



## Bulletin critique

Fabio CAIANI, *Contemporary Arab Fiction, Innovation from Rama to Yalu*, Londres, Routledge («Routledge Studies in Middle Eastern Literatures», 19), 2007, 180 p. + index, ISBN: 978-0-415-41456-2, 80£ (hardcover).

Il s'agit là, en dépit d'un nombre de pages modeste, d'une étude d'une densité et d'une précision remarquables, faisant le point de la recherche contemporaine sur l'innovation formelle dans la fiction arabe, à partir d'un corpus volontairement limité de sources premières, et de très nombreuses lectures de sources secondaires, en arabe et en anglais – plus rarement en français: l'auteur utilise à bon escient les grands théoriciens de la narratologie, mais bien peu les recherches d'arabisants français, qui traitent certes moins des questions du post-modernisme dans le roman arabe que les Anglo-saxons.

Notant dans son introduction – complétée par le dernier chapitre, que la littérature arabe contemporaine est souvent lue, par la critique universitaire comme par le lectorat occidental, pour des raisons extra-littéraires, y recherchant une matière documentaire de nature anthropologique, socio-politique, féministe, etc., Fabio Caiani (F.C.) estime qu'en dépit de la légitimité de ces lectures (parfois revendiquées par les auteurs mêmes...), il importe de considérer la production de fiction arabe du point de vue de l'innovation formelle, dans quatre domaines représentatifs: la fragmentation de la narration; la polyphonie; l'intertextualité; la métafiction. F.C. incite à dépasser la tentation trop facile de rechercher un «message» dans l'oeuvre littéraire. Certes, le rapport à l'engagement en littérature arabe contemporaine ne se limite pas au placage maladroit d'une idéologie: c'est d'abord une aspiration au savoir, selon le mot d'Édouard al-Ḥarrāṭ. Les innovations narratives dans la représentation du réel ne peuvent être totalement distinguées de préoccupations historiographiques, et le romancier arabe peut se définir ou être défini comme producteur d'un contre-récit, d'une historiographie alternative, donnant une voix à qui en est privé. Cela n'implique pas, pour F.C., que l'auteur ait une attitude paternaliste vis-à-vis de son lectorat: les romanciers sont bien conscients de l'impact limité de leur écriture dans des sociétés où la diffusion de l'oeuvre littéraire demeure marginale. Le fait que le roman contemporain demeure une représentation du réel, ne signifie pas non plus que le «réalisme», dans le sens maḥfūzien du terme, soit encore de mise: le développement linéaire, la claire exposition d'une intrigue, un cadre spatio-temporel solide sont autant de données subverties par l'écriture innovante, tout comme la vraisemblance de la diégèse, la crédibilité des personnages ou la fiabilité du narrateur. Le but de F.C. est d'analyser un corpus d'oeuvres d'Édouard al-Ḥarrāṭ, Ilyās al-Ḥūrī, Fu'ād al-Takirli et Muḥammad Barrāda sur le plan de l'innovation narratologique, dans des romans où cette innovation est «constante et radicale» et leur modernisme/post modernisme,

dans la mesure où ces concepts sont signifiants, est patent et revendiqué. F.C. vise à compléter et nuancer les études de S. Meyer (*The Experimental Arabic Novel*, 2001) et M.J. al-Musawi (*The Postcolonial Arabic Novel, Debating Ambivalence*, 2003) à partir d'un corpus plus réduit. La « distance ironique », qui semble tant manquer au roman arabe pour Meyer, est par contre particulièrement soulignée par F.C., qui sait tout au long de son essai dialoguer avec ou contredire, si nécessaire, ses prédécesseurs. Cette introduction programmatique alléchante, qui assume l'inévitable part d'arbitraire dans la sélection des oeuvres représentatives, est convenablement réalisée dans les quatre parties qui constituent l'étude, seul celui sur l'intertextualité se révélant plus faible.

La fragmentation fait l'objet du second chapitre: F.C. concentre son analyse sur la « Trilogie de Rāma » d'Édouard al-Ḥarrāṭ (*Rāma wa-l-tinnīn*, 1979; *al-Zaman al-āḥar*, 1985; *Yaḡīn al-ʿaṣāṣ*, 1996) et plusieurs romans d'Ilyās al-Ḥūrī, principalement *Riḥlat Ġandī l-ṣaġīr*, 1977. La notion de fragmentation rend au mieux le choix théorisé par ces auteurs d'une narration non-linéaire, non-chronologique (multiplication des prolepses, analepses, passages non déterminés dans le temps, brouillage volontaire des repères pour le lecteur), la multiplicité des modes narratifs, des voix, des types d'écriture. Il n'existe pas de point de vue extérieur et objectif, et c'est à travers la subjectivité du/des narrateurs que le lecteur reconstruit l'identité des protagonistes, travail toujours menacé par l'absence de fiabilité des voix narratives. Un passage de *Rāma wa-l-tinnīn* illustre l'alternance de techniques mis en place par al-Ḥarrāṭ: narrateur omniscient à la troisième personne, narration à la première et à la deuxième personne, alternance accompli/inaccompli, monologue, courant de conscience, dialogue, passage lyrique avec allitérations virtuoses, le tout en une trentaine de lignes. Tour de force parfois gratuit, comme le suggère le critique Fayṣal Darrāġ, ou volonté d'introduire le tout de l'expérience humaine dans le discours romanesque?

Le chercheur note aussi la fréquence, chez al-Ḥarrāṭ comme chez al-Ḥūrī, d'une astuce narrative consistant dans la mention succincte d'un épisode, parfois une phrase incompréhensible faisant référence à des événements non mentionnés par le récit, mention ultérieurement développée, ou événements de nouveau mentionnés avec quelques ajouts permettant une progressive élucidation. La différence essentielle entre les deux auteurs, relève F.C., est que le romancier égyptien présente essentiellement une variation sur une même trame, revendiquant l'inspiration de l'esthétique des motifs en architecture islamique ou (plus banalement) l'enchâssement des récits dans les *Mille et une nuits*, tandis qu'al-Ḥūrī insère dans sa narration quantité de récits secondaires, multipliant personnages et situations, procédant par associations d'idées ou de mots, selon une technique assimilable à celle du *ḥakawātī*, soulignant ainsi un rapport recherché par l'auteur libanais avec l'oralité. Bien que formellement revendiquée par al-Ḥarrāṭ, la référence trop convenue aux *Mille et une nuits* est peut-être un peu rapidement avalisée par F.C., de même que l'idée finalement tout aussi convenue selon laquelle la fragmentation narrative s'explique par « l'incapacité d'une narration traditionnelle bien ordonnée à reproduire la réalité socio-politique brisée, disjointe de son pays après des années de guerre civile » (p. 26). Car si « la nature extrêmement fragmentée des sociétés arabes contemporaines produit des récits extrêmement fragmentés », on pourrait alors se demander pourquoi des sociétés moins fragmentées (?) produisent un même type de récits, et remettre en cause ce facile isomorphisme. Plus pertinente est une autre hypothèse proposée par F.C., qui lie pourtant elle aussi le

« hors-texte » avec la technique narrative : le refus d'une réalité objective, d'un « récit unique », d'une « vérité officielle » qui serait assumée par le narrateur fiable. La multiplicité des versions offertes amène le lecteur, conscient qu'il ne dispose que d'un éclairage partiel, à questionner la véracité de toute narration. Mais, est-on tenté d'interroger F.C., ne serait-il pas tout aussi nécessaire d'analyser l'évolution de l'écriture cinématographique, arabe comme internationale, et son influence sur l'écriture romanesque ?

La fragmentation temporelle est, elle aussi, un outil de déstabilisation du lecteur : un unique « temps du souvenir » se forme, cherchant à capturer un moment « à la fois fugace et persistant où convergent toutes les phases temporelles vécues par l'être humain » (al-Ḥarrāt, cité par F.C.). Le roman de Muḥammad Barrāda *Lu'bat al-nisyān*, 1987, qui joue de la dynamique souvenir/oubli, fait de la difficulté à reconstruire un cadre temporel cohérent un enjeu de sa narration. On peut regretter dans ce bon chapitre que F.C., qui exploite avec une grande attention de nombreuses sources secondaires en langue anglaise mais aussi française et arabe (ce qui est assez rare pour être salué), tout comme les écrits théoriques de ces romanciers, ne confronte pas plus précisément les déclarations d'intention des auteurs avec la mise en oeuvre de leurs projets, et n'analyse pas avec autant de soin la fragmentation chez al-Ḥūrī que chez al-Ḥarrāt : si ses remarques sont parfaitement justes, on aimerait par exemple une déconstruction précise de la mécanique d'un roman comme *Yālū*, largement commenté dans le dernier chapitre, mais inexplicablement inexploité dans cette section.

Le chapitre suivant, consacré à la polyphonie, est bien mené. Certes, la référence permanente à une « polyphonie idéale » définie par Bakhtine et illustrée pour ce dernier par Dostoïevski, impliquant dialogue entre les voix et répartition juste et égale de la voix entre les personnages, est quelque peu gênante en ce qu'elle présente une référence ultime à l'aune de laquelle toute tentative est évaluée, quand bien même F.C. s'en défend. Il suit S. Meyer qui voit dans la polyphonie narrative introduite dans le roman arabe à partir des années 1960 une « démocratisation de la narration », amenant à réfléchir au positionnement de l'auteur : la présence de plusieurs instances narratives permet l'émergence de voix multiples qui dialoguent entre elles et confrontent leurs mondes. L'exemple classique du *Mirāmār* de Nagīb Maḥfūz (1967) ne réalise que partiellement le programme d'effacement de la voix auctoriale visée par la polyphonie bakhtinienne, du fait que le point de vue d'un des personnages ouvre et conclut le récit et représente clairement celui de l'auteur. Une structure polyphonique ne demande pas formellement un partage des perspectives en chapitres et sections (voir al-Ḥarrāt), mais c'est le procédé le plus courant : ainsi Barrāda dans *Lu'bat al-nisyān* permettant l'émergence de la voix d'al-Ṭāyī, le frère devenu traditionaliste, qui vient par contraste et dissension modifier et nuancer la perception que le lecteur a d'al-Hādī, dont le discours laïque et moderniste est a priori plus séduisant pour le lectorat visé. La multiplicité des voix, quand bien même elle est modalisée par un personnage-pivot, est aussi un outil idéologique permettant l'expression des voix oubliées ou dominées, ainsi dans le *Bāb al-Šams* d'Ilyās al-Ḥūrī. L'analyse la plus riche et la plus longue (p. 48-65) proposée par F.C. concerne le roman de l'irakien Fu'ād al-Takarli *Al-rağğ al-ba'īd* (1980), dans laquelle il affine les analyses précédentes de C. Cobham et W. Walther. C'est au lecteur qu'est laissée, dans ce roman, la tâche d'identifier le personnage par le point de vue duquel les événements sont narrés, et que se révèlent les relations complexes entre personnages, leurs mésinterprétations des

événements, leur nature altruïste, obsessionnelle, naïve, cynique, etc. Un effet de suspense naît de ce croisement des voix, mais aussi une irrésolution nécessaire pour éviter le piège du roman classique. L'auteur alterne entre narration à la troisième personne en discours indirect libre, et narration à la première personne, y compris au sein d'une même voix : F.C. analyse les raisons du basculement monologue > discours indirect libre dans le chapitre fondamental où le personnage Munīra évoque le viol qu'elle a subi, et compare les avantages de ce choix : la narration à la première personne, installée dans l'instance du discours, implique un présent et un regard porté vers le passé, tandis que la narration à la troisième personne permet de créer un sentiment d'en-devenir. F.C. cite une objection de Genette à cette théorisation par N. Friedman et A. Mendilow des avantages respectifs de la narration à la première personne et à la troisième personne, mais il semble que F.C. gagnerait à prendre en compte le *temps* de la narration dans cette équation (passé ou présent de narration), et qu'il aurait été préférable de citer plus longuement le texte, en arabe ou en traduction.

Le quatrième chapitre est consacré à l'intertextualité ; ce n'est sans doute pas le plus réussi de l'ouvrage, non pas tant par manque d'un cadrage théorique concluant qu'en raison du corpus même que s'est choisi F.C., et qui illustre finalement assez mal la prégnance de la dimension intertextuelle en littérature arabe moderne, qu'il s'agisse du rapport entretenu par l'*adab*littérature, au sens contemporain du terme, avec l'*adab* classique ou prémoderne, ou des rapports entretenus avec les textes «étrangers», qui ne sont en réalité qu'une autre facette, plus immédiatement évidente, de l'altérité. F.C. ouvre plaisamment son chapitre par une citation d'al-Ḥarrāt dans *Rāma wa-l-tinnīn* « Que dire de la mort, de la vérité, ou de l'amour ? Tout a déjà été dit », et la rapproche de l'angoisse post-moderne sur la mort du roman, sans noter toutefois (l'éventuelle) relation *intertextuelle* avec l'interrogation inaugurale de 'Antara b. Šaddād sur l'espace du dire. Citant en préliminaire les définitions de J. Kristeva et d'U. Eco, F.C. note bien que G. Genette dans *Palimpseste* préfère parler de transtextualité pour désigner l'ensemble des relations que les textes tissent entre eux, et réserve «intertextualité» pour la présence effective d'un texte dans un autre, sous forme de citation, plagiat ou allusion. Genette traite essentiellement dans son essai d'une variante qu'il nomme «hypertextualité», dans laquelle un hypertexte entretient avec un hypotexte un rapport qui n'est pas de l'ordre de la présence ou de la citation ; Genette propose en introduction une typologie des pratiques et rapports transtextuels qui n'est pas totalement exploitée par F.C. qui préfère baser son approche sur «une conception délibérément relâchée de l'intertextualité, englobant la tradition littéraire à laquelle appartient un auteur et la citation verbatim d'autres textes». L'exposé de F.C. se base essentiellement sur la *Trilogie* d'Édouard al-Ḥarrāt et l'œuvre d'Ilyās al-Ḥūrī. Chez al-Ḥarrāt, la connexion aux textes du passé se situe d'abord sur le plan formel : la revivification du récit enchâssé à la manière des *Mille et une nuits*, et surtout le jeu des allitérations, bien analysé par Jean Fontaine, dans respectivement deux, sept et six passages des composantes de sa *Trilogie*, jeu qui est vu par M. Badawī comme une référence consciente aux jeux des *Maqāmāt* d'al-Ḥarīrī (?).

L'emploi récurrent du verbe *qāla* à la manière de la prose classique, pourrait de même avoir parfois une valeur parodique, avance F.C. (on pourrait aussi penser, cependant, à un procédé supplémentaire permettant de réaliser le programmatique «roman-poème» d'al-Ḥarrāt, notamment par référence plus ou moins consciente à

la *qaṣīda* de Ṣafī l-Dīn al-Hillī *qālat kaḥalta l-ḡufūna bi-l-wasani*, qui connut en Égypte la fortune qu'on sait suite à son interprétation par Muḥammad 'Abd al-Wahhāb en 1944).

Mais le rapport aux textes du *turāt* se situe aussi sur le plan thématique: ces jeux virtuoses d'allitérations, attribuant une valeur symbolique ou un pouvoir évocatif particulier aux lettres de l'alphabet arabe, sont une référence à Ibn 'Arabī et al-Rāzī, dans des textes que connaît bien al-Ḥarrāṭ (on pourrait aussi se référer à ce propos au récent roman de Naḡwā Barakāt, *Luḡat al-sirr*, 2004), et traduisent une aspiration mystique qui traverse l'oeuvre du romancier égyptien. Les références permanentes aux mythes chez al-Ḥarrāṭ peuvent également être lues comme une forme ultime d'intertextualité thématique: la figure de Rāma se mêle à celle de la Vierge Marie, à Isis, à Déméter, à Astarté, etc. Récits pharaoniques, textes coptes gnostiques sont parfois clairement cités par al-Ḥarrāṭ dans son roman. L'Égyptien paraît ainsi, souligne F.C., représentatif d'une génération d'auteurs tentés par une «revivification indigène» recherchant dans des modes de narration anciens une source de modernité.

L'intérêt pour le *turāt* ne trahit pas une attitude réactionnaire ou un repli identitaire: l'utilisation consciente du patrimoine littéraire médiéval ou pré-moderne n'est pas un procédé réservé au roman historique ou un moyen de voiler sous la métaphore un discours sur le présent, comme dans le *Zaynī Barakāt* d'al-Ġiṭānī; c'est bien plutôt une «inspiration stimulante» qui demeure cependant secondaire devant la capacité créative de l'auteur. L'écriture d'al-Ḥarrāṭ représente pour F.C. «une tentative sérieuse de récupérer le patrimoine littéraire passé d'une manière dénuée d'ironie». Un auteur comme al-Ḥūrī ne recherche pas la revivification de techniques narratives anciennes, mais comme al-Ḥarrāṭ, il est conscient d'être héritier d'une histoire littéraire, qu'il inclut dans son oeuvre. Chacun, conclut F.C., est persuadé que «leurs romans sont naturellement reliés à des textes de leur patrimoine». On regrette que F.C. ne contraste pas la démarche d'al-Ḥarrāṭ avec celle du Tunisien Misa' dī, quelques décennies plus tôt.

Un autre type d'intertextualité est examiné par Caiani: l'insertion dans la trame narrative de documents authentiques n'appartenant pas au domaine de la fiction, et particulièrement l'extrait de presse. F.C. compare l'attitude d'al-Ḥarrāṭ à celle de Ṣun'allāh Ibrāhīm, chez qui cette méthode est devenue une «marque de fabrique»: chez ce dernier, la vérité est à chercher dans la fiction, le discours officiel ampoulé de la presse étant contredit par le récit, tandis que chez al-Ḥarrāṭ, l'inclusion d'articles attribués au personnage illustre leur ancrage social, dans une écriture plus intéressée par la condition humaine que l'exploration sociétale. Chez Ilyās al-Ḥūrī, F.C. examine le fonctionnement des citations placées en exergue et conclusion de ses romans ou chapitres, en comparaison avec les passages poétiques ou les citations bibliques au coeur du texte; ces deux types de citations ont une résonance nécessairement différente: toute citation insérée dans le corps de la diégèse est fictionnalisée et fait partie du discours d'un personnage ou d'un narrateur, tandis que l'exergue de chapitre ou de roman fonctionne comme paratexte et il est décodé par le lecteur comme une intervention de l'auteur, donnant un sens à l'oeuvre.

Nous avons déjà exprimé un regret sur le choix même du corpus, qui n'est sans doute pas le plus riche en matière de densité intertextuelle en littérature moderne; F.C. a cependant le mérite de suggérer indirectement, sans toutefois le développer,

que la modernité de ses auteurs tient à une progressive « dilution » de la dimension intertextuelle, moins affirmée, moins ludique, moins encodée que chez leurs prédécesseurs (le *Awlād ḥaratinā* de Maḥfūz en fournirait un exemple canonique), et finalement plus « digérée » du fait de son absence d'ostentation.

Une remarque vient en tête à la fin de ce chapitre : bien que la réception ne soit pas l'objet de l'étude de Caiani, l'intertextualité implique capacité au décodage, décodage linguistique au premier chef, mais aussi repérage des allusions. Dans quelle mesure la constitution du lecteur idéal est-elle affectée par la présence plus ou moins importante d'une dimension intertextuelle dans l'oeuvre ? Peut-elle être lue à plusieurs degrés ?

Le dernier chapitre de l'essai est consacré à la métafiction. Si l'un des effets de l'inclusion de textes anciens ou de nature non fictionnelle dans l'oeuvre romanesque est d'accentuer la conscience qu'a le lecteur que tout roman est une fabrication et un artefact, cette réflexion sur la nature de la fiction est également suggérée par le biais de procédés métafictionnels plus directs. F.C. distingue justement deux « méthodes » utilisées par les romanciers pour introduire une dimension réflexive : 1/ le topos de l'écrivain/lecteur comme *personnage* du roman, réfléchissant sur son activité de production/consommation de la fiction ; 2/ l'instance narrative qui expose, implicitement ou explicitement, des réflexions sur la technique narrative et le sens de la fiction, et s'assume ainsi en tant qu'écrivain. Le lecteur, dans tous les cas, est amené à réaliser que tout narrateur manque de fiabilité et opère une sélection de l'information ; c'est lui qui doit trouver un sens au récit, qui ne lui sera pas offert par le narrateur omniscient de la fiction réaliste, dont la voix est à la fois une voix d'auteur et une voix d'autorité.

C'est essentiellement sur Ilyās al-Ḥūrī et Muḥammad Barrāda que s'exerce l'analyse. Le choix assumé par F.C. d'un corpus réduit rend moins dommageable l'absence des belles pages de Hudā Barakāt dans *Ḥaḡar al-dāḥik* sur la responsabilité du lecteur, appelé à ne jamais « sauter de pages » et sa métaphore filée du romancier maître-nageur au bras musclé qui emporte avec lui le lecteur dans des flots laiteux (paradoxe représentation masculine chez une romancière). Chez al-Ḥūrī, explique F.C., le lecteur est confronté à « une subversion du narrateur traditionnel », et la narration expose son propre artifice en permanence. Le roman *Yālū* (2002) représente un tournant dans l'écriture d'al-Ḥūrī, le personnage-clé de la métafiction dans le roman n'étant pas un écrivain au départ du récit, mais un homme fruste, ancien milicien, violeur, arrêté et torturé par la police, qui construit peu à peu un sens à son existence, parvient à une conscience individuelle, en construisant le récit de sa vie, en le rédigeant avec ses propres mots, à la demande de ses tortionnaires policiers : le supplice devient instrumental dans la prise de conscience. F.C. ne contraste pas assez l'écriture du personnage Yālū avec celle du narrateur (dont la focalisation passe par Yālū), qui lui seul parvient à exprimer avec une précision parfois lyrique ce que Yālū ne peut que penser ou simplement ressentir, et tente d'écrire maladroitement : s'il estime que « *the tone and style of the third person narrator gradually subsumes and merges with Yālū's own voice* », (p. 105), il pourrait mieux faire apparaître dans la langue même cette graduelle accession à la voix auctorale. F.C. a raison de souligner qu'une interrogation historiographique tragiquement actuelle explique l'importance de la dimension métafictionnelle dans la fiction arabe contemporaine : attirer l'attention sur la manière dont l'histoire est écrite veut aussi dire l'attirer sur l'écriture de l'Histoire. Dans *Bāb*

*al-šams*, le grand roman des générations palestiniennes d'après 1948, le lecteur est appelé à remarquer la sélectivité de la mémoire.

Le personnage de l'écrivain n'échappe pas à la critique sous la plume des romanciers : quels sont, socialement, son rôle et son utilité ? – il s'agit de questions métafictionnelles déjà traitées dans le cadre du roman et de la nouvelle depuis Lāšīn et al-Māzīnī jusqu'à al-Ṭayyib Ṣāliḥ et Zakariyyā Tāmīr en passant par le narrateur d'*Awlād ḥāratīnā*... La référence ironique du narrateur à son écriture, parfois dépréciative, a aussi la valeur d'un plaidoyer pro-domo sous couvert d'autocritique : quand le Ḥalīl de *Bāb al-šams* oppose l'élégance aristocratique de la phrase de Ḡabrā Ibrāhīm Ḡabrā à son récit dialectalisant, dans quelle mesure doit-on le croire ? Sans doute pas plus que l'ironie de Maḥfūz sur la pauvre place de l'écrivain qui ne serait pas proche du pouvoir, dans la célèbre confrontation entre Kamāl et son père dans *Qaṣr al-šawq*...

Tout en estimant plus extrême et plus expérimentale l'attitude de Muḥammad Barrāda dans *Lu'bat al-nisyān*, F.C. lâche quand même, avec beaucoup de précaution, ce qui apparaît immédiatement au lecteur de ce beau roman : l'ostentation métafictionnelle peut se révéler artificielle ou « gratuite » (p. 114). La référence cinématographique échappe d'ailleurs encore à F.C. dans son commentaire des mentions *idā' al-tā'tīm* qui ouvrent les sections narrées par un personnage secondaire ou al-Hādī dans le roman. Le second roman de Barrāda, *al-Daw' al-hārib*, joue de manière plus sophistiquée et moins expérimentale de la métafiction : quand le personnage du peintre al-ʿAšyūnī écrit dans son journal qu'il a donné ses notes à un ami romancier et qu'il devrait les utiliser pour écrire une fiction, le lecteur réalise la nature – toujours dans le cadre du pacte fictif – du livre qu'il tient entre les mains, et observe les modifications que la matière brute du « réel » (fictif) a subies afin de devenir texte romanesque : ce vertige final est autrement plus stimulant que l'artificiel « narrateur des narrateurs » de *Lu'bat al-nisyān*.