuadé que c’est nécessaire pour la victoire du socialisme⁸⁸ », mais qui déchante dès lors que Fiodor est tué sans que l’opération ne soit un succès.

⁸⁷ « J’avais le sentiment que cette sauvagerie était bien le prix à payer dans notre lutte pour créer une société plus juste. » COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, *op.cit.*, p. 148.

⁸⁸ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, *op.cit.*, p. 38.

Chapitre 3 : Le traitement de l'action terroriste dans les livres

Je m'attacherai ici à étudier la façon dont le terrorisme est placé au centre de mes livres, en clé de voûte autour de laquelle sont mus les différents personnages. En s'engageant dans le terrorisme, ils ne peuvent reculer : les limites se dessinent, et confrontés à elles, par le biais des événements ou des autres personnages, les narrateurs plongent dans leur récit un lecteur qui traverse avec eux les vacillements et l'évolution de leur histoire.

1. *La fin justifie les moyens*

DORA

Yanek accepte de tuer le grand-duc puisque sa mort peut avancer le temps où les enfants russes ne mourront plus de faim. Cela n'est déjà pas facile. Mais la mort des neveux du grand-duc n'empêchera aucun enfant de mourir de faim. Même dans la destruction, il y a un ordre, il y a des limites.

STEPAN, violemment.

Il n'y a pas de limites. La vérité est que vous ne croyez pas à la révolution⁸⁹.

Cet échange dans l'acte 2 des *Justes* entre Dora, qui partage le point de vue de Kaliaïev, et Stepan, représente le cœur de la question éthique du terrorisme révolutionnaire. Dans mon corpus, les narrateurs ont tous deux en commun l'engagement dans une révolte qui prend naissance dans la défense des intérêts d'une communauté ou du peuple. La révolte est solidaire et n'est pas égoïste. Et la révolte est également indissociable de la violence : les autres formes de dialogue ont échoué. Il ne reste qu'à tenter d'écraser l'ennemi, pour prendre ou reprendre possession d'une place

⁸⁹ CAMUS, Albert, *Les Justes. Pièce en cinq actes, op.cit.*, p. 39

ou d'un statut égal aux forces que l'on combat : mais où s'arrête cette violence ? Jusqu'où est-elle légitimée ? La question des limites se pose enfin : elles sont débattues en théorie dans l'échange entre Kaliaïev et Stepan dans l'acte 2 des *Justes*, lorsque le premier arrête le terrorisme au meurtre d'enfants – innocents – et que le second affirme qu'il n'y a terrorisme que si l'on se refuse à de telles limites. Là apparaît le *leitmotiv* au cœur de toute entreprise terroriste : la fin justifie les moyens. Et c'est sur cette idée que reposent et se révèlent les différentes personnalités qui gravitent autour de l'entreprise terroriste, choisissant ou non de l'appliquer à la lettre, d'en faire ou non leur *credo*.

La nécessité d'agir « pour la bonne cause », peu importe les moyens, est constamment en filigrane dans le récit du terrorisme : elle revient systématiquement tant chez Collins que chez les personnages du *Cheval blême*, y compris chez le désabusé narrateur de ce dernier : « Я хочу ей сказать, [...] что мы убиваем против желания, что террор нужен для революции, а революция нужна для народа⁹⁰. » Dans le texte russe, l'emploi des formes de нужно marque bien le caractère indispensable de la terreur pour la révolution, de la révolution pour le peuple. C'est aussi ce que se répète Heinrich, et c'est également ce dont se convainc Collins lorsque ses sympathies à l'égard de la lutte de l'IRA prennent place, et qu'il tâchera de garder tout au long de son engagement, malgré ses désillusions, pour justifier ses actions.

Eamon Collins emploie à plusieurs reprises des expressions, le vocabulaire desquelles illustre l'idée du « mal pour un bien » : je cite à nouveau, « *I felt like this savagery was the necessary price of our struggle to create a more just society*⁹¹. » De façon intéressante, c'est l'idée du coût de la révolution qui apparaît plusieurs fois dans le récit : « *at that time I regarded myself and my comrades as history's vengeful children, come to exact the price for a society built on injustice*⁹². » Le succès de la révolte n'est pas donné. Et c'est bien ce prix à payer qui cessera de se justifier à ses yeux, ne légitimant plus le meurtre pour le narrateur : les opérations ont un coût

⁹⁰ Je reprends la traduction de Michel Niqueux dans mon édition du *Cheval blême*, *op. cit.*, p. 71-72 : « Je veux lui dire [...] que nous tuons à contrecœur, que la terreur est nécessaire à la révolution, et que la révolution est nécessaire pour le peuple. » SAVINKOV, Boris, *Kon' blednyy* [Конь бледный], texte intégral en ligne, Lib.ru: "Классика" Accès : http://az.lib.ru/s/sawinkow_b_w/text_0020.shtml.

⁹¹ « Je ne perdais jamais de vue l'horreur de mes actions, mais je sentais que cette sauvagerie était bien le prix à payer dans notre lutte pour créer une société plus juste. » COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, *op.cit.*, p. 148.

⁹² « à cette époque je considérais mes camarades et moi comme les enfants vengeurs de l'histoire, venus exiger le prix d'une société bâtie sur l'injustice. » *Ibid.*, p. 101.

humain⁹³ qui devient absurde. La cause de l'IRA perd aux yeux de Collins sa justification dans les moyens qui deviennent disproportionnés face à une cause qui n'est pas à portée de la violence : celle-ci ne satisfait plus qu'une forme de brutalité. Mais pour Vania, dans *Le Cheval blême*, il en est autrement : cet échange est équivalent par le biais du sacrifice. La Bible répudie le meurtre par le commandement « Tu ne tueras pas⁹⁴ » – mais Vania insiste avec véhémence : « si tu aimes beaucoup – véritablement – il est alors possible de tuer⁹⁵. » Le sacrifice, avec son corps, de son âme (« Pas sa vie, son âme⁹⁶ »), porte en lui la réponse à ce paradoxe : au nom de l'amour inconditionnel de ceux qu'il défend, en étant terroriste révolutionnaire, Vania peut tuer. Et ainsi, il devient un martyr, il se sacrifie pour le bien ; et il ne le peut que parce que la situation est en la défaveur de la cause qu'il défend. Que sont les quelques meurtres commis par les révolutionnaires, si lorsqu'on regarde le gouverneur général, lui, « à voir son visage calme, personne ne dirait qu'il a des milliers de victimes sur sa conscience⁹⁷ » ? Le narrateur George le résume à la fin du *Cheval blême*, bien que, sans déroger à son attitude, sans conviction :

Les esclaves se soulèvent contre les seigneurs. Quand c'est un esclave qui tue, c'est bien. Quand on tue un esclave, c'est mal. Viendra le jour où les esclaves vaincraient. Ce sera alors le paradis et la Bonne Nouvelle sur la terre : tous égaux, rassasiés et libres⁹⁸.

Quand, alors, est-ce que la violence dans la lutte – des esclaves, des opprimés ou en leur faveur – passe de légitime à illégitime ? Collins évoque ce basculement dans son introduction : « *Séan, a former OC of one of the north Belfast units, said : "Those sectarian killings actually benefitted the IRA. They led to greater support for us in those areas. We could respond eventually by taking out leading loyalists, which proved to the people that the IRA was there protecting them"* » Cette sorte de réjouissance déplacée résonne avec les mots de Camus dans *L'Homme révolté* : « La

⁹³ Nous reprenons l'expression utilisée : « *human cost* », *Ibid.*, p. 145

⁹⁴ Exode 20,13. Dans *La Sainte Bible*, Louis Segond (1910). Édition numérique par Bibebook, p. 237.

⁹⁵ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste, op.cit.*, p. 39.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 59.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 155.

⁹⁹ « Séan, un ex-officier commandant d'une des unités de Belfast nord, m'a dit : "Ces meurtres sectaires [de Catholiques par des loyalistes] étaient bénéfiques pour l'IRA. Ils ont fait grandir le soutien pour nous dans ces zones. On pouvait répondre éventuellement par l'élimination des meneurs loyalistes, ce qui prouvait aux gens que l'IRA était là, pour les protéger." » COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage, op.cit.*, p. 5.

révolte, détournée à ses origines et cyniquement travestie, oscille à tous les niveaux entre le sacrifice et le meurtre. Sa justice qu'elle espérait distributive est devenue sommaire¹⁰⁰. » Collins fait donc l'expérience de cette désillusion au cours de *Killing Rage*. Les ripostes successives entre loyalistes et républicains ne font que s'appeler l'une l'autre, la « légitime défense » n'est plus le mot d'ordre, et le maintien des opérations de l'IRA continue de faire des victimes civiles collatérales. C'est ce à quoi se refuse Vania dans *Le Cheval blême*, et c'est ce qui précipite Collins vers la remise en question lorsqu'il participe à l'organisation de l'élimination de la mauvaise cible à la suite d'informations incorrectes. Cette opération fait d'ailleurs l'objet du chapitre 'Legitimate target' (cible légitime), le titre de cette section étant le seul entre guillemets, le questionnant parmi l'ensemble du livre, délégitimant l'idée même d'une cible valide pour quelque raison que ce soit. Et le Kaliaïev qui a vraiment existé – autant que celui des *Justes* –, qui refusa l'attentat contre le grand-duc à la vue de ses enfants, se retrouve dans le Vania du *Cheval blême*, qui refuse catégoriquement la proposition de George quant à un nouvel attentat contre le gouverneur général :

- Faire sauter tout le palais.
 - Et les autres ?
 - Quels autres ?
 - Sa famille, ses enfants.
 - Voilà à quoi tu penses... Ce sont des bagatelles : ils n'ont que ce qu'ils méritent...
- Vania se tait un instant.
- George.
 - Quoi ?
 - [...] Je ne suis pas d'accord pour tuer des enfants – puis [Vania] ajoute, tout ému : Non, George, écoute-moi, ne fais pas cela, non. Comment peux-tu prendre cela sur toi ? Qui t'en a donné le droit ? Qui te l'a permis¹⁰¹ ?

Une telle raison fait que ce refus apparaît vertueux : le révolutionnaire en devient chevaleresque. Stepan, lui, répliquerait que la révolution ne peut réussir que si l'on adopte les paroles de George : les enfants sont des bagatelles. Mais ils sont une innocence qui déborde de la lutte : les cibles, pour être légitimes, doivent rester des symboles incriminés à l'aune de la cause révolutionnaire. George concède. Stepan se plie à la décision de la majorité. Aux terroristes de s'accorder ou non sur ce point.

¹⁰⁰ CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*, Paris, Folio, coll. « Essais », 1985, p. 350.

¹⁰¹ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, op.cit., p. 122-123.

Kant affirme : « l'homme, et en général tout être raisonnable, *existe* comme fin en soi, et *non pas simplement comme moyen* dont telle ou telle volonté puisse user à son gré ; dans toutes ses actions, aussi bien dans celles qui le concernent lui-même que dans celles qui concernent d'autres êtres raisonnables, il doit toujours être considéré *en même temps comme fin*¹⁰². » Selon lui, le moyen se subordonne à la fin : l'homme, car il est doué de raison, ne peut être qu'une fin, il est absurde de le subordonner : seules les choses peuvent être des *moyens*. Le terrorisme semble à certains égards contredire de tels propos : Eamon Collins emploie plusieurs fois dans son récit le mot « *expendable* » (d'une personne, signifie qu'elle n'est pas indispensable, ne doit jamais être considérée comme telle, et peut donc être sacrifiée) pour qualifier autant ses camarades que lui-même. Dans *Le Cheval blême*, Heinrich, qui était le plus convaincu par la nécessité absolue de l'entreprise terroriste, est le seul dont le destin n'est pas révélé à la fin du roman. Les membres de l'Organisation de Combat, s'engagent jusqu'à la fin du roman dans un combat informe, qui a pour fruits la mort du gouverneur général, mais aussi la mort de Fiodor, l'emprisonnement de Vania, la disparition d'Erna et du narrateur, George. Les vies des terroristes relèvent-elles des moyens ? La fin est-elle seulement atteinte ? À l'aune des propos de Kant, il n'est pas impossible de voir dans l'entreprise terroriste une déshumanisation tant des cibles de celui-ci, que de ses perpétrateurs.

2. La part du contexte – la part de l'Histoire

Les circonstances sociales et historiques sont évidemment indissociables de l'émergence du terrorisme, tout particulièrement dans les écrits constituant ce corpus. Il est intéressant de voir que le contexte historique n'est cependant pas en lui-même l'objet des œuvres, et prend une place qui est déterminée par la narration du « je » : le contexte agit plutôt en toile de fond. Dans le cas du témoignage, l'histoire personnelle s'inscrit dans l'Histoire : c'est ce à quoi s'apparente *Killing Rage*. L'introduction de cet ouvrage, dans laquelle l'auteur expose l'objet de son livre, inscrit celui-ci dans la

¹⁰² KANT, Emmanuel, *Fondements de la métaphysique des mœurs* (1785), traduit de l'allemand par Victor Delbos, édition numérisée par l'Université du Québec à Chicoutimi, p. 35

catégorie des témoignages qui ont pour ambition d'éclaircir une partie de l'Histoire – en l'occurrence, les méthodes de l'IRA lorsque le narrateur l'a connue. Il se met donc au second plan par rapport à ce qu'il s'apprête à narrer : « *This book is in part an attempt to explain why a segment of people within the Catholic population believed that the best way to redress their grievances was through violence*¹⁰³. » Pourtant, le témoignage est bien la narration d'une histoire personnelle, comme l'indique la suite de la citation : « *It is also, I believe, the most complete insider's account [...] written by a participant in the conflict over the last twenty-eight years*¹⁰⁴. » *Killing Rage* est de fait jalonné de dates, qui permettent de suivre le parcours du narrateur pendant plusieurs années, avant, durant et après le terrorisme. *Le Cheval blême*, puisqu'il est un roman-journal, est aussi parsemé de dates : chaque entrée de journal marque précisément le jour et le mois, et la diégèse s'étend sur environ un an au total. En revanche, il n'y a dans ce roman aucune mention de l'année : la mise en contexte est faite à la lecture, et elle est dans l'édition française conditionnée par les notes du traducteur. En effet, les empreintes référentielles à la fois implicites et explicites sont très nombreuses dans la fiction du *Cheval blême* : dès le début de l'œuvre est mentionné « Lord Landsdowne¹⁰⁵ », qui comme l'indique la note de Michel Niqueux dans l'édition française fut Ministre des Affaires étrangères de Grande-Bretagne au début du XX^e siècle. Dans cette première entrée de journal, l'action est immédiatement située à Moscou, en mars. L'année n'apparaît en revanche jamais. Le lecteur contemporain de Savinkov reconnaîtra immédiatement le contexte décrit dans l'œuvre : « Tu étais sur les barricades en décembre¹⁰⁶ ? », demande George, où la note du traducteur explicite qu'il s'agit d'une référence à l'insurrection moscovite de décembre 1905. Le lecteur non-initié ne s'y retrouve pas aussi facilement, les références et insinuations peuvent lui échapper. En conséquence, l'impact n'est pas le même : la réalité prend place prenante lorsque le contexte est familier – lorsque que *Le Cheval blême* est publié. Eco parlerait ici de « lecteur modèle ». Le lecteur non-initié, lui, lit peut-être plus volontiers cette œuvre comme une fiction.

¹⁰³ « Ce livre est en partie une tentative d'expliquer pourquoi une partie de la communauté catholique croyait que le meilleur moyen de redresser ses griefs était la violence. » COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, *op.cit.*, p. 5.

¹⁰⁴ « C'est aussi, je pense, le témoignage de l'intérieur le plus complet [...] qui soit écrit par un participant au conflit de ces dernières vingt-huit années. » *Ibid.*, p. 1.

¹⁰⁵ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, *op.cit.*, p. 31. Il s'agit du Marquis de Lansdowne (et non pas Landsdowne, il s'agit peut-être d'un choix de graphie, ou d'une erreur du texte original russe, qui cite « Ландсдоуна » alors que la translittération russe de ce nom est bien Лансдаун).

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 35.

Quelle est alors la place du contexte dans *Killing Rage* et *Le Cheval blême*, deux œuvres si fortement enracinées dans leur contexte historique ? Il est intéressant de voir qu'outre leurs dispositions très différentes, ces deux récits proposent un mouvement propre à chacune dans leur gestion de l'Histoire. Les deux récits commencent *in medias res*. La structure du roman-journal de Savinkov est strictement chronologique, suivant les dates des entrées de journal. Le récit de Collins, lui, s'ouvre sur un premier chapitre « *The Killing of Ivan Toombs* », qui décrit sa première opération, et les deux chapitres suivants offrent une rétrospective de la vie et des expériences de l'auteur, qui l'ont amené à entrer dans le terrorisme. L'auteur s'adresse à ses contemporains : il n'est fait aucun historique « scolaire » de la lutte armée en Irlande du Nord, mais les références aux événements – manifestations, affrontements notables, grèves de la faim, sont extrêmement nombreuses. Le récit de Collins, au-delà de narrer l'expérience de l'auteur, offre donc un vaste panorama des organisations et dates importantes du conflit nord-irlandais dans les années 1960 et 1980, qui participent à justifier son implication dans le mouvement. Dans le roman de Savinkov, dont la diégèse s'étend sur une période bien moins longue que *Killing Rage*, les événements sont rapportés par le narrateur et se limitent aux actions du petit groupe de personnages et de leur cible principale : c'est la présence du personnage d'Andreï Petrovitch qui permet les seules incursions d'une organisation historique extérieure au huis clos des personnages – la branche exécutive du Parti. Les références proprement historiques sont somme toute peu nombreuses, à l'exception par exemple de la mention de l'insurrection de décembre évoquée plus tôt. La narration des événements historiques qui jalonnent la vie de Collins, particulièrement dans les premiers chapitres du livre, est quant à elle quasi-journalistique, assimilant bien le récit à un témoignage de cette période de l'histoire. Mais à mesure que *Killing Rage* progresse et que Collins liste comme le narrateur du *Cheval blême* les actions auxquelles il prend part, le contexte des situations s'efface peu à peu. Si dans les premiers chapitres le décor social et politique est très marqué, un tournant s'opère : dans la première moitié du livre, les chapitres s'ouvrent de façon quasi-systématique sur une mention des opérations de l'IRA : par exemple le début du chapitre 9, « *The end of 1982 left the South Down Command feeling demoralized*¹⁰⁷ ». Les chapitres 12 et 13 marquent quant à eux dès

¹⁰⁷ « La fin de l'année 1982 fut démoralisante pour la *South Down Command*. » COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, *op.cit.*, p. 133.

leur ouverture une focalisation sur l'état du narrateur-terroriste : respectivement « *I had become a person who could [...] contemplate the killing of any enemy of the republican movement*¹⁰⁸ », puis « *Even while I was in this contradictory and unstable state*¹⁰⁹ ». La suite du livre poursuit ce mouvement : l'œuvre, à mesure que la désillusion du narrateur grandit, perd peu à peu sa focalisation sur les enjeux de la lutte armée et se centre sur le narrateur et son effondrement mental progressif. Le contexte devient accessoire : il est alors moins l'objet du récit que les contradictions d'un quotidien que le narrateur trouve absurde. Le mouvement du *Cheval blême* est de façon intéressante assez similaire : les entrées de journal dédiées à l'action terroriste se succèdent malgré les échecs précédant l'assassinat du gouverneur général. Mais après la réussite de l'opération, le narrateur ne pense plus au terrorisme. Le récit ne se clôt pas après l'attentat mortel, en août : George poursuit son journal jusqu'au 5 octobre. Et dans ce laps de temps, ce sont les interrogations existentielles – mystiques, même, qui prennent le dessus. George écrit dans l'une des dernières pages : « Quand le désir existait, j'étais dans le terrorisme. Maintenant, je ne veux plus de terreur. À quoi bon ? Pour la scène ? Pour des marionnettes¹¹⁰ ? » La tension n'est plus celle de l'organisation de l'action terroriste, mais celle d'un personnage qui erre – le mot est employé de très nombreuses fois – et ne trouve plus de sens en rien. Dans la dernière partie du roman, après l'assassinat du gouverneur général, George ne participe à aucun autre attentat, mais il tue : le meurtre jaloux, celui du mari de sa maîtresse, n'est plus histoire, ni lutte, ni terrorisme.

Les narrateurs-terroristes des deux œuvres n'ont pas, ou plus l'intention de restituer la complexité du moment historique. Il s'agit plutôt dès lors de narrations d'expériences, lesquelles sont bien entendu conditionnées par le terrorisme, qui agit comme un étau – lorsqu'il se resserre, le narrateur ne peut se regarder que lui-même. La violence dans laquelle ils s'engagent perd son sens, dans ses contradictions pour Collins et dans sa vacuité pour George. C'est l'absurde qui prend l'aval sur toute justification éthique, sur toute motivation. L'Histoire, d'élément constituant, se mue en scène et fait office seulement de toile de fond.

¹⁰⁸ « J'étais devenu quelqu'un qui pouvait [...] contempler le meurtre de tout ennemi du mouvement républicain. » COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, op.cit., p. 164.

¹⁰⁹ « Même lorsque j'étais dans cet état contradictoire et instable » COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, op.cit., p. 180.

¹¹⁰ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, op.cit., p. 162.

Deuxième partie.

Les enjeux de l'écriture, et de l'écriture *de soi*

Le choix d'écrire le terroriste à travers le « je » n'est ni le plus apparent, ni le plus évident pour parler d'une violence aussi paroxystique. En témoigne peut-être, et cela sera un point important, l'écriture par Savinkov de son roman, qui par transparence et malgré le prisme fictionnel s'assimile de façon évidente à ses mémoires publiées immédiatement après. Inversement, dans le cas de Collins, l'écriture directement assumée de l'expérience à travers le « je » peut rappeler la confession, et bien que ce type d'ouvrage ne soit pas rare et puisse parfois même prendre une dimension sensationnaliste, il peut être intéressant d'analyser cet écrit et de le confronter à un roman qui emploie un biais différent pour néanmoins appréhender le même sujet de l'expérience terroriste. Cette partie interroge donc le rôle de la mise par écrit, ainsi que la place et les enjeux de la première personne dans des récits qui ont une portée *a priori* très différente : les mémoires d'un côté, et la mise en fiction de l'autre.

Chapitre 1 : Les enjeux de l'écriture

Il sera ici principalement question d'étudier la mise en livre de l'écriture du terrorisme. La caractéristique formelle majeure du corpus est ici l'écriture de l'histoire personnelle, en tant que « récit de faits » dans le cas d'Eamon Collins, et comme fiction dans celui de Boris Savinkov. Cette dichotomie, quoi qu'un peu réductrice, mérite que l'on s'y arrête afin d'aborder les deux œuvres avec des réflexions de base sur la narration de l'histoire. Il sera ici donc beaucoup question de théorie littéraire : commenter les textes de ce corpus, au vu de leurs natures différentes – fiction et non-fiction – nécessite quelques bases permettant d'approcher ce qu'ils proposent. Ce chapitre explorera donc les enjeux mis en œuvre dans cette écriture, surtout vis-à-vis de l'approche des questionnements éthiques, tant pour les auteurs que pour leurs lecteurs.

1. Questions formelles : des faits à la fiction, quelle littérature ?

La différence la plus évidente entre les deux œuvres de ce corpus réside avant tout dans la question de leur forme, avec d'une part *Le Cheval blême*, un livre se présentant comme un roman, et de l'autre *Killing Rage*, un témoignage assumé en tant que tel. La définition formelle d'une œuvre littéraire (lequel terme est déjà connoté), forte d'une longue histoire de débats quant à ce qui relève ou non de la littérature, se heurte cependant rapidement à des limites et incertitudes. Et celles-ci sont somme toute dues principalement à des questions de terminologie et de perception subjective du matériau écrit. L'adage bien connu selon lequel il y a « autant de façons de lire un livre qu'il y a de lecteurs » trouve en effet justification dans ce que dit Gérard Genette lorsqu'il tâche d'étudier en quoi les récits factuels et fictionnels se comportent différemment vis-à-vis de l'histoire qu'ils racontent. Pour résumer hâtivement ce qu'il analyse dans *Fiction et Diction*, il s'agit selon lui plus d'une façon de poser la question de la littérature que d'y répondre : essentiellement, le critère est esthétique – au sens du jugement du beau. D'autre part, les mémoires et le témoignage, puisqu'ils appartiennent à l'histoire, relèvent des « faits » et ne proviennent par conséquent pas de l'imagination créatrice de l'auteur. À celle-ci est donc plutôt rattachée la « fiction » qui s'assimile de fait à la *mimesis*, l'imitation par la création - renvoyant à des classifications qui remontent à Aristote, et qui ne trouvent aujourd'hui ni clarté ni consensus lorsqu'il s'agit d'apposer des qualificatifs aux productions écrites, en témoigne l'ouvrage de Genette et les nombreuses tentatives définitoires qui lui ont précédé ou l'ont suivi. Genette revient sur « cette différence » entre respectivement « fiction » et « faits » dans un article de *Poétique* en 2003 :

La raison de cette différence pourrait s'exposer (s'imposer ?) ainsi : dans l'œuvre de fiction, l'action fictionnelle fait partie [...] de l'acte créateur ; inventer une intrigue et ses acteurs est évidemment un art. Au contraire, chez un journaliste, un historien, un mémorialiste, un autobiographe, la matière (l'événement brut, les personnes, les temps, les lieux, etc.) est en principe donnée (reçue) d'avance, et ne procède pas de son activité créatrice ; on est donc plus ou moins autorisé à estimer qu'elle n'appartient pas à son œuvre, au sens fort (littéraire, artistique) de ce terme [...], à quoi appartient seulement – mais ce peut être l'essentiel – la façon dont il sélectionne et met en forme cette matière : mise en « intrigue » (Veyne, Ricœur), souvent en

scène – voyez Michelet – qui tend, si je puis dire, à la quasi-fictionnaliser, et qui constitue proprement son travail d'artiste¹¹¹.

Dans ce même article, Genette évoque par ailleurs Roland Barthes qui déjà en 1960 opérait par ailleurs une distinction entre « écrivains et écrivants » dans l'article éponyme¹¹² : les textes qui ont une valeur fonctionnelle d'une façon ou d'une autre, donc transitive, relèvent de ces derniers. Ils s'opposent de ce fait aux textes des *écrivains*, dont l'écriture intransitive ne serait rattachée à aucune autre prétention que celle d'écrire pour ce qu'elle est – l'Art pour l'art. Et si cette bipartition peut sembler artificielle, ainsi que le relève Genette, il n'en reste pas moins qu'une certaine forme de sacralisation, ou tout du moins de plus haute considération, semble encore aujourd'hui rattachée à cette *fictionnalité*, proprement artistique, laquelle appelle son propre néologisme.

Quelle valeur attribuer alors au fait « non-fictionnel », qui consiste à mettre en texte une partie personnelle d'histoire, ainsi que le font l'autobiographie (et les genres des mémoires et confessions qui s'y assimilent) ? Philippe Lejeune revient dans la section *Histoire* de son *Pacte autobiographique* sur cette dichotomie, principalement académique et liée à la critique littéraire : « Mémoires et autobiographie ont eu également un statut extérieur à la littérature, avant de s'y intégrer plus ou moins¹¹³. » L'appartenance ou non à la littérature elle-même est difficile à circonscrire, mais même en prenant le parti de s'affranchir de ces critères pour étudier un corpus tel que celui dont il est question ici, des difficultés se posent dès les premiers niveaux. Lejeune théorise aussi bien entendu le pacte autobiographique en question, lequel propose une série de critères qui permettent de catégoriser ou non un récit en tant qu'autobiographie. Ce pacte, conclu entre l'auteur et le lecteur, implique lorsqu'il est en place une exigence de l'auteur, mais aussi du lecteur. Le propos du pacte peut se résumer dans sa forme la plus simple et la plus essentielle à l'équivalence « auteur = narrateur = personnage » dans une autobiographie écrite à la première personne. Mais le terme même d'auteur a tendance à être intimement lié à ce qui relève de l'œuvre

¹¹¹ GENETTE, G. (2003). Fiction ou diction. *Poétique*, 134, 131-139. Consulté sur : <https://doi.org/10.3917/poeti.134.0131>

¹¹² BARTHES, R. (1960). « Ecrivains et écrivants ». *Arguments*. Repris en 1964 dans *Essais critiques ; Œuvres complètes*, Paris, Ed. du Seuil, 1993, t. I, p. 1277-1282.

¹¹³ LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1975, p. 312.

littéraire, et se heurte peut-être plus vite encore aux limites liées à la terminologie qu'elle implique.

Choisissant de m'éloigner d'un attachement trop circonscrit à la forme pour étudier mon corpus, je reprendrai ici plutôt le point de vue développé par Alfred Kazin dans un article paru en 1964 et traitant du sujet autobiographique :

*But the kind of autobiography I am discussing here is autobiography as fiction -- that is, as narrative which has no purpose other than to tell a story, to create the effect of a story, which above all asks [...] to be read for its value as narrative*¹¹⁴.

Mais le type d'autobiographie dont je parle ici est celui de l'autobiographie en tant que fiction – je veux dire, en tant que récit qui n'a pas d'autre but que de raconter une histoire, de créer l'effet d'une histoire, qui par-dessus tout demande [...] à être lue pour sa valeur en tant que narration. (Je traduis)

En effet, rappelons notamment que *Le Cheval blême* n'est pas publié en tant qu'autobiographie de Savinkov, pas même en tant qu'*autofiction* (terme qui n'existait pas alors, sur lequel nous reviendrons dans la 3^e partie). Si le roman et ses événements ont une certaine transparence quant à leur emprunt dans la vie réelle de l'auteur, le *pacte* à l'entrée dans ce livre est éminemment romanesque du fait de l'identité *a priori* différente du narrateur. De surcroît, *Le Cheval blême* ainsi que *Ce qui ne fut pas* et *Le Cheval noir*, les deux autres romans de Savinkov, sont tous deux publiés sous le pseudonyme de Ropchine. Otto Boele dit à ce sujet : « *Savinkov embraced a model of self-authorship that enabled him to transform his life into a work of art [...] and investing his fictional hero with autobiographical elements*¹¹⁵ ». Le roman de Savinkov demanderait donc une double approche, à la fois en tant qu'œuvre romanesque et en tant qu'œuvre parsemée de, ou peut-être plutôt contaminée par l'écriture de soi. Et à l'inverse, le livre d'Eamon Collins s'inscrit directement dans la littérature des « faits ». Pourtant, la lecture de son témoignage, qui tâche de faire entrer le lecteur dans la psyché d'un narrateur bien réel, s'accompagne d'un nécessaire

¹¹⁴ KAZIN, A. (1967). "Autobiography as narrative". *Michigan Quarterly Review*, III, p. 211.

¹¹⁵ Je traduis : « Savinkov s'est attribué un modèle auctorial qui lui a permis de transformer sa vie en une œuvre d'art [...] et à attribuer à son héros fictionnel des éléments autobiographiques. » Otto Boele, « Introduction », in Boris SAVINKOV, *Pale Horse*, traduit du russe par Michael R. Katz, Pittsburg, University of Pittsburg Press, 2019, p. XXIV.

passage par le seuil d'un environnement narré. L'entrée dans l'histoire (fictionnelle comme réelle) est conditionnée par cette mise en place faite par le texte narratif, et est indissociable de cet « effet » d'histoire qu'évoque Kazin dans son article.

Dès lors, il peut être intéressant de considérer les deux œuvres du corpus non pas comme des matériaux dissociés l'un de l'autre dans leur narration, mais comme deux narrations d'expériences qui ouvrent alors plusieurs niveaux de lecture tout en restant attachés différents niveaux de littéarité. Le lecteur du *Cheval blême*, et à plus forte raison s'il n'est pas familier ni de l'auteur ni du contexte, ne peut que tenir pour acquis ce qu'il lit : il s'agit d'un roman, avec des personnages fictifs – dont le narrateur, avec pour première phrase et entrée en matière « Je suis arrivé hier soir à Moscou. Rien n'a changé¹¹⁶. » De manière analogue, le lecteur de *Killing Rage* entre dans une mise en situation similaire dans la brièveté du contexte que la première phrase propose : « *At the time I became one of Her Majesty's customs officers I was about to become one of Her official enemies* ». Dans le premier cas, l'entrée en matière au présent, dans une entrée de journal, ne permet pas d'entrevoir ce qui va suivre, mais la narration est enclenchée. Dans le second, la première phrase du livre agit comme une accroche, dans laquelle le point de vue rétrospectif permet d'entrevoir ce qui va suivre. Le lecteur est invité dans les deux cas à poursuivre sa lecture et à entrer dans l'œuvre pour découvrir son propos. Le format du roman appelle une intrigue, donc une histoire, qui devient individuelle par le biais du format du journal, et les mémoires font sans équivoque de même. Dans les deux cas, l'histoire est donc individuelle, et s'inscrit dans une narration « close » par ce même narrateur. Et Kazin fait le choix d'attribuer le terme de *fiction* à l'autobiographie en cela, et tâche d'expliquer en quoi l'écriture de soi fait bon usage de « fioritures », y compris celles que Collins prétend éviter lorsqu'il assure faire un récit le plus brut possible. « *The esthetic effect that gifted autobiographers instinctively if not always consciously seek would seem to be the poetry of remembered happenings [...], the feel of life in its materiality*¹¹⁷ », dit Kazin, et ce type d'incursions poétiques est apparent dans la narration des souvenirs. Plusieurs passages de *Killing Rage* recréent l'ambiance d'une scène ou d'un lieu en particulier, et le format du *Cheval blême* se prête également à des descriptions. Un

¹¹⁶ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, op.cit., p. 31.

¹¹⁷ Je traduis : « L'effet esthétique que les autobiographes talentueux recherchent instinctivement, si ce n'est volontairement, semblerait être la poésie du souvenir d'expériences [...], le ressenti de la vie dans sa matérialité. » KAZIN, A. op. cit., p.212.

lecteur pourrait affirmer que l'écriture poétique, la « quasi-fictionnalisation¹¹⁸ », est nécessaire pour une lecture agréable, qui est sauf exceptions attendue des livres. Et c'est justement ce qui peut nous ramener à la question de la littérarité : peut-être s'agit-il seulement d'une question de lecture et donc avant tout de réception, plutôt qu'une appartenance réellement conditionnée à celle-ci.

L'autobiographie, définie ou non en tant que telle, peut se présenter sous différentes formes qui rapidement peuvent apparaître problématiques dès lors que l'on tâche de reconnaître et d'appliquer précisément les caractéristiques qui lui sont *a priori* rattachées. Genette, Kazin et Lejeune le relèvent avec pour exemples souvent employés Proust, Hemingway ou encore Rousseau ; et si bien évidemment tout écrivain n'est pas représenté dans la critique autant que ces auteurs, les problématiques de littérarité dans le cas de l'écriture de soi semblent transcender la seule notoriété d'écrivain, et dépasser la dichotomie entre écrivains et simples « écrivants. »

2. Enjeux de vérité, enjeux de véracité

Dès lors que l'on entre dans un récit, que faire de ce qui y est raconté ? Si la question ne se pose *a priori* pas à l'aune du prisme de la fiction lorsque l'on ouvre un roman, s'attendant à rencontrer et suivre une histoire proprement fictionnelle, elle apparaît pertinente dès lors que l'on considère le cas particulier du roman de Boris Savinkov. Par ailleurs, son dernier roman *Le Cheval noir*, suite directe du *Cheval blême* et reprenant George pour narrateur, reprend le format du journal et semble teinté de la même écriture de soi de l'auteur¹¹⁹. Cependant, ainsi que le rappelle très justement Lynn Ellen Patyk dans un article analysant la « *self-mythologization*¹²⁰ » de Savinkov, il serait trop réducteur de ne traiter *le Cheval blême* que comme une seule transposition fictionnelle de la vie de son auteur. Mais attardons-nous ici justement

¹¹⁸ Genette, voir note 111 p. 61.

¹¹⁹ ROLLAND, Jacques-Francis, *op.cit.*, p. 267.

¹²⁰ Traduisible un peu difficilement par « auto-transformation en héros mythique. » PATYK, L. E. (2010). "The Byronic Terrorist: Boris Savinkov's Literary Self-Mythologization", in Anemone, A. (Ed.). (2010). *Just Assassins: The Culture of Terrorism in Russia*. Northwestern University Press, p. 163.

sur ce qui a été, et peut être interprété comme tel. Considérant l'historicité attestée des événements narrés (le meurtre du « gouverneur général » dans l'œuvre, de son mode opératoire jusqu'au nom du lanceur de la bombe fatale¹²¹, est une référence sans équivoque à l'assassinat du Grand-Duc Serge en 1905), bien que cela implique un accroc risqué au voile de la fiction, le lecteur peut replacer les éléments dans leur contexte – bien réel – qui a eu lieu quelques années avant la diégèse. Si Savinkov ne propose, à l'inverse de Collins, aucun « pacte référentiel » dans un roman qui présente une dimension autobiographique, les éléments référentiels permettent d'effectuer le chemin inverse : transposer le personnage de George dans la vie réelle. Et cette opération se fait avec l'aide de la narration elle-même.

Dans ce cas, vis-à-vis de l'exposition d'une histoire vraie et donc théoriquement vérifiable, comment se comporte le roman qui n'assume vraisemblablement pas sa portée autobiographique, face aux mémoires qui à l'inverse se caractérisent par celle-ci ?

Le format d'un récit marqué de dates, *a fortiori* celui du journal, invite d'entrée de jeu à une lecture qui est celle des « faits ». Mais même la lecture d'un journal que l'on peut approcher comme complètement fictif à l'instar par exemple du *Journal d'un curé de campagne* de Bernanos, procède d'une proximité comme plus intime avec le narrateur, et l'écriture en devient imprégnée d'une réalité familière au lecteur. La rédaction d'un journal de bord semble plus accessible que l'écriture d'un roman : elle peut alors paraître plus authentique. Collins narre dans *Killing Rage* opération après opération dans l'ordre quasi-chronologique, à l'exception seule du premier chapitre ; George fait de même dans *Le Cheval blême*. Les chapitres sont marqués de dates dans le premier cas comme dans le second. Des recherches sommaires permettent de retrouver les traces des opérations que mentionne Collins, qui nomme expressément les victimes des opérations de l'IRA auxquelles il participe : le premier chapitre s'intitule « *The Killing of Ivan Toombs* », et l'assassinat en question a bien lieu « *On a frosty day in the middle of January 1981*¹²². » Si nous nous arrêtons sur cet exemple et le descriptif de l'opération en question, l'organisation de laquelle dépendait de

¹²¹ A l'origine Ivan Kaliaïev comme je l'ai mentionné dans le chapitre 2 de la première partie. Le diminutif le plus fréquent du prénom Ivan en russe est Vania.

¹²² « Une journée glacée de la mi-janvier 1981. » COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage, op.cit.*, p. 23. L'assassinat a effectivement eu lieu le 17 janvier 1981. Voir : <https://www.belfasttelegraph.co.uk/news/northern-ireland/trauma-of-ira-murder-continues-to-haunt-generations-of-a-family-40-years-later-39977536.html>

Collins, tout s'accorde avec le gage d'authenticité fait dans l'introduction du livre. Outre les lieux entre lesquels l'action jongle – entre Warrenpoint et Newry, les éléments temporels précis marquent le récit, par exemple « *just after midnight*¹²³ », « *at 7 p.m.*¹²⁴ », « *shortly after eleven o'clock*¹²⁵ », et ces précisions ne sont pas sans rappeler une déposition (au sens judiciaire) alors que Collins écrit son livre entre 1997 et 1998 – soit plus de quinze ans après les faits racontés. L'effet créé par ces éléments, qui ancrent et marquent le récit dans un espace spatio-temporel bien réel, est celui de la vraisemblance, comme outil venant attester la véracité de ce qui est raconté. Attardons-nous justement sur les définitions pertinentes de « véracité » : « caractère de ce qui est conforme à la vérité, à la réalité¹²⁶ », mais également « souci, recherche de l'exactitude, de la fidélité au réel, notamment dans la création artistique et littéraire¹²⁷. » Une double définition intéressante, donc, dans le contexte de la littérature et particulièrement du roman. Et le lecteur n'est pas celui qui peut juger les informations données dans les livres : il les reçoit.

Dans le roman de Savinkov, le travail est similaire. Malgré la pratique de la « non-identité » (Lejeune) qui dissocie les noms du personnage-narrateur (George) et de l'auteur (Savinkov), ainsi que le déplacement de l'action¹²⁸, l'attentat qui représente le cœur du roman est transparent.

J'erre ainsi une demi-heure. Quand, pour la troisième fois, j'arrive au coin de la place de Tver, là où il y a une guérite en bois avec une horloge, je vois s'élever de terre, près de la Maison Varguine, une mince volute de fumée gris-jaune [...]. Au même instant, un bruit sourd, un bruit de fonte, étrange, familier pour moi¹²⁹.

Outre le statut de la victime, le gouverneur général de Moscou – titre qui fut celui du grand-duc Serge – s'ajoute une précision géographique accrue dans la ville : les lieux référentiels accompagnent le récit du narrateur lorsque l'attentat se produit. Les déplacements de ce dernier entre « la place de Tver » (aujourd'hui place Pouchkine), « la rue Stolechnikov¹³⁰ », ou encore « la Maison Varguine » (aujourd'hui théâtre

¹²³ *Ibid.*, p. 24.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*, p. 25.

¹²⁶ Véracité. Dans le *Trésor de la langue française informatisé*. Consulté sur <https://www.cnrtl.fr/definition/veracite>

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Michel Niqueux, « Introduction », in Boris SAVINKOV, *op.cit.*, p. 19.

¹²⁹ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, *op.cit.*, p. 125.

¹³⁰ *Ibid.*

Maly), retracent un itinéraire proche des événements bien réels ayant vu l'assassinat du grand-duc en 1905. Malgré le prisme fictionnel, si le lecteur identifie les – véritables – terroristes de l'Organisation de combat des SR, il peut alors possiblement voir l'un de leurs membres en George. Ce narrateur, *a priori* fictionnel, devient empreint d'une réalité patente, décrivant ce qui pourrait alors être considéré comme une « re-création », une transposition fictionnelle d'un événement historique.

De façon intéressante, Savinkov ne fait pas de « pacte référentiel » ou testimonial dans ses *Souvenirs*, soit ses mémoires publiés rappelons-le juste après le *Cheval blême*. Leur réalité, ou tout du moins leur historicité, est attestée par les travaux biographiques, journaux d'époque et correspondances au sujet de leur auteur¹³¹. Eamon Collins, lui, fait justement tout l'inverse dans l'introduction de son récit, en l'ouvrant avec ce qui pourrait être un serment à la fois testimonial et autobiographique : « *This book is the whole story*¹³² », et à la fin de ladite introduction, il rappelle que le texte qui suit représente bien l'histoire de son expérience (« *the story of my life*¹³³ »), qu'il espère « utile » (*useful*). Mais son témoignage semble s'accompagner, par l'utilisation du qualificatif « *whole* » ([histoire] *complète*), d'une tenue implicite à un devoir de *tout* raconter. Cette recherche d'exhaustivité est à questionner : si le format du journal, à l'instar du *Cheval blême*, permet d'orienter le choix de ce qui est rapporté, les mémoires éloignent cette précaution imposée. La question peut alors se poser par exemple lorsque dans le récit d'Eamon Collins se voient rapportés les récits qui lui ont été faits par d'autres personnes, par exemple lorsque Francie lui décrit le déroulé d'une fusillade :

*I felt faint. Francie took me through what happened that day. He said that he had travelled down to Warrenpoint in his own car, as instructed. [...] He had a .38 Smith and Wesson revolver lying between the seat and the door on his right-hand side, but he was too nervous to use it. Anyway, he didn't know how*¹³⁴.

¹³¹ Les notes de Michel Niqueux dans notre édition du *Cheval blême* donnent beaucoup de références.

¹³² « Ce livre est l'histoire complète. » (« [...] *concerning my life in the IRA* », « [...] concernant ma vie au sein de l'IRA. ») COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, *op.cit.*, p. 1.

¹³³ « l'histoire de ma vie ». *Ibid.*, p. 10.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 136-137.

Je me sentis défaillir. Francie me raconta ce qu'il s'était passé. Il [me] dit qu'il avait fait le trajet jusqu'à Warrenpoint dans sa propre voiture, conformément aux instructions [...]. Il avait un Smith et Wesson calibre .38 calé entre le siège et la portière sur son côté droit, mais il était trop nerveux pour l'utiliser. Enfin dans tous les cas, il ne savait pas comment [faire].

Le récit enchâssé des actions se mêle avec notamment du discours indirect libre. Collins se dédouane alors s'il ne dit pas exactement ce qu'il a entendu : son propre récit est fait plus de quinze ans après les faits, et les propos qu'il rapporte ne sont à l'origine pas les siens. De façon intéressante, quelques lignes après ce passage, nous pouvons lire, toujours dans le récit de Francie rapporté par Collins : « *The policeman began to say 'Hey, you, wait a minute', or 'Where do you think you're going?' or words like that*¹³⁵ », où la mention « *words like that* » (quelque chose comme ça) est difficile à attribuer à un locuteur. Est-ce Francie qui le dit à Collins début 1983, ou Collins qui n'a plus le souvenir exact du récit lorsqu'il écrit son livre en 1997 ?

Collins, à la fois autobiographe et témoin, raconte et documente – mais ce récit est par essence limité à son vécu, et sa recherche d'exhaustivité est nécessairement limitée, ainsi que lui-même le qualifie, à l'histoire de sa vie. Il ne faut pas non plus oublier que *Killing Rage* est co-écrit : la voix du co-auteur, Mick McGovern, est cependant *a priori* absente, tout du moins dans la forme, contrairement à d'autres ouvrages traitant de la vie d'ex-terroristes de l'IRA¹³⁶, et l'on peut imaginer qu'il n'a que représenté une aide à la rédaction. Sur la narration plus opaque du *Cheval blême*, une interprétation de *Fictions biographiques, XIX-XXe siècles* sur les biographies pourrait faire sens dans le contexte d'un récit qui a une dimension autobiographique en filigrane : « la subjectivité amène quant à elle à redéfinir la fictionnalité non plus comme synonyme de ce qui est faux, mais comme « figuration à soi du réel¹³⁷ » ». Autrement dit, les limites évidentes de la forme et l'incompatibilité apparente entre le récit romanesque et la véracité recherchée d'une (auto)biographie procèdent d'un « art du récit » qui permet plus de liberté pour narrer quelque chose qui tient pourtant du réel.

¹³⁵ « Le policier commença à dire "Eh, vous, attendez une minute", ou "Où est-ce que vous allez ?", ou quelque chose comme ça », *Ibid.*, p. 137.

¹³⁶ Voir dans la première partie, chapitre II, à la fin de la sous-partie 1) : la « biographie-mémoires » de Joe Cahill, un autre ex-membre de l'IRA, alterne entre propos de l'auteur (journaliste) et paroles recueillies de Cahill.

¹³⁷ MONTLUÇON, Anne-Marie, SALHA Agathe, *Fictions Biographiques, XIX-XXIe siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007, p. 31.

Les récits qui sont livrés dans les œuvres de ce corpus, s'arrogeant de l'Histoire ou à l'inverse tâchant de passer celle-ci derrière un voile fictionnel, placent dans les deux cas l'histoire de l'individu-narrateur terroriste sous l'œil d'un lecteur réel, en jouant de leurs différents niveaux de littéarité. C'est finalement bien le lecteur qui devient seul juge quant à la lecture d'un récit *de* l'Histoire, ou bien le récit d'un individu dans celle-ci.

3. Le paradoxe religieux

L'abord de ce corpus peut s'accompagner d'une question évidente : quelle est la place du religieux, lorsque l'on a d'une part une œuvre qui prend pour titre une référence directe à l'Apocalypse, et de l'autre un témoignage du cœur d'un conflit qui prend sa source dans une opposition entre communautés historiquement catholiques et protestantes ? Comment les œuvres traitent-elles du paradoxe qui se dessine entre religion et meurtre ?

Un paradoxe est, par extension, une « antinomie, complexité contradictoire inhérente à la réalité de quelque chose ou, plus rare, de quelqu'un¹³⁸. » Il en est un qui apparaît de façon évidente ainsi que le formule Eamon Collins dans l'introduction de son livre : « *This book is in part an attempt to explain why a segment of people within the Catholic population believed that the best way to redress their grievances was through violence*¹³⁹. » L'action terroriste, dans un contexte judéo-chrétien, prend place face au commandement divin « Tu ne tueras pas¹⁴⁰. » Mais celui-ci n'est en fait dans *Killing Rage* jamais en question. La seconde section du livre, qui présente la jeunesse de Collins, est la seule dans laquelle la foi catholique (« *catholic faith* ») est mentionnée en tant que telle. Autrement, « *Catholics* » et « *Protestants* », à l'instar de

¹³⁸ Paradoxe. Dans le *Trésor de la langue française informatisé*. Consulté sur <https://www.cnrtl.fr/definition/paradoxe>

¹³⁹ « Ce livre est en partie une tentative d'expliquer pourquoi une partie de la communauté catholique croyait que le meilleur moyen de redresser ses griefs était la violence. » COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, *op.cit.*, p. 1.

¹⁴⁰ *Exode* 20,13. Dans *La Sainte Bible*, Louis Segond (1910). Édition numérique par Bibebook, p. 237.

« *republicans* » et « *loyalists* », sont des groupes relativement homogènes, détachés de leur substrat religieux. La partie évoquant l'enfance de l'auteur est saturée de mentions cette foi lorsqu'il revient sur son éducation auprès d'une mère très pieuse, pour qui la résistance face aux Britanniques en Irlande du nord tient de la défense de la foi catholique¹⁴¹. A l'inverse, sont omniprésentes tout au long du *Cheval blême* les références religieuses, et ce alors que le narrateur « n'adhère pas à ces paroles [pleines de foi]¹⁴². » Cette sous-partie sera sujette à un déséquilibre : en effet, si *Le Cheval blême* est parsemé de références aux textes sacrés et met en scène des échanges qui traduisent en dialogue les incompatibilités entre la foi chrétienne et la violence, *Killing Rage* est quant à lui en dehors du chapitre cité ci-dessus presque exempt de toute mention de la religion, qui sert donc principalement à une mise en contexte.

Intéressons-nous tout d'abord à la question du sacrifice, laquelle rassemble justement violence et religion dans le cas du sacrifice sanglant. René Girard remarque dans *La Violence et le Sacré*, en comparant deux scènes de la *Genèse* et de l'*Odyssee*, qu'« au moment crucial [du sacrifice], chaque fois, l'animal est interposé entre la violence et l'être humain qu'elle vise¹⁴³ ». Dans la *Genèse*, l'animal qui empêche le sacrifice est l'agneau, symbole de pureté et d'innocence – comme le sont les enfants, à la mention desquels Vania annulerait l'acte terroriste dans *Le Cheval blême* ; comme ce fut le cas aussi pour le référentiel Ivan Kaliaïev qui refusa de lancer sa bombe à la vision des enfants du grand-duc Serge¹⁴⁴. Comme déjà brièvement évoqué dans la première partie, chapitre III de ce travail, le personnage de Vania – porteur du prénom russe par excellence Ivan, qui dans son étymologie signifie « Dieu est miséricordieux », considère le terrorisme à l'aune du sacrifice. L'échange de vies devient équivalent : l'amour et le mysticisme conditionnent le geste du meurtre et le rendent à ses yeux non seulement supportable, mais aussi et surtout nécessaire. Girard parle d'une fonction d'harmonisation, d'unification de la communauté par la réalisation du sacrifice¹⁴⁵ : en grossissant le trait, c'est aussi ce que réalise le martyr, qui à la fois suscite l'admiration

¹⁴¹ « *She passed on the Catholic faith in a way which passed on the idea of resistance to an enemy* » (« Elle transmettait la foi catholique comme si elle transmettait l'idée de résistance face à un ennemi. ») COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, *op.cit.*, p. 36.

¹⁴² SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, *op.cit.*, p. 110.

¹⁴³ GIRARD, René, *La Violence et le Sacré*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2014, p. 16.

¹⁴⁴ SAVINKOV, Boris, *Souvenirs d'un terroriste*, *op.cit.*, p. 100-101.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 19.

de ses pairs, et paie de sa mort la défense d'une cause, religieuse ou non – et c'est cette double cause qui nous intéresse ici.

The image of Connoly's woollen vest soiled with his blood stayed with me for a long time. In my mind Plunkett, Pearse and Connoly¹⁴⁶ were all linked together. They were all martyrs for our Catholic faith; the true religion: religion and politics fused together by the blood of the martyrs. I was prepared to be a martyr, to die for this true Catholic faith¹⁴⁷.

La vision du tricot de laine de Connoly, taché de son sang, resta en moi très longtemps. Dans mon esprit Plunkett, Pearse et Connoly étaient tous liés les uns aux autres. Ils étaient tous des martyrs pour notre foi catholique, la vraie religion : la religion et la politique étaient fusionnées ensemble par le sang des martyrs. J'étais prêt à devenir un martyr, à mourir pour cette véritable foi catholique.

Eamon Collins mentionne un souvenir d'enfance au Musée National de Dublin, au cours duquel il visite d'une pièce dédiée à l'insurrection de Pâques de 1916, au cours de laquelle des nationalistes irlandais organisèrent une révolte armée contre l'occupation britannique. Le vêtement de Connoly taché de sang évoqué dans la citation ci-dessus n'est pas sans rappeler une relique, à l'instar de la Sainte tunique du Christ. Un objet consacré à l'histoire et conservé dans un musée, à la fois témoin et image du conflit. Collins insiste alors surtout sur l'aspect de martyr des morts des engagés dans la lutte nationaliste : il balaie en effet rapidement de la main les convictions religieuses, qui de surcroît n'apparaissent déjà pas dans son récit comme motif de refus de la violence. Passée la première partie du chapitre consacré à sa jeunesse, il ne mentionne presque plus la religion elle-même. Il se radicalise jeune adulte après son arrestation humiliante, et dans le reste de son récit la religion est notoirement absente.

De son côté, le personnage-narrateur de George, qui semble présenter une façade imperméable aux tirades religieuses de de Vania, ressasse pourtant beaucoup : on peut empiriquement relever pas moins de vingt-quatre références explicites à la Bible dans le texte. Puisque le roman prend le format d'un journal, c'est le narrateur George qui choisit de rapporter (il s'agit parfois de citations directes) ou de faire référence aux textes sacrés. Le nom du personnage n'est par ailleurs pas anodin : Saint-

¹⁴⁶ James Connoly, Joseph Plunkett et Patrick Pearse sont trois nationalistes irlandais ayant participé à l'organisation de l'insurrection de Pâques de 1916. Ils sont tous les trois exécutés quelques jours plus tard par la cour martiale.

¹⁴⁷ COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage, op.cit.*, p. 36-37

Georges (soit « *George* » en anglais, rappelons que le narrateur se présente sous une fausse identité anglaise) est lui-même un martyr chrétien, et plus particulièrement un « saint militaire » de Grande-Bretagne. Dans la religion orthodoxe, qui prévaut en Russie, c'est un saint particulièrement honoré – d'où par exemple la Croix de Saint-Georges, décoration militaire honorifique de l'État russe. On note d'ailleurs dans *Le Cheval blême* une très grande prévalence de l'Apocalypse et de l'Épître de Saint-Jean, qui ont en commun la thématique de l'amour inconditionnel, au cœur du mysticisme de Vania. Des mentions et références lourdes de sens, tandis que George, après l'exécution de Vania, se remémore : « “Celui qui n'aime pas n'a point connu Dieu, parce que Dieu est amour.” Vania croyait au Christ, je n'y crois pas¹⁴⁸. » Trente pages plus loin dans sa dernière entrée de journal, George fait un écho très similaire à ce passage : « Je me rappelle : “Celui qui n'aime pas n'a point connu Dieu, parce que Dieu est amour.” Je n'aime pas et je ne connais pas Dieu¹⁴⁹. » Georges Nivat, dans *Aspects religieux de l'athée russe*, écrit : « Pour l'athée russe, l'incroyance est une foi, une foi plus active, plus religieuse, au sens étymologique du terme, que la foi religieuse courante¹⁵⁰. » George est dans tous ses échanges avec Vania – et particulièrement après ceux-ci – travaillé par ces réflexions : il tâche de mettre Vania face aux contradictions entre sa piété et le terrorisme (« Vania, le Christ a dit : “Ne tue pas¹⁵¹” »), mais ce dernier justifie la compatibilité des deux par l'amour inconditionnel, de Dieu et des hommes. C'est cet amour que George semble ne pas comprendre, sur lequel il se questionne souvent en fin de chapitres, et lequel le noie dans un tiraillement dostoïevskien face à ce qui lui apparaît fondamentalement incompatible :

Nous vivons de tromperie et de sang. Au nom de l'amour ?

Le Christ est monté au Golgotha. Il ne tuait pas, il donnait la vie aux hommes. Il ne mentait pas, il enseignait la vérité aux hommes. Il ne trahissait pas, il fut lui-même trahi par son disciple. Donc voici l'alternative : la voie du Christ, ou... Ou celle de Smerdiakov, comme Vania l'a dit... Et alors, je suis Smerdiakov¹⁵².

¹⁴⁸ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste, op.cit.*, p. 137.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.162.

¹⁵⁰ NIVAT, G. (1998). « Aspects religieux de l'athée russe. » in : *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 29, n°3-4, Juillet-Décembre 1988. p. 415.

¹⁵¹ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste, op.cit.*, p. 54. George le rappelle à nouveau dans un échange très similaire p. 88.

¹⁵² SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste, op.cit.*, p. 138. Smerdiakov est le frère bâtard dans *Les Frères Karamazov* de Fiodor Dostoïevski. Obsédé par l'athéisme d'Ivan Karamazov et croyant comprendre un message caché de sa part, c'est lui qui commet le parricide et tue Fiodor.

Une aporie qui le mènera, face à la vanité de ces raisonnements, à commettre un meurtre qui déborde du terrorisme. A la fin du roman, repensant à Vania, il dit : « Si j'avais pensé comme [Vania], je n'aurais pas pu tuer. Et, ayant tué, je ne peux pas penser comme lui¹⁵³. »

Le mythe du martyr révolutionnaire, lui, a la peau dure, tant dans l'histoire que dans la littérature :

Heroic narratives of Maria Spiridonova, Ivan Kalyaev, Egor Sozonov and many other social-revolutionary martyrs were carefully documented and distributed both as a means of propaganda and simply because people wanted to hear their stories¹⁵⁴.

Les récits héroïques de Maria Spiridonova, Ivan Kaliaïev, Yegor Sazonov et beaucoup d'autres martyrs socialistes-révolutionnaires furent documentés et partagés avec soin, à la fois en tant que propagande et simplement parce que les gens voulaient lire leurs histoires. (Je traduis)

Topos fréquent en littérature, à l'instar de l'image d'Ivan Kaliaïev se signant devant une icône avec sa bombe à la main reprise par Camus dans *Les Justes*, l'imagerie du martyr perdure, vidée ou non de sa substance sacrée. « *The hunger strikers provided [the IRA] with a whole new iconography of martyrs to exploit¹⁵⁵* », commente Eamon Collins vers la fin de son récit dans *Killing Rage*, expliquant que les grèves de la faim des prisonniers républicains des années 1980, qui emportèrent dix d'entre eux, servirent à « redonner des martyrs » à la cause nationaliste, qui n'avait de fait plus besoin de ramener sa lutte aux événements de l'insurrection de Pâques en 1916. Une instrumentalisation qui naît d'une fascination intemporelle pour la figure de l'individu, du *personnage* engagé jusqu'au sacrifice dans la défense d'une cause qui apparaît pour sa communauté honorable. De façon amusante, Collins mentionne à la toute fin de son ouvrage sa rencontre avec un prêtre catholique – l'une des seules incursions de l'institution religieuse dans son récit – qu'il qualifie de « *radical man of peace¹⁵⁶* ».

¹⁵³ *Ibid.*, p. 154.

¹⁵⁴ MEIER, I. V. (2016). *Evil Men Have No Songs: The Terrorist and Literatuer Boris Savinkov, 1879-1925*. (Doctoral dissertation). p. 175. Consulté sur <https://scholarcommons.sc.edu/etd/3565>

¹⁵⁵ « Les grévistes de la faim donnèrent [à l'IRA] une iconographie de martyrs toute neuve à exploiter. » COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, *op.cit.*, p. 210.

¹⁵⁶ « un homme de paix radical. » *Ibid.*, p. 366

Deux termes qu'il n'est pas facile de rapprocher, après plus de 300 pages d'un récit à charge contre la violence radicale.

Enfin, et de manières très différentes, les deux œuvres de ce corpus ne répondent pas au paradoxe religieux, si tant est que celui-ci demande une réponse. D'un côté, Collins choisit, consciemment ou non, de l'ignorer complètement. De l'autre, Savinkov en fait une matière qui parsème son livre et semble contaminer son narrateur, sans basculer réellement d'un côté ou de l'autre, et peut-être est-ce ce qui participe à la perte de George. Face à la violence, la foi chrétienne apparaît alors moins comme sujet de remise en cause que comme vecteur d'une aporie trop difficile à interpréter, dans un contexte qui finit, il semblerait, toujours par fracturer l'individu.

Chapitre 2 : Les enjeux de l'écriture *de soi*

Après avoir évoqué les différents points relevant de l'écriture d'une expérience, ce chapitre portera une attention particulière à la façon dont la subjectivité se comporte dans ces écrits, et surtout ce que la narration à la première personne permet de mettre en jeu. Ainsi que nous l'avons vu, outre les considérations sur la forme du récit, c'est bien l'histoire individuelle qui est rapportée et qui permet d'approcher différents sujets qui, tous, sont intimement entremêlés avec la violence inouïe du terrorisme.

1. *Enjeux d'information, enjeux « d'éducation »*

This story has been 10 years in the telling. [...] I consider it to be an important record. Not only for me and for my family, but also for this present generation and future generations. So that they will know the reality behind– the unromantic reality if you like, the unheroic reality, of what it was like to be involved in [an armed] campaign for a considerable period of time¹⁵⁷.

Cette histoire est racontée depuis 10 ans. [...] Je considère que c'est une archive importante. Non seulement pour ma famille et moi, mais aussi pour la génération d'aujourd'hui et les générations futures, pour qu'ils sachent quelle est la réalité derrière... La réalité peu romantique, si vous voulez, peu héroïque, derrière le fait de s'engager dans une campagne [armée] pendant une période considérable.

Voici les mots d'Eamon Collins à la fin de son passage dans l'émission de télévision « *Confession* » sur la chaîne britannique ITV en 1995, avant qu'il ne fasse un livre du même récit de vie. Dans l'émission télévisée comme dans son livre, Collins martèle que son récit vise avant tout à informer : l'introduction de *Killing Rage* regorge de mots et expressions qui relèvent de l'apprentissage (au sens large), tels que « *learn* » (apprendre), « *realised* » (réaliser), il qualifie sa période post-IRA

¹⁵⁷ Mick. (2015, 19 juin). *EAMON COLLINS (NETWORK FIRST ITV) CONFESSION*. [Vidéo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=rsfM_kXUU5c. 48:22 à 48:58.

d'« enlightening¹⁵⁸, » mentionne un « *process of reflection*¹⁵⁹ », va jusqu'à évoquer une transformation : « *it is possible to become a different person*¹⁶⁰. » J'ai déjà cité le souhait explicite de l'auteur formulé dans cette même introduction, « *My hope is that someone somewhere might learn something useful from the story of my life.* » Tout au long du récit, l'effet est amplifié par le très fort effet rétrospectif, qui joue un rôle majeur dans la lecture du livre et lui donne un biais de contre-exemple ; nous aurons l'occasion de revenir sur l'emploi des temps verbaux plus loin dans ce travail (chapitre III de cette même partie en particulier). En effet, à plusieurs reprises, Collins manifeste une réflexion venue sur le tard : par exemple, « *at that time [...] I believed*¹⁶¹ », où le verbe « *believed* » témoigne plus volontiers que par exemple un « *thought* » d'une conviction marquée au-delà de « pensais », en étant plus proche de « croyais » et insinuant une perspicacité venue ultérieurement. Par ailleurs, lorsque le récit parvient à la période où Collins commence à éprouver une fracture dans son engagement, la narration montre l'aval de sa réflexion : « *Logic, when I allowed myself to use it, told me that we could never win*¹⁶². » Ces occurrences se multiplient proportionnellement à l'avancée du récit, témoignant de la désillusion du narrateur quant aux finalités même de la violence politique. La logique est ici employée comme argument d'autorité, et vient mettre en lumière l'erreur de l'engagement du narrateur, qu'il raconte commencer à percevoir. A l'inverse, sans rétrospection dans la narration dépouillée du *Cheval blême*, la lecture du récit ne semble pas s'accompagner d'une « leçon » ou d'une volonté de George de lever le voile sur quoi que ce soit. Tout du moins, il ne le mentionne jamais, et se garde bien de manifester des regrets : il tâche d'apparaître inflexible tout au long du récit. Mais des procédés engageant la réflexion existent bien dans *Le Cheval blême*. Au lieu de passer par l'expérience passée du narrateur, racontée et jugée par ce dernier avec un recul palpable, George rapporte des fragments de conversations qui, sans proposer de conclusions rattachées à une valeur de justesse, remettent en question la pertinence de l'entreprise terroriste. On retrouve la question des conditions dans lesquelles le meurtre serait acceptable et *pourquoi*, notamment lorsque George échange avec Vania, bien que comme nous l'avons vu dans la partie précédente George écrit qu'il ne parvient pas à le comprendre. Ce que le lecteur voit,

¹⁵⁸ « instructive » COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, *op.cit.*, p. 7.

¹⁵⁹ « processus de réflexion » *Ibid.*, p. 1

¹⁶⁰ « il est possible de devenir une personne différente » *Ibid.*, p. 2

¹⁶¹ « À l'époque [...] je croyais » *Ibid.*, p. 101.

¹⁶² « La logique, quand je m'autorisais à en faire usage, me disait qu'on ne pouvait pas gagner. » *Ibid.*, p. 177.

finalement, c'est que la vision du terrorisme de George l'isole : lors de l'une des rencontres du narrateur avec Elena, son amante qui dans le roman représente les seules excursions en dehors du huis clos terroriste, celle-ci demande avec insistance : « – N'est-il pas préférable de vivre, de vivre tout simplement ?... Ou bien ne vous ai-je pas compris ? Serait-ce [le terrorisme] nécessaire ?... Non, non¹⁶³ ? ». George, lui, ressasse l'idée : en l'absence de loi, tout est permis. Les dilemmes du personnage se heurtent à l'absence de sens de ses actions alors pourtant que l'attentat qui représente le cœur du roman finit par réussir.

Dans ses *Souvenirs*, Savinkov – en son nom, donc, s'étend d'ailleurs beaucoup plus sur les remises en cause de l'utilité de l'Organisation de Combat, soit la branche terroriste elle-même, particulièrement à la suite de l'échec du soulèvement de Moscou¹⁶⁴. Savinkov évoque les difficultés de trouver un juste milieu efficace entre « la propagande pacifique » et « le développement du terrorisme » :

Inévitablement, le terrorisme aurait entravé la bonne marche du travail pacifique, lui ôtant forces et moyens [...]. D'un autre côté, la propagande pacifique dans les limites du même parti aurait entravé le développement du terrorisme [...]. On le vit par la suite, quand le terrorisme fut successivement discrédité et puis réhabilité par le comité central, au nom de principes politiques dictés par le moment présent¹⁶⁵.

Voici ce qu'il commente dans ses mémoires, là où George dans *Le Cheval blême* se fait l'écho laconique de cette incompatibilité du terrorisme avec une ligne directrice stable de la part du parti, lequel est représenté par le personnage d'Andreï Petrovitch :

- Oui, George, en vérité, nous commençons à perdre espoir. Des échecs, oui, on sentait que vous étiez en échec. [...] Nous voulions même vous liquider.

- Nous liquider ? Comment ça ?

¹⁶³ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, op.cit., p. 72

¹⁶⁴ Il s'agit de l'insurrection de Moscou de décembre 1905. Le soulèvement est réprimé et beaucoup de civils périssent dans les affrontements. SAVINKOV, Boris, *Souvenirs d'un terroriste*, op.cit., p.192-199. Voir aussi ROLLAND J.-F., *L'Homme qui défia Lénine*, op.cit., p. 105 : il était à cette période question de l'arrêt du terrorisme par le Comité central des SR.

¹⁶⁵ SAVINKOV, Boris, *Souvenirs d'un terroriste*, op.cit., p. 198-199.

- C'est du passé... Je vous avoue que nous n'y croyions plus. Depuis si longtemps, et aucun résultat... Et nous nous sommes alors demandé : Ne vaut-il pas mieux vous dissoudre ? De toute façon, il n'en sortira rien... Les vieux imbéciles que nous étions... N'est-ce pas¹⁶⁶ ?

Collins fait état de débats similaires lorsqu'il évoque, de façon analogue à Savinkov, les évolutions des partis politiques et notamment le gain en popularité du Sinn Fein, auprès duquel était rattachée l'OIRA, considérée d'un mauvais œil par la PIRA (qui je le rappelle était la branche de l'IRA à laquelle appartenait Collins) car elle misait sur la politique plutôt que le terrorisme :

First, if Sinn Fein developed real political muscle in terms of electoral support, then republicans could be sidetracked into constitutional politics [...]. A movement in this direction would gradually undermine support for the armed struggle: political violence was seen to be crucial in the building and maintenance of revolutionary consciousness among the masses¹⁶⁷.

En premier lieu, si le Sinn Fein développait un réel appui politique avec le support électoral, alors les républicains pouvaient être détournés vers la politique constitutionnelle [...]. Un mouvement dans cette direction saperait progressivement le soutien à la lutte armée : la violence politique était considérée comme essentielle à la construction et au maintien de la conscience révolutionnaire parmi les masses.

Peu à peu, la crainte d'un manque de pertinence face à une autre institution républicaine, plus « rangée », fait apparaître toutes les difficultés du maintien d'une campagne armée sur le long cours. Et de son côté, outre les réflexions à demi avouées qui partagent son narrateur, Savinkov propose une vision « de l'intérieur » de la dislocation d'un mouvement, sur laquelle se terminent par ailleurs explicitement ses mémoires. Le livre a par ailleurs été lourdement censuré à sa sortie.

La fonction « documentaire » revendiquée du récit de Collins est donc adressée à ses contemporains et aux générations futures, dans un mouvement de l'écriture des *Troubles* qui voit naître des ouvrages similaires tâchant de mettre des mots sur une période d'une violence inouïe. Si elle ne remplace pas le travail d'un historien dans un objectif de documentation, elle y participe en revanche, en offre une fraction subjective,

¹⁶⁶ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste, op.cit.*, p. 135.

¹⁶⁷ COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage, op.cit.*, p. 206

et c'est aussi ce que propose d'une façon moins explicite le roman de Savinkov. À l'exception de l'introduction et de la fin du dernier chapitre, le récit d'Eamon Collins est exempt d'adresses directes au lecteur. Son monologue, à l'instar de celui du narrateur du *Cheval blême*, laisse cependant – à dessein chez Collins et peut-être chez Savinkov, entrevoir les tenants et aboutissants de l'organisation terroriste, dans toutes ses contradictions et évolutions successives. Plus qu'une « preuve », *Killing Rage* est explicitement écrit dans l'optique de fournir une vue de l'intérieur – de démystifier ou peut-être *démythifier* une lutte dont la branche terroriste a pour l'auteur tari le nom. Si le livre est salué dans les médias locaux – en témoignent les trois pages d'extraits de critiques qui précèdent la page de titre de *Killing Rage* – le récit est d'un côté reçu « en traître » par l'IRA, et de l'autre fustigé par le bord loyaliste puisque Collins a passé très peu de temps en prison. Il en va de même pour *Le Cheval blême* : le roman a par ailleurs été lourdement censuré lors de sa première publication en 1909¹⁶⁸. Mais même amputé lors de cette première publication de « mots ou paragraphes trop précis sur l'attentat¹⁶⁹, » le roman est par certains reçu comme œuvre « antirévolutionnaire¹⁷⁰ » par d'autres comme un exemple presque formateur, justifiant la violence politique¹⁷¹. Les accusations et réceptions sont peut-être dans ces cas précis la preuve que l'enjeu d'information a, d'une façon ou d'une autre, accompli son but.

2. Faire entendre la voix de l'autre

La narration à la première personne implique une interception, ou tout du moins un transit des paroles des autres acteurs du récit à travers le narrateur. Le récit mobilise différentes voix : le narrateur-terroriste n'est pas seul, mais c'est lui qui choisit qui faire entendre, et quelles paroles rapporter. Dès lors, il peut être intéressant d'analyser tout d'abord dans quelles proportions les autres acteurs du récit sont amenés.

¹⁶⁸ Michel Niqueux, « Introduction », in Boris SAVINKOV, *op.cit.*, p. 23.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 25.

Je pense parfois à Vania, à son amour, à ses paroles pleines de foi. Je n'adhère pas à ces paroles. Pour moi, elles ne sont ni le pain quotidien ni la pierre d'angle. Je ne peux pas comprendre comment on peut croire à l'amour, aimer Dieu, vivre selon l'amour. Et si ce n'était pas Vania qui disait cela, je me moquerais. Mais je ne me moque pas¹⁷².

A la lecture du *Cheval blême* par exemple, il apparaît d'emblée que personnage de Vania bénéficie d'un statut particulier, voire d'un certain traitement de faveur : cela se voit tant dans la façon qu'a le narrateur de ressasser ses paroles, que dans l'affection qu'il lui porte de façon évidente. Mais aussi, et de façon plus pragmatique encore, simplement dans la présentation littéraire du personnage. En effet, dans les premières entrées de journal, le narrateur présente les autres membres du commando : tout d'abord Erna, puis Fiodor et Elena. Vient ensuite Vania : et tandis que la présentation des autres personnages, y compris d'Heinrich après lui, est complètement prise en charge par le narrateur, l'introduction de Vania se fait ainsi dans le texte : « Fiodor a eu sa femme tuée. Erna dit qu'elle a honte de vivre. Vania... Mais laissons-le s'exprimer¹⁷³. » George, laconique dans tous ses dialogues, n'est pas plus loquace lorsqu'il parle avec Vania. Mais l'impact de ces échanges en particulier est indéniable, et parcourt tout le roman, jusqu'à culminer lorsque le narrateur ne trouve définitivement plus de sens dans le terrorisme, n'ayant pas pu intégrer en lui les motivations des autres – et particulièrement la vision de Vania qui permettait à ce dernier de trouver une justification dans le terrorisme par le don de sa vie. Dans *Killing Rage*, de façon intéressante, nous pouvons remarquer que la grande majorité des dialogues rapportés est occupée, parmi les membres de l'IRA que Collins a fréquentés, par les figures les plus antipathiques. À la fois preuve à charge et miroir déformant pour le narrateur décrivant son « je narré, » ou « *experiencing self*¹⁷⁴ » (Cohn), Collins choisit de faire entendre ce à quoi il était confronté – et à quoi il n'adhéra finalement jamais.

¹⁷² SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, op.cit., p. 110.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 38.

¹⁷⁴ Traduit par « moi de l'action » dans COHN Dorrit, *La Transparence intérieure*, traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, Seuil, 1981.

*[Scap] turned to John Joe and started joking about one informer who had confessed after being offered an amnesty. Scap told the man that he would take him home, reassuring him that he had nothing to worry about. [...] 'It was funny, he said, 'watching the bastard stumbling and falling' [...] '... and then you shot the fucker in the back of the head,' said John Joe, and both of them burst out laughing*¹⁷⁵.

Scap se tourna vers John Joe et se rappela avec moquerie d'un informateur qui avait avoué après s'être vu offrir une amnistie. Scap lui avait dit qu'il le ramènerait chez lui, le rassurant, lui disant qu'il n'avait rien à craindre. [...] « C'était marrant, » dit-il, « de voir ce salaud trébucher et tomber [...]. » « ... Et puis tu lui as mis une balle derrière la tête », ajouta John Joe, et les deux éclatèrent de rire.

Dans ce cas, il s'agit de deux personnages, dont une figure d'autorité¹⁷⁶, qu'a bel et bien côtoyés Collins. Et lorsque le narrateur du présent s'exprime, il porte un jugement auquel le lecteur est invité à adhérer : l'anecdote, qui en précède d'autres du même acabit, est rapportée de façon à mettre en lumière la cruauté gratuite des deux membres en question, et la nonchalance avec laquelle ils l'évoquent. Ce passage survient par ailleurs au moment où les convictions même de Collins dans son implication dans la lutte armée sont mises à mal : il est promu dans la cellule de sécurité interne de sa branche locale de l'IRA tout juste lorsqu'il commence à avoir des doutes sur son engagement. Sa défiance à l'égard de ses nouveaux collègues est alors transparente, et s'il mentionne les admirer sur certains points, il rapporte principalement des échanges qui comme celui-ci mettent en lumière leur cruauté, de laquelle lui se détache : « *I did not have the courage to say: 'I can't go through with this. I haven't got the stomach for it'*¹⁷⁷. » Malgré son engagement, Collins émancipe donc clairement le ressenti de son passé par rapport à l'environnement dans lequel il évoluait. A l'inverse, les pensées de George dans *Le Cheval blême* sont « contaminées » à la fois par les discours et par les souvenirs, principalement de Vania : par deux fois au début du roman, George clôt ses entrées de journal après un échange avec Vania en mentionnant respectivement « Dehors, j'oublie ses paroles¹⁷⁸. » et « J'oublie derechef

¹⁷⁵ COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, *op.cit.*, p. 236

¹⁷⁶ John Joe McGee (orthographié « Magee » dans *Killing Rage*) était le leader de la *Nutting Squad*, la cellule de contre-espionnage de la *Provisional Irish Republican Army*.

¹⁷⁷ « Je n'avais pas le courage de dire "Je peux pas continuer comme ça. J'ai pas la carrure pour." » COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, *op.cit.*, p. 236.

¹⁷⁸ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, *op.cit.*, p. 40.

ses paroles¹⁷⁹. » Pourtant, quelques jours avant la troisième tentative (réussie) d'attentat, menée à bien par Vania, George écrit :

Vania mourra. Il ne sera plus là. [...] Mais je me demande : quelle différence y a-t-il entre lui et, mettons, Fiodor ? Tous les deux vont tuer. Tous les deux seront pendus. Tous les deux seront oubliés. La différence n'est pas dans les actes mais dans les paroles¹⁸⁰.

Et les paroles de Vania sont en effet de très loin les plus rapportées, à la fois directement et indirectement, par le narrateur dans le roman. C'est également là que les souvenirs de George, qui ne se tourne que rarement vers le passé, se portent le plus – c'est particulièrement visible à la fin du roman : « Je me souviens de Vania¹⁸¹ », « Il y avait Vania¹⁸² », « Donc, Vania n'a pas raison... Pauvre Vania plein d'amour¹⁸³ », ou encore, « Je me rappelle : « Celui qui n'aime pas n'a point connu Dieu, parce que Dieu est amour¹⁸⁴, » dans la dernière entrée de journal qui de surcroît reprend pour la seconde fois (une première fois p. 137) une citation de Vania au début du roman. George semble vouloir neutraliser la voix de Vania lorsqu'il restitue leurs échanges, ce qui met finalement en exergue l'effet inverse et lui donne place prenante dans son récit.

Malgré une narration dépouillée et le format elliptique du journal, Savinkov apporte finalement dans les dialogues du *Cheval blême* plusieurs sons de cloche : les motivations de chaque personnage sont exposées par eux-mêmes. Mais quelle est alors l'influence de ces voix, ou comment se placent-elles par rapport à l'écriture de soi ? Dans *Killing Rage*, il y a une très nette scission entre le « je narrant » et le « je narré » du fait de la rétrospection. Il réécrit, et donc réinterprète ses échanges à l'aune de sa position en aval des événements. Chez Collins, il s'agit donc forcément d'une émulation, une reconstruction des dialogues. De la même façon qu'un narrateur à la première personne dans une autobiographie ne peut se remémorer ses pensées qu'en tâchant de les simuler (et pas à travers des yeux « externes » ainsi que l'impliquerait la troisième personne), Collins recrée les propos qu'il a tenus ou entendus en tâchant *a priori* de le faire de la façon la plus fidèle possible. Et bien que son procès et son interrogation subséquente par l'IRA l'aient sans aucun doute fait répéter plusieurs fois

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 59.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 110.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 147.

¹⁸² *Ibid.*, p. 153.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 155.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 162.

les scènes qu'il a vécues, plus de dix ans séparent les faits (et discours) rapportés et le moment où ils sont réécrits dans le livre. Les discours permettent alors de montrer les dynamiques, voire d'incriminer les autres : c'est le cas par exemple encore avec Mickey : dans le chapitre « *Legitimate Target* », lorsque Collins raconte la préparation avec Mickey de l'opération qui, car ce dernier ment par omission, coûtera la vie à Norman Hanna (qui avait quitté les rangs de l'UDR depuis plus de six ans, et ne représentait donc plus une cible pour l'IRA). Collins alterne alors entre paroles rapportées et discours indirect libre : cela permet notamment d'orienter les informations qu'il fait passer :

*I said that this man was just not looking like a UDR man [...].
I asked [Mickey] if he had read Hanna's file thoroughly. Mickey said that he had, and that it said he was in the UDR. 'But it does say in one part that he left the UDR six years ago.'
'What! Six years ago! Then he's not a fucking target!'
Mickey shook his head: 'The records are lying. He was seen at a checkpoint the other week'¹⁸⁵.*

J'affirmai que l'homme ne ressemblait juste pas à un membre de l'UDR. [...] Je demandai [à Mickey] s'il avait lu le dossier sur Hanna assez attentivement. Mickey assura que oui, et que le dossier disait qu'il était dans l'UDR. « Mais il est mentionné à un endroit qu'il a quitté l'UDR il y a six ans. »
« Quoi ! Six ans ! Alors c'est pas une putain de cible ! »
Mickey secoua la tête. « Le dossier ment. Il a été vu à un checkpoint l'autre fois. »

Collins appuie ensuite le fait que cette conversation le travaille : il a du mal à croire ce qu'il a entendu. Plus tard, tandis qu'il s'approche du lieu de rendez-vous, il se demande : « *I thought about Mickey [...]: what was he becoming? And what had I become*¹⁸⁶? » Déjà tôt dans le récit, Collins affirme l'intégrité de sa pensée vis-à-vis de ceux avec lesquels il coopère : à plusieurs reprises, cette irréconciliabilité apparaît, et ne fait que participer de la fracture qui parcourt peu à peu le narrateur.

Une mention pour finir sur la place des femmes dans ces deux récits : dans *Le Cheval blême*, l'auteur accorde une grande place aux scènes où George est seul avec

¹⁸⁵ COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, op.cit., p.110.

¹⁸⁶ « Je repensai à Mickey [...] : qu'était-il devenu ? Et qu'est-ce que j'étais, moi, devenu ? » *Ibid.*, p. 111

Erna ou Elena. Chacun de ces dialogues répète le même schéma irréconciliable : Elena demande plusieurs fois à George « pourquoi le terrorisme ? », sans que le narrateur puisse trouver une réponse qui les satisfasse – lui comme elle, et Erna demande si George l'aime (à cinq reprises au total, sur six scènes où ils sont seuls), sans que jamais il lui donne une réponse claire. Ainsi que je l'ai déjà mentionné dans ce travail, ces deux figures féminines sont ce qui fait « déborder » le récit du terrorisme, tout en soulignant les tiraillements et le mal-être grandissant d'un narrateur qui ne parvient pas à trouver un équilibre. Et il en va de même dans *Killing Rage*, qui ne fait quant à lui mention d'aucune figure féminine engagée dans la lutte, et dont la principale figure féminine est Bernie, l'épouse de Collins : les propos de cette dernière ne sont jamais rapportés dans du discours direct ou indirect, systématiquement en discours indirect libre. A la différence de Savinkov, Collins côtoyait directement Bernie : peut-être était-il plus sûr pour lui de ne pas directement rapporter des propos qui auraient pu être inexacts, jugés par la personne, ou interprétés de façon plus libre.

3. *Se confesser, se justifier ?*

Dans la littérature anglophone, particulièrement américaine, les genres littéraires de « *confessional writing* » ou « *confessional novel* » (respectivement écriture confessionnelle ou roman confessionnel) mettent depuis le milieu du XX^e siècle l'écriture introspective en lumière. Si ces genres littéraires en particulier sont liés à un mouvement qui n'a en lui-même pas grand-chose à voir avec les œuvres que nous étudions ici, je choisis de les mentionner car il est intéressant de voir que l'écriture de soi, qui leur est ainsi qu'à mon corpus un trait commun, est alors liée à l'idée de confession. Ce terme, en anglais comme en français, s'attache, que le contexte soit religieux ou non, à l'aveu des fautes (ou des péchés), dans l'optique *a priori* de s'en repentir. Comme le montre Rousseau dans ses *Confessions*, celui qui s'écrit dans ce but met dès lors en exergue son individualité – de façon plus ou moins modeste. Collins, dans l'introduction de *Killing Rage*, dit à propos de son livre : « *This is not meant as*

*an arrogant boast, rather as an explanation*¹⁸⁷ ». Il est par ailleurs à noter que le livre, présenté comme une succession de faits plus que de ressentis d'expériences, est exempt de passages d'expression de regrets, ce qui est aussi observable dans *Le Cheval blême*. Dans le roman de Savinkov, le narrateur affirme même : « Je n'ai pas de remords. Oui, j'ai tué¹⁸⁸. » Sur cette citation par ailleurs, il est intéressant de remarquer qu'il n'est pas évident de savoir de qui George parle : en effet, ce passage survient après qu'il a tué le mari de son amante, mais autour de cette phrase précise, le contexte textuel direct évoque tant l'action terroriste le duel jaloux. Et si George n'a « pas de remords », il se questionne malgré tout de façon incessante dans l'œuvre : dès le début « Au nom de quoi vais-je tuer ? Au nom de la terreur, pour la révolution ? Au nom du sang, pour le sang¹⁸⁹ ? », ou encore à la fin, « Je me demande : Pourquoi ai-je tué ? Qu'ai-je obtenu par la mort¹⁹⁰ ? ». Si dans *Killing Rage* les événements successifs amènent un malaise progressif, avec un narrateur qui d'abord confesse s'être endurci à l'idée de tuer (en témoigne le chapitre nommé « *Hardened to Death*¹⁹¹ ») puis le supporte de moins en moins, l'attitude de George dans *Le Cheval blême* reste la même du début à la fin – notamment car il ressasse : Michel Niqueux dans la préface mentionne la « vacuité cynique¹⁹² » d'un narrateur qui raconte sans condamnation ni enthousiasme. Car en effet, les effusions de joie lorsque les opérations sont réussies sont dans les deux œuvres étrangères aux narrateurs, ce qui enlève peut-être par ailleurs un critère d'aggravation à l'œil du lecteur, car Collins et le narrateur de Savinkov se placent alors face à des figures qui s'épanouiraient pleinement dans la brutalité. Les actes terroristes sont dans les deux œuvres narrés sans emphase, mais sans dégoût non plus, présentés comme les devoirs respectifs de chacun des membres du commando engagé. Et dans *Killing Rage* par exemple, les conditions d'expression des regrets sont bien précises : un seul passage fait réellement une place à des larmes d'amertume après le meurtre de Norman Hanna (l'homme qui avait quitté l'UDR plus de six ans auparavant). Quant aux excuses, elles sont visibles dans l'introduction : « *I am deeply sorry for the part I played in all of those deaths*¹⁹³ ». Si Collins ne demande pas explicitement pardon, il

¹⁸⁷ « Ceci n'a pas vocation à être une fanfaronnade, mais plutôt une explication ». COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, *op.cit.*, p. 1.

¹⁸⁸ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, *op.cit.*, p. 153.

¹⁸⁹ *Ibid.* p. 38

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 156

¹⁹¹ « endurci jusqu'à la mort » mais si traduit de façon littérale, très proche de l'expression française « endurci à mort », qui bien que nettement plus familière est à mon sens une traduction plus exacte.

¹⁹² Michel Niqueux, « Introduction », in Boris SAVINKOV, *op.cit.*, p. 19.

¹⁹³ « Je suis profondément désolé pour le rôle que j'ai joué dans toutes ces morts. » COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, *op.cit.*, p. 2.

reconnaît en revanche ses fautes : « *I shall carry with me until my death the knowledge of the suffering I inflicted on them*¹⁹⁴ ». Le récit qui suit pourrait donc représenter à cet égard une longue confession ne demandant finalement pas le pardon, mais il se présente finalement plutôt comme une *justification* : voilà pourquoi Collins s'est engagé dans le terrorisme, et en voici la réalité et les conséquences. Et en cela, les actions de Collins ne sont pas un secret révélé par la publication : l'écriture lui permet en revanche d'expliquer son cheminement avec ses mots.

Sur l'inexactitude possible des dialogues rapportés d'ailleurs, une fois encore bien après les faits, Collins prend ses précautions. Lorsqu'il introduit le déroulé du meurtre du *major* Ivan Toombs, qu'il a organisé mais auquel il n'a pas directement participé, la formulation le dédouane d'éventuelles erreurs : « *They supplied very different accounts, accounts that were authenticated much later by forensic evidence at my trial*¹⁹⁵. » Les interviews télévisées (une seule est encore accessible en ligne) de Collins en 1995, 1998 et 1999 recourent son récit parfois au mot près. Accusé de cinq meurtres et 45 délits de terrorisme, Collins avait, sous la pression de sa famille et surtout de sa femme, rétracté son témoignage lors du procès, qui de surcroît fut invalidé car jugé obtenu « sous la contrainte » lors de son interrogatoire musclé. Pourtant, Collins livre toujours la même histoire, sans chercher à se dédouaner des actes commis : chacune des actions de *l'experiencing self* est expliquée, ou justifiée par le *narrating self*. Dans *Le Cheval blême*, la limite est plus ténue : par ailleurs, la perméabilité entre les *Souvenirs* de Savinkov et son roman (écrits quasiment en même temps) changent la perception du récit. S'il n'y a aucune réticence à participer à l'action terroriste ni dans l'un ni dans l'autre des livres de Savinkov, la narration du roman oscille entre auto-persuasion du narrateur et remises en question, quand les mémoires font, elles, une succession d'actions sans aucune incursion de doute et avec une présence quasi effacée de toute forme de sentiments. Peut-être est-ce en cela que *Le Cheval blême* est apparu aux yeux de plusieurs critiques comme une confession *a priori* inavouée de Savinkov :

¹⁹⁴ « Je devrai jusqu'à ma mort porter en moi la pleine conscience des souffrances que je leur ai infligées. » *Ibid.*

¹⁹⁵ « Ils fournirent des témoignages très différents, qui furent authentifiés avec les preuves médico-légales bien plus tard lors de mon procès. » COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, *op.cit.*, p. 26.

*The idea that Pale Horse could and, perhaps, should be read as an authentic confession was most emphatically promulgated by Merezhkovsky, who had closely monitored the writing of Pale Horse and, of course, knew that Savinkov was the real author*¹⁹⁶.

L'idée que *Le Cheval blême* pourrait, voire devrait être lu comme une confession authentique a surtout été soutenue par Merezhkovski, qui avait suivi de près l'écriture du *Cheval blême* et savait bien entendu que Savinkov en était l'auteur réel.

Car rappelons que Savinkov publie *Le Cheval blême* sous pseudonyme. A la lecture, le « désenchantement (...) antirévolutionnaire¹⁹⁷ » du narrateur reproché au livre n'est pas précédé d'un quelconque enchantement. Quand Savinkov, l'auteur, clôt ses *Souvenirs* sur « J'ai entrepris une nouvelle campagne terroriste¹⁹⁸ », George écrit quant à lui dans sa dernière entrée de journal : « Maintenant, je ne veux plus de terreur. A quoi bon¹⁹⁹ ? ». Et si les mémoires de l'auteur ont très vraisemblablement été écrites soit en même temps, soit immédiatement après *Le Cheval blême*, aucun signe dans celles-ci de regrets ou d'une éventuelle quête de rédemption : bien au contraire, dans la dernière page, Savinkov parle de « restaurer l'Organisation de combat²⁰⁰, » et défend encore « l'honneur du terrorisme²⁰¹ », alors entaché par l'affaire Azev. Difficile de savoir si *Le Cheval blême* constitue ou non à cet égard une confession de Savinkov quant à son ressenti au sujet du terrorisme.

¹⁹⁶ Otto Boele, « Introduction », in Boris SAVINKOV, *Pale Horse*, traduit du russe par Michael R. Katz, Pittsburg, University of Pittsburg Press, 2019, p. XXIII.

¹⁹⁷ Michel Niqueux, « Introduction », in Boris SAVINKOV, *op.cit.*, p. 23.

¹⁹⁸ SAVINKOV, Boris, *Souvenirs d'un terroriste*, *op.cit.*, p. 384.

¹⁹⁹ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, *op.cit.*, p. 162.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ *Ibid.*

Chapitre 3 : La narration au service du témoignage

But the kind of autobiography I am discussing here is autobiography as fiction -- that is, as narrative which has no purpose other than to tell a story, to create the effect of a story, which above all asks [...] to be read for its value as narrative²⁰².

Mais le type d'autobiographie dont je parle ici est celui de l'autobiographie en tant que fiction – je veux dire, en tant que récit qui n'a pas d'autre but que de raconter une histoire, de créer l'effet d'une histoire, qui par-dessus tout demande [...] à être lue pour sa valeur en tant que narration. (Je traduis)

Le témoignage est, à plusieurs égards, à la fois littérature et document. Selon la grille de lecture choisie, son contexte, ainsi que le niveau de narration, l'un peut prendre le pas sur l'autre, mais ce n'est pas toujours ni évident, ni l'approche la plus éclairante. A la différence d'autres écrits de « non-fiction », eux aussi définis par la négative, le témoignage accède à un statut autre que celui de simple preuve : il est une fenêtre sur un fragment d'histoire personnelle qui s'inscrit dans le temps, et qui ne cesse de s'éloigner. Nous observerons ici que le témoignage, et notamment justement dans le cas de la non-fiction à l'instar de *Killing Rage*, se passe difficilement de certains procédés éminemment littéraires, et nous verrons de façon plus générale comment s'immiscent ces différentes formes dans l'écriture de soi.

1. Schémas et figures romanesques

Les deux livres de mon corpus sont, par leur forme, détachés du simple document, y compris donc dans le cas de *Killing Rage* qui entre sans équivoque dans la catégorie de la « non-fiction ». Malgré cela, le récit de Collins livre en effet une histoire qui suit un schéma dans lequel on pourrait retrouver situation initiale, élément

²⁰² KAZIN, A. (1967). "Autobiography as narrative". *Michigan Quaterly Review*, III, p. 211.

perturbateur et dénouement ou tout du moins une conclusion par la sortie du terrorisme. Somme toute, une trame entière qui accompagne la lecture et la rend peut-être même plus accessible, car plus guidée, que celle du *Cheval blême*. Dans les deux cas, le lecteur est mis face à une histoire individuelle, qui s'inscrit dans le contexte, plus large, de l'Histoire elle-même, et qui sans prétendre la représenter constitue une de ses fondations. La narration est alors capitale dans l'abord du texte, et nous verrons ici quels procédés permettent de faire de la narration une *histoire*.

[N]ous tendons à penser que, lorsqu'on nous raconte certains événements, nous nous mettons instinctivement en situation d'alerte car nous assumons que celui qui parle ou écrit veut dire la vérité, et nous nous apprêtons donc à juger vrai ou faux ce que nous écoutons ou lisons, En revanche, nous estimons que c'est seulement dans certains cas privilégiés – quand apparaît un signal de fiction – que nous devons suspendre notre incrédulité et nous préparer à entrer dans un autre monde. [...] face à une série de propositions racontant qu'il est arrivé ceci ou cela [...], nous collaborons à la construction d'un univers doté d'une sorte de cohérence interne ; et après seulement, nous décidons s'il faut entendre ces propositions comme la description d'un univers réel ou imaginaire²⁰³.

Dans *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Umberto Eco s'attarde justement sur les opportunités, les moyens du texte permettant de raconter une histoire en tant que narration, sous-entendue *plaisante*, ainsi que l'évoque Kazin. Eco prend parmi ses exemples *La Métamorphose* de Kafka. Dans les textes de mon corpus, au lieu de donner des « dimensions acceptables » à « l'incrédibilité de l'événement²⁰⁴ » comme le fait alors l'auteur de *La Métamorphose*, la narration permet d'inclure l'indicible du terrorisme dans le récit, et d'en faire une trame de fond sur laquelle se bâtit une histoire dans laquelle certains codes permettent d'entrer plus facilement. Dans les deux ouvrages à l'étude ici, la lecture s'accompagne d'une rencontre avec des schémas qui tiennent justement d'une poétique particulière, qui renforce la sensation de lire une histoire aux sens entendus par Eco et Kazin : en somme, le récit cohérent et, c'est du moins le cas ici, progressif d'un individu. Le lecteur entre (et ressortira) d'une histoire précisément bornée par le texte, mais qui s'inscrit dans une continuité

²⁰³ ECO, Umberto, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », 1998, p. 129-130.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 84

historique dans le réel des événements. On peut parler d'une forme d'humanisation du terrorisme : c'est ainsi qu'il est alors possible d'explorer l'histoire de l'individu plongé dans une violence inouïe et paroxystique. Une histoire qui est fondamentalement indescriptible sauf par l'expérience : et c'est justement ce que font les deux livres.

Par exemple, en reprenant les codes du roman à l'écriture du *Cheval blême*, Savinkov conditionne la lecture à l'aune d'un prisme de fictionnalité : nous pourrions parler de « pacte romanesque » (Lejeune) ou du « signal de fiction » d'Eco ; les personnages en effet apparaissent fictifs, le nom du narrateur n'est pas celui de l'auteur. A l'inverse, Collins une fois encore écrit ouvertement en son nom, mais son récit est circonscrit dans un univers cohérent qu'il lui faut retranscrire pour le rendre familier au lecteur. Et pour cela, des codes narratifs qui ont un trait littéraire sont utilisés, et font du livre ce qui le différencie peut-être d'un récit réellement brut des événements – bien que cela soit d'ailleurs ce que revendique Collins. La lecture de son récit montre finalement que la narration se dote justement, que cela soit fait de façon consciente ou non, de procédés que l'on retrouve dans le roman : c'est le cas par exemple des portraits littéraires, ou encore des anecdotes qui renforcent l'effet de réel dans la lecture. L'hypotaxe, ou succession de propositions qui a pour but de restituer la complexité du réel, représente la *mimesis* du roman par excellence, adoptée par des écrivains tels que Balzac ou Proust. Dans une dimension moindre mais pourtant remarquable surtout dans *Killing Rage*, la narration très descriptive s'immisce parfois pour donner une poétique des scènes qui s'avère indispensable dans le plaisir du récit – même dans celui qui traite de l'indicible, et peut-être même justement pour cela.

An old woman came out dressed in a pair of slippers and an apron. She had long straggly black hair with many strands of silver-grey. [...] The marchers had come to a halt to listen to her. Someone tried to lead her away, as if she were an embarrassment, but she stood her ground, wailing and yelling, tears streaming down her wrinkled face. Her mouth opened and closed, spit falling from her lips. I could not help noticing her teeth; the few she had left were yellow broken stumps, except for one long tooth on the left-hand side of her mouth in the bottom row. She was terrifyingly ugly²⁰⁵.

Une vieille femme apparut, portant des chaussons et un tablier. Elle avait de longs cheveux noirs emmêlés, parsemés de mèches gris-argenté. [...] Les manifestants s'étaient arrêtés pour l'écouter. Quelqu'un tenta de l'éloigner,

²⁰⁵ COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, *op.cit.*, p.62-63.

comme si elle était source d'embarras, mais elle ne bougea pas, pleurant et hurlant, de grosses larmes couvrant son visage ridé. Sa bouche s'ouvrait et se fermait, elle bavait. Je ne pouvais pas m'empêcher de remarquer ses dents : le peu qu'il lui restait s'apparentait à des moignons jaunâtres, à l'exception d'une longue dent à gauche, sur sa mâchoire inférieure. Elle était horriblement laide.

Ici, on a une scène surprenante, qui verse dans le pathétique mais ne constitue pourtant pas un point important du récit. Cette rencontre éphémère bénéficie d'une attention particulière, un arrêt marquant alors que ni l'inconnue décrite, ni son souvenir ne reviendront dans le livre. La description atmosphérique permet alors à la fois une immersion du lecteur, et une incursion d'une certaine esthétisation dans le récit. Le lecteur entre dans la psyché du narrateur, voit avec lui le tableau qu'il décrit : le moment marque visuellement, comme le ferait le visionnage d'une scène particulière d'un film. Mais à la différence d'un média vidéo ou d'une image sans commentaire, la description littéraire prise en charge par le narrateur fait transparaître le jugement de ce dernier et conditionne à la fois la narration et la réception de ce (et ceux) qu'il voit.

John Joe was freckled, puffy-faced, with bags under his eyes. He had wisps of greying hair on a balding head. He walked slowly, hampered by his weight, but he still exuded the brash confidence of the retired NCO [Non-commissioned officer], his soldierly air enhanced by his clipped military moustache²⁰⁶.

John Joe avait un visage bouffi, marqué de taches de rousseur, les yeux cernés. Il avait des touffes de cheveux grisonnants clairsemées. Il marchait lentement, gêné par sa corpulence, mais il dégageait toujours la confiance impétueuse d'un sous-officier, son air de soldat rehaussé par une moustache taillée à la militaire.

De telles scènes permettent somme toute de donner du corps à l'histoire et ses acteurs, mais témoignent aussi de l'importance de ces détails et anecdotes dans un récit factuel : ils renforcent l'effet de réel, facilitent la lecture, lient entre eux les moments du récit. Dans *Le Cheval blême*, les portraits littéraires sont quant à eux au maximum longs de quelques mots, à l'instar de l'introduction de Fiodor : « Fiodor est forgeron [...]. Il porte la blouse bleue et la casquette des cochers²⁰⁷. » Mais la présentation très succincte des

²⁰⁶ COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, op.cit., p. 236-237.

²⁰⁷ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, op.cit., p. 35.

personnages n'est pas lacunaire vis-à-vis du reste du livre : si la narration est sommaire, la poétique interne du texte repose sur d'autres procédés, notamment sur des motifs récurrents qui apparaissent comme un fil rouge tissé tout au long de l'histoire. Un exemple notable est par exemple le motif fréquent, quasiment cyclique de la nuit qui apparaît très souvent en fin d'entrée de journal, et clôt donc les chapitres avec une image qui revient autant que George ressasse : « Dehors, le jour s'éteint²⁰⁸ », « Sans gîte, j'erre toute la nuit²⁰⁹ », « Le soir s'éteint²¹⁰ », « J'attends la nuit²¹¹ », « Le ciel vespéral s'assombrit²¹² », « La nuit retombe, silencieuse²¹³ », etc. *Topos* omniprésent une fois que le lecteur le remarque, la nuit devient un refuge pour George à mesure que le récit avance : « J'attends la nuit. La nuit est mon heure²¹⁴. » Et c'est bien la cohérence interne de l'œuvre qui participe de cet effet de livre quasiment autotélique : le terrorisme devient un moteur secondaire, l'histoire (au sens du récit) n'a pas besoin de lui pour avancer. Pourtant, le narrateur ne peut s'extirper de l'Histoire à laquelle il participe, et son monde, réel à son échelle et apparaissant tout aussi réel pour le lecteur, s'en retrouve irrémédiablement affecté, et lui de même.

Telle est la fonction thérapeutique de la narrativité et la raison pour laquelle les hommes, depuis l'aube de l'humanité, racontent des histoires. Ce qui est d'ailleurs la fonction des mythes : donner forme au désordre de l'expérience²¹⁵.

Tout dans *Killing Rage* et *Le Cheval blême* est ancré dans le réel : il n'y a pas d'élément surnaturel dans les deux livres. Une autre dimension de « l'histoire », celle que l'on raconte et qui implique des attendus narratifs comme un schéma romanesque, apparaît dans la construction progressive des œuvres, assimilable à un début-milieu-fin. À *Killing Rage*, on pourrait grossièrement attribuer une situation initiale (l'enfance et l'adolescence), un élément perturbateur (l'arrestation humiliante), des péripéties (l'engagement dans la lutte armée) et une conclusion (sortie de prison et « après » terrorisme). Dans *Le Cheval blême*, qui s'affranchit à la fois d'une situation initiale et

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 36.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 92.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 94.

²¹¹ *Ibid.*, p. 96.

²¹² *Ibid.*, p. 100.

²¹³ *Ibid.*, p.120.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 160.

²¹⁵ ECO, Umberto, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, op. cit., p. 94.

d'une « conclusion » claire, le point d'orgue du roman semble être annoncé en amont, lorsque pendant la semaine de Pâques une petite fille tend au narrateur un morceau de papier sur lequel il lit une prédiction : « Si les échecs te poursuivent, ne perds pas espoir [...]. Ton entreprise connaîtra un succès complet, au-delà de toute espérance²¹⁶. » L'attentat finit par réussir après quelques échecs, mais au même titre que chez Collins, cela ne s'accompagne pas d'une satisfaction ni du narrateur, ni du lecteur. L'histoire n'est pas terminée, et la fin du roman ne satisfait pas l'attendu d'une situation finale – peut-être car Savinkov avait prévu une suite dans *Le Cheval noir*.

Finalement, la narration de *Killing Rage* semble illustrer cette difficulté de fournir un récit réellement brut des événements – si tant est que cela est possible, sans passer par une narration qui rend justement les choses identifiables, visibles et par conséquent *lisibles*. Et à l'inverse de George qui très souvent « erre » (dans le texte russe le verbe employé étant *бродумь*, qui peut par ailleurs aussi signifier « fermenter »), le lecteur suit l'esthétique fragmentaire du roman-journal sans s'égarer. Par ailleurs, ainsi que nous l'avons vu, il est intéressant de constater que les présences féminines sont par exemple ce qui provoque les « excursions » hors de l'action terroriste en tant que telle. Le *topos* de l'histoire d'amour dans le roman est aussi fréquent qu'il est intemporel : Savinkov l'inclut dans une sorte de triangle irréconciliable entre George, Elena et Erna, mais avec l'une comme avec l'autre, les échanges sont contaminés par le terrorisme. Le narrateur ne peut s'en extraire : tout gravite autour de ce sujet, et s'il s'agit d'un trio *a priori* fictif, une « contamination » similaire est aussi rapportée par Collins, lui-même qui vit sa conviction vaciller lorsque sa femme s'impliqua dans la politique du mouvement. La porosité entre l'histoire individuelle et celle des événements (du récit, mais aussi historiques) est un enjeu dans la narration, et l'un étant inextricablement lié à l'autre, le récit s'en fait le miroir : les événements et le ressenti des narrateurs respectifs sont liés et s'impactent mutuellement.

Savinkov mentionne dans ses *Souvenirs* que Sazonov attribuait à leur groupe de l'Organisation de Combat un « esprit de chevalerie et de fraternité²¹⁷ » : le cercle dans lequel gravitait Savinkov avait lui-même un romanesque inhérent. Savinkov, par sa vie

²¹⁶ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, op.cit., p. 52

²¹⁷ SAVINKOV, Boris, *Souvenirs d'un terroriste*, op.cit., p. 97.

et son expérience, a quelque chose d'une figure littéraire – en témoigne sa biographie romancée par Jacques-Francis Rolland que j'ai déjà eu l'occasion de citer, ou encore sa transcription possible dans un personnage de Biély²¹⁸. En Irlande du Nord, les paramilitaires de l'IRA font aussi l'objet de romans à l'instar de *House of Splendid Isolation* d'Edna O'Brien ou encore *The Good Terrorist* de Dorris Lessing. Un terrain difficile, qui se prête donc pourtant à une littérature qui est là pour précisément raconter des *histoires*, lesquelles, lorsqu'écrites à l'aune d'une expérience dans le terrorisme, prennent une double dimension d'œuvre littéraire et de document.

2. Les temps verbaux dans le récit de l'expérience

Dorrit Cohn, dans *Transparent Minds (La Transparence intérieure dans son titre français)*, mentionne : « *a narrator who quotes his past thoughts runs the risk that the reader will mistake them for his present thoughts (since the basic grammar – present tense, first person – is the same in both cases*²¹⁹. » Ceci est particulièrement intéressant en effet du fait que la langue anglaise par exemple ne bénéficie pas de la variété du français quant aux temps verbaux : la traduction de l'anglais au français, particulièrement d'un texte écrit au passé, nécessite un travail d'assimilation quant aux aspects et valeurs du passé qui sont employés dans le texte original, en particulier dans le cas du prétérit simple qui est prédominant dans les récits au passé, et demande en français un choix entre l'imparfait et le passé simple.

L'écriture de Collins dans *Killing Rage* est un exemple très similaire à celui que mobilise Cohn dans le chapitre « *Retrospective Techniques*²²⁰. » On retrouve en effet à la lecture un détachement marqué, qui ne laisse pas la place à la confusion évoquée dans la citation du début de ce paragraphe : impossible de confondre le narrateur du présent, qui raconte l'histoire, et l'homme qu'il a été et qu'il décrit. Cela s'illustre par

²¹⁸ Pierre-Yves BOISSAU, « Écrire le terrorisme à la première personne : de Boris Savinkov à Zazoubrine », *op.cit.*

²¹⁹ Je traduis : « un narrateur citant ses pensées du passé court le risque que le lecteur les confonde avec ses pensées du présent (car la grammaire de base – du présent, première personne – est la même dans les deux cas) ». COHN, Dorrit, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1978, p. 162.

²²⁰ Particulièrement p. 162-163 dans *Ibid.*

une grande mobilisation des formules telles que « *I felt that we in the IRA were the offspring of their humiliation. [...] I believed that in our actions we gave form to the stifled rage of our ancestors*²²¹ », ou encore dans l'introduction, où les formes « *I felt* », « *I believed* » reviennent très souvent : en insistant sur la *croyance*, elles placent le narrateur du présent dans une position de supériorité morale, et s'accompagnent d'une forme de jugement à la lecture. Les quelques occurrences de retour au présent renforcent cet effet, par exemple : « *Looking back now, I can see that Morton's death was in fact a sort of turning-point*²²². » L'emploi des verbes *looking* et *seeing* mobilise par ailleurs la vision, même si Collins lui-même n'a pas assisté à la mort de cet homme : il reste pourtant un témoin. En cela, les *Souvenirs* de Savinkov en sont un équivalent intéressant : bien que rédigés aussi au passé, le regard rétrospectif sur lesdits souvenirs est notoirement absent. La voix du Savinkov écrivant ces souvenirs ne s'immisce que très peu dans le récit, et lorsqu'elle apparaît (« Mais aucun d'entre eux ne tira. Je crois qu'il serait injuste d'accuser Advéev d'avoir manqué de courage²²³ ») elle est exempte de jugement moral sur les situations ou les actions. Les *Souvenirs* proposent, à l'instar de *Killing Rage*, un récit extrêmement détaillé des actions et relations entre les différentes figures évoquées dans l'œuvre, mais ils ne laissent aucune place ni aux émotions, ni aux ruminations qui pourraient, comme dans le récit de Collins, conditionner la lecture.

Le Cheval blême, quant à lui, reproduit en les déplaçant les événements bien réels décrits dans les *Souvenirs* de Savinkov. En recomposant au présent ce que l'auteur a vécu, le récit s'inscrit dans une certaine immédiateté qui ne crée *a priori* pas d'attendu pour le lecteur, de surcroît si celui-ci est « non-informé » et ne connaît pas à la vie de Savinkov – ou même la partie spécifique de l'histoire politique russe dans laquelle celui-ci s'inscrit. Difficile dans ce cas, si l'on approche *Le Cheval blême* comme le roman dont il revendique la forme, de savoir si les préparations de George et des autres personnages porteront leurs fruits dans le récit. Même en connaissant l'issue bien réelle de l'attentat retranscrit, le prisme de la fiction pourrait proposer un accroc au déroulé des événements – ce qui est déjà fait par le déplacement de la date (l'assassinat réussi dans le roman se déroule le 18 août 1906, quand l'attentat réel a eu

²²¹ « J'avais l'impression que dans l'IRA, nous étions la descendance de leur humiliation. [...] Je croyais que dans par nos actions, nous donnions forme à la rage avortée de nos ancêtres. » COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, *op.cit.*, p. 101.

²²² « En rétrospective, je peux dire aujourd'hui que la mort de Morton était une sorte de point de non-retour. » *Ibid.*, p. 150.

²²³ SAVINKOV, Boris, *Souvenirs d'un terroriste*, *op.cit.*, p. 316.

lieu le 4 février 1905). Si les *Souvenirs* de Savinkov sont intégralement rédigés au passé, la narration du *Cheval blême* est quant à elle majoritairement faite au présent, qui dans les passages au passé devient présent de narration (*настоящее историческое*) dans le texte original comme dans la traduction :

Hier, dès le matin, il faisait lourd. À Sokolniki, les arbres gardaient un morne silence. Un orage menaçait. D'une nuée blanche, un premier coup de tonnerre gronda. [...] À sept heures, je retrouvai Erna. [...] Elle portait une grande corbeille pleine de linge. Les bombes étaient dans cette corbeille. Je les mets avec précaution dans ma serviette. Son poids me fait mal au bras. Erna soupire²²⁴.

Ce passage est par ailleurs intéressant car il illustre la façon dont la narration de l'action au présent donne alors un effet d'immédiateté qui entre en tension avec le format du journal : le narrateur ne peut *a priori* pas écrire exactement en même temps qu'il vit les événements, mais les scènes sont retranscrites ainsi, par exemple : « De Pétersbourg est arrivé Andreï Petrovitch [...]. Nous dînons à l'Ermitage. [...] J'appelle le garçon²²⁵. » Peu de verbes d'action accompagnent les scènes, à quelques rares exceptions, parmi lesquelles l'entrée de journal du 3 août, lendemain du premier attentat raté, dans laquelle George écrit « Voici ce qu'il s'est passé hier²²⁶ ». Le déroulé qui suit est en effet de façon notable raconté au passé : la scène et les mouvements sont décrits avec une succession de verbes de mouvements qui accélère subitement la narration, donnant un rythme inédit et immersif à ce moment particulier. Ces passages en particulier contrastent donc avec, plus nombreux, ceux où George « erre » et « attend ». La narration laconique donne en fait l'impression que le narrateur, plus qu'acteur, est spectateur de sa propre vie : il retranscrit les dialogues et rumine. Les changements brusques dans l'emploi des temps du récit surprennent donc et démarquent les scènes : cette immersion soudaine est comme étouffée aussi vite qu'elle apparaît, alors que George retourne de façon quasi immédiate à une narration dépouillée. L'effet à la lecture est celui d'une routine cyclique, de laquelle le narrateur ne s'extirpe que brièvement lors des opérations, avant de répéter (nous pourrions dire « lassablement ») le même schéma.

²²⁴ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, op.cit., p.100-101.

²²⁵ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, op.cit., p. 45. Également sous cette forme p. 95, et p. 97 : « Nous le tuons sur son chemin ».

²²⁶ *Ibid.*, p. 113.

Collins, qui lui dans son récit narre justement aussi sa sortie du terrorisme, revient au présent à la toute fin de son livre. Dans *Le Cheval blême*, de façon intéressante, le futur survient toujours dans le même cas : lorsque George martèle « le gouverneur général sera tué²²⁷, » formule qui revient à plusieurs reprises et que l'on retrouve aussi dans les *Souvenirs*²²⁸ de Savinkov, mais aussi lorsqu'il affirme « Vania mourra²²⁹ ». Entre auto-persuasion et inexorabilité, les deux affirmations se trouveront bel et bien confirmées par l'histoire.

La dimension de l'écriture de soi dans les deux livres du corpus, qu'elle soit « seulement » attestée dans le cas de Boris Savinkov ou revendiquée chez Eamon Collins, implique non seulement le « j'ai vu » du témoignage, mais aussi le « j'ai vécu » de l'expérience. Dans le cas, plus évident, du récit de Collins, ceci se traduit de façon claire par une omniprésence des temps du passé qui ancre le récit dans une période révolue, de laquelle l'auteur parle avec une distance temporelle non négligeable. Dans un récit quasiment intégralement écrit d'un point de vue rétrospectif, c'est la valeur des temps employés qui est alors intéressante. Dans deux textes qui se lisent et se présentent de manières extrêmement différentes, voire opposées en tous points, il est malgré tout possible de s'attarder sur l'usage fait des temps verbaux dans ces deux récits et de remarquer comment ceux-ci témoignent ou non de précautions narratives – ou, à l'inverse, jouent sur le fait de ne pas en prendre.

Par exemple, s'il y a une alternance des types de passé employés dans *Killing Rage*, l'ensemble de l'œuvre est narré de façon continue, chronologique, sans ellipse et sans accroc ou manque. Les « précautions » prises par Collins quant à son récit pourraient être perceptibles dans son usage des verbes tels que « *seemed* », « *appeared* », qui posent la question de l'intégrité du souvenir mobilisé et dédouanent finalement l'auteur si imprécision il y a. Dans *Transparent Minds*, Cohn parle de « disparité entre les deux “je”²³⁰ » (du passé et du présent), plus particulièrement de l'emphase portée sur la « déficience cognitive²³¹ » du « je » du passé. Un balancement s'exécute alors, entre un récit qui se veut le plus vrai possible et une incertitude qui est

²²⁷ *Ibid.*, p. 84.

²²⁸ « – Quant à moi, je sais ceci, demain, Plehve sera tué. » SAVINKOV, Boris, *Souvenirs d'un terroriste*, op.cit., p. 57. Viatcheslav von Plehve était le directeur de la police tsariste et premier ministre, il est assassiné en juillet 1904 dans un attentat mené par l'Organisation de combat des SR.

²²⁹ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, op.cit., p. 110.

²³⁰ « *disparity between the two selves* » COHN, Dorrit, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, op. cit., p. 143.

²³¹ Je traduis : « the cognitive deficiency of the past self is stressed » *Ibid.*, p. 148

forcée par les circonstances : un délai très long entre l'action vécue et son l'écriture, et donc une nécessaire reconstruction ou émulation des souvenirs. A l'inverse, peu de doutes sur certains points lorsque Collins mentionne par exemple « *I was more guilty than Mickey of Hanna's death*²³². » Pas de « *felt like* » ou « *thought* » : l'auteur se condamne avec certitude. Le lecteur ne pourra pas lui reprocher d'avoir euphémisé sa bévue, laquelle pourtant, il l'a bien expliqué, est imputable en partie à un mensonge par omission de Mickey. Un passage de *Killing Rage* mobilise les trois aspects verbaux disséminés dans le livre, et illustre très bien le procédé de Collins :

*As Morton was buried, I congratulated myself on my hardness: I had embraced the logic of revolutionary necessity and had, so I thought, allowed it to supplant the old values that would have made me question the means I was using to pursue what I regarded as the IRA's justifiable ends. I realize now that in fact that psychological tension had not disappeared [...]. Over the next two years those doubts slowly began to re-emerge [...], although first I had to descend into the darkest pit of ruthless amorality*²³³.

Tandis qu'on enterrait Morton, je me félicitai de mon intransigeance : j'avais intégré la logique de la nécessité révolutionnaire et lui avais permis, tout du moins c'est ce que je pensais, de remplacer les anciennes valeurs qui m'auraient fait questionner les moyens que j'employais pour atteindre ce que je considérais alors être les fins justifiables de l'IRA. Je réalise aujourd'hui qu'en fait, cette tension psychologique n'avait pas disparu [...]. Durant les deux années qui suivirent, ces doutes refirent lentement surface [...], bien que j'aie d'abord dû descendre au plus profond de l'amoralité exempte de pitié.

La traduction que je propose tâche de rendre compte des enjeux de ce passage : Collins différencie très nettement l'action (l'enterrement et sa réaction immédiate, au passé simple), son état d'esprit (avec l'imparfait), et le contraste avec la situation éclairée dans laquelle il se trouve au moment où il écrit, au présent. Le retour du passé (simple en français) dans la dernière phrase prévoit ce qui va suivre, prépare le lecteur : Collins n'a pas fini de noircir le tableau. Et rappelons qu'à l'inverse, Savinkov écrit très vraisemblablement *Le Cheval blême* soit juste avant, soit pendant même l'écriture de ses mémoires. S'il prend des libertés par la forme du roman, et qu'il serait de fait hasardeux d'assurer avec certitude en quelles proportions il représente son propre

²³² « J'étais plus responsable que Mickey dans la mort d'Hanna. » COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, *op.cit.*, p.113

²³³ COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, *op.cit.*, p. 151.

ressenti dans un roman sur lequel lui-même ne s'est jamais exprimé, l'expérience du terrorisme lui est actuelle lors de l'écriture. Et avec le portrait qu'il en dresse dans *Le Cheval blême*, le tableau fait finalement état d'une lassitude et d'une errance qui se traduisent dans la narration elle-même, et dont l'usage des verbes eux-mêmes se fait l'écho laconique :

Pour la troisième fois, Erna a préparé les bombes dans sa chambre. À trois heures juste, nous sommes à nos postes. J'ai une bombe dans les mains. À chacun de mes pas, le détonateur fait un bruit cadencé dans la boîte. Je l'ai enveloppée dans un papier et ficelée avec un fin ruban. On dirait que je sors d'un magasin avec une emplette²³⁴.

Dans *Le Pacte autobiographique*, à l'étude des *Mots*, récit autobiographique de Sartre, Philippe Lejeune parle d'un récit finalement de « conversion » : « Le nouveau converti examine ses erreurs passées à la lumière des vérités qu'il a conquises²³⁵. » Eamon Collins, à la fin de *Killing Rage*, revient au présent et affirme par ce biais qu'il n'est plus celui qu'il était. *Killing Rage* se clôt sur cette phrase : « *The anger and hatred this place has seen may in time be forgotten, if not forgiven*²³⁶. » Plutôt métamorphose que conversion dans son cas. La question restera dans tous les cas pour toujours en suspens dans celui de Savinkov, qui clôt ses *Souvenirs* sur « J'ai entrepris une nouvelle campagne terroriste²³⁷. »

²³⁴ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, op.cit., p. 124-125.

²³⁵ LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 206.

²³⁶ « La colère et la haine qui ont traversé cet endroit seront avec le temps oubliées, sinon pardonnées. » COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, op.cit., p. 371.

²³⁷ SAVINKOV, Boris, *Souvenirs d'un terroriste*, op.cit., p. 384.

Troisième partie.

Genres littéraires et réceptions

Maintenant que nous avons tâché de proposer un aperçu des (nombreux) enjeux de l'écriture de soi, cette partie interrogera de façon plus fine ce que la littérature permet de questionner dans l'écriture de l'expérience. Le livre publié fait basculer le récit de l'expérience sous l'œil du public : nous interrogerons les possibilités de réception des œuvres, mais aussi ce dont leur écriture elle-même témoigne. En mettant des mots sur ce qu'il a commis – ou directement aidé à commettre, le narrateur peint le portrait d'une figure violente qui, nous le verrons, finit dans la plupart des cas esseulée. Nous nous attacherons notamment à voir en particulier de quelle violence, voire *quelles violences* il est question dans l'engagement dans le terrorisme, qui nécessite de l'individu bien plus que la seule violence armée et conditionne son destin.

Chapitre 1 : S'écrire terroriste

Ecrire un personnage terroriste apparaît logiquement plus simple pour quelqu'un qui en partage l'expérience : on pourrait supposer que, de façon patente, l'expérience, si elle ne confère pas nécessairement l'impulsion d'écrire, produit en tout cas une certaine authenticité. Formats fictionnels ou non, quels biais ont choisi les auteurs du corpus pour parler de la violence terroriste, plus particulièrement de *leur* violence, et comment y manifestent-ils la désillusion qui semble leur être commune ?

1. Quel genre littéraire pour écrire le terroriste ?

Si nous nous sommes attardés sur la tension entre l'écriture de « faits » par opposition à l'écriture fiction, nous avons cependant laissé de côté la question du genre littéraire le plus idoine, s'il en est un, pour réaliser le portrait d'un terroriste – ou

justement lui *faire faire* son autoportrait. Nous verrons dans un premier temps la difficulté et les limites posées par le genre autobiographique en tant que tel, et observerons comment la présence des autres formes littéraires ou de leur influence s'en font alors l'extension, à défaut du remède.

Nous avons déjà eu l'occasion de voir que, particulièrement dans le cas du roman de Savinkov, le terme d'autobiographie paraît déjà inadapté : si l'on se réfère au *Pacte autobiographique*, ouvrage de référence que corroborent les définitions du dictionnaire, l'identité de l'auteur n'est ni « assumée²³⁸ », ni revendiquée dans *Le Cheval blême*. Peut alors se poser dans ce cas la question du « roman autobiographique²³⁹ », lequel est selon Lejeune un « text[e] de fiction dans [lequel] le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner [...] qu'il y a identité de l'auteur et du personnage alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité²⁴⁰ ». Plus récemment peut-être, le terme d'« autofiction » semble aussi remplir ce rôle : ce terme, formulé pour la première fois par Doubrovsky pour définir son roman *Fils* en 1977, permet justement de classer un texte dans lequel l'auteur narre sa vie, mais à travers un prisme fictionnel plus ou moins marqué. Le « contrat » passé entre l'auteur du *Cheval blême* et son lecteur est et restera flou, à l'inverse de celui passé entre Eamon Collins et celui qui le lira. Mais une chose est sûre, aucun des deux livres n'est une autobiographie au sens strict, laquelle selon Lejeune demande « tout ou rien ». Mais pour ne pas tergiverser sur ces définitions, rappelons les propos de Lejeune lui-même rapportés dans un article du Monde daté de 2013 : « Mais cela n'a aucune importance : les définitions sont faites pour évoluer ! Aujourd'hui, on a tendance à faire du pacte autobiographique une sorte de dogme, alors que toute grande œuvre à la première personne est unique²⁴¹. » En se détachant du *genre* autobiographique et en prenant ce mot plutôt comme un adjectif, on pourrait cependant évoquer les œuvres du corpus comme présentant *a minima* une *dimension* autobiographique – chez Savinkov par le biais de George, à l'instar du Jacques Vingtras de Jules Vallès qui partage avec son auteur certains traits et expériences. Le lecteur ne lit pas seulement le terroriste dans le roman de Savinkov : il entre dans son quotidien et sa psyché, et l'identification *a*

²³⁸ LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 25.

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ JANELLE, J.-L. (2013, 02 mai). Philippe Lejeune: le récit de soi, c'est lui. *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/livres/article/2013/05/02/philippe-lejeune-le-recit-de-soi-c-est-lui_3169697_3260.html

posteriori avec l'auteur change la seule « écriture du terroriste » en possible écriture de soi du terroriste. Mis en face, *Killing Rage* s'approche quant à lui indubitablement des mémoires, qui se différencient de l'autobiographie en ce qu'elles ne se focalisent sur une partie spécifique de la vie. Le récit de Collins est cependant notable : dans une vague de publications qui voit naître des témoignages sur les méthodes brutales de l'IRA, dans des ouvrages plutôt documentaires, son récit de vie se détache du lot justement par sa rédaction à la première personne. Les courts extraits de journaux cités avant le début du livre emploient pour parler de celui-ci plusieurs qualificatifs intéressants : « *portrait of the reality of Irish terrorism* » (Evening Standard), « *exposé of terrorist methods* » (Daily Telegraph), ou encore « *catalogue of deadly banalities* » (Guardian). Au-delà de narrer l'expérience de son auteur, *Killing Rage* semble donc compte de quelque chose de plus vaste, peut-être de plus collectif.

La (tentative de) définition ou délimitation de la dimension autobiographique pose donc sans surprise plusieurs problèmes quant à l'écriture de soi du terroriste. Problèmes qui sont peut-être moins inhérents à la classification des genres littéraires qu'au fait que l'écriture de soi s'attache forcément d'une dimension unique, propre à chaque individu. En se mêlant à un témoignage, ou un aveu de l'inhumanité qui demande donc d'écrire celle-ci, l'écriture de soi peut s'arroger des procédés de plusieurs genres littéraires, et peut-être est-ce en cela qu'elle est un type de littérature constamment renouvelé.

*Acts of violence against property or people are staged for different audiences simultaneously, sometimes to frighten, often to intimidate, usually to provoke the state enemy into excessive and unpopular counter-terror, but always to ensure that the act itself cannot be ignored. Such outrages would be nothing without their dramatic impact. They are the unlikely fusion of two contradictory things: spectacle and secrecy*²⁴².

Les actes de violence à l'égard des propriétés ou des personnes sont mis en place pour des publics différents de façon simultanée, parfois pour effrayer, souvent pour intimider, habituellement pour provoquer la force ennemie à répliquer par un contre-terrorisme excessif et impopulaire, mais toujours pour assurer que l'acte lui-même ne puisse pas être ignoré. De tels affronts ne seraient rien sans leur impact dramatique. Ils sont la fusion incongrue de deux choses contradictoires : le spectacle et le secret. (Je traduis)

²⁴² ORR, John, « Introduction », in *Terrorism and Modern Drama*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1990, p. 2.

Observons brièvement l'écriture du terrorisme à travers un prisme qui ne se cantonne plus à la seule écriture de soi. Dans la citation ci-dessus extraite de *Terrorism and Modern Drama*, John Orr dresse un parallèle intéressant entre le « secret » et le « spectacle » qui sont inévitablement rattachés à l'action terroriste. Les opérations nécessitent de façon évidente la clandestinité la plus absolue et la discrétion de tous les ceux qui s'y engagent. Dans nos deux ouvrages, les précautions prises pour mener à bien une opération construisent un effet d'attente qui font autant de l'issue – l'acte terroriste lui-même – que de sa préparation quelque chose de quasi-théâtral. La pièce de Sartre *Les Mains sales*, ainsi que la pièce des *Justes* de Camus un an plus tard en sont l'illustration : le commando terroriste, par sa nature et ses dynamiques, se prête à cette dramatisation littéraire. Collins, se plaçant par rapport à son « moi » du passé, dit même à propos de celui-ci : « *The person who emerges from these pages is not attractive ; he is fanatical, full of anger and contempt, and ready to connive at the deaths of his enemies when they are unarmed and vulnerable*²⁴³ ». Il se caractérise, mais en faisant le portrait d'un « quelqu'un d'autre » duquel il se distingue finalement. Les adjectifs accolés à celui qu'il s'apprête à narrer semblent pourtant à la lecture s'appliquer plus à d'autres figures que celle de l'auteur, qui dans son récit apparaît bien moins « fanatique » que, justement, quasi-constamment tourmenté par l'action terroriste. Collins présente donc en ouverture un « personnage » qui paraît bien moins brutal qu'annoncé : l'accès à son intériorité nuance ses propres propos. C'est en cela que *Killing Rage* s'illustre : désigné par l'éditeur comme « *insider's account* », cet ouvrage n'est finalement pas que mémoires. A l'inverse de Savinkov dans ses *Souvenirs*, Eamon Collins introduit son récit par ses propres réflexions sur l'usage de la violence politique en Irlande du Nord. Sans en faire un essai, il conditionne la lecture de ce qui se traduit en français par « compte-rendu²⁴⁴ », mais qui bien au-delà du témoignage est avant tout une écriture de soi.

Autobiography, like other literary forms, is what a gifted writer makes of it. There is great autobiography that is also intellectual history, like The Education of Henry Adams; great autobiography that is equally theology, like the Confessions of St. Augustine; autobiography that is desperately

²⁴³ « Celui qui émerge de ces pages n'est pas séduisant : il est fanatique, plein de colère et de mépris, prêt à se rendre complice de la mort de ses ennemis lorsqu'ils sont vulnérables et désarmés. » COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, op.cit., p. 3.

²⁴⁴ *Account*. Sur WordReference. Accès <https://www.wordreference.com/enfr/account>

*intended for understanding of self, like Rousseau's Confessions; autobiography that is actually a program for living, like Thoreau's Walden*²⁴⁵.

L'autobiographie, comme les autres formes littéraires, est ce qu'un écrivain talentueux veut faire d'elle. Il y a de grandes autobiographies qui sont aussi de l'histoire intellectuelle, comme *The Education of Henry Adams*, de grandes autobiographies qui sont également de la théologie comme les *Confessions* de Saint-Augustin, des autobiographies qui sont un effort désespéré de compréhension de soi, comme les *Confessions* de Rousseau, des autobiographies qui sont aussi un programme de vie, comme le *Walden* de Thoreau.

Bien que les récits ne soient donc pour nous pas exactement des autobiographies, nous pouvons voir dans la citation ci-dessus toute la variété des enjeux de l'écriture de soi, y compris lorsque celle-ci s'inscrit plus strictement dans les codes convenus de l'autobiographie. L'écriture de soi du terroriste puise autre part pour s'effectuer, elle se charge d'approches et de procédés variés pour retranscrire la subjectivité de celui qui tue. Dans *Le Cheval blême* tout comme dans ses *Souvenirs*, Savinkov inclut par ailleurs des extraits de journaux et lettres, constituant occasionnellement dans le roman une entrée de journal à eux seuls et faisant une sorte d'accroc factuel à la réflexion de George. On retrouve aussi des citations de la *Bible*, parfois mises en exergue, parfois incluses dans le corps du texte. Le roman-journal de Savinkov s'assimile de fait à un type d'écriture spécifique et éminemment russe, que P.-Y. Boissau rappelle dans son article²⁴⁶ : les *zapiski*, traduisible en français par « notes » et qui dans cette forme plurielle peuvent désigner ce genre littéraire en particulier, qui sans exactement être un flux de conscience permet de mêler subjectivité intime et récit, fiction et non-fiction²⁴⁷. Et si Collins quant à lui semble revendiquer un abandon de « l'esthétisation » du récit au profit du message en tant que témoignage, sans aucun doute sur l'appartenance du texte au domaine « non-fictionnel » nous avons eu l'occasion de voir que l'entrée dans le récit est non seulement facilitée, mais aussi conditionnée justement par des procédés littéraires qui se rapprochent de ceux que l'on pourrait trouver dans un roman. Ainsi que le mentionne Pierre-Yves Boissau dans *Réception et usage des*

²⁴⁵ KAZIN, A. (1967). "Autobiography as narrative". *op.cit.*, p. 211.

²⁴⁶ Pierre-Yves BOISSAU, « Écrire le terrorisme à la première personne : de Boris Savinkov à Zazoubrine », *op.cit.*

²⁴⁷ Il est par ailleurs intéressant de voir que l'ouvrage de Tourgueniev *Zapiski okhotinka* a vu son titre traduit en français « Mémoires d'un chasseur » mais aussi « Récits d'un chasseur » en fonction de l'éditeur.

témoignages, « le témoignage doit à la fois se contenter d'une brutité factuelle et ne saurait le faire²⁴⁸. » Les articles de journaux sont aujourd'hui une illustration d'une certaine porosité entre le fait de raconter une histoire, personnelle ou impersonnelle, et de raconter une *histoire* en tant qu'intrigue, dans laquelle le lecteur s'engage émotionnellement, développe un horizon d'attente.

Les deux œuvres sont somme toute finalement moins peinture d'événements que peinture de l'intériorité de leurs narrateurs respectifs. La différence majeure dans leur description du terroriste revient en fait à la perception même de ces œuvres : le lecteur qui n'a pas conscience de faire face à une autofiction plutôt qu'une fiction, dans le cas du *Cheval blême*, émet possiblement moins un jugement à l'égard de l'auteur. Le verre déformant de la fictionnalité le dédouane peut-être au premier abord des actes narrés dans l'œuvre, mais il rajoute ces réflexions sur le Bien et le Mal, notoirement absentes des mémoires de Savinkov.

²⁴⁸ Pierre-Yves BOISSAU, « Zinaïda Hippus et Varlam Chalamov : que faire du lecteur dans un témoignage sur l'inhumanité de l'homme ? », in François-Charles Gaudard (dir.), *Réception et usages des témoignages*, Toulouse, Editions Universitaires du Sud, 2007, p.53.

2. L'expérience de la désillusion

Malgré le descriptif précis des opérations, et peu importe la façon dont ces deux livres sont lus, il est difficile de les considérer comme des modes d'emploi, ou de trouver en eux une zone grise qui, sans se faire apologue du terrorisme, pourrait peindre l'action terroriste sous un jour un tant soit peu flatteur. À la lecture du *Cheval blême* comme de *Killing Rage*, dans l'action terroriste tout comme dans le huis clos du commando impliqué, il n'y a en effet pas de satisfaction, ni pour les personnages (ou figures dans le cas de Collins) impliqués dans sa réalisation, ni pour le lecteur. Le narrateur du *Cheval blême* ne manifeste aucune joie, et Collins contrebalance de son côté ses propres faits d'armes menés à bien – ou, tout du moins, à leur terme, par une rétrospection inmanquablement condamnatrice. Les deux récits sont en fait de façon patente parsemés d'une désillusion à l'égard de l'action terroriste, mais qui se manifeste de façons très différentes.

Le narrateur du *Cheval blême* ne fait pas de condamnation explicite du terrorisme, qui à l'époque est de surcroît reçu presque favorablement puisqu'il s'attaque à des figures majoritairement honnies de la population²⁴⁹. Mais il en fait quelque chose d'à la fois imprévisible et lassant : les imprévus ou obstacles dans les plans du commando semblent être pour George des ennuis dans les deux sens du terme, à mi-chemin entre l'habitude et l'obstacle au même titre que le serait un retard sur le chemin du travail. « Nous reviendrons²⁵⁰ », assure-t-il simplement quand la première tentative d'attentat est déjouée. George emploie même ce mot en particulier pour parler du terrorisme : « Je me remettrai au travail²⁵¹, utilisant pour celui-ci le mot « *ремесло* », soit en français « métier », signifiant par ailleurs selon le contexte le travail manuel, quasiment au sens de l'artisanat. Et au départ, George est pourtant en effet bel et bien animé dans son occupation par le « désir de tuer²⁵² », qui contraste par la suite avec l'« après-ivresse du sang versé²⁵³ », dans laquelle finalement « Il n'y a rien. » Le laconisme du personnage traduit dans l'écriture une lassitude qui s'ajoute au caractère antipathique du personnage jaloux et méprisant, qui reste quasiment passif

²⁴⁹ Voir p. 29 de ce travail.

²⁵⁰ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, op.cit., p. 94.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 153.

²⁵² *Ibid.*, p. 76.

²⁵³ *Ibid.*, p. 131.

tout au long de son texte. Collins, lui, était « *planner of deaths*²⁵⁴ » plutôt que « *killer* », mais précise néanmoins, parlant des nouvelles recrues de son unité parmi lesquelles un homme condamné pour le meurtre d'un officier du SAS : « *I had met a few of [the Belfast men] [...] and I had been enthused with their eagerness for action. Their arrival in the area [...] would help turn the South Down Command into the kind of ruthless unit I longed to be part of*²⁵⁵. » Cette recherche, voire admiration de la brutalité dans ses débuts avec l'IRA revient à plusieurs reprises au cours du récit, apparaissant même comme quelque chose, finalement, que Collins n'a jamais réussi à atteindre. Une sorte de désir d'inhumanité donc, qui n'arrive jamais à prévaloir et contrebalancer ses propres doutes. Dans *Le Cheval blême*, le seul qui est en mesure de se réjouir, c'est finalement Andreï Petrovitch, qui représente la branche exécutive du « Comité » et qui par ailleurs attise pour toute réponse la moquerie de George, que ce dernier ne fait jamais à voix haute.

Son visage de vieux rayonne. Il est content. Les rides de ses yeux confluent en un sourire.

- Je vous félicite, George.

- De quoi, Andreï Petrovitch ?

Il cligne malicieusement les yeux, hoche sa tête chauve :

- D'avoir vaincu et surmonté les obstacles.

Il m'ennuie, et je serais volontiers parti. Ennuyeuses sont ses paroles. [...]

Je me tais : il croit vraiment que je suis heureux de ses louanges. Le pauvre vieux²⁵⁶.

De la même façon, dans *Killing Rage*, les opérations réussies entraînent surtout « *momentum*²⁵⁷ », « *success*²⁵⁸ », « *bonus* » vis-à-vis de l'IRA elle-même en tant qu'organisation : c'est finalement la seule motivation constante. Le terrorisme n'est pas, dans le cas du terrorisme révolutionnaire, un terrorisme individuel : il est un moyen servant une cause. Lorsqu'il n'est plus sous l'égide de celle-ci, ou que la foi en elle est ébranlée, il perd son sens en ne devenant que violence injustifiable pour Collins, « *vanité et mensonge*²⁵⁹ » pour George.

²⁵⁴ « Planificateur de morts » COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, *op.cit.*, p. 80.

²⁵⁵ « J'avais rencontré certains [du groupe de Belfast] [...] et j'avais été enthousiasmé par leur appétit pour l'action. Leur arrivée dans la zone [...] aiderait à faire du commando de South Down le genre d'unité impitoyable dans lequel je rêvais d'être inclus. » *Ibid.*, p. 83.

²⁵⁶ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, *op.cit.*, p. 135-136.

²⁵⁷ « Élan ». COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, *op.cit.*, p. 77.

²⁵⁸ « Succès ». *Ibid.*

²⁵⁹ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, *op.cit.*, p. 132.

Observons le schéma qui mène à ce désenchantement dans les deux œuvres. Ce qui se manifeste à la lecture du *Cheval blême*, c'est de façon évidente une lassitude portée par le personnage de George. Chez Collins, le récit est plutôt habité par un malaise, une scission qui ne cesse de grandir à mesure que les idéaux qui faisaient office de motivation se heurtent à des réalisations brutales. La différence de traitement de cette désillusion commune aux deux livres s'illustre dans l'opposition entre la prolifération progressive d'un vocabulaire de l'angoisse et du doute chez Collins, lorsque les pensées de George quant à elles se rigidifient, marquées par une sorte d'auto-persuasion de plus en plus forte. *Le Cheval blême* est parcouru par le motif de la lassitude, de l'attente et de la répétition : cela se manifeste dans le retour quasi-routinier du motif de la nuit en fin de chapitre, dans la réutilisation des mêmes verbes et formules. Par exemple, George répète à plusieurs reprises : « En tout cas, le gouverneur général sera tué²⁶⁰. » Il tient tête à Andreï Petrovitch, et il ne cesse d'affirmer dans son journal « Mais notre heure sonnera bien, l'heure du jugement²⁶¹. » George n'a pas tort, et ses paroles font écho à celles qu'il rapporte au début du roman, lors qu'il entend deux hommes discuter : « Et souviens-toi de ma parole : pour sûr qu'on, le fera sauter. Oui. Je le pense aussi²⁶². » A l'inverse, dans *Killing Rage*, pas de certitude du genre. Si George n'a foi en rien, il s'en remet à une certaine forme de fatalité plutôt qu'à la Providence, et sait que la lutte terroriste finira par emporter sa cible. Eamon Collins, lui, médite sur la lutte de façon plus générale, mais en témoignant de façon intéressante assez vite d'une certaine aliénation :

However, the fact that I was starting to acknowledge that we could never hope for the victory to which we aspired did not mean that I wanted to abandon the campaign immediately. I oscillated wildly. I felt there were still many gains which could be achieved by political violence. Yet on bad days I would be overcome with a sense of the futility of our campaign. Logic, when I allowed myself to use it, told me that we could never win. But my emotional wishful thinking about the IRA usually overrode my logic, and kept me on the moving train²⁶³.

Pourtant, le fait que je commence à reconnaître que nous ne pouvons pas espérer obtenir la victoire que nous visions ne voulait pas dire que je comptais aussitôt abandonner la lutte. Je chancelais. Je sentais qu'il y avait encore beaucoup de profits à la violence politique. Mais dans les mauvais

²⁶⁰ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, op.cit., p. 64. Apparaît aussi avec cette formulation p. 94, et p.97 « Nous le tuerons sur son chemin ».

²⁶¹ *Ibid.*, p. 117.

²⁶² *Ibid.*, p. 66.

²⁶³ COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, op.cit., p. 177

jours, j'étais accablé par le sentiment de la futilité de notre campagne armée. La logique, quand je m'autorisais à m'en servir, me disait qu'on ne pouvait pas gagner. Mais mon idéalisme sentimental quant à l'IRA effaçait cette logique, et me gardait à bord.

Puis, si nous revenons sur *Le Cheval blême*, un changement de ton apparaît pourtant en particulier dans les dernières sections, dès que George commet le meurtre jaloux. Toutes les entrées de journal se terminent alors, plutôt que sur l'image de la lassitude, sur un désarroi grandissant : « Je marchais sans but. Tel un navire sans gouvernail²⁶⁴ », « Où aller, où fuir²⁶⁵ ? », et enfin, tout particulièrement : « au nom de quoi je lutte, je ne le sais pas²⁶⁶. » Assertif mais sans conviction dans tous ses échanges, George s'interrogeait lui-même déjà timidement une première fois plus tôt : « Pourquoi la potence ? Pourquoi le sang ? Pourquoi la mort²⁶⁷ ? ». Et si c'est au souvenir de Vania qu'il manifeste ces pensées, la progression spécifique de ces trois questions marque un changement avec sa ligne inflexible, maintenue plus tôt dans le roman. Le narrateur antipathique du *Cheval blême* finit dépourvu de ce qui le gardait en mouvement par inertie : il n'a plus d'obstacle, mais plus non plus de motivation.

Dans *Killing Rage*, la progression est plus lente. L'admiration initiale pour les frappes de l'IRA s'accompagne d'une mythification qui à la fois intimide et attire l'auteur lorsqu'il est encore adolescent, en 1971 : « *Republicanism both energized and frightened me [...]. I had a sneaking regard for the IRA, a gut sympathy*²⁶⁸. » En miroir, au cours de son récit, s'impose finalement un inexorable désenchantement (« *the process of my disillusionment*²⁶⁹ »). Collins emploie le mot *process*, qui effectivement a lieu par étapes, que l'on peut retrouver à la lecture : d'abord « *My romantic image of the IRA soldier was receiving its first hard knock*²⁷⁰ » dans la section au nom idoine « *End of a Fairy Tale* » (fin d'un conte de fée), puis pour finir, « *In the last quarter of 1984, I was finished as an IRA man. [...] I had started asking myself seriously whether I was living in a political fantasy world*²⁷¹ ». Mais le conte

²⁶⁴ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste, op.cit.*, p. 151.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 153.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 155.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 137.

²⁶⁸ « Le républicanisme me stimulait et m'effrayait en même temps [...]. J'avais une sympathie viscérale pour l'IRA, que je regardais en coin d'oeil. » COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage, op.cit.*, p. 43.

²⁶⁹ « Le processus de ma désillusion. » *Ibid.*, p. 243.

²⁷⁰ « Ma vision romancée du soldat de l'IRA recevait alors son premier coup dur. » *Ibid.*, p. 103.

²⁷¹ « A la fin de l'année 1984, j'étais fini en tant qu'homme de l'IRA. [...] J'avais commencé à me demander sérieusement si je ne vivais pas dans un monde politique fantasmé. » *Ibid.*, p. 243.

de fées en question n'est jamais apparu à l'œil du lecteur : dès l'introduction, Collins présente son récit ainsi que le font les *blurbs* des journaux sur les premières pages, insistant sur le fait qu'il s'apprête à livrer une histoire aux antipodes d'un quelconque héroïsme. C'est seulement après son procès que Collins intègre réellement la pensée qui lui est actuelle lors de l'écriture que la violence politique, du moins dans le contexte de l'Irlande du Nord, n'est justifiable d'aucun bord²⁷². A la fin de son récit, il revient sur sa désillusion quant à une « victoire » de l'IRA :

*I had decided from my own experience that the IRA could never win. However, my time spent co-operating with the RUC convinced me that the IRA would never be beaten. The RUC could only ever aspire to maintaining an acceptable level of violence*²⁷³.

De ma propre expérience, j'avais conclu que l'IRA ne pourrait jamais gagner. Cependant, le temps que je passai à coopérer avec le RUC me convainquit que l'IRA ne serait jamais vaincue. Tout ce que le RUC pouvait espérer était de maintenir la violence à un niveau acceptable.

Au « le sang engendre le sang et la vengeance se nourrit de la vengeance²⁷⁴ » de George, répond en effet dans tous les cas cette irréconciliable situation d'une violence qui s'auto-entretient, et qui semble être un trait commun aux terrorismes. Ainsi que le mentionne Girard dans *La Violence et le sacré*, « la vengeance se veut représailles et toute représaille en appelle d'autres²⁷⁵ ». Il parle même d'un « processus infini²⁷⁶, » qui se retrouve dans cette vanité de la violence perçue par Collins et présente dans le néant qui finit par habiter George. Tout au long du *Cheval blême* se dessine par ailleurs un parallèle entre le terrorisme et l'amour, celui mystique de Vania que George s'évertue à éviter autant qu'à essayer de comprendre, et celui, insoluble, unilatéral qui tâche d'exister entre lui, Erna et Elena. Collins, de son côté, garde peut-être sans le mentionner justement trop d'humanité, ne parvenant dès le début pas à justifier au fond de lui les meurtres qu'il organise, et pour lequel les bévues représentent chacune un coup porté à une détermination qui, en se voulant trop inflexible, finit par vaciller prématurément.

²⁷² *Ibid.*, p. 320.

²⁷³ *Ibid* p. 294.

²⁷⁴ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, op.cit., p. 153.

²⁷⁵ GIRARD, René, *La Violence et le Sacré*, op. cit., p. 28.

²⁷⁶ *Ibid.*

Chapitre 2 : Récits et impact sociétal

La publication d'un livre, et à plus forte raison celle d'un livre témoignant d'une écriture de soi, n'est pas un acte anodin. En soumettant à l'œil public la narration d'une partie de sa vie, ce geste entérine l'histoire individuelle dans la « grande » Histoire. S'imisce alors la question de la réception, que l'auteur se pose *a priori* en amont : qu'est-ce qui motive alors la publication ? Mais surtout, au-delà de l'objet livre, qu'est-ce que celle-ci engendre dès lors qu'elle est actée ? Nous nous intéresserons ici en particulier à la manifestation du questionnement sur l'éthique et la justification du meurtre, et la façon dont son traitement, dans la fiction et dans la non-fiction, résonne alors la réception même de l'œuvre.

1. Le récit pour questionner l'éthique

Difficile de parler d'éthique lorsqu'il est question de terrorisme. A tous les égards, le mot est connoté, l'action est sévèrement proscrite, et l'éventuelle gloire trouvée dans celle-ci n'est le fait que de figures extrêmes et minoritaires. Cependant, le terrorisme dit révolutionnaire, lui, s'attache à une image de moyen nécessaire face à une situation injuste. Dans *Humanisme et terreur*, Merleau-Ponty écrit : « La justice bourgeoise prend pour instance dernière le passé, la justice révolutionnaire l'avenir²⁷⁷. » Quant au révolutionnaire cherchant à appliquer cette dernière pour renverser une situation injuste, « il s'agit seulement de savoir si en fait sa conduite, étalée sur le plan de la praxis collective, est ou non révolutionnaire²⁷⁸. » Le terme de *praxis*, pris dans son sens marxiste comme usuel d'une « action en vue d'un résultat pratique²⁷⁹ » désigne justement ce « résultat » – soit un idéal de justice, *a priori* collectif et qui par élimination des autres moyens, jugés inefficaces, n'est atteignable plus que par le terrorisme. L'action directe poussée à son paroxysme exige une réponse rapide et extrême : c'est ce que le terrorisme recherche, ce qui à la fois le motive et le

²⁷⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Humanisme et terreur. Essai sur le problème communiste*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1972, p. 61.

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ Praxis. Dans le *Trésor de la langue française informatisé*. Consulté sur <https://www.cnrtl.fr/definition/praxis>

justifie. Collins fait mention de cette raison en particulier dans un passage intéressant de *Killing Rage*, dans lequel il rapporte les propos d'un membre du Revolutionary Communist Group avec qui il sympathise alors qu'il est encore étudiant :

He said that if leftists had any ideological integrity they would be organizing opposition to the capitalist state and not expressing outrage every time the Provos carried out a bombing or a shooting. What were these armchair revolutionaries doing which was of any consequence²⁸⁰?

Il dit alors que si les gens de gauche avaient la moindre intégrité idéologique, ils seraient en train d'organiser l'opposition à l'État capitaliste, pas de s'insurger chaque fois que les Provos faisaient sauter des bombes ou organisaient une fusillade. Qu'est-ce que ces révolutionnaires de salon faisaient qui avait le moindre effet pratique ?

Le meurtre organisé dans un idéal de justice tient alors ici sa justification première dans le cas de ce corpus : l'action-réaction entraînée est plus spectaculaire que les formes de négociations, qui sont rejetées car au mieux trop lentes, aux pires inutiles. C'est aussi ce que soutient Heinrich qui dans *Le Cheval blême* participe au terrorisme car il « est persuadé que c'est nécessaire pour la victoire du socialisme²⁸¹ » – formulation qui, c'est à noter, est faite de telle manière que le lecteur comprend que George n'adhère pas vraiment à cette vision. D'ailleurs, lorsque l'attentat réussit, Heinrich se réjouit, face à un George déjà désabusé par le terrorisme. Mais loin de saper les réjouissances d'Heinrich, le narrateur du *Cheval blême* est en prise avec ses propres contradictions. Si au début du roman en effet, George se dit : « à quoi bon chercher des justifications ? Je fais ce que je veux. [...] Mais que me chaut l'opinion d'autrui²⁸² ? », il questionne plus tard en miroir ce que Vania répétait : George écrit pour lui-même « Pourquoi tuer pour la terreur est bien, tuer pour la patrie est nécessaire, tuer pour soi est impossible ? Qui me répondra²⁸³ ? »

En remettant au même niveau l'atteinte à la vie, par jalousie ou par idéal de justice, George annihile la grandeur du meurtre : l'absurdité atteint son paroxysme. Pourtant, le personnage ne le mentionne jamais face aux autres figures du roman, et poursuit son « travail » – c'est le mot qu'il emploie – en apparaissant inflexible lorsque les autres font état de doutes.

²⁸⁰ COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, op.cit., p. 61.

²⁸¹ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, op.cit., p. 38.

²⁸² *Ibid.* p. 49.

²⁸³ *Ibid.* p. 152.

[J]e me réjouis de savoir que j'ai répondu par mon acte à l'attente d'une Russie exsangue. [...] Mourir pour ses convictions, c'est appeler au combat, et si lourd que soit le prix à payer, j'ai la certitude absolue qu'au bout du chemin notre génération en aura fini pour toujours avec l'autocratie²⁸⁴ !...

Dans ses *Souvenirs*, Savinkov rapporte les propos d'Ivan Kaliaïev tenus dans une lettre après son arrestation. Le jeune homme, qui portait la bombe ayant coûté la vie au Grand-Duc Serge, écrit à ses camarades de l'Organisation de combat : « que ma mort couronne mon œuvre par la pureté de l'idée²⁸⁵ ! » Et cette pureté est la même que celle qui est maintenue par Vania dans *Le Cheval blême* : l'acte terroriste est un « devoir », répond à une « attente », représente le « prix à payer » qui dans sa difficulté illustre sa nécessité. Face à Vania, pour qui tout n'est pas permis, le narrateur se présente comme plus pragmatique : si l'on en croit son *ethos*, il « se fich[e] du monde entier²⁸⁶. » Vania apparaît alors face à lui comme aveuglé – ou peut-être guidé par son mysticisme, si l'on considère le fait que George, qui précisément ne parvient pas à assimiler la pensée de Vania, se perd au sens littéral à la fin de l'œuvre. Le narrateur est évidemment par contraste nettement moins sympathique que Vania, qui dans sa volonté d'abnégation sincère pourrait presque susciter l'admiration, à défaut de cautionner ses actes. Antipathique, à peine convaincu par ses propres propos, George fait quant à lui figure de bourreau qui effectue son « travail²⁸⁷ » sans conviction, sans pureté, que celle-ci soit fantasmée ou non. Et à cet égard, son comportement est assimilable à celui de Collins à mesure que le récit de *Killing Rage* progresse : toute justification à l'acte terroriste se voit remplacée par une vacuité à la fois éthique et morale. Le narrateur partage ses remises en question avec le lecteur : le « je » de la première personne soumet le lecteur aux mêmes questions, que celui-ci se les soit posées ou non. Collins parle par exemple de la honte de son inaction avant d'entrer dans le terrorisme (« *shame that I was doing so little for the struggle*²⁸⁸ »), où l'on retrouve une forme de culpabilité dans le choix de la non-violence, et finit par qualifier de gâchis le résultat de ses actions pour ladite lutte : « *terrible proof of the waste our campaign had created*²⁸⁹ ». Lorsque les

²⁸⁴ *Souvenirs* p. 111.

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, *op.cit.*, p. 59.

²⁸⁷ Voir note 251 p. 106.

²⁸⁸ « [J'avais] honte de faire aussi peu pour la lutte. » COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, *op.cit.*, p. 64.

²⁸⁹ « preuve terrible du gâchis que notre campagne armée avait entraîné. » *Ibid.*, p. 325.

terroristes de l'Organisation de Combat dans *Le Cheval blême* se disputent l'honneur de jeter la bombe²⁹⁰ et que les nouvelles recrues de l'IRA sont pressées « d'entrer dans l'action²⁹¹ », Heinrich dans le premier cas finit par reconnaître « C'est difficile de tuer²⁹² », Collins dans le second reconnaît « *I continued to create new candidates for disaster*²⁹³. » Formulation intéressante, puisqu'à la fin de *Killing Rage* c'est bien le portrait que dresse Collins de la campagne armée de l'IRA.

La différence majeure entre les deux récits est que dans son cheminement Collins attire *malgré tout* la sympathie par sa condamnation finale du terrorisme et l'exposition de ses remises en question, tandis que George, lui, se livre finalement à l'inverse à une violence qui déborde du terrorisme. Le terroriste, de surcroît désillusionné, est sans doute celui qui connaît le mieux son entreprise, ses tenants et aboutissants : le témoignage rapporte à la première personne l'évolution de la perception du terrorisme comme outil du « bien ». Et d'un bout à l'autre du XX^e siècle, les deux récits pointent chacun la vacuité de toute justification. Les deux œuvres, *Killing Rage* en condamnant, *Le Cheval blême* en effaçant la pertinence même du questionnement, pointent vers l'aporie irrémédiable du meurtre mené dans un idéal de justice.

*People will say: why did you not just resign? But it is extremely hard to admit that what you have spent the last six years of your life doing, straining every nerve and suppressing every normal emotion, is wrong*²⁹⁴.

Les gens vous demanderont : pourquoi n'as-tu pas juste démissionné ? Mais c'est extrêmement difficile d'admettre que ce que vous avez fait sur les six dernières années, en mobilisant tous vos nerfs, en supprimant toute émotion normale et humaine, est mal.

Dans cet extrait de *Killing Rage* revient par ailleurs de façon intéressante quelque chose d'inhérent au terrorisme : la déshumanisation de « l'ennemi », que j'ai déjà évoquée²⁹⁵. « Une bonne bombe là-dedans²⁹⁶, » s'imaginait encore nonchalamment

²⁹⁰ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste, op.cit.*, p. 77.

²⁹¹ COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage, op.cit.*, p. 88, voir note 77 p. 46 de ce travail.

²⁹² SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste, op.cit.*, p. 118.

²⁹³ « Je continuai à créer de nouveaux candidats au désastre. » COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage, op.cit.*, 177.

²⁹⁴ *Ibid.*, p.231.

²⁹⁵ Dans « Lieux communs du terrorisme », chapitre 1 de ce travail, p. 39.

²⁹⁶ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste, op.cit.*, p. 83.

Fiodor dans *Le Cheval blême*, sans provoquer de réaction chez George. Un « mal pour un bien » difficile à délimiter donc, que George ne cessera de questionner et face auquel Collins choisit de se rendre hostile à son tour. Entre « prix à payer²⁹⁷ » chez Collins et « nécessité²⁹⁸ » dans le roman de Savinkov, les questionnements des personnages quant à la pertinence du terrorisme finissent par produire un écho chez George : « pourquoi tuer... pourquoi²⁹⁹ ? » demandait Elena à George, question qu'il répète symétriquement à la fin de l'œuvre dans un dialogue face à Andreï Petrovitch : « – Pourquoi ? – Comment, George, Pourquoi ? – Pourquoi tuer³⁰⁰ ? »

« Ivanov [...] s'opposait à la révolution puisqu'il s'opposait à celui qui s'était identifié à elle. "Quel droit avons-nous d'enlever la vie à un homme ? demande Ouspenski, un des camarades de Netchaïev. – Il ne s'agit pas de droit, mais de notre devoir d'éliminer tout ce qui nuit à la cause." Quand la révolution est la seule valeur, il n'y a plus de droits, en effet, il n'y a que des devoirs. [...] Au nom de la cause, Netchaïev, qui n'a attenté à la vie d'aucun tyran, tue donc Ivanov dans un guet-apens³⁰¹. »

Dans *L'Homme révolté*, Camus fait mention du meurtre historique de l'étudiant Ivanov par Netchaïev, que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer³⁰². On retrouve par ailleurs dans *Le Cheval blême* un personnage nommé Ivanov, le « chef du département de la Sûreté³⁰³ » ; autant dire, l'homme qui a le plus à gagner dans le démantèlement de l'Organisation de combat : ce nom étant très commun en Russie, il s'agit sans doute seulement d'une coïncidence, bien qu'amusante dans le contexte. Mais cette citation met surtout met en valeur le paradoxe inhérent à la motivation du terrorisme révolutionnaire : nier la vie elle-même semble être le paroxysme d'un « antihumanisme », pour une cause qui elle, se targue de servir une cause qui justement est profondément humaine et collective. Merleau-Ponty dit par ailleurs dans *Humanisme et terreur* que deux conceptions de la morale humaine s'opposent à l'aune de la violence révolutionnaire : « [l]'une d'elles est chrétienne et humanitaire, elle

²⁹⁷ « *price to pay* » et « *necessary price* » sont des expressions qui reviennent à plusieurs reprises, voir les notes 91, 92 et 93 p. 51 de ce travail.

²⁹⁸ Plus précisément p. 34 : « *знаю: его необходимо убить* » avec l'utilisation de l'adjectif *необходимый* (indispensable, plus fort que nécessaire), p. 38 et p. 72 avec l'adverbe *нужно* (exprimant la nécessité).

²⁹⁹ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste, op.cit.*, p. 71.

³⁰⁰ *Ibid.* p. 161.

³⁰¹ CAMUS, Albert, *L'Homme révolté, op. cit.*, p. 209-210.

³⁰² Voir p. 25 de ce travail.

³⁰³ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste, op.cit.*, p. 145.

déclare l'individu sacré [...]. L'autre conception part du principe fondamental qu'une fin collective justifie tous les moyens, et non seulement permet mais exige que l'individu soit en toute façon subordonné et sacrifié à la communauté³⁰⁴ ». Plus loin, il dit encore : « [u]ne révolution [...] est violence, et corrélativement l'opposition conduite au nom de l'humanisme peut être contre-révolutionnaire³⁰⁵. » C'est bien cette conception qui a motivé le geste de Netchaïev, et qui semble apparaître dans les deux œuvres : le bon combattant engagé dans la lutte terroriste n'a pas de scrupules quant à attenter à la vie humaine. Et si cela semble pourtant évident, dans *Killing Rage* comme dans *Le Cheval blême* la désacralisation de la vie humaine n'est pas complètement intégrée – ou bien elle reste feintée pour les narrateurs respectifs.

Collins écrit au point tournant de *Killing Rage* : « *I was doubting more and more both my own commitment to the armed struggle and the validity of the struggle itself. I was not sure that I cared anymore about anyone or anything*³⁰⁶. » À la fin du *Cheval blême*, George affirme face à Andreï Petrovitch qui lui confie une nouvelle mission : « Je le sais déjà : je ne suis ni avec lui, ni avec Vania, ni avec Erna. Je ne suis avec personne³⁰⁷. » Ce bannissement de l'humanité, de la sienne et de celle des autres, est dans sa qualité de condition « indispensable » au terrorisme ce qui restera le malaise qui parcourt les deux livres.

2. Réception(s) et judiciaire

Un point à prendre en compte lorsqu'il est question de la réception d'une œuvre littéraire sont le statut et les usages de la littérature elle-même dans la société qui la reçoit. Si l'on observe par exemple la tradition romantique en Russie, on peut remarquer que le XIX^e siècle, ère du « roman russe », met à l'honneur des écrivains parmi les plus connus qui incluent dans leurs textes des réflexions et questionnements à la fois sociétaux, religieux et de façon notable, métaphysiques. Et *Le Cheval blême*

³⁰⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Humanisme et terreur. Essai sur le problème communiste*, op. cit., p. 51.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 113.

³⁰⁶ COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, op.cit., p. 236.

³⁰⁷ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, op.cit., p. 161

est parcouru de références littéraires à des œuvres antérieures, directement, par exemple en citant Smerdiakov et Ivan des *Frères Karamazov* de Dostoïevski pour évoquer la problématique du « tout est ou n'est pas permis » mise en scène entre Vania et George, ou indirectement, en faisant référence au rêve de Raskolnikov dans *Crime et châtiment* du même auteur. De façon intéressante, si l'écrivain russe à l'instar de Dostoïevski tend à *littériser* les questions métaphysiques, la culture russe est quant à elle exempte d'une vision « fétichisante » de la littérature : la dichotomie éventuelle des mots face à l'horreur semble ne pas avoir lieu d'être. Cela est par ailleurs visible dans d'autres œuvres d'auteurs russes qui choisissent la publication en livre pour témoigner, comme *L'Archipel du Goulag* ou encore les *Récits de la Kolyma* de Chalamov. A l'inverse, en Irlande du Nord les témoignages du terrorisme sont, il semblerait, systématiquement (ou du moins dans leur immense majorité) non-littéraires, marqués justement par un aspect revendiqué comme purement documentaire et historique. L'écriture du terrorisme à travers un sujet humain reste justement cantonnée à une mise en fiction : les personnages principaux de romans comme *The Good Terrorist* ou *The House of Splendid Isolation*, bien que terroristes, ne s'assimilent pas à des figures réelles ou autoriales. Cette « fictionnalité » propose alors, en s'affichant comme telle, une certaine distanciation : le lecteur sait qu'il a affaire à une histoire inventée, même si celle-ci est ancrée dans un contexte qu'il connaît. La dimension de l'écriture de soi relève d'un autre niveau, qui rapproche le lecteur du récit, et le met alors dans une position plus délicate, *a fortiori* si confronté avec un témoignage du terrorisme.

Lorsqu'il est question de la réception d'une ou plusieurs œuvres, se pose en effet nécessairement le problème du lecteur qui reçoit celles-ci. Et pour cela, encore faut-il pouvoir leur déterminer un « lecteur modèle », notion d'Umberto Eco qui désigne avec celle-ci un destinataire qui à la fois reçoit, interprète et actualise le texte selon ce que l'auteur lui-même avait prévu à l'écriture. Si je reprends la formule, c'est au sens littéral plus que celui que lui attribue Eco en le distinguant d'un « lecteur empirique » bien réel. Le « lecteur modèle » que j'entends serait de façon plus pragmatique celui qui semble recevoir les récits en question sans surinterpréter : celui de Collins est, on peut imaginer, quelqu'un de familier avec le contexte politique en Irlande du Nord. Mais il est aussi un lecteur extérieur au terrorisme : Collins montre comment un trajet de vie comme le sien est non seulement possible mais aussi et surtout à ne pas reproduire. Son récit se lit comme une leçon, un modèle d'histoire à ne pas suivre, qu'un lecteur

souhaitant s'éduquer choisit de recevoir dans l'hypothèse où il fait lui-même le choix de lire ce texte. Dans le cas de Savinkov, la place accordée consciemment par Savinkov à son lecteur hypothétique, modèle ou non, est difficile à déterminer : rien dans le roman-journal n'aide explicitement à l'identification au personnage, à la contextualisation, et le narrateur n'interpelle jamais le lecteur. Peut-être car le journal intime est, par définition, destiné aux seuls yeux de son auteur, en faisant alors un recueil de réflexions spontanées (et donc, dans une certaine mesure, réflexif). On peut sur ce point en particulier considérer comme Gisèle Mathieu-Castellani dans *La scène judiciaire de l'autobiographie* que « [l]a question décisive : “Pourquoi (écrivez-vous) ?” est susceptible de recevoir deux réponses, parce que... ou pour que... Pour savoir ce que j'ai été³⁰⁸. » La mise en littérature permet dans une certaine mesure l'exploration de son propre portrait, ainsi que le fait un journal intime destiné à ses seuls yeux. Cette démarche de publication est donc dans le cas de deux auteurs qui ont été terroristes doublement intéressante : un narrateur (un bien réel, un fictionnel mais imprégné d'écriture de soi) s'écrit et s'expose lui avant tout aux yeux du public, sans réel contrôle sur celui-ci.

Corrélativement, la place accordée au judiciaire dans nos œuvres est un aspect auquel il convient de s'intéresser, puisque la réception d'une œuvre (et à plus forte raison dans l'écriture de soi) tient au *jugement* du lecteur. Collins, par son expérience, fait alors office de témoin impliqué : les deux forces en opposition, loyalistes comme républicains, ont un portrait à charge. Le mot anglais *account* présente par ailleurs une polysémie dans sa traduction française à laquelle peut notamment s'attacher un sens judiciaire : il peut en effet se traduire par « témoignage », et « *accountable* » signifie « responsable de ». A la fois déposition et « *explanation*³⁰⁹ », le récit individuel devient collectif. L'expérience de Collins, en basculant sous l'œil du lecteur – et donc l'œil public dans son cas, est à la fois mémoires et « *exposé of terrorist methods* » ainsi que le livre est qualifié par le Daily Telegraph dans les premières pages. Collins sait à quoi il s'expose en rendant son expérience aussi publique : l'ostracisation et les représailles. A l'inverse, une autre figure impliquée dans la lutte armée de l'IRA, Dolours Price, condamnée puis relaxée, avait par exemple fait le choix de témoigner à l'oral en détail

³⁰⁸ MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, *La scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris, PUF, coll. « Ecriture », 1996, p. 191.

³⁰⁹ COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, *op.cit.*, p. 1.

quant à son implication dans les attentats, mais à la condition que les enregistrements ne soient rendus publics qu'après sa mort. Il est à noter qu'elle souhaitait raconter son expérience dans un livre à l'instar de Collins, ce à quoi un de ses amis lui répondit qu'il ne valait mieux pas³¹⁰. Le terrorisme est, dans les deux œuvres du corpus, puni par la société dans laquelle ils s'inscrivent (et contre laquelle le crime s'élève). La machine judiciaire constitue par ailleurs une grande partie de la fin de *Killing Rage* : Collins y décrit l'interrogatoire, les leviers moraux et techniques employées par ses codétenus comme par ses interrogateurs, la prison, mais aussi le procès et ce que celui-ci implique. On y trouve par ailleurs l'unique passage du livre où Collins mentionne, voire interpelle indirectement son lecteur : « *The reader should bear this in mind in what follows. I lied, but the presumption was that the game was played that way*³¹¹. » Collins déclara en effet, sur le conseil de son avocat, avoir témoigné sous la menace. Il fut finalement acquitté car ses dépositions étaient de fait jugées irrecevables, puisque obtenues sous contrainte. La scène judiciaire est présentée comme un jeu (« *game* »), un peu obscur dans lequel le narrateur emmène le lecteur. En fait, face au récit que fait *Killing Rage*, on peut considérer « qu'il n'y a pas de frontières entre le récit de témoignage et l'acte d'accusation³¹². » Cette formule utilisée par Pierre-Yves Boissau pour parler du journal *Petrograd, an 1919* de Zinaïda Hippus peut en effet s'appliquer à ce texte qui, même s'il est rédigé plusieurs années après les événements, effectue dans son « exhibition du fait³¹³ » un « dévoilement de l'intention³¹⁴ » : Collins confesse autant qu'il (se) justifie. Dans *Le Cheval blême*, les incursions du judiciaire sont très succinctes : la justice est principalement divine³¹⁵. Plus pragmatiquement, dans le texte, la justice est abstraite, presque sommaire (« Il y aura des discours, des silences, le verdict sera rendu, on le pendra³¹⁶ »). Finalement, qui est juge dans le roman de Savinkov ? Sans élément de réponse, le texte se confine ainsi que son narrateur dans une réception peut-être volontairement difficile et peu accessible, qui ne fait que renforcer une fracture avec le monde et donc avec les raisons même du terrorisme. Daniel Beer mentionne par ailleurs dans *The Morality of Terror: Contemporary*

³¹⁰ RADDEN KEEFE, Patrick, *Say Nothing: A True Story of Murder and Memory in Northern Ireland*, London, William Collins, 2018, p. 320-321.

³¹¹ « Le lecteur doit garder ça en tête dans ce qui suit. J'ai menti, mais c'était supposé être la règle du jeu. » COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage, op.cit.*, p. 324.

³¹² Pierre-Yves BOISSAU, « Zinaïda Hippus et Varlam Chalamov : que faire du lecteur dans un témoignage sur l'inhumanité de l'homme ? », dans François-Charles Gaudard (dir.), *op. cit.*, p.58.

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste, op.cit.*, p. 127.

³¹⁶ *Ibid.* p. 130.

Responses to Political Violence in Boris Savinkov's The Pale Horse (1909) and *What Never Happened* (1912) une critique intéressante presque contemporaine (1913) à la publication du livre en Russie, qui relève cette position isolée de George :

*Izgoev insisted that [...] Zhorzh's response to the dilemma of the legitimacy for terror, 'I want to', was the 'only possible solution ... with all the consequences that flow from that'. The assertion of individual desire was the only logically consistent way of binding the individual assassinations, expropriations and attacks into a coherent whole. In this sense, his isolation is a permanent expression of the moral isolation in which all political murders are committed; they take place in an ethical vacuum far removed from the legitimating arguments of revolutionary ideology*³¹⁷.

Izgoïev maintint que [...] la réponse de [George] au dilemme de la légitimité du terrorisme, « Je le veux », était la seule solution possible... avec toutes les conséquences qui en découlent. L'affirmation du désir individuel était la seule manière à la fois logique et cohérente de lier les assassinats individuels, les expropriations et les attaques dans un tout. En ce sens, son isolement est une expression permanente de l'isolement moral dans lequel tout meurtre politique s'effectue : celui-ci prend place dans une vacuité éthique, incompatible avec les arguments d'une idéologie révolutionnaire qui le légitime.

Et en effet, si *Killing Rage* a bénéficié dans la presse d'une très bonne réception dans la lignée des témoignages dits « difficiles mais nécessaires », *Le Cheval blême* quant à lui a connu une publication marquée par plus de difficultés, incompatible avec la censure d'une part et perçu comme antirévolutionnaire par certains critiques³¹⁸. Je reprendrai ici ce qu'explique Michel Niqueux dans la préface de notre édition : le livre est publié déjà censuré une première fois en 1909, et cette édition censurée est « adaptée » en France en 1912 avec une « euphémisation poussée à l'extrême (ainsi, le mot *terrorisme* est soigneusement évité)³¹⁹ ». Il est donc intéressant de voir que dans sa publication – en Russie comme en France, *Le Cheval blême* est publié amputé pour éviter la censure en sa qualité de texte qui reprend de façon transparente un attentat historique ; puis est « rétabli » par Savinkov plusieurs années plus tard... Tandis que *Killing Rage* à l'inverse s'inscrit parfaitement dans une société qui accueille voire demande des textes documentaires, cherchant à lire et comprendre le basculement

³¹⁷ Beer, D. (2007). « The Morality of Terror: Contemporary Responses to Political Violence in Boris Savinkov's *The Pale Horse* (1909) and *What Never Happened* (1912) ». *The Slavonic and East European Review*, 85(1), p. 45. Accès <http://www.jstor.org/stable/4214393>

³¹⁸ Michel Niqueux, « Introduction », in Boris SAVINKOV, *op.cit.*, p. 23.

³¹⁹ *Ibid.*

dans la violence poussée à son paroxysme qui a secoué l'Irlande du Nord à la fin du siècle.

Enfin, notons que même si le récit de Collins a bénéficié d'une réception très majoritairement positive par son absence de sensationnalisme et sa « brutalité factuelle » revendiquée, rappelons que l'auteur, vilipendé tant par ses ex-camarades que ses ex-ennemis, fut assassiné devant chez lui après deux ans de violentes menaces. Michel Niqueux quant à lui mentionne toujours dans la préface du *Cheval blême* que le texte est « ces dernières années³²⁰ » (notre édition date de 2003) réédité en Russie selon l'édition censurée de 1909³²¹. Preuves (j'emploie le mot à dessein) de plus que la réception d'une œuvre dépend de facteurs qui peuvent peut-être dans une certaine mesure être prévus ou anticipés par les auteurs, mais par leur statut particulier, les témoignages du terrorisme sont sujets à des (ré)évaluations variées à tous les niveaux de leur réception.

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ Le texte intégral en langue russe accessible en ligne, auquel je me réfère dans ce travail, n'est pas cette édition censurée.

Chapitre 3 : Écrire l'injustifiable

L'écriture autobiographique échapperait-elle aux règles et aux normes de la production littéraire ? N'est-elle pas plutôt en quête d'autres règles qui à la fois justifieraient l'entreprise singulière d'être soi-même la matière d'un livre, et définiraient exactement la zone de risque où s'aventure l'auto-analyse³²² ?

Difficile à catégoriser, et peut-être encore plus difficile à interpréter d'un point de vue extérieur à celui de son auteur, le récit autobiographique présente dans toute la subjectivité qui le définit des aspects réflexifs. Dans l'écriture de soi du terroriste, l'accès à l'intériorité de celui qui commet lui-même la violence s'accompagne nécessairement de questionnements sur celle-ci, chez Collins comme chez le narrateur de Savinkov, qui malgré son absence apparente de scrupules témoigne d'un malaise quant à la lutte qu'il est censé mener. Nous observerons ici la façon dont se manifestent ces rapports conflictuels à une violence qui soit s'auto-entretient, soit finit par déboucher sur la vacuité.

1. Parler de sa violence

Si les portraits dressés dans les œuvres du corpus sont « à charge » contre quasiment toutes les parties impliquées, les récits de l'écriture de soi du terroriste sont avant tout un portrait de celui-ci, *a fortiori* par l'emploi de la première personne. Qui d'autre que le « je » peut parler de sa propre personne dans ce qu'elle a de plus brutal ? De là, il peut être intéressant de voir comment le narrateur parle de sa violence, et de celle-ci avant, ou face à celle des autres.

I asked myself where my conscience had gone. I was supposed to have – I believed I had – devoted the last few years of my life to fighting for a more just social system, yet here I was incapable of feeling the slightest bit sorry for an innocent man whom I had helped to kill. [...] This was surely just exhaustion³²³.

³²² MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, *La scène judiciaire de l'autobiographie*, op.cit., p. 85.

³²³ COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, op.cit., p. 190.

Je me demandai où était passée ma conscience. J'étais supposé avoir – je croyais que j'avais – dédié les dernières années de ma vie à me battre pour un système plus juste, et pourtant j'étais incapable de ressentir la moindre culpabilité pour un homme innocent que j'avais aidé à tuer. [...] C'était sans doute juste la fatigue.

Ce passage narre un moment en particulier et non une pensée récurrente : on y voit justement la dissonance cognitive entre les questions que Collins se posait à ce moment précis (que j'ai traduites au passé simple), et la réflexion qu'il se faisait alors pour contrebalancer celles-ci. En imputant ses doutes à la fatigue, l'écrivain du présent relève les œillères dont s'arrogeait son « lui » du passé. Sa violence résidait dans cet aveuglement, qui en étant conscient montre toute la difficulté de s'extirper du monde de la violence politique. Le rapport de Collins à sa propre identité s'illustre dans ce dialogue constant entre le passé et le présent, dans lequel le passé manifeste déjà une gêne quasi-constante. A l'inverse, si l'on revient sur *Le Cheval blême*, aux yeux du lecteur le narrateur George est possiblement moins coupable de crimes que d'un désintérêt envers tout qui enlève alors l'éventuel honneur du meurtre, à l'inverse de Vania pour qui le tourment est preuve de cet engagement profond – que George n'a très vraisemblablement pas. Antoine Garapon parle à ce sujet, en prenant pour exemple les *Justes* de Camus, de « ce qui distingue les scrupules d'un Kaliaïev du fanatisme d'un Stepan³²⁴ ». Mais George de son côté n'est justement jamais fanatique quant à la lutte, qu'il ne retranscrit avec ses mots que comme un travail ennuyeux en lequel seuls les autres croient, tandis que Collins, lui, tend à se désigner comme tel en s'incluant dans le mouvement : « *I devoted myself to planning operation after operation with a ruthless determination – the sort of determination possessed only by those trying to distance themselves from reality*³²⁵. » Deux approches, donc : d'une part, un retrait complet de ce que la violence a d'engagé, de l'autre, la reconnaissance de ce que la lutte a de paradoxal en fin de compte : pour tuer, on ne peut être en prise avec la réalité. Ce détachement de la réalité est en fait à la fois un symptôme et un besoin, une exigence afin de mener à bien cette violence. On peut penser ici à une scène du *Cheval blême* dans laquelle George évoque un souvenir qui précède le livre : « Tout

³²⁴ GARAPON Antoine, « Camus, L'Homme obstiné », in LEVI-VALENSI Jacqueline (dir.), *Albert Camus, Réflexions sur le terrorisme*, Paris, Nicolas Philippe, 2002, p. 189. Stepan est un personnage des *Justes* qui fait preuve d'une brutalité inflexible dans son engagement dans la lutte terroriste.

³²⁵ « Je me dévouais à planifier opération après opération avec une ferveur et une détermination sans bornes – le genre de détermination que n'ont que ceux qui essaient de se détacher de la réalité. » COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage, op.cit.*, p. 178.

m'est étranger [...] Je me perdais. Je devenais étranger à moi-même. Et aujourd'hui aussi, tout m'est étranger³²⁶. » George dresse en effet lui-même ce parallèle, alors qu'il observe un spectacle d'acrobates : « Que suis-je pour eux et que sont-ils pour moi³²⁷ ? » Face à ces scènes où le narrateur est absent, retiré, en décalage avec son environnement passé, immédiat et futur, finalement, une seule certitude apparaît brutalement : « Tranchante comme de l'acier une pensée nette surgit. Celle de l'assassinat. Il n'y a pas d'amour, pas de monde, pas de vie. Il n'y a que la mort³²⁸. »

Parler de sa violence, c'est donc aussi voir en quoi elle s'aligne avec – ou contraste celle des autres. Si George ne se qualifie pas plus que ses camarades, Collins, lui, remploie les mêmes qualificatifs qu'il utilisait pour parler des figures les plus brutales qui gravitent autour de lui :

I was losing any spark of decency or humanity. [...] I was a man who had lost almost all of his principles. Mickey had shown more concern over McShane[s death] than me. I had lambasted Mickey over Hanna's death some years previously, but now I had become worse than Mickey: I had become a cold, killing automaton³²⁹.

J'étais en train de perdre toute once de décence et d'humanité. [...] J'étais un homme qui avait perdu presque tous ses principes. Mickey avait été plus préoccupé par [la mort de] McShane que moi. J'avais descendu Mickey en flammes pour la mort d'Hanna quelques années auparavant, mais j'étais désormais pire que lui : j'étais devenu une machine à tuer.

Collins avait en effet identifié la mauvaise cible, ce qui pour la deuxième fois de sa carrière au sein de l'IRA coûta la vie à une cible « non-légitime », pire encore que la première fois : un innocent. Les valeurs de Collins sont à ce moment remplacées par des « antivaleurs » : mentionner que Mickey, qui pendant quasiment tout le récit est justement le contraste brutal de Collins, avait alors plus de scrupules que lui, ne fait que noircir le tableau. Le détachement de ces (anti-)valeurs et de ces réactions artificielles est alors apporté par la rétrospection : la formule « *I was a man* » montre cette insistance : le portrait est lourd, mais il n'est pas, ou tout du moins il n'est *plus* l'homme désigné. Chez George, il n'y a pas de telle rétrospection. Nous pouvons

³²⁶ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, op.cit., p. 100.

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ *Ibid.*

³²⁹ COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, op.cit., p. 191.

cependant nous attarder sur un passage au tout début du roman, où George se remémore la première fois qu'il chassa :

Le lièvre blessé se tordait sur l'herbe brunie par le sang. Il criait, de ses cris aigus mêlés de pleurs qu'ont les enfants. J'eus pitié de lui. [...] De retour à la maison je l'oubliai tout de suite. Comme s'il n'avait jamais existé, comme si je ne lui avais pas ôté le plus précieux – la vie. Et je me demande : Pourquoi ai-je éprouvé de la douleur quand il criait ? Et pourquoi n'en ai-je pas éprouvé de l'avoir tué par amusement³³⁰ ?

Ce passage est l'un des très rares retours vers le passé de George, et met en avant de façon notable ce questionnement, rare chez ce narrateur, sur une vie qu'il a ôtée. On y retrouve la confrontation entre la raison de commettre l'acte et les conséquences de celui-ci. C'est cette inadéquation qui provoque la fracture de Collins, tandis qu'il perd foi dans le mouvement dans lequel il s'était engagé, et face à laquelle George ne parvient pas à trouver sa place. La sortie du monde du terrorisme s'effectue dans le roman de Savinkov avec le débordement du meurtre jaloux, qui sape toute justification éthique. Et par ailleurs, l'inclusion de la violence dans le cercle privé, qui n'a plus à voir avec la politique, s'impose dans les deux œuvres comme ce qui différencie fondamentalement le narrateur du *Cheval blême* de celui de *Killing Rage*. George fait survenir la violence en dehors du terrorisme, quand pour Eamon Collins, c'est le terrorisme qui s'immisce dans ses pensées même en dehors des opérations : un soir, alors qu'il est couché auprès de sa femme, Collins ressasse, incapable de dormir – « *I felt pressed down in my bed by the dead man's weight*³³¹. ». René Girard fait mention dans *La Violence et le sacré* de cette incompatibilité, cette forme d'« impureté » du « guerrier », qui rentre chez lui encore imprégné de la violence qu'il a causée³³².

Plus que la brutalité « physique » de la violence, celle-ci semble donc trouver son paroxysme dès lors qu'elle devient banale. Chez les deux narrateurs, il n'est à un certain point même plus question de meurtres, mais d'une forme d'isolement radical de soi parmi les autres : « Je ne suis avec personne³³³, » affirme George, « *I just did*

³³⁰ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, op.cit., p. 34.

³³¹ COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, op.cit., p. 117-118.

³³² GIRARD, René, *La Violence et le Sacré*, op. cit., p.66-67.

³³³ *Ibid.*, p. 161.

*not seem to care about anyone*³³⁴, » réalise Collins. C'est ce dernier qui encore expliquait au début de *Killing Rage* la préparation, voire même la *formation* à cette violence en particulier : « *I was learning how to depersonalize a man so that his death could not touch me*³³⁵. » La tension entre la violence et la mort se manifeste en ce cette double visée, qui fait de la mort de l'autre à la fois un objectif et une chose banale. Dans *Le Cheval blême*, George l'a bien compris. Et par ailleurs, de façon intéressante, le narrateur du roman de Savinkov emploie volontiers le mot « terrorisme », ce qui est beaucoup plus rare chez Collins (le mot lui-même n'a que très peu d'occurrences dans le livre, on retrouve en revanche beaucoup « *the movement* », « *the struggle* », etc). Évitement ou stratégie consciente mettant l'accent sur le versant psychologique de la lutte armée, le contraste est intéressant en ce qu'il montre une catharsis à demi-mot chez Collins, qui en peignant précisément son intériorité ne semble pas avoir besoin de poser un nom sur les circonstances de ce qu'il commet.

2. Perte des autres, perte de soi

Ces deux récits du terrorisme trouvent un point pivot commun dans la rupture personnelle, au plus profond de soi, qui traverse ceux qui les écrivent. Intimement liée aux manifestations de la violence qui n'est encouragée que par ce en quoi les narrateurs ne croient pas ou plus, une fracture irrémédiable prend place entre celui qui narre et les autres.

Les gens, leur vie, tout m'ennuie. Entre eux et moi, il y a une barrière. [...] J'aimais innocemment les gens, j'aimais joyeusement la vie. A présent, je n'aime personne. Je ne veux et ne sais plus aimer. En un instant, le monde est devenu maudit et vide pour moi : tout n'est que mensonge et vanité. [...] Je n'ai pas besoin d'amour. Je suis seul³³⁶.

³³⁴ COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, op.cit., p. 190.

³³⁵ *Ibid.*, p. 17.

³³⁶ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, op.cit., p. 162.

A la fin du Cheval blême, le narrateur affirme donc : « Les gens, leur vie, tout m'ennuie. Entre eux et moi, il y a une barrière³³⁷. » Dans le texte original, George emploie le mot « *предел*, » pour « barrière », aussi traduisible par « limite » : la traduction comme le texte original mettent l'emphase sur le caractère infranchissable et surtout définitif de ce qui sépare le personnage des « gens ». Et là où George semble choisir de s'ostraciser, voire de revendiquer cette nécessaire ostracisation des autres, Collins manifeste à l'inverse le désir profond se réintégrer parmi les siens : « *I found that I wanted to spend more time with my young son*³³⁸. » C'est par ailleurs, paradoxalement, ce qui le pousse aussi à finalement rétracter ses propos incriminants envers ses anciens camarades alors qu'il est encore en détention provisoire :

*What had been keeping me on my current path was my conviction that I had cut myself off completely from my friends, from my family. Now they were saying: we forgive you; retract and return to where you belong. [...] A life sentence now seemed a small price to pay for being able to expunge the shame of isolation*³³⁹.

Ce qui me maintenait sur ma voie était ma conviction que je m'étais complètement isolé de mes amis et de ma famille. Et maintenant, les voilà qui me disaient : on te pardonne, rétracte-toi et retourne là où est ta place. [...] La prison à perpétuité me paraissait alors être une modique somme à payer si ça permettait d'effacer la honte de l'isolement.

« *[I]n all probability, [the IRA recruits] would end up on the run, in prison, or dead*³⁴⁰. » Conscient dès le début du destin scellé du terroriste, la foi ébranlée d'Eamon Collins en celui-ci est en effet un danger autant pour la lutte que pour lui-même : il fait par ailleurs mention au début du récit de « tests de foi » (« *tests of loyalty and commitment*³⁴¹ »), permettant de jauger l'engagement des nouvelles recrues. Collins pointe en fin de compte le facteur par essence humain (donc faillible) dudit engagement à son exemple : « *I knew that all the anti-interrogation techniques in the world could not compensate for my lack of commitment. I knew how vulnerable I was*³⁴². » Une fois arrêté, même s'il sait être outillé pour résister ainsi qu'il a déjà eu à

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ « Je savais que toutes les techniques de résistance à l'interrogatoire du monde ne pourraient pas compenser mon engagement défaillant. Je savais à quel point j'étais vulnérable. » COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, *op.cit.*, p. 179.

³³⁹ *Ibid.*, p. 305.

³⁴⁰ « de façon probable, [les soldats de l'IRA] finiraient fugitifs, en prison, ou morts. » COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, *op.cit.*, p. 15.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 24.

³⁴² *Ibid.*, p. 265.

le faire plusieurs fois, Collins abdique : il ne s'identifie plus assez à l'IRA pour la défendre : il dit être vulnérable, *parce que* son engagement est défaillant. Dans *Le Cheval blême*, quand George à la fois confronte et conforte un Heinrich secoué après la tentative échouée d'un assassinat, il rappelle cette conception du terrorisme en un « tout ou rien » qu'évoque Merleau-Ponty dans un modèle quasi-arithmétique : une « équation », dans laquelle les « unités humaines [...] représentent soit zéro, soit l'infini³⁴³ ». Face à l'échec d'Heinrich de jeter sa bombe, George affirme : « être fautif est pire qu'avoir peur³⁴⁴ ». Mais pourtant, il s'interroge lui-même : « Que fait [Heinrich] dans le terrorisme ? Et à qui la faute ? Serait-ce la mienne³⁴⁵ ? » Qu'est-ce qui, finalement, représente la faiblesse ou la trahison ? La mise en texte de ces questionnements, à défaut de les résoudre, agit peut-être comme un exutoire, par lequel l'auteur du *Cheval blême* traduirait à travers son personnage des remises en question qu'il a lui-même traversées. Impossible cependant de valider ou non cette interprétation, quand Savinkov, loin de récuser le terrorisme, l'a jusqu'au bout défendu, en témoigne la fin de ses *Souvenirs*.

Il est par ailleurs possible de retrouver dans les deux récits sinon une complaisance, une forme d'acceptation parfois malgré soi de cet « entre-deux » reposant sur un équilibre précaire, voire absent, entre engagement et non-engagement profond. Dans *Le Cheval blême*, George affirme : « Je ne veux pas de vie paisible³⁴⁶ ». Dans *Killing Rage*, Collins reconnaît à plusieurs reprises la même chose :

It was always like this: I would try to get on with the normal things of life but I would spend my time continually thinking about violent operations. Going for a drink, playing with the kids [...] – I liked to do all these normal things which ordinary people did, but the enjoyment of such normality was impossible. I could pretend, but I could never be relaxed or absorbed by normal activities, because the thoughts of the IRA were always at the front of my mind³⁴⁷.

C'était toujours comme ça : j'essayais de vivre une vie normale, mais je pensais tout le temps, continuellement à des opérations violentes. Sortir boire un verre, jouer avec les enfants [...] – J'aimais faire toutes ces choses que les personnes ordinaires font, mais c'était impossible de profiter d'une telle normalité. Je pouvais faire semblant, mais je ne pouvais jamais me

³⁴³ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Humanisme et terreur. Essai sur le problème communiste*, op. cit., p. 51. Voir aussi note 302, p. 115 de ce travail.

³⁴⁴ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, op.cit., p. 107.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 104.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 108.

³⁴⁷ COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, op.cit., p. 157.

détendre ou me lancer dans des activités normales : je pensais tout le temps à l'IRA, elle était toujours au premier plan.

Même après son procès et ses années de prison, Collins admet : « *Life outside the IRA could often feel terribly mundane*³⁴⁸ ». Il est intéressant de voir que la « normalité » était dans ses années au sein de l'IRA incompatible avec le plaisir (« *enjoyment* », soit « profiter de ») associé à une vie dans laquelle l'auteur ne se serait pas engagé dans le terrorisme. Dans le même temps, si nous revenons sur *Le Cheval blême*, nous pouvons développer autour de la première citation :

Que ferais-je, si je n'étais pas dans le terrorisme ? Je ne sais pas. Je ne sais pas répondre à cette question. Mais je sais fermement une chose : je ne veux pas de vie paisible.

[...] Les fumeurs d'opium voient des rêves bienheureux, les tentes lumineuses du paradis. Je ne fume pas d'opium et je ne fais pas de rêves bienheureux. Mais que serait ma vie sans le terrorisme ? Sans lutte, sans la conscience allègre que les lois du monde ne sont pas faites pour moi³⁴⁹ ?

Consciemment ou non, Collins fait assez tôt dans *Killing Rage* une analogie dans laquelle on retrouve l'inévitable « addiction » de l'adrénaline liée au milieu de la violence politique (« *I had become addicted to the struggle*³⁵⁰ »), un attachement paradoxal à ce qui finalement provoque son mal-être. Dans le roman de Savinkov, George se met quant à lui en regard des « fumeurs d'opium » dans la citation ci-dessus : lui non plus n'a en fin de compte pas accès aux « rêves bienheureux ». Pourtant, il maintient ne pas vouloir de « vie paisible », et ne pas pouvoir se mêler aux siens. Et quand George écrit cela, il emploie par ailleurs l'adjectif « *мирный* », qui peut aussi se traduire par « pacifique » : le double sens, paisible (choisi dans la traduction de notre édition) ou pacifique, résonne dans la mesure où tout au long de l'œuvre George semble effectivement rejeter ces deux possibilités. Et si le personnage peut à certains égards sembler se complaire dans une situation qu'il lui est impossible de résoudre, la suite de la citation met en lumière un point intéressant : la fracture entre George et le monde réside dans ce que le phrasé rend volontairement artificiel : la « conscience allègre » traduit bien en effet dans le texte original l'idée d'une vision

³⁴⁸ COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, *op.cit.*, p. 362.

³⁴⁹ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, *op.cit.*, p. 108.

³⁵⁰ « J'étais devenu accro à la lutte [armée] » COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, *op.cit.*, p. 158.

consciemment sélective³⁵¹. L'entrée dans le terrorisme réside alors dans la certitude forcée, voire recherchée, d'être en retrait du monde. Une conception que l'on retrouve par ailleurs dans *Crime et châtement*, auquel le texte de Savinkov fait plusieurs fois référence :

J'ai tout simplement placé une allusion au fait qu'un homme « extraordinaire » avait le droit... c'est-à-dire, pas le droit officiel, mais qu'il avait lui-même le droit d'autoriser sa conscience à passer par-dessus... certains obstacles, et uniquement dans le cas où l'accomplissement de son idée (qui peut sauver, peut-être, l'humanité entière) exige cette infraction³⁵².

Le terroriste révolutionnaire est de fait lui aussi *extra-ordinaire* dans la mesure où l'engagement nécessite ce sacrifice de soi pour une cause *a priori* en faveur de valeurs bénéficiant à sa société – à l'humanité. Mais quand Collins effectue un trajet entre l'enchantement et le désenchantement, George, lui, n'a pas même le cœur à effectuer son travail pour cette humanité à laquelle il ne s'identifie même plus.

La « lutte » apparaît peu à peu dans les deux œuvres complètement vaine et, vidée de son sens, entraîne avec elle plus qu'un désenchantement du narrateur : une perte de soi. L'inanité de la violence apparaît alors : elle semble vaine et interminable. La lassitude et l'épuisement prennent le dessus : Collins parle de guerre d'épuisement (« *war of attrition*³⁵³ »), et George, lui, ne fait que constater face à la forteresse de Pétersbourg : « Beaucoup de mes amis ont été pendus ici. Beaucoup seront encore pendus. [...] Manque de forces pour nous venger, trop peu de forces pour détruire ces pierres³⁵⁴. » Un cycle inexorable duquel s'extirper indemne relève du miracle.

³⁵¹ « без радостного сознания » dans le texte original, où l'adjectif *радостный* « joyeux » peut se comprendre comme « ravi », « transporté », au sens religieux « soustrai[t] à l'influence des sens, du monde extérieur » (CNRTL).

³⁵² Dostoïevski Fédor, *Crime et châtement, volume 1*, traduit du russe par André Markowicz, Paris, Actes sud, coll. Babel, 2002, p. 445.

³⁵³ COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, *op.cit.*, p. 148.

³⁵⁴ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, *op.cit.*, p. 70

3. Réprobations et réhabilitations

George n'a pas tort : il est seul. Outre ses camarades de l'Organisation de combat (et à certains égards même en son sein), le terroriste est isolé. Les deux récits du corpus traduisent chacun très bien une écriture de soi qui, en racontant l'expérience dans le détail, est à double tranchant : à la fois une forme d'honnêteté et de fait une preuve, à la fois un exutoire et portrait à charge. Le sacrifice de soi demandé par le terrorisme, même si celui qui s'engage survit à celui-ci, est définitif : le terroriste est, et restera un paria. « On a déjà oublié l'attentat. Seule la police s'en souvient – et nous, bien sûr³⁵⁵. »

Que devient le terroriste qui choisit d'y tourner finalement le dos ? La fin du *Cheval blême* n'est pas claire : George, désabusé, semble dans la dernière phrase du roman considérer le suicide : « Quand s'allumeront les étoiles [...], je dirai mon dernier mot : j'ai mon pistolet sur moi³⁵⁶. » L'éditeur de notre édition française, en quatrième de couverture, choisit de confirmer cette fin, en mentionnant « cinq membres du commando, dont un seul réchappera à la mort³⁵⁷ » : sans connaître le destin de George, Heinrich est le seul qui parvient à fuir la ville vivant. Pourtant, George est un personnage qui réapparaît dans *Cheval noir*, qui constitue vraisemblablement une suite romanesque au *Cheval blême*.

Я описывал либо то, что пережил сам, либо то, что мне рассказывали другие. Эта повесть не биография, но она и не измышление³⁵⁸.

J'ai décrit soit ce que j'ai moi-même vécu, soit ce que d'autres m'ont dit. Cette histoire n'est pas une biographie, mais ce n'est pas non plus une fabrication.
(Je traduis)

Les mots de Savinkov dans sa courte préface au *Cheval noir* ne sont pas sans rappeler ce que dira bien plus tard Soljenitsyne au sujet de son *Archipel du Goulag* : « L'écrivain ne veut pas faire étalage de ses souvenirs, mais il mêle son témoignage à ceux des autres

³⁵⁵ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, op.cit., p. 130.

³⁵⁶ *Ibid.*, p.163.

³⁵⁷ *Ibid.*, quatrième de couverture.

³⁵⁸ SAVINKOV Boris, *Конь вороной*, 1923. Texte intégral en ligne. Lib.ru: "Классика". s.p. Consulté sur: http://az.lib.ru/s/sawinkow_b_w/text_0040.shtml

détenus qu'il a rencontrés et qui se sont confiés à lui³⁵⁹. » En quelques sortes, une écriture de soi à la fois reconnue et nuancée. Et d'ailleurs l'abandon du terrorisme ne se fait chez l'auteur du *Cheval blême* que progressivement : Savinkov « change de bord » plusieurs fois, s'exile plusieurs années en France après avoir échappé à deux condamnations à mort en Russie ; il reste d'abord au parti SR mais diminue ses activités militantes par manque d'efficacité³⁶⁰, puis devient sous-secrétaire au ministre de la Défense en 1917 sous le gouvernement provisoire de Kerenski³⁶¹, avant d'être radié et de s'engager dans la résistance contre les bolcheviks dès 1918³⁶². Les années suivantes, il tente de fédérer les Verts plutôt que les Blancs³⁶³ et de s'adresser à la résistance paysanne : c'est sans succès, et, alors qu'il est réfugié en France en 1924, un agent de la Tchéka parvient à l'attirer en Russie où au lieu de trouver un groupe prêt à le suivre, Savinkov se fait immédiatement arrêter³⁶⁴.

Chez Collins, la sortie du terrorisme est tout autre : quand Savinkov ne cesse finalement jamais de lutter contre le pouvoir, quel qu'il soit, Collins, comme beaucoup de terroristes nord-irlandais à avoir survécu, s'engage en faveur d'un processus de paix. Le choix de la publication de son livre se fait quand l'ancien membre de l'IRA choisit de raconter plus que ce que qu'il a pu livrer dans des interviews télévisées (« *I told parts of the story. This book is the full story*³⁶⁵ »). Mais surtout, et c'est ce qui le démarque, il choisit de rester en Irlande du Nord quand d'autres s'exilent pour leur propre sécurité : « *[Collins] was unique among former IRA informers who have written about their pasts in not staying safely away from home*³⁶⁶. » Ainsi que le dit cet article, qui relate l'assassinat de Collins, ce choix n'est pas fréquent, puisqu'il constitue une provocation directe face aux sommations de l'IRA. Collins ne fut bien entendu jamais réhabilité par l'IRA qui ne put le voir que comme un traître, qui non seulement lui a tourné le dos mais a aussi avec *Killing Rage* sali son nom : si la PIRA,

³⁵⁹ SOLJENITSYNE Alexandre, *L'Archipel du Goulag 1918-1956 : essai d'investigation littéraire* [Архипелаг гулаг], trad. Geneviève Johannet, Paris, Fayard, 2011.

³⁶⁰ ROLLAND, Jacques-Francis, *L'Homme qui défia Lénine : Boris Savinkov*, op. cit., p.152.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 170.

³⁶² *Ibid.*, p. 248.

³⁶³ Les Verts constituent à l'époque la résistance paysanne aux bolcheviks, quand les Blancs représentent l'opposition SR.

³⁶⁴ ROLLAND, Jacques-Francis, *L'Homme qui défia Lénine : Boris Savinkov*, op. cit., p. 297.

³⁶⁵ « J'ai raconté une partie de l'histoire. Ce livre est l'histoire complète. » COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, op.cit., p. 1.

³⁶⁶ « [Collins] était unique parmi les anciens informateurs de l'IRA à voir écrit à propos de leur passé en ne restant pas en sécurité loin de chez lui. » (Je traduis) « *'Killing Rage' caught up on Collins*. » 30 janvier 1999. Consulté sur <https://www.irishtimes.com/news/killing-rage-caught-up-on-collins-1.1258683>. Consulté le 10 juin 2022.

la branche la plus importante et la plus meurtrière de l'IRA à laquelle appartient Collins a déposé les armes en 2005, d'autres groupes armés se réclamant de l'héritage de l'IRA subsistent. En Irlande du Nord, beaucoup d'inscriptions et fresques martèlent « *Touts out!* » (Indics, dégagez !) : c'était par ailleurs l'un des derniers « avertissements » donnés à Collins avant son assassinat. Notons que certains ex-membres de l'IRA ont en revanche bénéficié d'une réintégration quasi-complète, à l'exemple de Gerry Adams, aujourd'hui député du Sinn Féin et élu au parlement britannique, qui pourtant était lui-même engagé dans la lutte armée durant sa jeunesse. Mais Gerry Adams, malgré son implication supposée (et toujours démentie) dans plusieurs opérations³⁶⁷, est justement une figure « modérée » : Collins en fait mention dans *Killing Rage*, à l'heure où la PIRA fustigeait l'implication de l'OIRA dans la politique, jugée au mieux inutile, au pire gênant la lutte armée.

*It now seemed to me that if the republican movement were diverting people's time, energy and money into bourgeois democracy, then the military campaign ought to be called off. The twin strategy of the ballot box and the Armalite did not work; you could have one or the other, not both*³⁶⁸.

Il me semblait alors que si le mouvement républicain réorientait le temps, l'énergie et l'argent des gens dans une démocratie bourgeoise, alors la campagne armée se devait d'être arrêtée. La stratégie double de l'urne et de l'Armalite ne marchait pas : on pouvait avoir l'une ou l'autre, pas les deux.

L'inscription dans le paysage politique des figures rattachées (directement ou indirectement) au terrorisme n'est pas un phénomène propre à l'Irlande du Nord. Les terroristes SR, à l'instar de Boris Savinkov, constituaient la branche armée du parti politique du même nom. Le Sinn Féin, parti républicain d'Irlande du Nord, a été lié à la cause républicaine et à l'IRA tout au long de l'existence de cette dernière. Nous pouvons encore prendre d'autres exemples à travers le monde :

African National Congress (ANC) in South Africa, and the Palestine Liberation Organization (PLO) that were once widely declared to be 'terrorist' have over recent years been accepted internationally as

³⁶⁷ RADDEN KEEFE, Patrick, *Say Nothing: A True Story of Murder and Memory in Northern Ireland*, *op. cit.*, p. 321-323.

³⁶⁸ Armalite est un constructeur américain d'armes à feu. Leurs fusils d'assaut étaient massivement utilisés par l'IRA, de laquelle ils sont devenus un symbole. « L'Armalite et l'urne » est une locution utilisée pour parler de cette stratégie double du mouvement républicain entre les années 1980-1990. COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, *op.cit.*, p. 213.

*legitimate political parties, the ANC going on to form the government in South Africa after the dismantling of apartheid*³⁶⁹.

Le Congrès national africain (ANC) en Afrique du Sud, ainsi que L'Organisation de libération de la Palestine (OLP), qui furent un temps largement classées « terroristes », ont ces dernières années été reconnues à l'international comme des partis politiques légitimes, l'ANC allant même former le gouvernement en Afrique du Sud après l'abolition de l'apartheid.

Mais ces exemples prennent en compte les organisations et partis en tant que tels : les individus singuliers les constituant, et faisant leur histoire, ne sont dans leur destins individuels assimilables à ceux-ci que par extension. C'est justement ce qui fait tout l'intérêt des récits de soi des terroristes. Merleau-Ponty écrit dans *Humanisme et Terreur* : « Comme l'Eglise, le Parti réhabilitera peut-être ceux qu'il a condamnés quand une nouvelle phase de l'histoire changera le sens de leur conduite³⁷⁰. » Sur ce point, un passage intéressant à la fin du récit de *Killing Rage* illustre le paradoxe qui se met en place lorsque s'ouvre la possibilité de la fin de la lutte armée :

*[Jimmy] felt that the IRA, led by Belfast, were moving towards calling the war off. He even suggested that they were setting up their own hardline volunteers to be assassinated by the Brits*³⁷¹.

Jimmy sentait que l'IRA, menée par Belfast, se dirigeait vers un abandon de la guerre. Il suggéra même qu'en son sein, on conspirait contre les volontaires les plus aguerris pour qu'ils se fassent assassiner par les Britanniques.

Les mouvements de l'Histoire offrent en effet une limite ténue entre réhabilitation et réprobation, parfois même au sein de ces mêmes organisations qui finalement se désunissent. Même sans le terrorisme révolutionnaire assimilé à celui évoqué dans ce corpus, les assassinats politiques n'ont jamais cessé. Les forces violentes bousculent les événements, peut-être plus vite et plus fort que leurs alternatives pacifiques : trouver où se tenir relève peut-être moins d'une détermination du « Bien » et du « Mal » que de circonstances qui, finalement, échappent à ceux-là mêmes qui souhaiteraient les prédire.

³⁶⁹ HOUEN, Alex, *Terrorism in Modern Literature: From Joseph Conrad to Ciaran Carson*, op. cit., p. 7.

³⁷⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Humanisme et terreur. Essai sur le problème communiste*, op. cit., p. 94.

³⁷¹ Jimmy Brown était le chef de l'INLA, dissidence marxiste de l'OIRA, que Collins a rencontré en prison. COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, op.cit., p. 363.

Conclusion

Effectuer un travail sur la littérarité dans un corpus constitué de seulement deux œuvres en littérature comparée aurait pu sembler un peu juste : en rétrospective, ce travail montre en fait que, moyennant peut-être quelques redondances dans le cheminement, il y a finalement beaucoup, et peut-être trop de choses à dire. Le sujet de l'écriture du terrorisme, lui-même très vaste, a été ici traité à travers le prisme de l'écriture de soi. C'est finalement une esquisse d'une très grande diversité de thèmes qui s'est dessinée pendant la rédaction, et au cours de laquelle j'espère avoir souligné l'intérêt de chacun de ces sujets.

L'un des points les plus complexes, et peut-être les plus intéressants, a été d'étudier la manière (au sens formel) dont les deux auteurs ont choisi d'écrire leur expérience. L'interaction entre la fiction – supposée – et la non-fiction questionne à la fois l'intention, la méthode et les effets pragmatiques d'une telle écriture. Il est difficile (voire impossible, dans le cas de Savinkov) d'interpréter de façon certaine ce qui peut se retrouver dans un récit qui, même dans de la non-fiction revendiquée à l'instar de *Killing Rage*, est protéiforme. Même en s'affranchissant des codes fixés aux genres littéraires, par lesquels il est néanmoins absolument nécessaire de passer pour appréhender les textes, des paradoxes se dressent : peut-on dire la vérité la plus totale par la fiction ? Un témoignage brut peut-il réellement s'affranchir des caractéristiques parfois pointées du doigt et dites fallacieuses de l'écriture romanesque ? La fiction permettrait-elle de mettre des mots ce qui est indicible ? Comment un lecteur approche-t-il un roman comme *Le Cheval blême*, s'il ne sait pas qu'il est une transposition de la réalité ?

Le dilemme plaire ou s'exprimer, souvent explicitement thématique, semble devoir se résoudre au profit du second point [...]. Cependant, s'il prétend volontiers ne point se soucier de plaire, accepter le risque de se faire tort, ou encore n'être en quête ni de considération ni d'amour, [...] le narrateur de sa propre histoire ne renonce jamais à séduire. [...] Car il lui faut à tout prix persuader, et d'abord de la « vérité » du portrait qu'il dessine, faute de quoi son entreprise perd son sens³⁷².

³⁷² MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, *La scène judiciaire de l'autobiographie*, op.cit., p. 179.

Une chose est sûre : les deux récits de notre corpus, si l'on choisit une formule très familière pour le dire, « se lisent », et ce avec facilité : ce sont avant tout des narrations. Et le témoignage en prise directe avec la violence de l'individu, qui raconte le terroriste tel qu'il est comme le fait Collins, intéresse : il suffit aujourd'hui de penser aux nombreux récits ou médias à succès portant sur la vie et les actions de figures criminelles qui n'ont par ailleurs pas forcément, voire jamais choisi la rédemption. Savinkov – ou *Ropchine*, puisqu'il publie sous pseudonyme sans assumer son identité d'auteur, ayant choisi le roman-journal mené par un narrateur aux antipodes d'un héros attachant, a lui aussi créé un récit qui pourtant « fit grand bruit³⁷³ ». Son œuvre met en place un univers, une *histoire* à proprement parler qui invite à lire, à savoir ce qu'il se passe et quels événements ont lieu l'un après l'autre. L'écriture de soi du terroriste est le meilleur moyen de peindre son intériorité, de formuler des questions éthiques, morales et métaphysiques qui au premier abord semblent ne pas avoir à se poser. Qui, peut-on se demander, est ce narrateur qui cautionne le meurtre ? Où se place le lecteur vis-à-vis d'un tel texte ?

Dans *Moi aussi*, Philippe Lejeune écrit : « Pourquoi lit-on des récits de vie ? [...] on lit des récits de vie pour construire sa propre identité : la lecture autobiographique, c'est un salon d'essayage de rôles³⁷⁴. » Fort heureusement, il semble que celui qui lit le témoignage terroriste ne le devient pas pour autant. Une telle littérature propose finalement une expérimentation du mal à travers le confort et surtout la distance de la lecture, se destinant à un lecteur qui lui est *a priori* étranger. Dans son article « Valeurs littéraires et valeurs morales. La critique éthique en question », Vincent Jouve écrit par ailleurs :

S'immerger, le temps de la lecture, dans la peau d'un personnage « immoral » fait partie des plaisirs de la littérature et, plus généralement, de l'imaginaire ; les « mauvaises fréquentations » sont précisément celles qui ouvrent l'horizon en nous arrachant au confort d'un univers de valeurs trop souvent perçu comme naturel³⁷⁵.

³⁷³ Michel Niqueux, « Introduction », in Boris SAVINKOV, *op.cit.*, p. 23.

³⁷⁴ LEJEUNE Philippe, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, p.198.

³⁷⁵ JOUVE, V. (2014). « Valeurs littéraires et valeurs morales. La critique éthique en question ». Journée d'études *Littérature et valeurs*, Reims, 14 février 2013. Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Modèles Esthétiques et Littéraires (CRIMEL), Université de Reims.

Accès : http://crimel.hypotheses.org/files/2014/03/LitVal_Jouve.pdf

Cette projection dans le personnage « immoral » revient à bousculer celui qui lit, particulièrement dans le cas du roman de Savinkov, dans lequel le lecteur n'est pas guidé. À l'inverse, dans l'œuvre de Collins, la visée revendiquée du texte est à la fois d'expliquer ce qui peut mener à, et ce à quoi il faut à tout prix résister : le basculement dans la violence. Et même si le ton qu'il emploie incrimine ses actions passées à l'aune du présent, son texte existe aussi pour montrer la possibilité même d'un tel trajet de vie. À ce sujet, finalement, peut-être peut-on se dire : « l'important n'est pas de savoir si le point de vue véhiculé par un texte est bon ou mauvais, mais qu'il est possible, qu'il fait partie des virtualités de l'être humain³⁷⁶. »

La lecture d'un témoignage terroriste précipite de fait dans ce rôle, et avec lui tout ce qui l'entoure. Par ailleurs, dans *Réception et usage des témoignages*, Guy Larroux dit à propos de l'inclusion des témoignages dans les programmes en études littéraires :

Immanquablement, ce genre d'enseignement, c'est-à-dire la transmission d'un certain nombre de textes ou de documents, rencontre deux limites : le réel impitoyable que désigne le témoignage et la liberté de ceux qui le perçoivent ³⁷⁷.

La question de la réception est en effet aussi un point très important sur lequel nous n'avons peut-être pas assez pris l'opportunité de nous pencher dans ce travail. Il me semble que la seule question de la réception du témoignage, de surcroît s'il n'est pas entièrement assumé comme c'est le cas dans *Le Cheval blême*, mériterait l'attention d'une étude qui lui serait entièrement dédié, bien que le témoignage fasse l'objet de nombreux travaux. Le « réel impitoyable » est une chose, sa retranscription à travers la parole, l'image ou le texte en est une autre, et c'est tout l'objet (et l'intérêt) sans cesse renouvelé de l'étude des récits de soi.

Collins restera par son témoignage une figure constamment aux prises avec les conséquences directes de ses actions. Le choix de s'exprimer sur son expérience fait de lui à la fois quelqu'un de vilipendé par ses ex-camarades, et un homme *a priori* repentir qui ne méritera cependant jamais un piédestal pour ses ex-ennemis : s'il n'a lui-même

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ Guy LARROUX, « Enseigner le témoignage ou joindre l'utile au désagréable », in François-Charles Gaudard (dir.), *Réception et usages des témoignages*, Toulouse, Editions Universitaires du Sud, 2007, p. 100.

jamais tenu les armes, son travail a participé à la réputation sanglante de l'IRA dans ses années les plus actives. L'apaisement, le retour soudain au présent dans les toutes dernières phrases de *Killing Rage* sont peut-être les marques d'une catharsis réussie, menée par définition pour celui qui l'écrit.

I want to restore the farm while keeping the good features from its past. [...] The anger and hatred this place has seen may in time be forgotten, if not forgiven. I do not want much else more³⁷⁸.

Je veux restaurer la ferme en lui laissant les meilleurs traits de son passé. [...] La colère et la haine que cet endroit a vues passer seront peut-être oubliées avec le temps, sinon pardonnées. Je ne veux pas grand-chose de plus.

Savinkov, quant à lui, est et sera toujours un personnage haut en couleurs. De terroriste à écrivain, puis de politique à « contre-révolutionnaire », sa figure, elle-même romanesque, se retrouve en filigrane sous les traits de « W. Ropschine » dans *Moravagine* de Cendrars, lequel a lui-même fréquenté Savinkov. Le romantisme qui semble malgré tout inhérent au terrorisme révolutionnaire se prête à la littérature. L'Organisation de Combat, et tout particulièrement le cercle de Savinkov est, nous l'avons vu, au cœur des *Justes* de Camus. Camus qui refusera par ailleurs la « vision sartrienne³⁷⁹ » de la violence comme d'une équation et refusera finalement ce « tout ou rien » que demande l'engagement dans le terrorisme. Quant aux remises en question et apories manifestées dans *Le Cheval blême*, nous ne saurons sans doute jamais quel point final voulut y accorder Savinkov, et qui de George ou de son auteur prendre au pied de la lettre.

Et ni l'eau ni le feu n'effacent le sang. On va avec lui dans la tombe³⁸⁰.

³⁷⁸ COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, *op.cit.*, p. 371.

³⁷⁹ France Culture, 16 mai 2022. « Qu'est-ce qu'être camusien ? » Sans oser le demander. Radio France. Accès : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/sans-oser-le-demander/qu-est-ce-qu-etre-camusien-9696789>

³⁸⁰ SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste*, *op.cit.*, p. 37.

Bibliographie

Corpus

COLLINS, Eamon, Mick McGovern, *Killing Rage*, London, Granta, 1997, 373 p.

SAVINKOV, Boris, *Le Cheval blême ; journal d'un terroriste* [Конь бледный] (1908). Traduction française et présentation : Michel Niqueux, Paris, Phébus, 2003 (réédition coll. « Libretto », 2008).

Texte original en russe :

SAVINKOV, Boris, *Конь бледный*, 1908. Texte intégral en ligne. Lib.ru: "Классика"
Consulté sur http://az.lib.ru/s/sawinkow_b_w/text_0020.shtml

Sur Boris Savinkov

Livres

ROLLAND, Jacques-Francis, *L'Homme qui défia Lénine : Boris Savinkov*, Paris, Grasset, 1989, 330p.

SAVINKOV, Boris, *Souvenirs d'un terroriste* [Воспоминания террориста] (1909), traduit du russe par Régis Gayraud, Paris, Champ Libre, 1982.

Otto Boele, « Introduction », in Boris Savinkov, *Pale Horse*, traduit du russe par Michael R. Katz, Pittsburg, University of Pittsburg Press, 2019.

Thèses et travaux académiques

BEER, D. (2007). « The Morality of Terror: Contemporary Responses to Political Violence in Boris Savinkov's *The Pale Horse* (1909) and *What Never Happened* (1912) ». *The Slavonic and East European Review*, 85(1), p. 25-46.
Consulté sur <http://www.jstor.org/stable/4214393>

MEIER, I. V. (2016). *Evil Men Have No Songs: The Terrorist and Literatuer Boris Savinkov, 1879-1925*. (Doctoral dissertation).
Consulté sur <https://scholarcommons.sc.edu/etd/3565>

PATYK, L. E. (2010). « The Byronic Terrorist: Boris Savinkov's Literary Self-Mythologization », in Anemone, A. (Ed.). (2010). *Just Assassins: The Culture of Terrorism in Russia*. Northwestern University Press, p. 163-189.

Sur Eamon Collins

Mick. (2015, 19 juin). *EAMON COLLINS (NETWORK FIRST ITV) CONFESSION*. [Vidéo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=rsfM_kXUU5c

Sur le terrorisme en Russie aux XIXe-XXe siècles

ANEMONE, A. (Ed.). (2010). *Just Assassins: The Culture of Terrorism in Russia*. Northwestern University Press, 329 p.

GEIFMAN, Anna. *Thou Shalt Kill: Revolutionary Terrorism in Russia, 1894-1917*. Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1993.

Sur les Troubles en Irlande du Nord

ENGLISH, Richard, *Armed Struggle: A History of the IRA*. London, Macmillan, 2003, 528p.

MCDONALD, Henry, Jack Holland, *I.N.L.A. - Deadly Divisions*, 2e édition. Dublin, Poolbeg Press, 2017. Édition numérique.

PELASCHIAR, L. (2009). « Terrorists and Freedom Fighters in Northern Irish Fiction ». *The Irish Review (1986-)*, (40/41), 52-73.
Consulté sur <http://www.jstor.org/stable/20750101>

RADDEN KEEFE, Patrick, *Say Nothing: A True Story of Murder and Memory in Northern Ireland*, London, William Collins, 2018, 511p.

TOOLIS, Kevin, *Rebel Hearts: Journeys Within the IRA's Soul*, 2e édition. London, Picador, 2000, 400p.

Sur le terrorisme

Dans la littérature

BOISSAU, P.-Y. (2018). « Écrire le terrorisme à la première personne : de Boris Savinkov à Zazoubrine ». *Raison Publique*. Consulté sur <https://raison-publique.fr/1385/>.

CALLAN, S. "The Making of a Terrorist: Imagining Combatants' Points of View in Troubles Literature". *humanities*. 2019; 8(1):27.
Consulté sur <https://www.mdpi.com/2076-0787/8/1/27>.

CRONIN, Audrey Kurth, *How Terrorism Ends: Understanding the Decline and Demise of Terrorist Campaigns*, Princeton University Press, 2009.

KOUCHKINE, E. (2018). « Des bombistes russes aux meurtriers délicats de Camus : histoire d'un transfert artistique ». *Raison Publique*. Consulté sur <https://raison-publique.fr/1380/>

LEVI-VALENSI Jacqueline, GARAPON Antoine et SALAS Denis, *Albert Camus, Réflexions sur le terrorisme*, Paris, Nicolas Philippe, 2002, 237 p.

ORR John, KLAIC Dragan, (éd.) *Terrorism and Modern Drama*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1990.

PINTIAUX-HAMON, A. (2012). « Utopie et violence dans *Le Tchékiste* de Vladimir Zazoubrine et *Tchevengour* d'André Platonov : une lecture des massacres. » *Revue Silène*. Consulté sur http://revue-silene.com/f/index.php?sp=comm&comm_id=91.

Approches philosophiques, sociologiques, historiques, définitionnelles

CHALIAND Gérard, BLIN Arnaud (dir.), *Histoire du terrorisme, de l'Antiquité à Daech*, Paris, Fayard, 2015, édition numérique (s. p.).

FRANCE CULTURE, 16 mai 2022. « Qu'est-ce qu'être camusien ? » *Sans oser le demander*. Radio France. Consulté sur : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/sans-oser-le-demander/qu-est-ce-qu-etre-camusien-9696789>

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Humanisme et terreur. Essai sur le problème communiste*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1972, 204 p.

PREPOSIET Jean, *Histoire de l'anarchisme*, Paris, Tallandier, coll. « Approches », 2002, 574 p.

Témoignages et biographies

AL-BAHRI, Nasser, Georges Malbrunot, *Dans l'ombre de Ben Laden : révélations de son garde du corps repentî*, Paris, Michel Lafont, 2010, 293 p.

Œuvres littéraires mentionnées

CAMUS, Albert, *L'État de siège* (1948), Paris, Gallimard, 1998, 221 p.

CAMUS, Albert, *Les Justes. Pièce en cinq actes.*, Paris, Gallimard, 1949, 212 p.

CENDRARS, Blaise, *Moravagine* (1926), Paris, Grasset, 2013, 295 p.

CONRAD, Joseph, *The Secret Agent* (1907), London, Penguin Books, 2007, 269 p.

DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Crime et châtement* [Преступление и наказание] (1884), volume 1, traduit du russe par André Markowicz, Paris, Actes sud, coll. Babel, 2002, 480 p.

DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *Les Frères Karamazov* [Братья Карамазовы] (1879), traduit du russe par Henri Montgault, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1952, 998 p.

LESSING, Dorris, *The Good Terrorist*, London, Jonathan Cape, 1985, 370 p.

MALRAUX, André, *La Condition humaine* (1972), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, 337 p.

O'BRIEN, Edna, *The House of Splendid Isolation*, New York, Penguin Books USA, 1995, 232 p.

SARTRE, Jean-Paul, *Les Mains sales* (1948), Paris, Gallimard, 2005, 247 p.

SAVINKOV, Boris, *Cheval noir* [Конь вороной] (1924), traduit du russe par Luba Jurgenson, Paris, Anabet, 2008, 179 p.

Texte original en russe :

SAVINKOV, Boris, *Конь вороной*, 1923. Texte intégral en ligne. Lib.ru: "Классика"

Consulté sur: http://az.lib.ru/s/sawinkow_b_w/text_0040.shtml

ZAZOUBRINE (Zubtsov), Vladimir, *Le Tchékiste* [Щепка] (1923), traduit du russe par Wladimir Berelowitch, Christian Bourgois, 2002.

Théorie littéraire

Ecriture de soi

GAUDARD, François-Charles (dir.), *Réception et usage des témoignages*, Toulouse, Editions Universitaires du Sud, 2007, 315 p.

KAZIN, A. (1967). "Autobiography as narrative". *Michigan Quaterly Review*, III, p. 210-216.

KERBRAT, Marie-Claire, *Leçon littéraire sur l'écriture de soi*, Paris, PUF, 2000, 164 p.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, 354 p.

LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, 336 p.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris, PUF, coll. « Ecriture », 1996, 229 p.

Théorie narrative

COHN, Dorrit, *Le Propre de la fiction*, traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2001, 268 p.

COHN, Dorrit, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1978, 327 p.

ECO, Umberto, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », 1998, 160 p.

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004, ouvrage numérisé par le CNL, (s. p.).

GENETTE, G. (2003). Fiction ou diction. *Poétique*, 134, 131-139. Consulté sur : <https://doi.org/10.3917/poeti.134.0131>

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, 290 p.

PATRON, Sylvie, *Le Narrateur. Introduction à la Théorie narrative*, Paris, Armand Colin, coll. « U Lettres », 2009, 392 p.

Autres ouvrages et articles

BARTHES, R. (1960). « Ecrivains et écrivains ». *Arguments*. Repris en 1964 dans *Essais critiques* ; *Œuvres complètes*, Paris, Ed. du Seuil, 1993, t. I, p. 1277-1282.

GIRARD, René, *La Violence et le sacré*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2014, 487 p.

JOUVE, V. (2014). « Valeurs littéraires et valeurs morales. La critique éthique en question ». Journée d'études Littérature et valeurs, Reims, 14 février 2013. Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Modèles Esthétiques et Littéraires (CRIMEL), Université de Reims.

Accès : http://crimel.hypotheses.org/files/2014/03/LitVal_Jouve.pdf

MONTLUÇON, Anne-Marie, Agathe Salha, *Fictions Biographiques, XIX-XXIe siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2007, 362 p.

NIVAT, G. (1998). « Aspects religieux de l'athée russe. » *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 29, n°3-4, Juillet-Décembre 1988. p. 415-425.

Dictionnaires

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, Nancy université, 2005, <http://www.cnrtl.fr/>.

TLFi : Trésor de la langue Française informatisé, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine.

Larousse (2006). *Le Petit Larousse illustré*.

Larousse (2012). Dictionnaire maxi poche + Russe (français – russe, russe – français).