

BALLADE POUR UN MERCENAIRE
L'individu entre conflits privés et conflits privatisés

HABIBA SEBKHI

Université de Jyväskylä - Finlande

habiba.sebghi@laposte.net

Résumé : Nous avons tous voulu croire au lendemain de la guerre froide, que « les guerres seraient remplacées [par] un nouvel ordre mondial (...) plus harmonieux que le monde antérieur ». C'est ainsi que Todorov résume notre naïveté dans *La Peur des Barbares* : c'était oublier les causes profondes que le 11 septembre est venu raviver.

C'est dans le sillage de cet événement que s'inscrit le roman de Jérôme Ferrari *Un dieu un animal* (2009) dans lequel il est question de l'individu occidental acteur de certaines guerres d'Etats et de certaines autres privées : soldat ou mercenaire, il se positionne au cœur de l'action par principe, par appât du gain, par goût du risque...ou peut-être pas.

Notre propos sera de réfléchir, à partir d'un texte littéraire, sur les motivations apparentes ou réelles de cet individu que des passions humaines agitent au cœur d'un contexte armé qui ne le touche « pas directement ».

Mots-clés : guerre – littérature - Jérôme Ferrari – *Un dieu un animal*.

Abstract : One may have thought that after the Cold War wars could be replaced by a new international order. It seems that we may have been too naïve according to Todorov's *La Peur des Barbares*, as September 11th has proved. Jérôme Ferrari's novel *Un dieu un animal* can be read as a consequence of that event.

Our purpose is to reflect, from a literary text, on that individual's apparent or real motivations that human passions disturb in a armed context that « does not involve him directly ».

Keywords: war – literature - Jérôme Ferrari – *Un dieu un animal*.

Nous avons tous voulu croire au lendemain de la guerre froide, que « les guerres seraient remplacées par le négoce, un nouvel ordre mondial (...) plus harmonieux que le monde antérieur ». C'est ainsi que Todorov dans *La Peur des Barbares* résume notre douce naïveté; « [l]es conflits, [ajoute-t-il], ne pouvaient s'évanouir comme par enchantement car leurs causes profondes étaient toujours là. » (Todorov, 2008: 12)

Dans le roman de Jérôme Ferrari, intitulé *Un Dieu un animal* (Actes Sud, 2009), les conflits armés actuels, sans être l'objet du récit, constituent une intensité référentielle certaine. Pour autant, ils ne sont nullement un simple prétexte au récit premier. Leur inscription tout au long du texte littéraire n'a rien ni d'une métaphore ni d'une simple évocation ; les guerres actuelles et leur nature y sont clairement définies à même le texte littéraire :

(...) il t'a expliqué qu'il allait prendre sa retraite dans une dizaine de mois et qu'il avait des projets. Il t'a parlé d'entreprises qui s'occupaient de sécurité dans les zones de conflit et qui proposaient des emplois bien plus intéressants que tout ce qu'on pouvait espérer obtenir au sein d'une armée qui s'était presque totalement transformée en un ramassis de fonctionnaires et qui n'en finirait plus de décliner. Bientôt les guerres redeviendraient des affaires privées comme elles l'avaient déjà été dans l'histoire de l'humanité. (Ferrari, 2009: 73)

Aujourd'hui ces guerres se sont érigées en honnêtes commerces extrêmement lucratifs en se privatisant légalement. Sur le malheur des uns ou des autres, ceux qui les dirigent et s'enrichissent copieusement sont ceux-là mêmes qui le plus souvent les avaient initiées, organisées et conduites au sein d'un Etat. Sur ce sujet, nous renvoyons ici aux quelques excellents articles d'investigation dont celui sur la nébuleuse des mercenaires français :

La période post-guerre froide a vu une recrudescence du mercenariat partout dans le monde. Si elle a toujours existé, cette activité a connu une mutation stratégique. Les 'soldats de fortune' et autres 'chiens de guerre' se sont effacés au profit de compagnies qui vendent du conseil militaire et de la 'sécurité'. Composées d'anciens

militaires et d'hommes des services de renseignement ayant conservé des relations avec leurs structures d'origine, ces firmes agissent souvent en sous-main pour le compte d'Etats qui les utilisent afin d'éviter les coûts politiques en cas de pertes ou d'échec. (Dominguez & Vignaux: août 2003)

Ainsi, les Etats en guerre sous-traitent, à moindres frais, des actions et des interventions militaires, auprès d'entreprises privées de « sécurité », des entreprises dont le fonds de commerce est justement toute situation de guerre ou de conflit de par le monde, et dont le système d'embauche est celui du mercenariat.

Le personnage dans le roman de Ferrari est justement mercenaire de son état, plus exactement il le devient. Comment et pourquoi en vient-il là ? Par appât du gain ? Par goût du risque ? Par goût de tuer, de voir souffrir et mourir ? Probablement, sûrement et peut-être pas. Là est la complexité et l'ambiguïté du personnage dans *Un dieu un animal* :

(...) bien que vous serviez désormais dans une armée sans grade et sans drapeau (...) certains pensent qu'ils sont venus pour l'argent, d'autres doivent inventer chaque jour la raison pour laquelle ils sont ici, mais (...) nous savons la vérité depuis le début (...) nous ne mentons pas, nous sommes venus pour la guerre, la seule raison valable, la guerre (...). (Ferrari, 2009: 17)

Avant de servir comme mercenaire, le personnage, dont on ne connaît pas le nom, vit dans le désœuvrement et la violence, ayant pour seul objectif celui d'aller à la guerre. Le récit prend dans un premier temps la forme d'une figure discursive, celle de l'homme souffrant. Puis s'installe au cours de la lecture une perplexité troublante devant une certaine tonalité esthétisante de la violence. C'est l'auteur lui-même qui s'en explicite par ailleurs :

Mes personnages, certains d'entre eux, en tous cas, reprennent à leur compte une très vieille question : comment concilier Dieu et le monde ? Quelle image de Dieu former à partir du monde que nous connaissons ? Et c'est la réponse que certains Mystiques,

comme Hallâj, ont apporté à cette question qui me fascine et m'émeut. C'est une réponse démente mais d'une puissance esthétique que je trouve vraiment extraordinaire : si Dieu est amour, alors l'abandon, le supplice et l'abjection sont aussi des signes de son amour. (Hurtebise, entretien 2009)

Ainsi, face aux atrocités, notamment celles auxquelles l'homme assiste et/ou qu'il commet en temps de guerres, le récit laisse entendre un certain mysticisme de la violence et du mal en général ; le sens de ce mysticisme est pour le moins déroutant. Le récit dans *Un dieu un animal* fait d'ailleurs expressément référence, en plusieurs endroits, à ce mystique et poète musulman du IX^e siècle de l'ère chrétienne (Ferrari, 2009: 14, 59 et 60).

Sans prétendre nullement à l'exposition de cette mystique dont a été porteur Hallâj à Bagdad, notre propos se limitera à réfléchir sur les modalités qu'un texte littéraire met en œuvre pour inscrire une trame discursive et esthétique sur fond de guerres mercenaires.

Sans perdre de vue ce contexte, nous nous attacherons plus précisément au texte littéraire, afin de déterminer ses particularités d'écriture dans cette « réponse démente » tenant lieu de cotexte : « si Dieu est amour, alors l'abandon, le supplice et l'abjection sont aussi des signes de son amour ».

On relèvera principalement un effet en saillance : l'éloignement du personnage. D'abord un éloignement aux autres et au monde textuellement défini ; puis un éloignement à soi figuré par l'emploi ambigu des pronoms personnels *je* et *tu* et par celui du discours indirect narrativisé.

Eloignement radical

Un dieu un animal met donc en scène un mercenaire qui par définition, contre une forte rétribution, participe activement aux guerres des « autres ». Le roman en fait explicitement état à deux reprises (Ferrari, 2009: 73 et 85) : un militaire prend sa retraite, monte le projet d'une entreprise de « sécurité » et propose un job au personnage. Pour ce dernier cette offre est « L'offrande miraculeuse du chaos » (*idem*: 85), offrande dont il fait profiter son ami d'enfance, qui n'ayant pas une grande

expérience militaire devra lui, « se contenter des tâches les moins intéressantes (...) sans doute à un *checkpoint* » (*idem*: 85) ; c'est justement à un checkpoint, quelque part en Irak, qu'il trouvera la mort dans l'explosion d'une bombe actionnée par une femme.

Lorsque le personnage, - appelons-le ainsi -, puisqu'aucune désignation ne lui est attribuée, lorsqu'il retourne dans son village, il vient de perdre son ami d'enfance Jean-Do. Le nom, Jean-Do renvoie à John Doe, dénomination américaine pour toute personne décédée non-identifiée ; ainsi ni lui ni le personnage ne possède donc de nom propre ; l'un par absence, l'autre par généralisation. Cette forme de (non)-désignation est déjà la marque d'une identité problématique puisque non identifiable ou non identifiée. Elle se révélera être un déliement de toutes les attaches. En effet, le personnage est en déliaison avec ce qui peut constituer ses racines, son village et sa famille ; tout au long du texte le premier lui apparaît comme un cimetière où « personne ne viendrait chercher Dieu » (*idem*: 14) et le second est synonyme de vieillesse et de mort « de tout ce qui est joué d'avance » (*idem*: 12). Si bien que l'on comprend mieux le sens de cette « offrande miraculeuse du chaos » que figure l'offre d'embauche en qualité de mercenaire ; elle permet le départ, l'éloignement à toute forme de lien: « (...) tu as convaincu Jean-Do d'être volontaire avec toi, (...) de partir au bout du monde et d'arracher les racines qui alors t'encombraient tant. » (*idem*: 39s)

La proposition tant espérée constitue pour lui une véritable délivrance. L'éloignement physique grâce à cette offre est à ses yeux la seule promesse non trahie, la seule terre promise ; cette « offrande miraculeuse du chaos » brisera toute relation encore susceptible d'exister et marquera son « éloignement radical » (*idem*: 44), la consommation d'une rupture totale. Il y a bien sûr un sentiment d'étrangeté dont le personnage semble souffrir ; son étrangeté aux siens, à son lieu d'origine est déclinée tout au long du récit autour de l'absence d'un chez-soi (ce n'est plus chez toi, ce n'était plus chez toi, quand c'était encore chez toi) :

Tu es parti, le monde ne t'a pas étreint et, quand tu es rentré, il n'y avait plus de chez toi. Il y avait tes parents, ta maison et ton village et ce n'était miraculeusement plus chez toi (Ferrari, 2009: 14)

Tu essaies de rentrer chez toi, tu essaies de recréer un chez toi (...) mais tu n'y arrives pas, tout se délite et s'éparpille sous tes yeux d'étranger (...) (*idem*: 38s)

A son retour au village, il fera pourtant deux tentatives de rapprochement ; toutes deux échoueront ; d'abord avec le père de Jean-Do qui le renvoie dans le monde des morts auquel il se sentait déjà appartenir en refusant celui des vivants :

(...) je ne t'en veux pas [lui dit le père de Jean-Do], je ne te souhaite pas de mal, mon fils n'en a toujours fait qu'à sa tête (...) mais maintenant je préfère penser que toi aussi tu es mort avec lui, il est juste que tu le saches et c'est pour ça que je te parle maintenant mais je ne te parlerai plus jamais (...). Pour respecter son souhait, tu t'éloignes sans bruit comme s'éloignerait un mort et tu continues à marcher dans le crépuscule. (*idem*: 13)

Le rapprochement avec Magali ensuite, son amourette d'enfance, sera de courte durée. On apprend que, ne pouvant faire face à la misère des autres, Magali a dû renoncer à une formation d'infirmière en psychiatrie (*idem*: 51) ; finalement, elle est devenue chasseuse de têtes, « organe provisoire d'un être supérieur » (*idem*: 55), elle mène « un face à face stérile avec son existence » (*idem*: 57). Le choix de cette profession pour le personnage féminin n'est pas sans référence à l'activité guerrière, car, dit Ferrari, « La guerre et l'entreprise sont plus directement liées parce que j'ai voulu les faire apparaître comme deux aspects éloignés, mais essentiels et cohérents, d'une même réalité » (Hurtebise, entretien 2009) ; mercenaire dans des conflits certes non armés, Magali agit sans remords appliquant les mêmes règles de guerre : tactique, objectif, primes, propagande (Ferrari, 2009: 46s)...et un certain mysticisme aussi :

(...) elle [la directrice générale pour la France] parle avec ferveur et abnégation de l'entreprise, comme si c'était un être mystérieux mais tangible, appartenant à un ordre supérieur immuable et, dans ce sens plus, plus réel que tous les êtres humains présents dans cette salle qui n'en sont que la chair vive visible, inessentielle et périssable, et Magali sait que c'est bien la vérité. Il y a là un mystère digne de

vénération-et c'est la vérité. Tout le monde applaudit à tout rompre. L'émotion se répand comme un gaz toxique. (*idem*: 27)

Au cours de sa brève rencontre avec Magali, le personnage tombe malade et dans un accès de fièvre il lui parle de « chair humaine pétrie comme l'argile et des déserts immenses de l'amour de Dieu » en demandant sans cesse « comment ferait-il ? Comment pourrait-il faire ? Comment nous dirait-il son amour » (*idem*: 94). Magali ne réussira pas à le garder auprès d'elle, ni à le garder en vie. Il repart, sans prendre congé et sans laisser de mot, mot qu'elle attendra longtemps avant de se rendre elle-même dans le village de son enfance pour apprendre qu'il s'était donné la mort quelques temps auparavant. Les deux seules tentatives de rapprochement aux autres sont celles qui le conduiront à l'irréparable, son suicide, non sans avoir auparavant mis une balle de fusil dans la tête d'un chien errant qui s'était attaché à lui.

Le retour aux autres ne se produira en fait jamais : « Ton âme partait en lambeaux et tu étais déjà si loin de chez toi, si loin que jamais plus tu ne pourrais y rentrer. Tu n'en avais même pas envie. » (*idem*: 59)

La volonté d'éloignement physique aux siens et au monde, à tout ce qui constitue des attaches est en soi symptomatique d'une étrangeté intérieure déjà existante :

(...) tu en voulais à tes parents d'être ce qu'ils avaient toujours été, tu en voulais à tes montagnes natales de n'être pas les hauts plateaux de l'Asie et tu t'en voulais à toi-même d'être né sous un ciel sans avenir qui ne t'avait offert d'autre tragédie que de devoir vivre la vie de quelqu'un que tu méprisais. (*idem*: 74)

Dans ce contexte on pense nécessairement au personnage de Camus qui, toutefois diffère de façon significative de celui de Ferrari. D'abord parce le personnage de Camus possède un nom propre ; ensuite et surtout, Meursault prend conscience de son bonheur d'avant le meurtre de l'arabe (J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux. Alors, j'ai tiré encore quatre fois (...). Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du

malheur). Chez le personnage de Ferrari ce sentiment d'étrangeté est un conflit intérieur qui a toujours été là au cœur même du personnage très tôt fatigué de sa foi, de son enfance, de sa famille et de son village qu'il finit par abandonner « à l'ennui de sa mort lente » (*idem*: 19) ; désemparé, au sens ancien de ce mot, il est séparé extérieurement des autres et intérieurement de lui-même ; le mépris de soi va nourrir une colère, une rage sourde qui donnera lieu à quelques épisodes de violence, violence à laquelle il va trouver un exutoire dans des conflits extérieurs à lui comme pour plonger son propre chaos dans un chaos collectif, quelque chose de plus grand :

(...) quand tu as retrouvé la ville en guerre, ton cœur s'est soulevé d'une joie immense et incompréhensible, comme si tu retrouvais enfin la seule chose que tu aies jamais aimée en ce monde, aimée d'un tel amour tel qu'il ne t'importait pas de ne recevoir en retour que des flots de haine. (*idem*: 62)

Cette séparation, distanciation, le texte littéraire les configure esthétiquement par la technique du fondu enchaîné soulignant cette autre forme d'éloignement : l'éloignement à soi et à la parole directe.

Distanciations

Le procédé cinématographique du fondu enchaîné est un mode particulier de montage par lequel on passe d'une image A à une image B. A disparaît progressivement. En même temps, B apparaît alors que A n'a pas encore quitté l'écran. Si bien que, pendant un instant, A et B se superposent : il y a comme une brève surimpression.

Dans ce contexte, l'écriture de Ferrari présente d'abord une ponctuation narrative sans démarcation nette : « C'était très important : je ne voulais pas [dit Ferrari] de chapitres, aucune coupure, je voulais que ce texte soit tissé d'une seule pièce – ce qui explique sans doute pourquoi il ne pouvait pas être plus long. » (Hurtebise, entretien 2009) ; ainsi les épisodes s'enchaînent sans transition franche ; différents épisodes temporels cohabitent et participent au même souffle narratif. Ce procédé d'écriture où

les descriptions scéniques sont réduites au minimum adopte, impose un rythme lent faisant penser à la tonalité poétique de la complainte, de la ballade, forme poétique où s'expriment une douleur et un mal de vivre.

Dans ce fondu enchainé, la situation d'énonciation est des plus ambiguës : d'abord on note une quasi-absence du présent de l'énonciation dont la seule trace est à signaler dans l'incipit :

Bien sûr, les choses tournent mal, pourtant tu serais parti et, quand l'étreinte du monde serait devenue trop puissante, tu serais rentré chez toi. Mais ça ne s'est pas passé comme ça, car les choses tournent mal à leur manière mystérieuse et cruelle de choses et font se briser contre elles toutes les illusions de lucidité. (Ferrari, 2009: 11)

Ensuite aucune indication claire ni sur l'époque ni sur les lieux, ou si peu : la mention de Damas et Beyrouth (Ferrari, 2009: 96 et 100). De plus, l'emploi d'embrayeurs subjectifs, qui ne se comprennent que par rapport au locuteur d'une conscience fictive, rendent la situation d'énonciation encore plus floue. Les marques énonciatives sont ainsi quasi absentes, comme pour ne pas embarrasser, encombrer le récit de références devenant du coup contingentes, secondaires au cœur du récit, non pas celui d'un personnage défini, mais celui de tout individu aux prises du sens de son existence et de celle de Dieu. L'indétermination de la situation énonciative n'épargne pas l'usage des pronoms personnels, normalement partie significative de toute référence situationnelle objective. Dans *Un dieu un animal*, les pronoms *Je* et *tu* en sont privés, contrairement à la règle et à la logique.

En effet, la presque totalité du texte fait usage du pronom *tu* alors que le récit est nettement à caractère homodiégétique. Certes cet emploi peut conférer au récit une certaine intimité ainsi que le signale l'auteur :

Je savais que le roman serait en grande partie écrit à la deuxième personne du singulier avant de connaître tous les éléments de la narration. (...) Le « tu » induit aussi un certain ton, une certaine musicalité, quelque chose de très intime. Je voulais que ce roman soit tout à la fois cruel et empli d'un amour total, palpable. (Hurtebise, 2009)

Il n'en reste pas moins que, tout en donnant l'apparence d'une situation interlocutoire, il brouille cette même situation d'énonciation. Il se produit une forte surimpression de l'un et de l'autre si bien qu'en se confondant on pense dans premier temps à une mise en scène d'un *tu* qui serait un alter ego, une conscience désincarnée, la pensée d'un *je* s'adressant à lui-même, bref un monologue intérieur. Or, un *je* distinct apparaît bel et bien à cinq brèves occurrences, de façon inattendue, presque à l'improviste, signalant ainsi son existence comme pour manifester une tutelle énonciative.

Cette pratique pointe une impuissance d'un langage subjectif ne pouvant se réaliser qu'en s'aliénant à un « tu » dans un récit pourtant homodiégétique. La parole directe se fait aphasique. Si le procédé relève d'un narrateur omniscient, ce dernier s'en démarque par son inscription à même le texte en se signalant par intervention directe. Se crée alors un éloignement entre le *je* homodiégétique et le *tu* du personnage. Cette distanciation trouve une résonance plus nette dans l'utilisation du style indirect libre ou narrativisé.

Comme le précise Laurent Jenny, « [d]ans le style indirect libre s'opère une délégation de l'énonciation. » (Jenny, 2003) Néanmoins cette pratique offre une très grande flexibilité, puisqu'elle peut varier de l'intrusion habile à peine détectable et aller jusqu'à la tutelle discursive totalisante. Même si les manifestations d'un *je* distinct du personnage soulignées plus haut sont rares et brèves, c'est pourtant elles qui gèrent l'emploi du discours indirect narrativisé. Ce faisant, elles entretiennent une forte ambiguïté : le discours indirect narrativisé se fait chez Ferrari non seulement le lieu où s'actualise les paroles, les pensées du personnage, mais surtout un lieu où s'effectue une double surimpression ; d'une part celle des pronoms *je* et *tu*, d'autre part celle du discours citant et du discours cité. Si la nature même du discours narrativisé est ambiguë, elle relève chez Ferrari d'une procédure de distanciation ; ce qui dans le texte est une marque de plus pour rappeler « l'éloignement radical ».

Le personnage du mercenaire n'est ni pervers ni tordu mais emmuré ; ayant perdu la faculté de parler , de rester en contact avec la réalité du vivant même dans un espace en paix qui devient pour lui tout autant synonyme de mort et de chaos.

Sans en être l'objet, la privatisation et marchandisations des guerres récentes et actuelles, restent le cadre d'une contextualisation audible ; elles ont pour fonction motrice dans le récit de marquer l'anonymat et l'éloignement du personnage ; l'éloignement au monde et à soi trouvent une résonance dans l'absence d'onomastique et l'emploi notamment du style indirect libre. Hors des liens au monde et à lui-même, l'individu tend tout entier vers un sens de la violence et du mal environnant, notamment celui des conflits armés :

Dans un dieu un animal, le personnage essaye de donner un sens, le sens mystique que j'évoquais (...), à la violence qu'il contribue lui-même à répandre et à laquelle il n'échappera pas. La difficulté, c'était d'adopter un point de vue métaphysique et poétique sur quelque chose d'abominable sans sombrer dans un esthétisme malsain qui aurait, je pense, disqualifié tout le texte. (Hurtebise, entretien 2009)

Dans un mouvement désespéré vers Dieu, et ne pouvant se résoudre à concevoir l'absence, voire l'inexistence de ce dernier, il finit par admettre un syllogisme redoutable : Dieu est amour, or le mal existe, alors le mal est une manifestation de cet amour.

Après tout, si l'homme, à la fois Dieu et Animal, est capable du meilleur comme du pire, pourquoi le meilleur serait-il imputable uniquement à Dieu et le pire à la partie animale de l'homme ? N'est-il pas écrit que Dieu créa les hommes pour qu'ils soient à son image ? Il est dit en quatrième de couverture que le récit de Ferrari signe « la faillite de la souveraineté de l'individu dans l'exercice de la liberté » ; et si cette faillite était celle du sens en Dieu ? Ni Dieu, ni animal, l'homme aujourd'hui, n'est ni moins bon, ni moins mauvais qu'avant, simplement humain faisant face à la complexité de sa (dé)mesure. Faillite de la liberté de l'individu, peut-être, mais peut-être aussi faillite de la part de Dieu tel qu'on l'imagine ; et si c'était justement la part de Dieu qui nous éloignait de l'humain, de l'homme ?

Bibliographie et sitigraphie :

BANEGAS, Richard (1998). « De la guerre au maintien de la paix : le nouveau business mercenaire », *Critique internationale*, Vol. 1, pp. 179-194. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/criti_1290-7839_1998_num_1_1_1365 [Consulté le 14/IX/2012]

DOMINGUEZ, François & VIGNAUX, Barbara (août 2003). « « Zone grise » entre public et privé. La nébuleuse des mercenaires français », *Le Monde Diplomatique*. <http://www.monde-diplomatique.fr/2003/08/DOMINGUEZ/10303> [consulté le 10/IX/2012]

HURTEBISE, Léthée (mai 2009). « Entretien avec Jérôme Ferrari pour la sortie d'*Un dieu un animal* paru chez Actes Sud le 7 janvier 2009 ». *Magazine des livres*, n° 16. <http://www.paperblog.fr/1997419/entretien-avec-gerome-ferrari-prix-landerneau-2009-un-dieu-un-animal/#YCKlps1iEGmUvvAw.99> [consulté le 15/IX/2012]

JENNY, Laurent (2003) : Méthode et problèmes. La fiction. <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/fiction/fiintegr.html> [consulté le 15/IX/2012]

TODOROV, Tzvetan (2008). *La Peur des Barbares. Au-delà du choc de civilisations*. Paris: Robert Laffont.

VEREYCKEN, Karel (28 juillet 2007). « Mercenaires sans frontières 'les chiens de guerre' de la mondialisation financière », *Revue Solidarités et Progrès*. <http://www.solidariteetprogres.org/MERCENAIRES-SANS-FRONTIERES-Les> [consulté le 20/IX/2012]