

DOM : 7 € - A : 10 € - FSI : 6,00 € - GR : 6,80 € - LUX : 7 € - CAN : 7,50 € - MAR : 30 dh, TUN : 19,00 rml, PORT Cont. : 0,90 € - N° 50 - HIVER 2005 - 100 PAGES - 2004

# QANTADA

## QANTADA

MAGAZINE DES CULTURES ARABE  
ET MÉDITERRANÉENNE

100 pages

50<sup>e</sup> numéro

Document Spécial



# QANTADA

Supplément : Culture et modernité





Entre la « langue  
la plus éloquente »  
et celle du  
« vulgaire » :

# l'invention de l'arabe

© HARRY GRÜLAERT MAGNUM PHOTOS

l'appellation courante « arabe littéral » ou « arabe littéraire » que l'on donne en français à ce que les Arabes appellent *al lughā al-'arabiyya al-fushā* (la langue la plus éloquente/la plus pure) donne faussement l'idée que seule cette variété accède à l'écrit. La réalité est autrement plus complexe, et depuis bien plus longtemps que l'invention du roman. Avant le XIX<sup>e</sup> siècle, la langue employée à l'écrit par les historiens et les chroniqueurs portait déjà de clairs indices de régionalismes dans son lexique et témoignait de la pénétration de nombreuses tournures orales, jusque dans sa syntaxe. La langue écrite des auteurs de l'époque trop vite appelée « décadence » était le produit d'une lente évolution de l'arabe écrit de la période classique, ouverte à la reproduction de tournures orales.

par Frédéric Lagrange

## LA LITTÉRALITÉ DU DIALECTAL

La renaissance intellectuelle du monde arabe (Nahda) au cours du XIX<sup>e</sup> siècle fut sur le plan linguistique à la fois une révolution et une restauration. Cette époque d'intense créativité fut aussi celle d'un rappel à l'ordre puriste, d'une mise aux normes scolaires de la langue écrite selon des règles d'airain qui n'avaient jamais été aussi strictes. La Nahda vint figer une pratique autrefois plus variable, et ériger une frontière se voulant étanche entre ce qui ressortit au domaine du « littéral » et ce qui est « dialectal ». L'adoption des outils de la ponctuation occidentale, et notamment des guillemets et des parenthèses,

permet alors au lettré de circonscrire et de mettre à distance, dans son écrit, le terme qui n'appartient pas à la langue des lettrés, de le stigmatiser, de ne l'assumer qu'en signalant sa totale conscience de son caractère déplacé.

## FICTION ET IMITATION LINGUISTIQUE DU RÉEL

Mais avec le XX<sup>e</sup> siècle s'ouvre en Égypte le règne de la fiction romanesque, qui peu à peu gagne ses gages de respectabilité en littérature arabe, dans le cadre de ce que R. Jacquemond nomme le «paradigme réaliste-réformiste», et «c'est en revendiquant le mimétisme avec le réel que la fiction romanesque fera admettre sa légitimité»<sup>1</sup>. Or, la vraisemblance de la mimesis implique un travail sur la langue de la narration, comme sur celle qu'on prêtera au personnage. Le premier réflexe du roman sera de traiter la diglossie comme un jeu de registres, et le romancier s'arroge, dès le Zaynab de Muhammad Hussein Heykal (1914), le tout de la langue. Maladroitement encore, en cette enfance de l'organiste, Haykal opposera le dialecte paysan des fellahs à l'arabe littéral des propriétaires, la barrière sociale étant figurée par la barrière linguistique alors même que la réalité ne distingue pas ces deux groupes aussi drastiquement sur ce plan-là.

L'invention géniale de mimer la diglossie dans une distinction langue de la narration / langue du dialogue est certes suggérée par le naturalisme européen dont se repaissent les premiers romanciers arabes : Nana ne parle pas comme Zola, ni Bel-Ami comme Maupassant. Mais la tension entre les deux variétés place le roman arabe à la pointe d'une recherche langagière qui sera ultérieurement rattrapée dans le roman occidental par l'adoption du *skat*<sup>2</sup> du narrateur. Tawfiq al-Hakîm dans *'Awdat al-Rûh* (*L'Âme retrouvée*, 1933) en figure un aboutissement. Mais ce choix de distinguer le parler du narrateur, locuteur de la variété prestigieuse et en même temps rapporteur des propos dialectaux des créatures fictives, est aussi lourd de conséquences idéologiques, que l'auteur en soit conscient ou non : le narrateur se place ainsi en maître des glosses, s'élève implicitement au-dessus de la condition de ses personnages, enfermés dans leur unique parler ; il donne la preuve qu'il connaît sa société jusque dans ses profondeurs, nécessaire légitimation pour le réformiste, mais aussi qu'il maîtrise les codes culturels lettrés. Son maniement de l'orgue des registres se fait virtuose, explorant avec bonheur les extrêmes de la gamme, pratiquant le grand écart dans le maniement des registres, passant de l'archaïque à l'argotique. Ainsi dans la belle scène des almées à la noce juive<sup>3</sup> de *L'Âme retrouvée*, le narrateur se permet-il des expressions précieuses telle *hamiya al-watîs* (la fournaise fut chauffée, c'est-à-dire : la guerre fit rage) pour décrire l'échauffement des esprits, celle-là



© DENIS DAILLEUX V.

même dont le polygraphe médiéval al-Suyûti attribuait la paternité au Prophète comme illustration de son inimitable éloquence et de la supériorité du parler de Quraysh<sup>4</sup>, tout comme ce narrateur prête à ses chanteuses populaires des termes d'argot de métier, qui fonctionnent auprès du lectorat, heureux de découvrir le monde caché du gynécée, comme autant d'indices de sa parfaite connaissance d'un milieu si secret. Ultérieurement, Tawfiq al-Hakîm réduira cette distance entre narrateur et personnages, sans doute plus par souci de lisibilité en-dehors des frontières nationales et de fondation d'une «langue moyenne littéraire» privilégiant systématiquement les éléments communs aux deux glosses, que par conscience des implications de ce jeu diglossique sur la position du narrateur vis-à-vis de ses créations. Ainsi dans *Yaumiyyat Nâ'ib fi l-Aryâf* (*Journal d'un substitut de campagne*, 1937) la couleur dialectale se fait-elle plus pâle dans le dialogue, puis disparaît dans *Usfûr min al-Charq* (*L'Oiseau d'Orient*, 1938), dont les événements se déroulent en France. Le romancier classique ne perçoit encore aucune raison de pratiquer les jeux de registres en dehors du paradigme réaliste. Ce lien de nécessité est encore d'ailleurs encore tardivement affirmé par al-Hakîm en 1962, dans sa préface à la pièce *Ya Tâli' al-Chagara* (*Toi qui grimpes sur l'arbre*) : «Ma pièce sortant volontairement du réalisme, je n'aurais aucune justification à employer un parler réaliste pour ses personnages. À ses événements irréalistes doit correspondre une langue irréaliste, c'est-à-dire non dialectale.»<sup>5</sup>

## LES CHOIX DES ROMANCIERS DES ANNÉES 50

Yûsuf al-Sibâ'i fait paraître son chef-d'œuvre *Al-Saqqa mât* (*Le porteur d'eau est mort*) en 1952 alors même que Naguib Mahfouz vient de couronner sa période réaliste en déposant auprès de son éditeur le texte de sa *Trilogie* (qui paraîtra quatre ans plus

1. R. Jacquemond, *Le Champ littéraire en Égypte au XX<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat, p. 26.

2. Terme russe qui désigne un récit à la première personne possédant les caractéristiques de la langue parlée. Voir D. Lodge, *L'Art de la fiction*, Paris, Rivages, 1992, p. 32.

3. T.1, chap. 9, pp. 131-133 de l'éd. Maktabat Misr.

4. Suyûti : al-Muzhir, *al-ma'â' al-nâsî' al-fasl al-thâni fi ma'rifat al-fasih min al-ârab*, p. 165 de l'éd. Dar al-Kutub al-Ilmiyya.

5. Tawfiq al-Hakîm, *Ya Tâli' al-Shagara*, Le Caire, Maktabat al-Adâb, 1962, p. 27.

tard). Comme al-Hakîm, il balaye le spectre linguistique, sûr de s'adresser à un lectorat nourri en sa jeunesse des mêmes textes médiévaux, et qui décoderait aisément les jeux intertextuels. Ainsi lors de sa description de la redoutable Hagga Zamzam, gorgone du quartier, il détaille sa mise sans craindre le lexique dialectal puis n'hésite pas, pour évoquer son emprise sur les habitants de la ruelle, à inclure un clin d'œil au discours tenu par le gouverneur omeyyade al-Hajjāj b. Yûsuf aux insurgés de Basorah dans les premières années du VIII<sup>e</sup> siècle. Il résume d'ailleurs en son avant-propos la position des romanciers des années cinquante sur la place du dialecte, répondant avec humour à un inspecteur général de langue arabe se plaignant auprès de lui que ses textes soient inexploitablement dans les classes, tant ils sont parcourus d'expressions dialectales contrevenant aux buts mêmes de l'enseignement scolaire : « J'ai commencé en roman en faisant parler mes personnages en arabe littéral. Mais à peine avais-je écrit quelques pages et à prendre mon aise dans l'écriture que les personnages se sont mis à parler malgré moi en langue dialectale. J'ai tenté en vain de les arrêter, de les empêcher de débâter ainsi, de les menacer des foudres du ministère de l'Éducation, mais toutes mes tentatives échouèrent et je fus obligé de me rendre. »

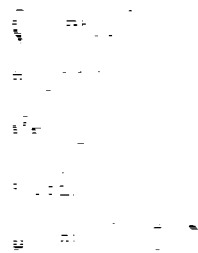
La position de Naguib Mahfouz, qui presque seul se refuse à adopter une syntaxe dialectale dans ses dialogues, lui paraît incompréhensible : « Je me souviens qu'après avoir lu le roman *Zuqaq al-Midaq* de Naguib Mahfouz, qui m'avait tant plu, je l'avais donné à mon oncle, un homme de grande culture. Lorsque je lui demandai son opinion, il me répondit que c'était là l'un des meilleurs textes qu'il ait lus, et que l'œuvre n'avait qu'un seul défaut : les dialogues n'étaient pas en dialecte. Leussent-ils été que le roman aurait atteint le sommet. »



© RENÉ BURRI/MAGNUM PHOTOS

Mahfouz pourtant ne peut dans ses romans se résoudre à jouer la diglossie en créant une distance entre langue du narrateur et personnage. Yûsuf al-Sibâ'i a raison de penser qu'empêcher le personnage de fiction de parler en dialecte demande un effort à l'auteur. Mais c'est tout l'art de Mahfouz que de créer une langue du dialogue qu'il serait bien difficile de qualifier de « langue moyenne », tant sa syntaxe est clairement littérale. Est-ce un paradoxe que le romancier le plus représentatif de la veine réaliste soit aussi celui qui laisse le moins de place au dialecte dans son écriture ? Ce n'est pas le purisme d'un Taha Hussein, ni le seul désir de dépasser les frontières de la vallée du Nil qui expliquent cette position. Mahfouz se revendique fils de la *hârâ* (quartier) et fait de ses habitants de sublimes philosophes qui s'expriment dans la langue universelle et prestigieuse qu'est l'arabe littéral, tant leur leçon est intemporelle. Mais à son tour, cet arabe universel est subtilement touché par le parler de la *hârâ* ; il n'accède à l'universel que parce que le local a été réinvesti de nouvelles significations. Le parler de la *hârâ* n'est jamais absent de son écriture, et comment pourrait-il en être autrement, alors que Mahfouz, demiurge, nomme les composantes de son univers comme Dieu nomme les choses à Adam. Au Mahfouzistan, un monde dont les éléments sont empruntés au Caire de la jeunesse de l'auteur, les vestiges demeurés présents dans sa vie d'adulte, par le fait du souvenir ou les oublis de la modernité, se voient parés d'une valeur symbolique qui évolue de roman en roman, et qui s'éloigne chaque fois plus encore du référent réel. La *ghorzi*, café où l'on fume du haschich qui devient temple ; le *futuwwa*, ce fier-à-bras de quartier, voyou mafieux qui se métamorphose de récit en récit en une allégorie de la violence ou du pouvoir temporel ; le *ba-drûm*, ce sous-sol des immeubles populaires que louent les plus défavorisés ; la *'alma*, cette chanteuse aux franges de la prostitution, voilà autant de termes qu'ignorent les dictionnaires, et dont le monde arabe découvrira le sens au fur de ses romans (ou des films qui en seront tirés). Mais aucun terme de l'arabe littéraire ne rendrait les dénnotations et les connotations dont sont chargés chacun de ces vocables uniques.

Naguib  
Mahfouz,  
*Le Caire*, 1988.



Chez nous, la langue ne pouvait plus s'accommoder de rhétorique et de fioritures. Son éloquence devait venir de sa simplicité et de sa capacité à vibrer avec les nombreuses crises. Le moi était le point de départ pour parler du général. La plupart des écrits de cette période recourent au pronom personnel, et le lecteur confond narrateur et héros.

6. Traduit en français  
sous le titre de  
*Passage des miracles*.

Quant aux dialogues, Mahfouz y dissimule les couleurs du parler populaire sous la respectable et riche soie noire d'un arabe impeccable, mais comme la robe rouge de Hamîda, la jeune fille aguicheuse de *Zuqaq al-Midaq* (*Passage du mortier*)<sup>6</sup>, se laisse toujours deviner sous le pudique vêtement, comme sa mère rebelle pointe toujours sous le voile, le *'ammiyya* affleure sous la *fushâ*. Elle y est simplement encodée, suprême courtoisie du narrateur qui confère à ses personnages le prestige de son statut linguistique, sans pour autant châtrer leur parler. Il faut relire les dialogues opposant dans le second tome de la *Trilogie* le Sayyid Ahmad 'Abd al-Gawwâd vieillissant et la jeune Zannûba dont il veut faire sa maîtresse : l'encodage littéral y est réduit au strict minimum, et de nombreuses expressions dialectales sont maintenues, dans un environnement syntaxique strictement littéral. Parfois, la transparence est totale entre tour littéral et correspondant dialectal, et le lecteur se prête à une opération de désencodage pour redonner sens à des tours formellement impeccables, mais qui ne signifient rien ou autre chose dans un contexte strictement littéral.

Pour éviter la ségrégation linguistique que représente une nette césure entre parler du narrateur et langue des personnages, deux autres solutions sont encore tentées. L'une demeurera sans postérité : c'est l'expérience unique de Mustafâ Musharrafâ qui dans son *Qantara al-ladhi kafar* (écrit dans les années 40 mais publié en 1966) propose une fiction entièrement rédigée en dialecte, dans laquelle le littéral n'apparaît qu'au cours de jeu de registres, quand le personnage principal, maître d'école que l'on suit dans son courant de conscience, se prend d'écrire une ode traditionnelle pour flatter un ministre et monter en grade. Ce tour de force paru sans doute trop tard fut salué par Youssef Idris, qui y voyait l'événement littéraire de l'année. Ce grand maître de la nouvelle proposait quant à lui une autre piste : laisser le dialecte pénétrer largement la narration, y recourir sans crainte dans les métaphores de sa prose poétique, le laisser guider la prose pour qu'elle en soit touchée par sa poésie populaire. Il faut voir la description des deux amants de *Hâdithat charaf* (*Une affaire d'honneur*), la

nouvelle qui donne son titre au recueil paru en 1957 : la sympathie du romancier pour ses créatures transparaît alors dans une tendresse paternelle, qui ne saurait s'exprimer que dans la langue des pères : à la fois familière et juste, aimante et précise.

## D'UNE MAIN DE VIRTUOSE À LA LANGUE MOYENNE

Le traitement romanesque de la diglossie institué dans ses différentes options par les auteurs égyptiens entre les années 30 et 60 se fonde en modèle pour les romanciers des autres pays arabes. Ils se montreront néanmoins plus méfiants devant l'inclusion de parlars vernaculaires qui ne bénéficient pas de l'énorme machine de guerre soutenant le dialecte du Caire et assurant l'hégémonie culturelle de l'Égypte au cours du XX<sup>e</sup> siècle : l'industrie du spectacle. Le dialectal sera donc confiné à l'instance du discours,

et évacué de la narration (quand bien même on ne peut ignorer que la pratique dialectale d'un auteur informe nécessairement sur son maniement du littéral). Une stricte équation narration littérale / dialogue dialectal est ainsi suivie par Bachîr Khrayyîf dans son *Al-Digla fi 'Arâjmiḥâ* (1969), roman de la terre exaltant le peuple du Djérid. Dès lors, peu importe s'il n'est pas compris dans son détail à Beyrouth... Encore hier, 'Abd al-Rahmân Munîf éprouvait le be-



© DENIS DALLEUX XV

soin de se justifier avant d'employer le dialecte irakien (pourtant standardisé par l'auteur) dans les dialogues de sa dernière épopée *Ard al-sawâd* (*Terre fertile/Terre de noirceur*, 2000), une allégorie se déroulant dans l'Irak du XIX<sup>e</sup> siècle : le parler de Bagdad est autrement plus hermétique que celui du Caire, en l'absence d'un cinéma national diffusant ses productions depuis trois quarts de siècle. Le roman libanais, au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, va souvent plus loin dans l'expérimentation linguistique. Ainsi les beaux romans de Rashîd al-Da'îf mêlent un arabe littéral mâtiné de syntaxe dialectale, de fragments de dialecte libanais, d'expressions françaises aussi sémantiquement inutiles (et donc socialement nécessaires) qu'elles le sont dans le réel, et de mots anglais devenus incontournables. Ce parler original est lié à l'emploi de la première personne, dans les

Préparation du mouled de Sayyeda Aïcha, Le Caire, 2001.

monologues de narrateurs qui se heurtent à un monde devenu pour eux indéchiffrable (un professeur d'université qui n'apprend que par le journal l'assassinat de son père dans *Learning English* [1998] ; un raté jaloux de ses prérogatives de mâle se demandant pourquoi sa jeune femme se refuse à lui dans *Testefil Meryll Streep* [*Au diable Meryl Streep*, 2001]). Dans ce littéraire ultra-moderne, la confusion des registres reflète celle de ces hommes déphasés. Mais le roman moderne n'adopte pas nécessairement les jeux de langue, et peut préférer resserrer le spectre quand il se veut roman de la condition humaine : l'ascèse dans le maniement des registres de Hoda Barakat, son arabe exclusivement littéral, souvent savant mais toujours moderne, est aussi l'indice d'une recherche de l'universel.

Le roman égyptien, quant à lui, à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle, demeure encore dans une large mesure celui de la condition sociale – à la très notable exception d'une nouvelle génération d'écrivaines (Mayy al-Tilmisâni, Sumayya Ramadân, Mîrâl al-Tahâwî). La prétention à réformer le monde est oubliée depuis la défaite des idéologies nationalistes, les codes des pères fondateurs ont été pervertis, les naïvetés du naturalisme oubliées, mais Sonallah Ibrahim, Khayrî Shalabî, Ibrahim Aslân entre bien d'autres perpétuent à leur manière propre cette interrogation sur la communauté et la célébration de son irréductibilité identitaire, devant une globalisation souvent vécue comme traumatique. L'obsession de la particularité de la communauté nationale chez les Égyptiens mène nécessairement à une orgueilleuse affirmation du dialecte. Il n'est pas indifférent que ce soit chez un Edouard El-Kharrat que la langue se fait la plus puriste quand il refuse tout folklorisme (dans *Râma ual-tinnîn* [*Rama et le dragon*], par exemple), et qu'il sonde l'individu, tandis que les continuateurs modernes de la veine mahfouzienne dans l'exploration de l'identité nationale et du devenir commun, quelle que soit la distance qu'ils placent entre eux et leurs devanciers, quelle que soit la rouerie avec laquelle ils remettent en cause les codes désormais surannés du réalisme, maintiennent si présente la langue locale.

Mais les romanciers égyptiens qui ont entamé leur carrière dans les années 70 n'ont pas tous suivi la formation de Heykal, de Tewfiq El-Hakim ou de Mahfouz. Pour un Khayrî Shalabî sûr de sa langue, héritier de la poésie de Youssef Idris, combien ne peuvent plus jouer des registres avec la maestria des devanciers tout simplement parce qu'ils ne maîtrisent plus autant qu'eux les règles du littéraire, et n'ont pas une même fréquentation des classiques ? À la lecture d'un Ra'ûf Mus'ad (*Baydat al-Nâ'ama* [*L'Œuf de l'autruche*], 1994), on s'interroge sur les fines lignes qui séparent le régionalisme du dialecte,

et ce dernier de la faute de langue : coloration intentionnelle ou dérapage involontaire ? C'est la question qu'on se pose à la lecture du dernier opus de Sonallah Ibrahim : le styliste pesant ses mots au trébuchet dans les chapitres introductifs de *Dhât* (*Les Années de Zeth*, 1992) et de *Charaf* (1997), celui qui moquait ironiquement la pénétration des anglicismes snobs et la dictature des marques internationales, pervertissait les tics de la langue de presse pour laisser filtrer ses litotes, moquait le vocabulaire de la critique, multipliait les sous-entendus, ce magicien-là semble avoir perdu sa baguette. Il faut dire que le narrateur d'*Amrikanlî* (*Amerloque*, 2003), professeur d'histoire égyptien donnant une série de cours à San Francisco, sort d'une dépression qui couve encore. Quand le narrateur, et sans doute l'auteur derrière lui, sont touchés par la dépression, à l'image d'une société entière, la langue s'effondre : le funambule est susceptible de tomber.

FRÉDÉRIC LAGRANGE est maître de conférences à l'université de Paris IV et musicologue