Cet ouvrage est publié avec le soutien du CERMOM (Centre de Recherche Moyen-Orient Méditerranée) – INALCO.

Visitez notre site : www.karthala.com
Paiement sécurisé

Couverture: Arabi Gomhouriya, un premier spectacle théâtral

sur les planches d'Al-Midan (Le Caire).

(Photo: Bassam Al-Zoghby)

© Éditions KARTHALA, 2016 ISBN: 978-2-8111-1645-3

### Sobhi Boustani et Marie-Aimée Germanos (éd.)

## La littérature arabe dialectale

Un patrimoine vivant

Éditions KARTHALA 22-24, bd Arago 75013 Paris

	,	
4		

# De Arḥaṣ layālī à Al-'atab 'alā l-nazar : Le désir de la langue chez Yūsuf Idrīs

Frédéric LAGRANGE\*

Cet article<sup>1</sup> vise à analyser les jeux diglossiques pratiqués par le romancier et nouvelliste égyptien Yūsuf Idrīs à partir de deux nouvelles représentant les bornes extrêmes de sa carrière et que l'on peut considérer comme revêtant une importance particulière pour l'auteur, puisque ce fut après elles que furent nommés le premier et le dernier recueil qu'il publia, respectivement en 1954 et en 1987. Toutes deux sont caractérisées par la nature très dialectalisante de leur écriture; cependant, cet épithète (dont nous assumons la nature néologique)

<sup>\*</sup> Université de Paris Sorbonne.

Toutes les références au texte utilisent l'édition de Yūsuf Idrīs, Al-A'māl al-kāmila, Al-Qiṣaṣ al-qaṣīra [désormais abrégé AK], Le Caire, Dār al-Šurūq, vol. 1 (1990, 1™ éd.), vol. 2 (1991, 1™ éd.). Toutes les traductions sont celles de l'auteur de cet article.

accolé au substantif « écriture » désigne, lors d'un examen attentif, des procédés et des choix narratologiques et esthétiques extrêmement divergents : la première suit la technique du courant de conscience, transmis par le discours indirect libre. La variété matricielle v est l'arabe standard, avec insertion de lexèmes et syntagmes dialectaux, à côté de d'hybridations, de calques, et d'un tour complexe que l'on pourrait qualifier d'idiomatisme décalé, allusif ou citationnel, dont nous expliquerons la spécificité, et qui constitue une « signature stylistique » de Yūsuf Idrīs que n'a pas repérée Sasson Somekh<sup>2</sup>, auguel ce travail rend hommage et dans la lignée duquel il s'inscrit. La seconde est un monologue narratif où la variété matricielle est l'arabe dialectal égyptien, laissant observer un remarquable «renversement de matrice» quand la dimension descriptive et dialoguée cède la place à une exaltation lyrique de la sexualité animale, avant de retrouver la matrice initiale, dans une phase littéralement et littérairement post-jaculatoire.

Chercher à caractériser la langue de Yūsuf Idrīs revient à poser deux questions : celle du traitement de la diglossie, et celle du style. Roland Barthes, dans *Le Degré zéro de l'écriture*, caractérise ainsi la langue par opposition au style :

On sait que la langue est un corps de prescriptions et d'habitudes, commun à tous les écrivains d'une époque. Cela veut dire que la langue est comme une Nature qui passe entièrement à travers la parole de l'écrivain, sans pourtant lui donner aucune forme, sans même la nourrir [...] l'écrivain n'y puise rien, à la lettre : la langue est plutôt pour lui comme une ligne dont la transgression désignera peut-être une surnature du langage [...] La langue est donc en deçà de

la littérature. Le style est presque au-delà: des images, un débit, un lexique naissent du corps et du passé de l'écrivain et deviennent peu à peu les automatismes mêmes de son art. Ainsi sous le nom de style se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur, dans cette hypophysique de de la parole, où se forme le premier couple des mots et des choses, où s'installent une fois pour toutes les grands thèmes verbaux de son existence [...] il est la « chose » de l'écrivain, sa splendeur et sa prison, il est sa solitude<sup>3</sup>.

Dans le cas de l'écrivain de langue arabe, le corps de prescriptions et d'habitudes qu'est la langue est double, littéral et dialectal. Le roman est lieu de la norme, qui est celle de l'arabe standard, lié au statut même de l'adīb, et il est aussi lieu de sa transgression. La question de la diglossie et de sa gestion chez un auteur arabe est liée à deux problématiques : celle de la représentation du réel, puisque la variété dialectale est langue de tous, sans lien à une appartenance sociale (ce sont les jeux de registres à l'intérieur de la variété dialectale qui représentent la diversité socioéducative), et celle de la représentation de l'oralité. Plus l'ancrage dans le réel est prégnant dans un texte, plus l'auteur sera amené à évoquer les artéfacts du réel, ses habitudes, ses coutumes, et à les nommer. Plus le cadre est envisagé sous l'angle de sa spécificité, plus la langue devra inclure des éléments de cette spécificité. Inversement, plus l'écriture s'oriente vers un universel humain. vers une exploration des ressorts des comportements de l'homme, plus le texte transcende le réel pour déboucher vers le symbolisme, l'allégorie, le conte, moins la nécessité de représenter les spécificités d'un référentiel réel se fait pressante. Il est assurément juste que l'écriture de Yūsuf Idrīs s'éloigne, dans son parcours littéraire, de l'esthétique réaliste qui caractérise ses premiers écrits. Les textes des recueils

Sasson Somekh, Genre and Language in Modern Arabic Literature, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1991; «Language and theme in the short stories of Yūsuf Idrīs», Journal of Arabic Literature, VI (1975), p. 89-100; «Colloquialized Fushā in modern Arabic prose fiction», Jerusalem Studies in Arabic and Islam 16 (1993), p. 176-194.

<sup>3.</sup> Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil (Points), 1972, p. 15-16 (Qu'est-ce que l'écriture?).

tardifs présentent-ils moins une spécificité langagière égyptienne que les premiers? Leur langue est à la fois plus personnelle, le style de l'auteur plus affirmé. Ajoutons à cela que la notoriété grandissante de Yūsuf Idrīs influe sans aucun doute sur ses choix linguistiques : Yūsuf Idrīs tient un discours sur l'Égypte dans ses premiers recueils qui s'adressent au premier degré à un lectorat local, à même de décoder la langue, de comprendre le vocabulaire, de partager les références, d'où les effets de connivence dont nous parlerons. Ultérieurement, auteur installé, Yūsuf Idrīs sait que son texte ne peut pas être intégralement saisi par un lectorat débordant les frontières nationales, et en tient compte, consciemment ou non. Somekh<sup>4</sup> a montré que l'évolution thématique depuis le social-réalisme des premiers recueils vers des sujets plus allégoriques, plus sombres, teintés d'absurde, est accompagnée d'un développement stylistique décelable au niveau syntaxique, rythmique, et tropique : tendance à la parataxe remplaçant les constructions hypotaxiques, répétitions de syntagmes et effets de rimes entre clausules comparable à du sağ', ordre des mots non conventionnel où le verbe vient répétitivement clore la clausule, fréquentes collocations oxymoriques. Ce développement se double, sur le plan diglossique, d'une moins grande place laissée à la variété dialectale du fait d'une moindre prégnance réaliste et d'une surface limitée laissée à la représentation de l'oral. Mais dès le premier recueil, l'attitude vis-à-vis de la variété dialectale est extrêmement variable d'une nouvelle à l'autre. Ainsi, dans la courte nouvelle Nazra, aucune trace d'égyptianisme, dans ce court texte décrivant une enfant traversant la rue, impression relayée par un narrateur parlant à la première personne, sans aucune interaction entre les personnages (il n'adresse pas la parole à la petite fille qui se fraye un chemin à travers les véhicules, chargée d'ustensiles). Le récit traduit un trouble,

LA LITTÉRATURE ARABE DIALECTALE

mais ne cherche pas à signifier un enracinement local. Elle pourrait se passer partout, ou du moins partout où de jeunes enfants travaillent. À ce titre, elle n'offre pas d'espace pour l'oralité, ni pour la mise en valeur de l'identitaire, du spécifique. À l'autre extrémité de la carrière de Yūsuf Idrīs, Abū lriğāl, qui analyse le trouble d'un homme vieillissant, chef de gang (fetewwa), qui ne comprend pas le désir homosexuel qui l'habite et l'attire vers son premier lieutenant, comporte de très nombreuses phrases longues, des constructions hypotaxiques, liées au cheminement de la pensée du personnage et à l'approfondissement des sentiments par le narrateur, ainsi que des occurrences de localismes et de dialectalismes ici liées au discours indirect libre et à la citation indirecte intégrée. La présence des expressions renvoyant aux usages du réel est également justifiée par le caractère spécifique du discours : il s'agit d'une réflexion sur la virilité arabe, sur la virilité égyptienne, sur la confrontation entre nature et culture, entre une donnée universelle, le désir homosexuel, et ici spécifiquement désir de soumission, d'être objet de domination, et un contexte culturel particulier, qui est celui de l'hypervirilité du monde des fetewwāt.

On peut juger que la légitimité conférée à l'emploi de la variété dialectale dans l'écrit littéraire est, quand Yūsuf Idrīs engage sa carrière, un acte tout aussi politique que littéraire. Clive Holes estime que :

[l']'idée que le dialecte puisse être un véhicule adapté pour la littérature sérieuse se fait jour dans les années 1950, dans le sillage du grand mouvement de marche vers l'indépendance qui suit la Seconde Guerre mondiale. L'Indépendance politique est alors accompagnée par les débuts d'une littérature nationale distincte dont les intrigues, les décors et les sujets reflètent les préoccupations locales et contemporaines. Après l'accession au pouvoir de Nasser en 1954 avec l'Union socialiste arabe et son agenda ouvertement populiste, le débat en Égypte concernant l'opportunité d'utiliser le dialecte en littérature « sérieuse » devint parti-

<sup>4.</sup> Dans « Language and theme in the short stories of Yūsuf Idrīs », Journal of Arabic Literature, VI (1975), p. 89-100.

culièrement enflammé. La dispute se tenait entre d'une part le vieil establishment littéraire, dont beaucoup de membres étaient aussi des membres de l'Académie de langue arabe, forteresse du conservatisme linguistique et défenseur de la pureté, et de l'autre côté, un assemblage d'écrivains généralement jeunes et de gauche<sup>5</sup>.

Poursuivant cette approche « politisée » de l'attitude des écrivains vis-à-vis de la diglossie, Holes traite spécifiquement du cas de Y. Idrīs :

Peut-être plus que toute autre figure littéraire arabe, la connaissance personnelle et la sympathie qu'Idrīs avait pour les dures conditions de vie des citoyens ordinaires — en son cas la paysannerie et les classes les plus défavorisées de la société cairote — ont dominé à la fois le contenu de ses écrits et la forme linguistique qu'ils empruntèrent. Du début des années 1950 au milieu des années 60 (en gros jusqu'à la guerre des six jours en 1967), Idrīs a publié des recueils de nouvelles et certaines pièces dans lesquelles les personnages s'expriment dans des dialogues qui ne sont pas le fruit d'un compromis savamment calculé entre arabe standard et dialecte, mais dans le parler égyptien le plus coloré. Même la narration, dans certaines nouvelles de son premier recueil *Arḥaṣ Layālī*, comporte de nombreux exemples d'éléments lexicaux dialectaux, voire de syntaxe.

La première partie de l'analyse de Holes appelle quelques commentaires : il est indiscutable qu'il existe dans l'Égypte des années cinquante une forte opposition à l'emploi du dialecte en littérature sérieuse, ou pour emprunter des termes de Bourdieu, plus légitime : le Mağma al-luga al-arabiyya est effectivement une forteresse de conservatisme linguistique, et Idrīs devra défendre, dans un éditorial de 1960 publié dans Al-Ğumhūriyya, les pièces dialectales et néanmoins

« sérieuses » de Nu'mān 'Āšūr contre le Mağlis al-A'lā lilfunun wa-l-'adab qui les avait exclues pour raisons linguistiques<sup>6</sup>, alors, ironiquement, que Yūsuf al-Sibā'ī en était président, général de l'armée des lettres selon le terme de R. Jacquemond, et que sa propre écriture pouvait se montrer très dialectalisante en le revendiquant (comme dans l'introduction d'Al-saggā māt en 1952). Mais le milieu du XX<sup>e</sup> siècle est aussi l'époque où Mahmūd Taymūr réécrit ses propres nouvelles des années vingt pour les expurger de leurs éléments dialectaux. En tout état de cause, Holes a raison de souligner que l'écriture d'Idrīs dès Arhaș Lavālī est à la fois un geste artistique et un geste politique, une prise de position forte devant un establishment en partie dépassé. Pour lui « Se faire champion du dialecte avait en premier lieu une motivation artistique : ses nouvelles évoquent un milieu profondément, palpablement égyptien de visions, de sons, d'odeurs, de faiblesses humaines, et le choix d'un véhicule linguistique adapté à ce milieu était central pour convaincre ». On peut ne pas être entièrement convaincu par cette section de l'argumentation de Holes, et penser que l'équation n'est pas aussi simple que « naturalisme = dialectalisme ». La décision d'employer le dialecte et les modalités de cet emploi (narration, dialogues, langue moyenne, perméabilité de la narration au dialecte sur le plan lexical et/ou syntaxique, etc) tient d'abord à la nature du cadre référentiel : décor ou objet de l'écriture ? Si le discours de l'auteur est un discours sur la communauté, donc sur son habitus, alors le recours à la langue de l'habitus est inévitable. Si le discours porte sur l'individu, sur la condition humaine (et non sociale), alors ce recours est moins nécessaire. D'autre part, il faut croiser deux autres facteurs : positionnement de l'auteur vis-à-vis du lecteur et vis-à-vis de ses personnages et de leur milieu, ce qui est aussi une question politique, et positionnement du narrateur vis-à-vis du lecteur

Clive Holes, Modern Arabic Structures, Functions and Varieties, Washington, Georgetown University Press, 2004, p. 374.

Marcel Kupershoek, The Short Stories of Yusuf Idris, Leiden, Brill, 1981, p. 116, cité par Holes, op. cit., p. 376, note 49.

et des personnages, ce qui est une question artistique et narrative. Holes le saisit partiellement en notant justement que « à partir de la fin des années 60, un changement se fait jour dans la langue d'Idrīs: le fantastique, le symbolisme, l'introspection dans certaines nouvelles du recueil Bayt min lahm (1971) sont accompagnés d'un mouvement linguistique qui éloigne de la couleur et de l'aspect direct du dialecte égyptien. pour se rapprocher de la langue formelle, des valeurs non locales évoquées par la fushā, en dialogue comme en narration, les personnages étant moins de chair et de sang discutant dans un échange naturaliste que des figures emblématiques dont les actes sont empreints de symbolisme<sup>7</sup> ». Mais cette analyse ne fonctionne pas : les personnages de la nouvelle Bayt min lahm sont précisément de chair et de sang, ils sont précisément placés dans un décor plein de sons, d'odeurs et de couleurs des quartiers populaires. Et pourtant, la langue n'est absolument pas dialectalisante. La raison en est qu'il s'agit d'une conte, qui, bien que situé en Égypte, ne traite pas de l'Égypte, mais expose une parabole sur le désir et la frustration, sur l'interdit sexuel et sa transgression. Un discours sur l'humain et non sur le social. Le dialecte cairote est finalement peu présent dans Bayt min lahm parce que ce conte obscène se doit d'être débarrassé des signes trop ostentatoires de son enracinement social pour demeurer acceptable par le lectorat en dépit de sa nature choquante : seule une écriture symbolique et poétique peut le rendre supportable et peut transformer l'horreur en parabole. Si les dialogues étaient en dialecte, ils deviendraient vraisemblables dans une histoire que le lecteur veut absolument être invraisemblable.

LA LITTÉRATURE ARABE DIALECTALE

De même, si Holes a tout a fait raison de souligner que l'emploi par Idrīs du dialecte est un geste politique comme littéraire, il n'est pas sûr qu'on puisse dire : « Bien que l'usage continu du dialecte dans ses premières œuvres fût nécessaire en premier lieu pour établir un sentiment de

7. Holes, op. cit., p. 377-378.

réalité, on peut aussi y voir une gifle délibérée envoyée à l'establishment littéraire, et une expression indirecte de sympathie pour le populisme socialiste de Nasser, qui [...] n'hésitait pas à employer le dialecte cairote dans ses discours au peuple<sup>8</sup> ». De même que le lien « effet de réel » / emploi du dialecte est une simplification extrême d'un geste littéraire complexe, l'idée que le geste littéraire mime la stratégie rhétorique du leader politique est contestable, et plus encore que cette imitation puisse signifier adhésion. Qu'il existe un rapport entre sympathie pour la langue du peuple et sympathie pour le peuple est probable, mais les contre-exemples dans tous les sens abondent... De même que Céline n'est pas un auteur « populaire », l'aristocratique Tawfiq al-Hakīm a un amour assez mesuré du petit peuple...

L'oralité est la seconde problématique. Le roman français la représente par un code orthographique, par des modifications de la morpho-phonologie, de la syntaxe, par l'emploi d'un lexique « familier », « relâché », « argotique », les indices lexicaux étant en réalité les moins signifiants. Dans le cadre du roman arabe, l'emploi de l'arabe dialectal ou l'hybridation avec l'arabe dialectal sont couramment liés à la représentation de l'oralité. Elle est tout d'abord susceptible de se rencontrer dans le dialogue, qui en est une représentation, une stylisation. Mais l'oralité est également liée à la position du narrateur dans un texte littéraire : homodiégétique ou hétérodiégétique, dans un récit à la première personne ou à la troisième personne, selon que les effets de « plurilinguisme » au sens bakhtinien sont discernables à travers les citations indirectes d'une « voix collective » ou dans le discours indirect libre, ou la confiscation de la parole par le seul narrateur. Idrīs offre souvent peu de place au dialogue dans ses nouvelles, bien qu'homme de théâtre, bien moins que Mahfūz. Le narrateur ne renonce guère à ses prérogatives et à

<sup>8.</sup> *Ibid.*, p. 376.

sa position dominante, il ne délègue pas la parole; c'est par ailleurs une donnée de la nouvelle par opposition au roman. Son narrateur peut par contre « dialoguer » avec le lecteurtype, d'où la part d'oralité qui caractérise la narration. On trouve aussi chez lui de nombreuses instances de « réplique exemplaire », assignée au groupe et non à un personnage particulier, ou bien effectivement assignée à un personnage mais sans précision du moment, de la situation. Dans ce cas, les verbes d'énonciation sont absents. Au contraire, quand il y a verbe d'énonciation et assignation claire de personne, moment et situation, il s'agit d'une mise en exergue de la réplique, susceptible de revenir, obsédante, dans le récit, en dialecte comme en arabe standard.

La nouvelle 'A kāna lā budda 'an tuḍī'ī l-nūr yā līlī (1971) offre des exemples intéressants de plurilinguisme : la narration est assumée en début de nouvelle par un narrateur premier (extradiégétique), apparemment omniscient, mais qui se transforme sous les yeux étonnés du lecteur à la fin de la première partie : li-natrukhum sāğidīn, nous dit-il, avant d'habiter le corps du shaykh 'Abd al-'Āl : id hākaḍā taraktuhum 'anā, 'anā l-šayḥ 'Abd al-Āl, imām masgid al-Šābūkšī fī l-Bāṭniyya. La langue, alors plus nettement baignée des usages formulaires du discours religieux et des formules pieuses, se tranforme, non sans laisser apparaître, dans le flux du monologue intérieur, les voix collectives de sa communauté...

Une dernière précision sur les instruments empruntés dans l'analyse des deux textes. Les notions d'hybridation et de calque sont employées dans le sens défini par Sasson Somekh, examinant, à partir d'un corpus essentiellement maḥfūzien, les différents procédés utilisés par les auteurs qui, voulant éviter pour diverses raisons l'emploi franc de la variété dialectale dans leurs dialogues, la camouflent dans une colloquialized

fushā<sup>9</sup>. Il distingue quatre procédés : (a) les « vestiges vernaculaires », énoncés dans lesquels un « semblant d'oralité authentique » est suggéré par la distribution de marqueurs lexicaux dialectaux disséminés à un endroit stratégique d'une réplique autrement en arabe standard, sans modification : (b) l'hybridation de premier type, consistant à projeter sur un élément d'arabe standard (lexical, morphologique, syntaxique) une fonction qui est assumée en arabe dialectal par un élément apparenté, cognate item (par exemple, utiliser un kam ni interrogatif ni exclamatif, mais dans le sens de « quelques » assumé par kām en dialecte, ou bien un participe actif à valeur verbale de parfait, etc.); (c) l'hybridation de second type, consistant à appliquer à un élément dialectal (généralement lexical) les contraintes grammaticales de l'arabe littéral, lui donnant ainsi une légitimité dans un contexte littéral (marques casuelles, dérivation, etc); (d) le calque, énoncés dans lesquels ne se trouve aucune déviance formelle vis-à-vis de l'arabe standard, mais qui sont des traductions littérales de proverbes et idiomatismes propres à une aire dialectale<sup>10</sup>.

Ces outils appellent deux remarques :

- Bien que Somekh traite du « dialecte camouflé » dans les dialogues des écrivains de langue arabe, cette classification est en fait applicable aussi bien à la narration qu'aux sections

 <sup>«</sup> Colloquialized Fushā in modern Arabic prose fiction », Jerusalem Studies in Arabic and Islam 16 (1993), p. 176-194.

<sup>10.</sup> Cela pose évidemment la question fondamentale des frontières entre les deux variétés, entre une définition purement formelle de la glosse littérale, et une définition englobant un corpus d'idiomatismes qui lui serait propre, et exclurait d'autres idiomatismes, soit du fait d'une diffusion plus limitée, soit de leur absence dans un corpus prémoderne. Ainsi, la 'iba l-fa'ru fi 'ibbī « la souris a joué dans mon giron > j'ai eu la puce à l'oreille » est un calque de l'égyptien le 'b el-fār fe 'ebbi, compréhensible pour un locuteur moyen-oriental (syro-libanais le 'eb el-fār b- 'ebbi), mais ne fait pas sens pour un locuteur maghrébin. Est-ce donc de l'arabe standard ou de la colloquialized fuṣḥā? On penche pour la seconde interprétation, mais un auteur pourrait être en désaccord. Le sens de la langue du scripteur entre ici manifestement en jeu.

dialoguées, et aux jeux diglossiques pratiqués par des auteurs n'ayant aucune prévention contre l'utilisation franche du dialecte dans leur écriture. En reversant la perspective, ces outils permettent aussi de catégoriser certains emplois de la glosse littérale dans des énoncés où la variété matricielle est le dialecte.

- Ces notions peuvent être combinées avec des éléments du modèle théorisé par C. Myers-Scotton pour expliquer les contraintes syntaxiques de l'alternance codique : la distinction entre langue matricielle (matrix language) et langue insérée (embedded language) dans un énoncé où s'observent deux langues<sup>11</sup>. Reem Bassiouney a montré les limites pratiques de ce modèle dans le cadre d'une alternance intralinguistique (entre langue littérale et dialecte), dans des énoncés oraux authentiques en arabe<sup>12</sup>; les énoncés issus d'œuvres de fiction posent encore plus de problèmes à l'analyse, étant donné qu'ils sont une représentation littéraire de l'oralité.

Les « vestiges vernaculaires » de Somekh peuvent être, dans un énoncé dont la langue matricielle est l'arabe littéral, ces élements « insérés », et peuvent éventuellement représenter un « îlot » (syntagme inséré). L'hybridation du premier type de Somekh correspond parfaitement à la combinaison d'un élément lexical inséré et d'un morphème de système pour les théoriciens du *codeswitching*. L'hybridation de second type et le calque sont eux des phénomènes strictement littéraires.

Enfin, un procédé courant chez Yūsuf Idrīs et qui n'est pas repéré par Somekh, bien que découlant partiellement de l'inclusion des proverbes et expressions idiomatiques, en alternance codique ou en calque, est l'inclusion indirecte de l'idiomatisme, en en changeant un élément (temps/personne), forçant ainsi le lecteur à décoder une allusion. C'est l'élément essentiel que ce travail se propose d'apporter.

#### L'insulte à la bouche : Arhaș layālī

La publication de cette nouvelle en 1954 doit donc être comprise comme un acte aussi politique que littéraire et un manifeste esthétique, dès le titre, qui refuse ostensiblement la correction grammaticale. C'est une nouvelle en rupture totale aussi bien avec l'esprit des nouvelles « romantiques » d'al-Māzinī, de Mahmūd Tāhir Lāšīn (qui meurt cette même année 1954), que de l'esthétique naturaliste de Mahmūd Taymūr. Son sens et son intention ne se donnent pas immédiatement. L'intrigue en peut être ainsi ramassée : sortant de la prière du soir, 'Abd al-Karīm, habitant d'un bourg de province, invective des enfants qui piaillent dans la rue, se demandant pourquoi autant de gamins envahissent l'espace. Après avoir maudit Tantāwī le garde champêtre qui l'a invité à boire un verre de thé bien fort au coucher, sur lequel il s'est précipité et qui maintenant l'empêche de dormir, il envisage plusieurs veillées (saharāt) qui toutes sont impossibles : il v aurait le troquet (gurza) d'Abū l-Is'ād où il prendrait bien un café et un narghilé, mais il n'a pas le sou. Il pourrait passer boire ce café chez le cheikh 'Abd al-Magīd, mais ils sont fâchés depuis qu'il a poussé ce dernier dans la sakieh et a fait rire le village à ses dépens. Et pour se rendre à une veillée de contes populaires avec son ami Sam'an dans le village voisin, il faudrait avoir de quoi donner un sou aux danseuses (ġawāzī). Rentrer à la maison et se faire cuisiner des restes par sa femme? Elle dort à poings fermés et il n'y a plus rien à manger. À l'issue de son errance dans les rues désertées sur lesquelles la nuit est tombée, il enjambe ses six enfants en maudissant le sort qui l'a affecté de ces ventres insatiables,

Carol Myers-Scotton, « Precision tuning of the matrix language frame (MLF) model of codeswitching », Sociolinguistica 18 (2004), p. 106-117.

<sup>12.</sup> Reem Bassiouney, *Arabic Sociolinguistics*, Washington DC, Georgetown University Press, 2009, p. 28-87.

rejoint sa femme dans son lit, lui fait craquer les os de la main, lui masse les pieds, la caresse pour la réveiller, se déshabille, se « prépare à ce qui va arriver » en maudissant celui qui en est la cause. Quelques mois plus tard, on lui annonce son septième enfant : « Plusieurs mois, plusieurs années plus tard, 'Abd al-Karīm se prenait toujours les pieds dans cette colonie de fourmis, cette armée de marmots qui lui barrait le chemin. Et tous les soirs, les mains croisées derrière le dos, reniflant tout autour de lui, il se demandait encore de quelle crevasse de la terre ou du ciel ils pouvaient bien provenir<sup>13</sup> ».

La narration demeure, tout le long de la nouvelle, à la troisième personne, décrivant le personnage en focalisation interne<sup>14</sup>, puis passe d'une perspective descriptive au discours indirect libre, employant plus nettement la technique du « courant de conscience », avant de revenir en fin de nouvelle à la voix neutre du narrateur. La nature dialectalisante de la langue utilisée est installée dès l'ouverture de la nouvelle, essentiellement sur le plan lexical, et augmente avec le passage au discours indirect libre, sans jamais quitter une matrice littérale, en multipliant les hybridations (de type 1 dans la typologie de Sasson Somekh) et les calques.

Le personnage croqué par Idrīs, le paysan 'Abd al-Karīm, n'est pas un archétype illustrant une passion humaine; mais il n'a cependant pas grande épaisseur et son introspection se limite à envisager ses différentes options de veillée, et à s'interroger sans comprendre sur la présence envahissante des enfants dans l'espace. À ce titre, le lecteur-type, amené par l'auteur à lier pauvreté, frustration, ennui, sexualité, procréation et surpopulation, se représentera aisément comme « plus intelligent » que le personnage, apparemment illettré ou peu éduqué ([...] où il pourrait écouter à la radio des mots qu'il ne

comprend pas<sup>15</sup> [...]), particulièrement s'il comprend la pirouette finale du texte, et participe donc à l'insulte conclusive – nous y reviendrons.

'Abd al-Karīm est le villageois désargenté de l'Égypte du milieu du XXe siècle. Pourtant, et c'est là l'originalité de l'auteur, son identification et son placement (social, spatial, temporel) ne sont pas immédiatement donnés au lecteur. Le récepteur est plongé in media res, même si le texte sacrifie à l'usage de la description physique du personnage en début de diégèse, et il doit travailler à récupérer l'information. Le texte est déroutant pour le lecteur de 1954, tout d'abord parce qu'il emploie le procédé du courant de conscience, qui implique référence à des lieux et personnages qui ne sont référentiels que pour le personnage dans la conscience duquel on pénètre<sup>16</sup>, sans pourtant que le narrateur perde son « droit d'intervention », tout d'abord techniquement par l'emploi du discours indirect libre, qui est ici le mode narratif emprunté, et qui, par définition, présuppose un narrateur hétérodiégétique, mais aussi à travers un certain nombre de remarques (en premier lieu celles de la description physique) qui ne feraient pas sens comme éléments du seul courant de conscience du personnage.

L'incipit de la nouvelle demande à être décortiqué terme à terme, l'ouverture devant frapper le lecteur, définir le registre linguistique, et laisser le lecteur savourer les « stylèmes » caractéristiques de l'auteur :

Ba'd şalāt al-'išā', kānat ḥarāṭīm min al-šatā'im tatadaffaq bi-ġazāra min fam 'Abd al-Karīm fa-tuṣību ābā' al-qarya wa-ummahātihā, wa-ta'ḥuḍ fī ṭarīqihā l-Ṭantāwī.

<sup>13.</sup> Arḥaṣ layālī, AK, vol. 1, p. 689.

<sup>14.</sup> Les termes employés sont empruntés à Gérard Genette, Figures III, Paris, Seuil (Poétiques), 1972, p. 206-207.

Arḥaṣ layālī, AK, vol. 1, p. 684. C'est évidemment parce que la radio diffuse ses bulletins d'information en langue standard qu'il est présumé ne pas les comprendre.

<sup>16.</sup> Une nouvelle n'offrant pas le même espace qu'un roman, le courant de conscience y est nécessairement moins strict que dans le Mrs Dalloway de Virginia Woolf, par exemple, et les interventions du narrateur permettent de reconstituer rapidement l'identité du personnage.

Wa-l-ḥikāya anna 'Abd al-Karīm mā kād yaḥṭif al-arba' raka'āt ḥattā tasallala min al-ǧāmi' wa-maḍā fi l-zuqāq al-ḍayyiq wa-qad laffa yadahu warā' zahrihi wa-ǧa'alahā tuṭbiqu 'alā šaqīqatihā fī ḍayq wa-tabarrum, wa-aḥnā ṣadrahu fī tazammut šadīd wa-ka-'anna aktāfahu tanū' bi-ḥaml (al-bišt<sup>17</sup>) al-ṭaqīl al-ladī ġazalahu bi-yadihi min ṣūf al-na'ǧa.

Après la prière du soir, des trombes d'invectives s'écoulèrent en flots de la bouche d'Abdel Karim, éclaboussant tous les pères et toutes les mères du village, et emportant dans leur sillage Tantawi<sup>18</sup>.

Toute l'histoire, c'est que 'Abd al-Karīm avait à peine expédié ses quatre prosternations qu'il s'était extirpé de la mosquée et passait dans la ruelle étroite, une main derrière le dos serrant sa sœur jumelle comme pour l'étrangler, avec exaspération et mauvaise humeur, le torse penché en avant, l'air sévère, comme si ses épaules ployaient sous le poids du lourd manteau qu'il avait filé de sa propre main avec la laine de sa brebis.

En dépit de la traduction choisie, « trombes d'injures », l'expression harāṭīm min al-šatā'im n'est pas une collocation, comme le serait wābil min al-šatā'im (tombereau, charretées), ni un syntagme usuel. C'est une invention lexicale de l'auteur, qui détourne l'usuel wābil, peut-être trop cliché, refuse amwāğ, sans doute trop poétique, et choisit un objet du quotidien, la lance des pompiers et ses flots débordants, en produisant un effet d'hyperbole comique, tout en se référant sur un plan purement implicite à diverses expressions idiomatiques que l'on peut reconstruire ou imaginer : masūret elmagārī elli ṭal'a men boqqo (le conduit d'égouts qui sort de sa bouche), el-bakabort el maftūḥ (la plaque d'égout ouverte),

etc. La suite de la phrase, pour être saisie, suppose que le lecteur réponde à la demande de complicité du scripteur et collabore à son projet stylistique : il reconstruira ainsi les invectives du personnage (yel'an abūk / ommak, que soit maudit ton père / ta mère). Mais l'emploi du pluriel classique (ābā'/ummahāt) distancie l'insulte, en fait un objet comique. L'annexion père-village, elle, introduit une autre insulte collective, et la mêle par concaténation à la première affectant les « pères et mères » singularisés, elle implique que le lecteur devine vel'an abū/omm el-balad-di (que soit maudit le père/mère de ce village > que soit maudit ce foutu village); mais la substitution du littéral garva au dialectal balad et l'emploi d'un tour indirect viennent renforcer la distance comique. Quant à la clausule finale, wa-ta'hud fī tarīaihā l-Tantāwī wa-ağdādah, elle suppose la reconstitution abūh welli hallefūh (son père et ceux qui l'ont engendré), malédiction transgénérationnelle, avec allusion dans le cadre de ce courant de conscience du personnage focal à un individu non encore identifié, et dont le dérisoire crime commis contre 'Abd al-Karīm (lui avoir fait boire du thé trop fort qui l'empêche de dormir) ne sera révélé qu'ultérieurement.

Le syntagme qui ouvre le second paragraphe de l'incipit. « wel-hikāya anna... » (l'histoire, c'est que...) est un syntagme récurrent chez Yūsuf Idrīs, dans quantité de nouvelles. On ne l'imagine pas sous la plume d'un Mahfūz, ni d'un Tawfiq al-Ḥakīm, encore moins d'un Taha Husayn, pour une première raison d'ordre stylistique : ces auteurs préféreraient probablement 'amr à hikāya, bien que hikāya soit clairement un « mot du dictionnaire »; mais dans leur « sens de la langue » (littéraire), la présence d'un terme dans les lexiques reconnus n'est qu'une condition nécessaire mais pas suffisante de la littérarité; encore faut-il que le syntagme soit attesté en tant que tel : leur définition de la fushā n'est pas simplement basée sur des critères phonologiques, morphologiques, syntaxiques et lexicaux, il vient s'y ajouter un critère stylistique et un critère d'usage, basés sur le corpus littéraire pré-moderne ou de la Nahda dont ils sont nourris. Au tournant

<sup>17.</sup> Entre parenthèses dans le texte original.

<sup>18.</sup> Le combiné passé simple + gérondif, qui insiste sur le procès, est ici choisi pour des raisons de fluidité et de naturel en français, mais le texte original, en employant un duratif passé (auxiliaire kān + verbes inaccomplis) fige le tableau comique.

des années 1950, la ligne de démarcation entre 'ammiyya et fushā, pour le littérateur, devient une question beaucoup plus formelle, et les deux derniers critères reculent. D'autre part, si on imagine mal cette expression, « al-hikāya 'anna / ilhikāva inno » sous la plume d'un Taha Husayn, c'est qu'elle joue un rôle métafictionnel peu vraisemblable chez les auteurs précédents, en ce qu'elle assimile trop directement l'adīb au hakawātī, au conteur populaire, et non à la Conscience de la Nation, rôle favori de l'adīb au début du XXe siècle; la formule attire l'attention du lecteur sur le statut de la diégèse, une hikāya, une histoire constituée dont on attend un début et une fin, et dont le narrateur admet implicitement connaître les tenants et les aboutissants. L'ironie est, dans cette nouvelle, qu'il n'y a pas d'histoire à proprement parler, simplement une errance dans le village à la recherche d'une façon de tuer le temps, de ne pas rentrer chez soi, de ne pas se retrouver dans le lit conjugal et de ne pas augmenter le nombre de ces petits diables dont débordent le village et le pays. Ibrāhim, sans le sou, finit par rentrer dépité retrouver sa femme ; neuf mois plus tard naît le septième enfant du couple, une bouche de plus à nourrir, la sexualité conjugale étant un pis-aller, un « faute de mieux » d'une soirée sans but. Pas d'histoire sinon celle de cet homme planté sur la place du village (el-wāsa'a, terme très paysan) devant l'étang, comme un épouvantail (zawāl el-ma<sup>q</sup>āta), qui a bu trop de ce thé noir si fort (šāy zarda) offert avec insistance par Tantāwī le hafīr (le garde champêtre), qui l'empêche de dormir – maudit soit Țanțāwī qui sera directement responsable d'une naissance inutile paysan désargenté et acrimonieux dans un village rempli d'enfants, où les travailleurs ronflent déjà : puisqu'il ne peut pas jouer à cache-cache avec les enfants, qu'il n'a pas de quoi aller fumer au café, ni rendre visite au cheikh 'Abd el-Magīd avec lequel il est fâché, encore moins aller avec Sam'ān [le chrétien] à 'Izbet el-Balabsa où il y a une soirée avec de la danse, du chant et des jeux (sāmir) à l'occasion d'une veillée de mariage (lēlet henna) avec des danseuses (ġawāzī), de la danse émoustillante (šahla'a), de la musique, mais aussi l'injonction qui lui sera lancée : hāt 'īdak (participe ! donne quelque chose !), il faut donner quelque piécettes aux artistes comme au jeune marié, la nu<sup>q</sup>tā, alors qu'il n'a pas un sou en poche. Et si en rentrant sa femme lui cuisinait quelque restes ? Mais il ne reste rien, et elle dort à poings fermés (litt. comme un sac de maïs), il le sait parfaitement (litt. comme Šamharūš le roi des djinns). Ibrāhim est un homme simple ('alā niyyāto), un soir d'hiver, les poches vides, il est « ignorant en matière de veillée et d'occupations nocturnes » lā yaqra' al-layl wa-lā yaktubuh, audacieuse métaphore littéraire créée par l'auteur, éclaircie par l'expression ğahalat al-sahar) et ses amis qui comme lui ne savent pas comment occuper leurs soirées de veille sont désormais endormis et comme dans un autre monde depuis longtemps (depuis un an, hyperbole).

Bien sûr, à un autre niveau, il y a bien une hikāva, il y a bien quelque chose qui se passe dans ce village du Delta. comme dans le pays, et qu'il faut expliquer : el-hikāya 'anna est un syntagme précédant l'explication, dans le langage courant. Yūsuf Idrīs, médecin, employé des services sanitaires, dans une Égypte rurale qu'il connaît bien, sans contrôle des naissances, observe une explosion démographique dans un pays où on fait des enfants parce qu'on n'a rien d'autre à faire, par désœuvrement, en quelque sorte. Ce n'est pas le Yūsuf Idris médecin qui s'exprime ici, mais le novelliste qui se nourrit de l'information glanée par le premier. La conscience d'un danger démographique en Égypte et d'une saturation au regard des terres arables se fait jour dès les années 1920. Le mustī du royaume promulgue d'ailleurs une première fatwā en faveur du contrôle des naissances en 1937<sup>19</sup>. Mais c'est là essentiellement affaire d'économistes et de spécialistes. Dans les années 1950, à l'âge de la décolonisation, les courants développementalistes encourageant la natalité et les malthusia-

<sup>19.</sup> Les éléments historiques factuels de ce paragraphe sont tirés de Philippe Fargues, « Les politiques de l'État et la natalité en Égypte, du socialisme au libéralisme », Âge libéral et néo-libéralisme, Le Caire, CEDEJ, 1996, p. 215-240.

nistes inquiets se font face sur le plan idéologique, et la Commission nationale pour les Affaires de la Population, fondée en 1953 suite à la révolution, attendra 1961 pour voir dans la démographie un obstacle à l'élévation du niveau de vie. Ce n'est pas ici le médecin Idrīs qui vient dire, en whistle-blower, que l'emballement des naissances mène l'Égypte vers la pauvreté, mais le littérateur fin observateur de la sexualité humaine qui suggère, dans une perspective inversée, que c'est la pauvreté, que c'est cette misère extrême qui constitue la sexualité conjugale comme « la veillée la moins chère », la nuit bon marché dont la nation payera le prix trop élevé.

LA LITTÉRATURE ARABE DIALECTALE

Idrīs amorce donc dès la nouvelle éponyme de son premier recueil son discours sur la sexualité; non pas sur le désir comme moteur des actions humaines, thématique qui lui est chère, mais sur la sexualité sans désir, sur l'automatisme de la procréation, et l'étonnante absence de conscience du personnage entre sa propre activité et le devenir commun, entre la satisfaction d'un besoin pas même pressant, et la multiplication des bouches à nourrir, et des gamins partout disséminés, qui l'empêchent de marcher dans les ruelles du village.

Le lecteur voit son attention attirée parallèlement sur la présence d'un narrateur, par contraste avec le « narrateur effacé » de Mahfūz, qui est toujours hétéro- et extradiégétique. Ici, le narrateur affirme sa présence et établit un lien avec le lecteur-cible. Souvent, il emploie aussi la seconde personne du singulier, dans un verbe inaccompli ou sous forme de pronom affixe, seconde personne qui a bien sûr une valeur d'impersonnel (le 'a lā tarā argumentatif des textes arabes médiévaux), mais qui est aussi un moyen d'établir une connexion avec le lecteur, de prise à partie du récepteur, d'établissement d'un lien de connivence avec lui, affirmation d'une communauté de références culturelles (ce qui aide à dessiner ce lecteur-type supposé par le narrateur). À ce titre, il suppose une part d'oralité. Le narrateur « parle » au lecteur-cible. Dans la phrase d'ouverture du second paragraphe, le narrateur ne peut, comme dans le roman, perdre du

temps à nous présenter, à introduire et situer 'Abd al-Karīm, il inclut donc fictivement le lecteur dans une communauté susceptible de le connaître. Le narrateur explique, il argumente et précise : on trouvera dans d'autres nouvelles almas'ala 'annahu, ou kull al-amr 'anna. Parfois, il se place au-dessus de son personnage, le plus souvent il emprunte la technique du courant de conscience, associée au discours indirect libre - combinaison novatrice en 1954. Elle détermine un type de narration dans lequel le dialogue a peu de place; elle permet aussi de faire pénétrer sans explication dans le monde d'un personnage et sa vie intérieure, à un moment donné non précisé de son existence (on le comprend en fin de récit, marié et père de famille nombreuse) et dans un espace non nommé, qu'on suppose être une bourgade du Delta, un bandar quelconque.

La nouvelle se caractérise sur le plan référentiel par un localisme extrême. Sa lecture en est malaisée pour qui ne maîtrise pas le vocabulaire local, les idiomatismes, les proverbes que Yūsuf Idrīs cite directement, par calque, ou avec lesquels il joue, créant des effets de surprise et de plaisir de reconnaître l'expression courante dissimulée sous le décalage ludique - procédé qu'on retrouvera dans quantité de textes ultérieurs.

Sur le plan lexical, on observe des phénomènes entrant dans ce que Sasson Somekh appelle « hybridation lexicale » : ainsi le verbe hataf, non dans le sens de « enlever » mais dans celui de « faire rapidement, à la va-vite ». Une acception locale, liée à des collocations idiomatiques de l'oral (hataf  $arba' raka' \bar{a}t =$ « expédier sa prière rituelle » est une expression courante), habite le verbe appartenant formellement au lexique de l'arabe standard. Et du fait de ce conditionnement à l'idiomatisme par cette hybridation lexicale, la syntaxe dialectale de la numération passe en quelque sorte inaperçue, tout en participant à la fluidité de l'énoncé; elle en est peutêtre même un agent essentiel. En effet, Idrīs ne choisit pas la syntaxe de l'arabe standard moderne « al-raka 'āt al-arba ' » avec un numéral utilisé comme adjectif épithète, ni évidemment le tour classique basé sur l'annexion « arba' alraka'āt », périmé en arabe moderne au point qu'il y paraît étrange, mais la structure [article-numéral-dénombré], tour « naturalisé » et (inconsciemment?) présenté comme standard, d'autant qu'il est impossible de déterminer si le masculin arba' est choisi en référence aux complexes règles d'accord numéral-dénombré en arabe standard, ou à la règle phonomorphologique qui en dialecte cairote commande l'emploi d'un numéral masculin ou féminin : en effet, rak'a étant féminin (condition de l'arabe standard) et raka'āt commençant par une consonne (condition de l'arabe dialectal), seul la forme arba' (par contraste avec arba'at / arba't) est correcte dans les deux variétés.

Par contre, le *bišt*, le caftan de laine, est placé entre parenthèses, isolant l'élément lexical intrus dans la narration en arabe standard, parce que cet élément appartient à la description du personnage qui est le fait du narrateur, sans trace de discours indirect libre. Il n'y a pas, en cet instant du texte, citation implicite ou explicite d'une oralité externe.

Il s'agit là d'une instance, assez intrigante chez Idrīs, de « guillemets linguistiques<sup>20</sup> », selon la classification de Catherine Rouayrenc, qui protègent le langage littéraire de tout ce qui n'est pas lui et témoignent de la compétence de l'écrivain dans la variété légitime — ici une compétence d'assignation d'un élément lexical à l'une ou l'autre des glosses. Cela appelle à examiner plus précisément le statut de ces parenthèses à valeur de guillemets dans le reste de la nouvelle. On en trouve dix autres exemples :

wa-huwa yuṭam'inu nafsahu ann al-ġad kafīl bihim, waann al-gū' lā maḥāla qātiluhum, wal-(kūrēra) sur'āna taǧī'u fa-tutīhu bi-nisfihim (682)

Il se réconfortait en se disant que l'avenir aurait raison [de ces enfants], que la faim les tuerait, et le "choréra" ne tarderait à en emporter la moitié.

Il s'agit là de la seule instance claire de « guillemets discursifs », la déformation du nom de la maladie, qui est le fait du personnage, étant caractéristique d'un locuteur peu instruit et socialement stigmatisante.

wa-kūb al-šāy (al-zarda) (683)

un verre de thé noir et très fort.

L'expression est bien indiquée dans le lexique de Badawi et Hinds<sup>21</sup>, mais n'est pas courante en milieu citadin et inusitée de nos jours.

lam takun fī 'aynayhi qamḥa wāḥida ['amḥa waḥda] min al-nawm, bal kān muḥhuhu arwaq min mā' al-ṭorombba wa-aṣfā min al-'asal al-abyad (683)

Il n'avait pas un atome de sommeil dans les yeux, il avait l'esprit plus clair que l'eau de la pompe publique ou que du miel blanc.

Dans cet énoncé où l'état d'esprit de 'Abd al-Karīm est décrit par le narrateur dans le vocabulaire du personnage, une succession d'idiomatismes est calquée en arabe standard. L'élatif classique arwaq (rare en arabe standard moderne) n'est pas usité en dialecte égyptien, mais toute l'expression renvoie à l'idiomatisme moḥḥo rāye'/demāġo ray'a. Le décalage consistant à introduire une comparaison plaisante en

<sup>20.</sup> Par contraste avec les « guillemets discursifs », qui signalent un changement de voix à l'intérieur du récit et protègent la parole du narrateur de ce qui n'est pas elle, permettant d'attribuer la parole à un énonciateur qui n'est pas le narrateur. Voir Catherine Rouayrenc, C'est mon secret, la technique de l'écriture populaire dans le Voyage et Mort à Crédit, Du Leyrot, 1994, p. 51-54. Il s'agit évidemment ici de parenthèses et non de guillemets, mais elles ont la valeur des guillemets dans l'usage typographique français.

<sup>21.</sup> El-Said Badawi, Martin Hinds, *A Dictionary of Egyptian Arabic*, Beyrouth, Librairie du Liban, 1986, p. 368.

utilisant l'élatif classique dans le cadre d'une allusion à un idiomatisme allant au-delà d'un simple calque, entre dans le cadre du trait stylistique propre à Yūsuf Idrīs examiné infra. Mais c'est le mot torombba, emprunt à l'italien désignant la pompe, qui est singularisé, non pas parce que ce lexème est rural, mais parce que la comparaison l'est : seul un villageois pourrait exprimer le comble de la clarté par une référence à l'eau de la pompe municipale, ou distinguer entre « miel blanc » (miel d'abeille) et mélasse ('asal aswad) qui est le seul qu'il peut consommer.

> hal yal'ab (al-istogommāya) ma' l-awlād (684) jouera-t-il à colin-maillard avec les enfants?

Le mot est courant, et n'a aucun statut particulier.

laysa ma'ahu qirš ṣāġ ḥattā yadhaba ilā (ġurzat) Abū l-Is 'ād (684)

il n'a pas le moindre sou pour aller au troquet d'Abū l-Is'ād.

Le terme gurza désigne en milieu urbain le petit café (semblable à une piqure d'épingle dans le mur, d'où l'appellation), qui souvent sert accessoirement de fumerie de haschich. Le mot est couramment usité par Mahfūz dans la description des quartiers populaires, sans mise à l'écart typographique<sup>22</sup>.

> wa-yurāqiba ḥarrīfat (al-kūtšīna) (684) et aller observer les joueurs de cartes invétérés.

Ḥarrīf n'est pas signalé comme dialectal, mais kūtšīna (cartes à jouer), emprunt à l'italien, l'est.

wa-mādā 'alayhi law saḥaba 'asātahu (l-mišmiš) wamarra 'alā Sam'ān (685)

Et qu'aurait-on à lui reprocher s'il prenait sa canne en bois d'abricotier, et passait voir Sam'an.

La justification de la parenthèse/guillemet est ici malaisée à trouver : attire-t-elle l'attention sur une nécessaire lecture mišmiš et non mušmuš comme en arabe standard? Mais en quoi ceci serait-il utile, la variation vocalique sur un même ductus consonantique concernant presque tous les mots du texte... Est-ce ce tour hybride entre annexion et qualification. usuel en moyen arabe et en dialecte quand le second substantif désigne une matière ou une origine, qui est mis à l'index? Mais la parenthèse n'isole que la seule matière, et les hybridations syntaxiques étant permanentes dans le texte, et on ne voit pas pourquoi celle-ci serait particulièrement signalée.

min ayna yā 'Abd al-Karīm (al-nuqṭa [no'ṭa])? (685)

Et d'où trouverais-tu, Abdel-Karim, les quelques sous à verser aux artistes?

Terme dialectal courant, désignant toute somme d'argent versée aux artistes (particulièrement les danseuses et almées) au cours de leur performance. L'urbain de la classe moyenne dans les années 1950 n'a sans doute plus l'occasion de verser une noqta, y compris pendant les mariages, l'usage étant lié aux classes inférieures en ville et dans les campagnes.

> wa-Țanțāwī wa-lā šakk istanzafa mastaba ragada 'alayhā fī (darakihi) wa-rāha fī l-nawm (686)

> Et Tantaoui s'est sans doute dégotté un banc sur lequel s'allonger pendant sa ronde de garde et se sera endormi.

Alors que l'emploi très dialectal de istanzaf (trouver propre > trouver bon > sélectionner, choisir) n'est pas souligné, c'est darak, « tour de garde », qui l'est, sans doute du fait de sa nature très rurale en contexte égyptien.

<sup>22.</sup> On dénombre quinze occurrences (avec ou sans article) dans le roman Awlād hāratinā.

wa-akalū l-fulful wa-bi-āḥir raġīf fī (l-mešanna) (687)

Et ils auront mangé [le reste de] poivrons et jusqu'à la dernière galette de pain dans le grand panier d'osier.

Le terme appartient lui aussi à un registre rural.

Les critères de sélection des éléments lexicaux relevant de parenthèses-guillemets pour Idrīs apparaissent comme extrêmement inconsistants. Mais si une logique devait y être trouvée, c'est que ce sont majoritairement des lexèmes et des expressions ayant un usage rural ou évoquant des références de ruraux qui sont ici « mis à l'écart » par le scripteur. Ce ne sont donc pas, comme dans le cadre du roman français étudié par Rouayrenc, des éléments pouvant mettre en doute la maîtrise de la langue-norme qui sont singularisés, mais une sélection notablement arbitraire de termes étrangers à la vie urbaine du lectorat cible d'Idrīs, termes qu'il est cependant supposé reconnaître et identifier. Les autres éléments dialectaux, extrêmement nombreux, ne sont pas ainsi soulignés alors que leur ignorance est un frein objectif à la compréhension de passages entiers pour un arabophone ne maîtrisant pas ce dialecte à un niveau élevé (on veut dire par là au-delà de la reconnaissance des clés et des éléments lexicaux de base de l'égyptien médiatisé).

À titre d'exemple, ce paragraphe :

Wa-kān mā dāyaqahu wa-katama anfāsahu šahīr alarānib ahl baladihi, wa-huwa yamtaddu ma'a ntišār alzalām, wa-laḥzataha kāna mā yulahlibu saḥṭahu akṭar huwa Ṭanṭāwī l-ḥafīr, wa-kūb al-šāy al-zarda l-latī 'azam 'alayhi bihā fī ḥabkat al-magrib, wal-latī law lā danāwatuhu wa-garayānu rīqihi 'alayhā mā dāqahā<sup>23</sup>.

Ce qui le gênait et l'empêchait de respirer, c'était les ronflements de ces lapins de villageois, ronflements qui

s'étendaient avec l'obscurité. Et ce qui enflammait encore plus sa colère, c'était Tantaoui le garde champêtre et le verre de thé noir bien fort qu'il lui avait proposé au moment du coucher, alors qu'il en avait le plus besoin [habka], et que, n'était sa gloutonnerie [danāwa], n'était la salive qui lui coulait d'envie, il n'aurait jamais dû boire.

Il serait fastidieux de relever l'ensemble des hybridations et des calques opérés par Idrīs dans cette nouvelle; il suffit de relever ici l'usage de substantifs relevant apparemment de la langue standard (danāwa et ḥabka) mais qui ne font aucun sens dans leur acception usuelle (proximité/intrigue) et demandent une lecture dialectale (gloutonnerie/moment de gêne).

Il est remarquable que la pénétration de la narration par les éléments d'oralité ne corresponde pas seulement au discours indirect libre, mais s'affirme tout autant quand le narrateur assume son rôle externe. Ainsi, dans la description du nez du personnage<sup>24</sup> « rāḥ yušamšim bi-'anfihi l-muqawwas al-ṭawīl al-ladī kulluhu ḥufar sawdā' ṣaġīra » (il se mit à humer l'air avec son long nez busqué qui était percé d'une multitude de trous noirs), on remarque un calque du dialecte kollo ḥofar : le narrateur introduit une trace d'oralité, qu'il assume dans sa description, par connivence linguistique avec le lecteur-type, devant lequel il se fait conteur. Ce relâchement calculé du registre désacralise et démocratise la position auctoriale, et vise à réduire la distance adīb / personnage / lecteur-modèle.

Le stylème (terme emprunté à Georges Molinié<sup>25</sup>) le plus original qui apparaît dans ce texte fondateur et constituera

<sup>23.</sup> *Arḥaṣ layālī*, AK, vol. 1, p. 683.

<sup>24.</sup> *Op. cit.*, p. 681.

<sup>25.</sup> Georges Molinié, « Stylistique » (les marques stylématiques), Encyclopedia Universalis, 1989: On peut poser l'existence de stylèmes. Un stylème ne peut être qu'une corrélation fonctionnelle, entre deux éléments langagiers au moins, variables ou invariants selon les cas, de quelque ordre que ce soit. C'est donc l'abstraction d'un caractérisème de littérarité. Une combinaison, sous forme d'algo-

une signature de Yūsuf Idrīs, est la citation, le décalage ou l'allusion à l'idiomatisme, reproduit sous forme de calque incomplet ou transposé à une autre personne grammaticale, décalage qui le rend savoureux, ou simplement laissé comme virtualité demandant décodage. Le procédé est évidemment lié à la transposition de personne exigée par le discours indirect libre, mais appliqué à l'insulte ou à l'imprécation, il prend une dimension comique particulière, d'autant qu'Idrīs ne procède jamais à une simple transposition, mais l'agrémente de modificateurs qui creusent la distance avec l'idiomatisme de référence et donnent son sel littéraire à la modification.

Ainsi, alors qu'Ibrāhīm est entouré des enfants qui jouent et qui piaillent, on lit :

Lam yastaṭi' 'izā'a hādā kullihi illā 'an yusalliṭa 'alayhim lisānahu fa-yaḥriba l-buyūt fawqa ru'ūs abā'ihim wa-aǧdādihim, wa-yal'ana l-dāya l-latī šaddat riǧl al-wāḥid minhum w-al-bad̞ra [bizra] l-ḥarām al-latī 'anbatathu²6.

Devant tout cela, il n'eut d'autre recours que de laisser libre cours aux imprécations de sa langue acrimonieuse, les vouant aux gémonies eux, leurs ancêtres, la sage-femme qui leur avait tiré la patte et la sale engeance qui les avait fait sortir de terre.

On notera d'abord la « préparation » à recevoir l'oralité par la postposition de *kull*+p.a en *badal* du démonstratif *hādā*, tour parfaitement standard, mais qui est sélectionné de préférence au tour où *kull* serait premier terme d'une annexion, parce que la postposition du déictique est le tour commun au dialecte et à l'arabe standard, et préféré par l'arabe dialectal (*da kollo*); de plus, stylistiquement, *hādā kulluhu* serait sans doute

considéré comme faible en arabe littéral; cela permet de préciser ce que nous entendions par le passage d'une définition stylistique de la  $fush\bar{a}$  à une définition purement formelle.

« ... fa-yaḥriba l-buyūt fawqa ru'ūs 'ābā'ihim waağdādihim. »

La saveur du tour provient du fait qu'il ne s'agit pas du calque d'un idiomatisme, mais d'une *référence* à l'idiomatisme, présent sans être directement cité du fait du déplacement syntaxique, dans lequel l'imprécation *yeḥreb bēt abūk welli ḥallefūh* est actualisée, rendue performative par la mise en littérature, Ibrāhīm détruisant littéralement les maisons/familles des ancêtres.

On retrouve le même procédé alors que, dans le cadre de son courant de conscience, 'Abd al-Karīm voue le garde champêtre aux gémonies ; ce dernier s'est sans doute trouvé un banc sur lequel se coucher (voir *supra*) :

... wa-rāḥā fī l-nawm... nāmat 'alayhi l-ba'īd atal ḥā'it<sup>27</sup>.

... et s'est endormi, que s'abatte sur lui le plus lourd des murs, cette andouille !

L'expression nāmet 'alēk hēṭa (qu'un mur s'abatte sur toi) est une imprécation qui en dépit de son sens littéral n'a aucune valeur violente. Elle est généralement prononcée en réponse humoristique à toute mention du sommeil, par exemple par un parent à l'enfant refusant de dormir. Ya be 'īd est une injure prononcée contre celui dont on se refuse à citer le nom, et elbe 'īd est l'absent maudit. Les deux imprécations sont conjuguées, hēṭa est littéralisé en hā'iṭ, et l'auteur omet (délibérément ou par étourderie) de changer le genre du verbe, conservant le féminin alors que hā'iṭ est masculin. Enfin,

rithme, de stylèmes définit un style (comme ensemble d'instructions programmatiques); et la concaténation, également fixée, de stylèmes dans la matérialisation d'un tissu langagier donné définit un texte.

<sup>26.</sup> Op. cit., p. 682.

<sup>27.</sup> Op. cit., p. 686.

l'insertion de l'élatif atqal, qui rend l'injure hyperbolique, ne correspond néanmoins à aucun usage idiomatique et est propre à l'auteur. C'est cette combinaison calque-transposition-augmentation à partir d'un idiomatisme référentiel qui nous semble particulièrement propre à Yūsuf Idrīs.

Mais la plus belle occurence de ce stylème vient conclure la nouvelle, sous sa forme la plus réduite, la plus essentielle et allusive. Tout calque d'un idiomatisme implique pour le lecteur une reconnaissance, selon le degré de transparence du calque. On pourrait objecter qu'un trait stylistique basé sur l'ornementation et la transposition de l'idiomatisme dans le cadre du calque n'est pas du même ordre que la simple allusion à un idiomatisme, sans citation, et donc sans calque. Il nous semble au contraire que, dans tous les cas, il s'agit d'un refus du calque, procédé trop simple, et d'une esthétique du brouillage, du camouflage, comportant une part de ludique. Or, dans la phrase ultime de la nouvelle, il n'y a effectivement aucune traduction littérale vers l'arabe standard d'un syntagme dialectal, aucune hybridation linguistique. L'idiomatisme est simplement dissimulé au-dessus de la phrase, en embuscade. Car la fatha fī l-ard aw l-samā' al-latī minhā vağī'ūn, cette mystérieuse crevasse dont proviennent les enfants encombrant la terre du village, elle ne saurait évidemment être, au premier degré, que le sexe de leur mère (fatha est ici sans aucune ambiguité et provoque un sourire narquois). Elle appelle un éclat de rire obscène et subtil, qui exige la collaboration et l'esprit « mal tourné » du lecteur. Intérieurement, celui-ci ne peut que répondre à l'interrogation hébétée du personnage 'Abd al-Karīm en lui lançant « min koss ommohom », du vagin de leur mère, soit l'insulte suprême de la langue égyptienne, et en même temps la plus courante, jetée à la face de la bêtise, de la paysannerie inconsciente, de la pauvreté, à la fois prononcée par 'Abd al-Karīm à l'encontre de ses propres enfants, par Yūsuf Idrīs à l'encontre de son personnage, et le lecteur contre tous. La nouvelle s'ouvre sur un torrent d'injures s'écoulant de la bouche du villageois acrimonieux et se clôt (implicitement) par la plus grave de toutes, déposée malicieusement par l'auteur sur le coin de la bouche de son récepteur.

### Le phallus asinin et l'érection de la langue : Al-'atab 'alā l-nazar

Al-'atab 'alā l-nazar est une nouvelle parue dans la dernière collection de Yūsuf Idrīs, en 1987. Le résumé de la diégèse en est aisé: Ḥasan Abū 'Ali, paysan, s'adresse à un docteur et lui demande une paire de lunettes pour son âne dont la vue a baissé. Après un refus initial, du fait de l'impossibilité de s'assurer d'une amélioration de la vue de l'animal, le paysan suggère d'amener l'ânesse de son voisin Al-Ṣāwī. Si l'âne recouvre la vue, il manifestera son intérêt pour la femelle. Après divers stratagèmes pour parvenir à faire chausser des lunettes à l'animal, les bons verres sont trouvés, et l'animal échappe aux hommes pour se précipiter sur la femelle qu'il monte dans une scène décrite comme un événement cosmique. Le lendemain, le propriétaire de l'âne demande à son tour des lunettes.

Formellement, la nouvelle se présente comme un texte typographié en bandeaux, chaque ligne comportant un nombre réduit de mots, parfois un seul, sans ponctuation finale. Onze sections séparées par des astérisques se succèdent, de longueur très variable, la plus courte réduite à trois lignes, la plus longue courant sur plusieurs pages. Seule l'avant-dernière est un texte narratif traditionnel, le texte couvrant l'intégralité de la ligne et étant classiquement ponctué. Du début à la fin du texte, la nouvelle est le monologue narratif du docteur sollicité par le paysan propriétaire de l'âne, reproduisant sans signes typographiques (tirets ou guillemets) les répliques des protagonistes, laissant à l'intelligence du lecteur le soin d'attribuer les propos aux uns et aux autres.

Le parallèle désir animal/désir humain et la célébration de la jouissance sexuelle en tant que phénomène sublime de la nature, thèmes centraux de cette nouvelle, en font un conte un peu paillard (l'âne est à la fois proverbial pour son entêtement et la taille de son phallus), amenant à réfléchir sur la représentation de l'acte sexuel, sur les effets produits par sa vision, sur l'animalité du désir, et sur la hantise de la performance chez l'homme. En cela, même si la nouvelle se déroule dans un contexte rural égyptien et que les personnages sont nommés (on note un degré de moins dans l'abstraction que dans Bayt min lahm), le réel référentiel n'est néanmoins qu'une toile de fonds. La trame événementielle n'est finalement aucunement propre à l'Égypte, et la même histoire pourrait être à peu de frais, en en modifiant les noms propres, déplacée dans un autre contexte culturel. Al-'atab 'alā l-nazar tient un discours sur la condition humaine et non sur la condition sociale égyptienne, et c'est ce qui la distingue de Akhas layālī. Pourtant, sa langue est majoritairement dialectale, ce qui semble au premier abord représenter une certaine incongruité sur le plan des choix linguistiques propres à l'auteur et la tendance générale de son rapport à la diglossie. Elle constitue une sorte de « contre-exemple » à l'évolution d'Idrīs vers une langue moins marquée par l'enracinement dans le local, plus universelle, du fait que les sujets sont moins liés à un discours sur la communauté dans l'ici et maintenant, et plus à la condition humaine, et parallèlement à l'accession de Yūsuf Idrīs au statut d'al-kātib al-kabīr (grand auteur), avec ce qu'implique cette reconnaissance, au-delà des débats dépassés en 1986 sur la légitimité de la 'ammiyya dans la littérature « reconnue » par le champ littéraire, en termes de recherche d'un lectorat dépassant les frontières nationales, et qui est susceptible de ne pas comprendre, au premier degré, un texte trop dialectalisant.

Le recueil et la nouvelle éponyme « annoncent la couleur » de la référence à l'idiomatisme dialectal dès la couverture, par le choix d'un titre « traduisant » ('a > 'alā), par un procédé de calque simple, une expression idiomatique (*el-'atab*)

'an-nazar = c'est la mauvaise vue qui est à blâmer). Notons cependant que les lexiques classiques admettent bien 'atb mais ignorent 'atab comme mașdar du verbe de première forme 'ataba/ya'tibu (réprimander) et d'autre part que c'est le mașdar 'itāb, commun à la première et à la troisième forme de ce verbe, qui est usité en arabe moderne - on pourra toujours objecter que la couverture n'étant pas vocalisée, la lecture 'atb demeure possible, mais c'est là pure virtualité. Ce qui est plus important, c'est que le titre appelle à une réflexion sur le sens de la nouvelle. Tout d'abord, il semble détourner aimablement l'expression, puisque ce qui est à blâmer dans «l'inconduite» de l'âne de Hasan Abū 'Alī n'est pas la mauvaise vue, mais au contraire le retour de sa bonne vue qui l'a amené à sauter sur l'ânesse d'al-Sāwī: l'expression porte en virtualité son contraire, qu'exploite Yūsuf Idrīs qui, comme à son habitude, aime à manier la matière idiomatique et à la refaçonner. D'autre part, nazar est certes la vue au sens propre, mais c'est aussi la sagacité et l'intelligence. C'est un manque de réflexion qui a conduit à l'incident. En se plaçant ainsi sous les auspices d'une expression idiomatique, Yūsuf Idrīs implique un horizon d'attente linguistique. Et pourtant, cette nouvelle, située dans un village, en un temps imprécis, ne « parle pas » de la vie villageoise et ne tient aucun discours sur la communauté égyptienne. Elle évoque plutôt la gêne universelle des hommes devant la manifestation la plus libre et la plus spontanée du jaillissement érotique : la sexualité animale, désinhibée, comme « phénomène cosmique »:

we-<sup>q</sup>oddām 'enēna zāhira kawneyya<sup>28</sup>

<sup>28.</sup> La translittération d'un énoncé écrit en arabe moyen est par définition un choix arbitraire d'identification des éléments constitutifs comme appartenant à l'une ou l'autre des glosses. Elle est une virtualité d'oralisation, que le scripteur estime vraisemblable, d'un support écrit qui n'y est pas destiné, bien qu'entretenant un rapport étroit avec l'oralité puisqu'il en est une représentation littéraire du langage, et une stylisation, voir Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et théorie du roman,

we-'afarīt el-gasad fe 'ezz ed-dohr etgannenet wa-la 'ād homāra men homār wa-la zakar [dakar] men onsa [untā] el-hayāh el-homāra be-ģošūmeyyetha we-ģabā'ha asbahet wel-qānūn elli 'amal onsa we-zakar asbah mur'iban wa-hwa yutliq 'iqāl tāqat al-iltiḥām wa-lā r-ro'b al-nawawī loh el-gamī' inšall et-tabī 'a b-sarāha we-bilā hagal we- 'ēni 'ēnak tetkallem be-'a'la sōt, tesarrah, tag'ar tada' fe agsādna l-zelzāl, we-dāhilna tufaggir el-barākīn lahzet ehteläl kön walla ntezāmo montaha 'a<sup>q</sup>lo walla montaha genāno laḥza lā qīma fīha illa qīmtak ka-zakar eṭ-ṭabī'a aw kaonsāha wal-tazhab [tadhab] el-'oqul wed-dawabet lel-atfal wel-'āgizīn yal'abūn wa-yu'izzūn bihā l-anfus lahzet el-favd el-agsād sā'ira [tā'ira] we-fā'ira tadfuq[u] raḥīq[a]hā bi-koll-e bidā'iyyet tafaggurāt eš-šams

Devant nos yeux, un phénomène cosmique<sup>29</sup> Les démons du corps s'affolant en plein jour

we-madd el-qamar

we-wahšiyyet el-i 'sār

Paris, Gallimard (Tel), 1978, p. 182. Nous avons considéré ici que la variété matricielle est le dialecte cairote, en respectant ses usages de transcription, avec inclusion d'éléments lexicaux ou de syntagmes en arabe littéral. Quelques énoncés ont été identifiés comme relevant entièrement de la glosse littérale, et transcrits selon ses propres usages. L'allophone ['] du qāf littéral est noté ici [q], pour le distinguer de la hamza étymologique. La notation [q] est maintenue quand c'est la réalisation estimée vraisemblable du graphème qāf dans le texte original, en raison du statut « emprunté à l'arabe standard » d'un lexème donné.

29. AK, vol. 2, p. 343-344.

Ni âne ni ânesse, ni mâle ni femelle,

La vie ânière, si bornée, si stupide, devient sublime

La loi qui veut qu'il y ait mâles et femelles devient force formidable<sup>30</sup>

Libérant la force fusionnelle

Plus encore que l'effroi nucléaire, qui tout le monde paralyse

La nature, franchement, sans fausse pudeur, entre nous Parle le plus fort, elle crie, elle rugit.

Dépose en nos corps des séismes, fait érupter des volcans

Quand se disloque l'univers

Quand se disloque son ordre

Ou peut-être quand il se reforme

L'acmé de sa sagesse

Ou l'acmé de sa folie

Moment sans plus de valeurs, sinon être le mâle naturel ou sa femelle

Et que<sup>31</sup> la raison et les contraintes s'en aillent, qu'ils restent avec les gosses et les impuissants, qui jouent ou s'en font une raison

Au moment du débordement

Les corps en fusion, en ébullition, débordent de leur liqueur

Primitifs comme les éruptions solaires

Comme la marée lunaire

Et la sauvagerie des tempêtes.

Cette nouvelle examine la césure nature-culture devant le déferlement de la jouissance physique, et exprime, comme tant d'autres nouvelles d'Idrīs, la centralité du désir comme moteur des actions humaines, en dépit des entraves permanentes apportées par la culture, de la gêne qui empêche de saisir la beauté de la sexualité libérée et naturelle de l'animal.

<sup>30.</sup> On note qu'en écho à ce passage qui marque un passage du grotesque vers le sublime, la langue gagne un morphème classique, le marqueur casuel, sorte de chapeau à plumes de la phrase qui endimanche les mots.

<sup>31.</sup> Wal-tadhab, à ce moment de lyrisme cosmique correspond un basculement linguistique.

Cependant, une thématique si « universelle » devrait, justement, être accompagnée d'un moindre enracinement linguistique dans le terroir égyptien et ce texte semble donc aller à contre-courant de l'évolution linguistique générale de l'auteur.

On peut suggérer trois raisons pour cette « rechute dialectale » de Yūsuf Idrīs dans cette nouvelle tardive, expliquant cet apparent paradoxe :

(1) La première raison est que, de façon évidente, de par sa présentation même, ce texte dialogue avec un genre littéraire autre que la nouvelle, et qui est la qaṣīdat al-naṭr (poème en prose), qui trouve son moment de légitimation sur la scène arabe dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, avec Unsī al-Ḥāǧǧ (« concision, flamboyance et gratuité » en étant les trois principes), mais aussi en Égypte avec un Ṣalāḥ 'Abd al-Ṣabūr. Sous sa forme dialectale, la poésie des années 70 et 80 est, elle, principalement portée par Ṣalāḥ Ǧāhīn et Aḥmad Fu'ād Nigm. Yūsuf Idrīs conforte son statut de novateur en improvisant un double croisement génétique : poésie dialectale en prose et nouvelle-poème.

Le texte de Yūsuf Idrīs est, en tout état de cause, composite dans sa langue et dans sa structure :

La première section, la plus longue, suit la forme d'une qaṣīda natriyya, en dialecte égyptien, l'énonciateur étant un narrateur homodiégétique, le docteur (identification suggérée narrateur/auteur). La disposition du texte, le découpage en séquences séparées par des étoiles, prédisposent « génériquement » le lecteur à y rechercher une poésie, quand bien même on n'y décèle ni rime ni rythme récurrent. Par contre, le procédé d'inversion de la syntaxe courante de la phrase (rejet du thème après le prédicat), stylème de Yūsuf Idrīs bien relevé par Sasson Somekh, s'y rencontre et fonctionne ici comme dans ses textes à la narration plus usuelle comme un « marqueur rhétorique » de poéticité.

Cette poéticité est également liée au développement d'un absurde délicieusement comique alors que le paysan explique la nécessité de faire faire des lunettes à son animal<sup>32</sup>:

ba<sup>q</sup>a yedabbaš we-yedhol 'ala mrāti yeftekerha z-zekība hevya thīna zavv ez-zekība in gīt lel-haqq sahīh tehīna innama meš zekīha yemken beyglat we-koll-e hmār loh galta bass-e da ġalato keter we-bada' vohron we-yetūh 'an ed-dār we-marrāt yeḥbat rāso fel-hēt ʻašān homār ya Hasan la 'ašān ba<sup>q</sup>et 'enēh šēš bēš Il marche à l'aveuglette Et il rentre dans ma femme En pensant que c'est son sac à pitance C'est vrai qu'elle est aussi grosse qu'un sac Si vous voulez savoir C'est vrai qu'elle est grosse Mais c'est pas un sac Peut-être qu'il se trompe, et chaque âne a droit à l'erreur<sup>33</sup> Mais il se trompe beaucoup Et il s'entête Et il ne retrouve plus l'étable Et parfois il se cogne la tête contre le mur Parce que c'est un âne, Hasan Non c'est parce qu'il est bigleux, Docteur.

<sup>32.</sup> AK, vol. 2, p. 334.

<sup>33.</sup> Idrīs détourne ici plaisamment le proverbe classique *li-kulli ǧawād kabwa*, tout destrier parfois trébuche > l'erreur est humaine. C'est une fois de plus un détournement d'idiomatisme, cette fois calqué en dialecte égyptien dans sa version modifiée.

La fin de cette section marque un passage vers le lyrisme qui est accompagné d'un basculement en arabe moyen : le vocabulaire est beaucoup plus précieux, savant, en accord avec l'aspect « sublime » de la scène, et la syntaxe formelle suit. La question de l'oralisation de cette page est irrésolue : plusieurs réalisations phonologiques sont possibles :

lahzet el-fēd il-agsād sā'ira we-fā'ira tadfuq raḥiqha be-koll-e bidā'iyyet tafaggurāt eš-šams we-madd el-<sup>q</sup>amar we-waḥšiyyet el-i'ṣār

VS.

al-agsādu tā'iratun wa-fā'iratun tadfuqu raḥīqahā bi-kulli bidā'iyyati tafaggurāti š-šams wa-maddi-l-qamar wa-wahšiyyati l-i'ṣār

et toutes les combinaisons intermédiaires.

L'avant-dernière section, narration « standard » dans sa présentation, voit le narrateur se faire omniscient, décrivant la scène suivant la saillie de l'ânesse, avec une « inversion de matrice<sup>34</sup> ». La langue devient comparable à celle d'*Arḥaṣ layālī*, en arabe standard avec quelques emprunts lexicaux au dialecte.

On notera le parallélisme langue / diégèse :

wa-ka'annahum bil-ištibāk al-ladī dāra wal-'imāmāt allatī tahaddalat wal-surāh wal-ǧa'īr<sup>35</sup> yu'īdūna lil-kawn našāzahu ba'd insiğāmihi, wa-ḍaǧǧatahu l-latī lā ma'nā ba'd faḥīḥ al-ḍaǧīǧ al-ḥāliq...

Ce fut comme si leur échauffourée, leurs turbans défaits, les cris, les hurlements, ils restituaient à l'univers sa dissonance après un moment d'harmonie, son vacarme insensé après le sifflement serpentin du vacarme démiurgique...

En même temps que la narration retrouve sa présentation usuelle, que le poème est interrompu, que le turban défait de la langue magique et lyrique est remplacé par une prose sans poème, et que « l'érection de la langue » prend fin, dernier moment de sublime dans le lyrisme et son vocabulaire, emprunté à la variété supérieure, avant la flaccidité, le récit factuel reprend, et avec lui l'insouciance de la comptine.

Le retour au « poème dialectal en prose » en fin de texte reprend (confirmant par ce parallélisme l'intention de poéticité du texte) des éléments de l'incipit :

Incipit / section finale

min kām yōm gā'anī Ḥasan / min yōmēn gā'anī Ḥasan<sup>36</sup>

Au sens du matrix turnover tel qu'il est envisagé dans les travaux sur l'alternance codique.

<sup>35.</sup> Les lexiques donnent comme noms d'action du verbe *ğa'ara: ġa'r* et *ğu'ār*. Idrīs ne l'ignore probablement pas, mais suggère une parenté étymologique (par ailleurs possible) entre sa création lexicale *ğa'īr* et

le *maşdar* dialectal bien attesté *ge'īr* (le braiment déplaisant produit par un humain parlant trop fort). C'est inconsciemment le terme dialectal que lit le récepteur.

La marque orthographique de la hamza peut sembler incongrue dans un texte en dialecte. De même à la ligne suivante, qulli dialectal est orthographié qul-lī et non qūllī. Les choix graphématiques pourraient entrer dans le cadre du « camouflage », d'une hybridation du premier ou du second type, mais les éléments lexicaux étant communs aux deux glosses, le procédé est ici plus subtil. C'est le docteur qui s'exprime, il médiatise la parole du paysan. Derrière lui se profile l'auteur. Quand bien même la variété est dialectale, la graphématique est chargée, ironiquement, de signifier la compétence du scripteur. Une analyse similaire s'applique aux lignes 6-8: fa-la bodd-e Hasan yuridnī adhak / la. gadd / la bodd-e yuridnī lā adhak (Hasan veut sans doute me faire rire / non, sérieux / Hasan veut sans doute que je ne rie pas). La construction asyndétique est dialectale, yurid est un lexème littéral inséré derrière lequel se lit le participe actif à valeur verbale 'āyez, qui se construit avec un pronom affixe objet. On est là devant une hybridation de premier type selon la classification de Somekh.

qul-li yā doktōr / illā qul-li yā doktōr aqūl-lak yā Ḥasan / aqūl-lak yā Ḥasan meš lel-ḥemīr naḍḍārāt zayy el-bani admīn / madām naḍḍārāt el-bani admīn betenfa' el-ḥemīr, ya tara naḍḍārāt el-ḥemīr tenfa' el-bani admīn seket we-ilēh [ilayhi?] nazart / ilayhi nazart.

Les trois lignes finales / vers finaux font basculer le conte ou la plaisanterie dans la réflexion : ilayhi nazart / we-rafadt an adhak / fa mādā bi-llāh 'alaykum yudhik fī l-su'āl / bi-llāh 'alaykum, mādā fī hādā raģma dāka yudhik? (J'ai regardé vers lui / Et j'ai refusé de rire / Parce que je vous le demande, qu'est-ce qui fait rire dans cette question / Je vous le demande, qu'est ce qui, malgré tout ça, fait rire?), comme un écho à la célèbre conclusion 'am 'alā l-'a'mā harağ qui conclut, avec un point d'interrogation, Bayt min lahm. La présence de cet îlot en langue littérale en fin de texte, à un emplacement stratégique, quand le récit se termine et que le narrateur reprend son droit d'intervention, interpelle le lecteur. La nokta (nous allons y revenir) est achevée, et donc sa langue n'a plus cours. Le choc du changement de glosse sollicite l'attention et pose une question hautement ambiguë. Le paysan veut-il des lunettes parce qu'il associe la vigueur sexuelle et l'érection à la vue? Parce qu'il l'associe à l'âne? Ce qui fait rire et ne fait pas rire, ce que le docteur refuse de considérer comme drôle, est-il que le fait que les lunettes deviennent un fétiche, remplaçant le phallus asinien? Est-ce la jalousie de l'homme pour la vigueur animale? Ou serait-ce que l'âne est à la fois bête et une bête, que l'âne est sexuellement vigoureux, et que, par syllogisme, la performance sexuelle serait associée à l'animalité ou à la bêtise? On peut aussi interpréter cette réflexion sur le rire comme plus profondément métatextuelle, liée aux genres de récits. Le rire est une défense naturelle contre l'évocation nue de la sexualité, un procédé de mise à l'écart de la gêne. Mais Idrīs, à travers son œuvre, arrache la gêne du lecteur et le plonge dans la crudité de la condition humaine. Il le force à réfléchir à son désir en lui retirant, à la

dernière seconde, la possibilité de se réfugier derrière l'excuse de la plaisanterie.

(2) Et pourtant, même si la plaisanterie est mise de côté en conclusion, la deuxième raison expliquant la nature dialectalisante de ce récit est justement liée à ce qu'on peut identifier comme le noyau initial de cette nouvelle : il s'agit fondamentalement d'une *nokta* :

C'est l'histoire d'un paysan qui va voir le docteur et lui dit : puisqu'on fait des lunettes pour les gens, vous pouvez pas faire des lunettes pour mon âne ? Le docteur lui dit : Pas possible ! Mais le paysan insiste, le docteur dit : Mais comment savoir que ce sont les bonnes ? Alors le paysan lui dit : on mettra l'ânesse d'un tel, il l'aime bien, s'il se met à braire c'est qu'il la voit. Ils prennent une monture, et ils essaient des verres. Mais quand ils trouvent les bons verres et que l'âne voit l'ânesse, il lui saute dessus. L'autre paysan fait un scandale, mais le premier lui dit que son ânesse était laide et qu'elle a bien de la chance de s'être fait saillir. Et le lendemain matin, le paysan retourne voir le docteur et lui dit : puisqu'on fait des lunettes pour les ânes, vous pourriez pas faire des lunettes pour moi ?

Le résumé de la nouvelle possède tous les éléments de la *nokta* : des personnages archétypaux : le paysan, le docteur ; des prémisses absurdes et comiques : les lunettes de l'âne ; un contenu graveleux : l'âne qui saute sur l'ânesse, le paysan qui veut lui aussi des lunettes, assimilant vue et puissance virile / succès / désir.

La démarche proprement littéraire de Yūsuf Idrīs consiste à transformer un canevas narratif limité en l'étoffant, en le contextualisant (campagne égyptienne), en ajoutant des personnages, en limitant l'aspect absurde de la *nokta* (l'insistance du paysan est due à l'entêtement), mais surtout en y relevant une vérité : le désir humain de renouer avec la sexualité animale, et la jalousie de l'homme devant le sexe de l'âne, phallus démesuré, l'âne évoquant à la fois bêtise et virilité.

Or, la *nokta* implique un registre linguistique, et en arabe implique une variété, la variété dialectale. C'est la raison pour laquelle toute la narration dans le « poème » est en dialecte. Ce n'est que quand l'auteur passe au lyrisme dans sa célébration de la puissance sexuelle que la langue dialectale se fait inadaptée, dans son vocabulaire comme dans sa syntaxe, dont la nature ressentie comme triviale n'est plus à la hauteur du sujet. Tout comme le locuteur est susceptible dans la conversation de changer de registre, le narrateur/poète bascule en arabe littéral.

(3) La troisième raison est proche de la seconde mais néanmoins distincte. Elle est liée à la nature initialement graveleuse de la *nokta*. La liberté dans les mots et les thèmes, en littérature moderne, est inversement proportionnelle à la diffusion et à la lisibilité. Yūsuf Idrīs fait le choix, dans cette nouvelle, d'un « double encodage » susceptible d'être rebutant pour une partie du lectorat. Un encodage linguistique, en renouant comme dans *Arḥaṣ layālī* avec une langue dialectale dont la compréhension demande une compétence bien audelà de celle de l'arabophone « moyen » : elle demande une connaissance du parler égale ou proche de celle du locuteur natif, et seul ce dernier notera des nuances sociales dans les choix lexicaux.

La lecture du texte demande déjà une capacité au juste décodage du ductus consonantique, qui n'est pas aidé par une vocalisation absente, volontairement absente. Il demande la connaissance d'idiomatismes dépassant largement une compréhension globale de l'égyptien: baqet 'enēh šēš bēš, p. 334; bī'o dah šorok (vends-le, il est inapte; emprunt au turc, terme militaire), p. 334; we men yōm ma waġweš ani sanqart (depuis que [l'âne] se fait du mouron, je me fais de la bile; avec ani rural paysan vs. ana citadin), p. 336; des registres dans le dialecte: ġītni (< aġitnī standard, sauvemoi), p. 335. Comme dans Arḥaṣ layālī, le risque de l'obscénité est paré d'une part par le dispositif de poéticité, et d'autre part du fait de cette « gangue de protection »

linguistique: il s'agit d'une blague pour initiés. Gangue, car le scabreux est exprimé en une variété d'arabe presque standard, mais c'est un passage auquel on n'accède qu'après avoir traversé les obstacles formels, graphématiques et lexicaux. Et scabreux, en effet, car il est peu courant de trouver en littérature moderne une ode au phallus comme on la trouve dans cette nouvelle (p. 343-344), où l'érection de l'âne est décrite par une série de comparaisons et de métaphores étonnantes:

we-Ḥasan yaṣruḥ: aho šāf
ēš 'arrafak
šāwer
šē' ḥorāfi ġarīb yeg 'alak
tu'min enn el-gasad ḥayawān sa'et el-lezūm yezhar
la 'a<sup>q</sup>l-e loh wa-la fīh wa-la adab ye'raf
ḥayawān ḥomāri eswed ġalīz be-šafatīr
zayy-e māred kān fel-gesm-e methabbi
sanya ddaldel men el-qomqom
māred ṭawīl tehīn yeg 'alak tetmanna tebqa ḥmār meslo
[mitlahu]
hargeto men goḥro zayy el-kamīn el-ḥayy yestanfar
šē' la bodd-e ma'ahu tata'ammal
we-tenkesef-lo
ka-'ennak el-ġalṭān

Hasan a crié: Il voit
Qu'est-ce que t'en sais
Il a montré du doigt
Un objet chimérique, si étrange qu'il vous fait
Croire que le corps est un animal, qui au moment crucial apparaît
Sans trace de raison, sans restreintes connues
Un animal ânesque, noir, épais, aux lèvres charnues
Comme un démon caché jaillissant du corps
Qui en une seconde pendouille de sa lampe magique
Un démon long et épais, qui vous donne envie d'être un âne, comme lui
Qui sort de son terrier comme des soldats en embuscade

Une chose qu'on ne peut s'empêcher de regarder Avec gêne et honte Comme si on avait fait quelque chose de mal.

Plutôt que de gommer l'aspect graveleux, Yūsuf Idrīs fait le choix de le pousser vers le lyrisme, vers une célébration de la nature, de la fécondation de l'univers. Mais par le sourire que le texte fait naître, Yūsuf Idrīs renoue également, de facon très inhabituelle en littérature moderne, avec le muğūn de la littérature classique, l'évocation désinhibée des choses du corps. En effet, la littérature moderne traite de sexualité, c'en est même un élément moteur, mais souvent sous l'angle du manque, de la privation, des dérèglements sociaux engendrés par la frustration; c'est d'ailleurs un des angles les plus couramment utilisés par Yūsuf Idrīs. Ici, la gêne humaine devant le débordement obscène de la sexualité animale, rapidement évoquée, est cependant associée à une célébration jouissive du désir, et un « poème » dédié au phallus (animal) devant lequel le mâle humain ressent jalousie, sidération et gêne, et ode à la copulation, mêlant à la fois l'esprit comique du répertoire médiéval et le lyrisme moderne. En cela, Yūsuf Idrīs se place dans la lignée d'Ibn al-Ḥaǧǧāǧ, ou d'Abū l-Muțahhir al-Azdī dans sa Risāla Baġdādiyya, renouant avec un aspect du *suhf* et du *muǧūn*<sup>37</sup>.

<sup>37.</sup> Voir Sinan Antoon, *The Poetics of the Obscene in Premodern Arabic Poetry*, New York, Palgrave Macmillan, 2014, p. 11-25, 93-124.