



Katia Ghosn (dir.)

Rachid El-Daïf
Le roman arabe dans la tourmente de la modernisation

Demopolis

7. La nécessité du récit

Jean-Charles Depaule

DOI : 10.4000/books.demopolis.1798
Éditeur : Demopolis
Lieu d'édition : Demopolis
Année d'édition : 2016
Date de mise en ligne : 1 octobre 2020
Collection : Quaero
ISBN électronique : 9782354571511



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

DEPAULE, Jean-Charles. 7. *La nécessité du récit* In : *Rachid El-Daïf : Le roman arabe dans la tourmente de la modernisation* [en ligne]. Paris : Demopolis, 2016 (généré le 03 octobre 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/demopolis/1798>>. ISBN : 9782354571511. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.demopolis.1798>.

La nécessité du récit

Jean-Charles Depaule

En général, c'est à Paris ou à Beyrouth, tantôt chez lui tantôt au café, le plus souvent, avant sa fermeture définitive, au Café de Paris, rue Hamra ; parfois dans sa maison à Ehdén, au-dessus des nuages. Je me rappelle aussi un moment passé ensemble à Bruxelles où une rencontre avait été organisée autour de lui au Théâtre flamand : nous avons visité le musée des Beaux-Arts. Et à Poitiers : nous parcourions les rues réservées aux piétons, il cherchait un baromètre-thermomètre électronique, nous sommes entrés dans Notre-Dame-la-Grande. Périodiquement Rachid me raconte des histoires, des aventures qui lui seraient arrivées ou qu'on lui aurait rapportées, et je suis sous le charme. Au cours d'une promenade, tandis que nous marchons côte à côte, il souligne la drôlerie ou le caractère dramatique d'un épisode de son récit par une pression de sa main sur mon bras — ce geste me rappelle mon père.

Un jour, je ne saurais dire au juste quand, j'ai cru reconnaître dans un de ses livres une des histoires qu'il m'avait contées naguère. Et depuis, de roman en roman, il m'est arrivé d'en identifier des fragments, recomposés par l'écriture. Une fois, aussi, une anecdote que je lui avais rapportée. Le lui ai-je dit ? Maintenant il le saura, je tire une forme de satisfaction d'être mis de la sorte à contribution, ne serait-ce qu'en lui prêtant l'oreille voire en lui posant des questions ou en formulant à sa demande des commentaires, et de lui avoir procuré l'occasion de tester les éléments d'un texte à venir.

« Mais le temps ne revient jamais en arrière¹. » Il me faut sans doute préciser que ma démarche ne prétend ni à l'interprétation ni à une analyse thématique. Elle s'attache surtout aux opérations que l'écrivain effectue, dans son travail dans et sur la langue, à son *art de faire*, art

1. Rachid El-Daïf, *Le Musicien et le Calife de Bagdad* (trad. Xavier Luffin), Arles, Actes Sud, 2010 [2005], p. 174.

poétique en acte, notion qui n'est pas si éloignée de ce qu'on appelait jadis la « manière » d'un auteur. Sans s'interdire des rapprochements avec des écrivains qui ne sont pas forcément familiers à Rachid, mais avec lesquels des affinités sont assez probantes pour autoriser des digressions intertextuelles.

Les procédés que j'ai dégagés doivent être compris comme des outils destinés à aider à l'intelligibilité du texte, en mettant en exergue des caractéristiques retenues pour leur pertinence présumée.

L'inattendu attendu. La nécessité du récit sous-tend l'œuvre de Rachid El-Daïf. Déjà, dans les poèmes apparemment peu narratifs de *L'Été au tranchant de l'été*², on décelait des embryons d'histoire où se manifestait, contenue, une pression narrative. Rachid, et on n'a pas de raison de ne pas le croire, affirme qu'il ne sait pas ce qu'il veut faire quand il entreprend l'écriture d'un texte³. Mais, s'il ignore ce qu'il veut écrire (et comment?), il sait, me semble-t-il, qu'il veut *écrire*. Et, si, comme il l'affirme avec netteté, il n'a pas l'intention de délivrer un message, s'il n'est pas animé par un *vouloir dire* (ceci ou cela), par le dessein d'illustrer une thèse ou d'échafauder une démonstration, lorsqu'il se met à la tâche son désir est de *raconter*.

Raconter, c'est, de fait (et d'abord?), assumer la « fatalité » que la structure linéaire de la langue impose: l'enchaînement même de la parole parlée et écrite est celui d'une succession de mots, de phrases et d'instantanés qui engage « naturellement » à une certaine narrativité. En écho, je citerai un commentaire de Claude Simon sur sa pratique de romancier. Après avoir souligné le caractère « très vague » de son projet initial, il note: « Puisqu'en définitive parler ou écrire, c'est toujours une question d'ordre [...] je ne sais par où commencer⁴ ». Dans cette fatalité réside sans doute pour une part le caractère énigmatique — un mystère aurait dit Jean Paulhan — de la force d'entraînement que le récit recèle pour le romancier et pour son lecteur.

En effet, le récit suscite inmanquablement une attente, même si celui qui le lit ignore où le mène l'auteur, qui, d'ailleurs, n'a pas toujours su vers quoi il se dirigeait (Rachid explique: « Je me laisse aller, en

2. *L'Été au tranchant de l'épée* (trad. Jamal Eddine Bencheikh), Paris — Beyrouth, Le Sycomore — Dar Al-farabi, 1979.

3. Les propos rapportés sans référence dans cet essai ont été tenus soit au cours de conversations privées, soit dans le séminaire organisé le 9 décembre 2014 à l'INALCO par Sobhi Boustani ou lors de la journée d'étude coordonnée par Katia Ghosn le 11 décembre 2014 à l'Université Paris VIII.

4. Claude Simon, *Quatre Conférences*, Paris, Minuit, 2012, p. 92 et 66.

écrivain, au mouvement des vagues à la surface de ma conscience. »). L'inattendu attendu, dirait Claude Simon⁵. Je pense à une situation limite de *Qu'elle aille au diable, Meryl Streep!*: le narrateur assiste à la télévision, en version originale et sans sous-titres, à une scène de rupture, interprétée par Dustin Hoffman et Meryl Streep. Lui qui ignore l'anglais, il se déclare néanmoins « envoûté sans y comprendre un traître mot⁶ ». Cette scène pourrait être une métaphore du récit, entendu comme pur fonctionnement narratif, qu'il veuille ou non — jouons sur l'ambiguïté de l'expression — dire quelque chose.

À propos de tautologie, j'ai relevé chez Clément Rosset une remarque qui s'applique à la chanson populaire; la proximité avec ce qui est évoqué ici est forte et troublante :

Il arrive bien que le texte de la chanson raconte une histoire, mais cette histoire est alors aussi muette que les « faits » rapportés dans le cas de figure le plus fréquent, car c'est une histoire sans enseignement ni morale et qui se donne seulement pour ce qu'elle est. La nature tautologique de ce genre de textes ne fait aucun doute : ce qu'on chante dans la chanson populaire revient toujours ou presque à mentionner que A est A ou que B est B. Le chant populaire ressemble ainsi à une commémoration à vide : une commémoration de ce qui n'a aucun titre particulier à être mémorable ou mémorisé⁷.

Un roman de Rachid comme une chanson populaire ? Ne prétendant pas, lui non plus, dire, à sa façon, autre chose que ce qu'il dit.

La parataxe. C'est un procédé qui consiste à « juxtaposer des phrases sans expliciter par une particule de subordination ou de coordination le rapport de dépendance qui existe entre elles dans un énoncé, dans un discours, dans une argumentation⁸ ». Je l'illustrerai par les premières lignes, très connues, de *L'Étranger* :

Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : « Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués ». Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier.

5. Claude Simon, « L'inattendu attendu », in Mireille Calle-Grüber (dir.), *Les Tryptiques de Claude Simon ou l'art du montage*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2009, pp. 19-21.

6. Rachid El-Daïf, *Qu'elle aille au diable, Meryl Streep!* (trad. Edgard Weber), Arles Sud, 2004 [2001], p. 67, 68 et 69.

7. Clément Rosset, *Le Démon de la tautologie suivi de Cinq petites pièces morales*, Paris, Minuit, 1997, p. 50.

8. Jean Dubois (dir.), *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1994.

L'asile de vieillards est à Marengo, à quatre-vingts kilomètres d'Alger.
Je prendrai l'autobus à deux heures et j'arriverai dans l'après-midi⁹ [...].

Au début de *Passage au crépuscule*, son premier roman, Rachid El-Daïf recourt à ce procédé minimal, donnant le ton — simplicité apparente et précision de l'écriture — de ce qui va suivre. L'action se passe pendant la guerre civile libanaise, le narrateur, qui a perdu un bras, est progressivement contraint à la réclusion, jusqu'à ne plus pouvoir sortir de sa chambre. Par exemple :

Je me suis rendu à la porte.
J'étais torse nu. Mon bras droit était coupé à la hauteur de l'épaule : je ne portais pas de chemise, ni rien.
Décidément, je me rendais à la porte.
J'y étais. Je l'ouvris de la main gauche. Je fis un pas au-dehors et je dis à voix haute :
Oui¹⁰ ?

Dans ces exemples, le procédé n'est pas appliqué de façon stricte puisqu'il y a dans les deux cas un « et ». Et en général lorsque, dans la suite de *Passage au crépuscule* et dans le reste de son œuvre, il y recourt, Rachid El-Daïf n'est pas systématique, il tend à la parataxe. Spécialement dans *L'Insolence du Serpent*, quand il construit son récit par juxtaposition de propositions indépendantes, s'il n'élimine pas toute conjonction, il conserve des particules de coordination de préférence à celles qui indiquent la subordination. Dans le texte original arabe, on relève, au lieu de l'emploi de *qabla an*, *b'ada an*, ou *'inda mā* (« avant que, après que, tandis que »), celui, récurrent, de *wa* (« et » ; « et aussi »), ou de *thumma* (« ensuite » ; « et puis »). Il arrive aussi qu'un paragraphe, un épisode commence par un *thumma* et se trouve rattaché en quelque sorte à une plus vaste narration potentielle, hors champ.

Même si, en introduisant un peu de liant, elle rend la juxtaposition moins sèche, moins nue, l'utilisation de telles particules n'atténue pas l'absence de hiérarchisation et de relation causale entre les moments, événements ou propos rapportés qu'une construction parataxique implique : le déroulement du récit se limite quasiment à une succession. En outre, la répétition de ces particules contribue, me semble-t-il, à l'impression d'une mise à plat, sans hausser le ton, et d'un certain prosaïsme.

9. Albert Camus, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942.

10. *Passage au crépuscule* (trad. Luc Barbucesco et Philippe Cardinal), Arles, Actes Sud, 1992 [1986], p. 8.

Cette répétition peut poser au traducteur de l'arabe en français un délicat, et typique, problème: il lui faut choisir entre maintenir la répétition (*et... et... et...*) que, dans sa langue, le bon usage proscriit, ou bien, pour respecter celui-ci, introduire de la diversité en affaiblissant assurément l'effet produit par l'original, entre angoisse et dérision. Trop souvent, note Rachid, on ne traduit que « l'histoire » d'un roman, c'est-à-dire l'argument, l'intrigue à quoi le récit ne saurait être identifié, puisqu'il est indissociablement sens et forme, *écriture*. En outre il comporte généralement une dimension réflexive qui fait d'un auteur un écrivain, et non juste un « écrivain », selon la distinction de Barthes que Rachid reprend à son compte. On en mesure d'autant mieux la difficulté de *la tâche du traducteur* qui, ainsi que le soulignait Walter Benjamin, ne se limite pas à la *restitution du sens*¹¹.

La composition parataxique induit une indécision qui, selon le qualificatif utilisé par Farouk Mardam Bey, est éventuellement « rusée ». Fréquemment désinvolte aussi, et légère — et d'autant plus inquiétante, chez Rachid, qu'elle paraît légère. Des critiques ont souligné l'effet d'étrangeté, d'insolite, de distance produit ainsi par un regard qui semble ne pas aller au-delà de la surface des choses (Sartre, à propos de *L'Étranger* de Camus, parlait, avec une certaine condescendance, d'une vision du monde à travers une vitre). Par exemple, dans l'écriture de *Fais voir tes jambes, Leïla!* Josyane Savigneau percevait « une sorte de naïveté enjouée¹² ». Dans *L'insolence du serpent*, parmi les habitants descendus en pyjama dans la rue, après un tremblement de terre, « certains portaient dans leurs bras leurs enfants, d'autres portaient sur eux un paquet de cigarettes¹³ ». À une lectrice regrettant que Rachid ne l'ait pas aidée davantage dans sa lecture, car il ne compose pas ses romans en chapitres (que dire alors de W. G. Sebald ou de Thomas Bernard, lorsqu'ils enchaînent leurs récits sans paragraphes, et *a fortiori* de Marie Ndiaye ou Mathias Enard écrivant un roman en une unique phrase qui se développe jusqu'au point final ?), on pourrait répondre qu'il s'en remet, au moins pour une part, au lecteur, en lui laissant le soin de combler à son gré les interstices du récit. Et citer Allen Ginsberg, qui, à partir de la façon dont Cézanne juxtaposait les couleurs, avance « l'idée, peut-être excessivement raffinée, que [...]

11. Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », in *Mythe et violence* (trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac), Paris, Denoël, 1971 [1923], pp. 271-275.

12. « Au Liban, scènes de genre et théâtre d'ombres », *Le Monde*, 3 novembre 2006.

13. Rachid El-Daïf, *L'insolence du serpent ou les créatures de l'ombre* (trad. et prés. Edgard Weber), Toulouse, AMAM, 1997 (1987), p. 77.

par la juxtaposition d'un mot à un autre, un trou entre deux mots — comme le trou spatial sur la toile —, il y aurait un trou entre les deux mots que l'esprit remplirait avec la sensation de l'existence¹⁴ ». Ou, encore, Emmanuel Hocquard :

Les propositions sont indépendantes entre elles. Des relations s'établissent. Alors les propositions s'enchaînent ou s'attirent ou se repoussent ou se font écho. Le récit procède de ces rencontres¹⁵.

L'inachevé. La conception d'une œuvre littéralement ouverte se profile. La fin des romans de Rachid — plus encore que leur *incipit* — sans chute, sans nœud ni dénouement, laisse en suspens le développement narratif. Des exemples : « Mais j'ai quand même fini par dire, après un temps de silence et en prenant une grande respiration, pour rassembler tout mon courage : Bien sûr ! Bien sûr¹⁶ ». Ou bien : « Il écrivit aussi à la fille de son « oncle », celle que son père lui avait interdit d'épouser, pour la convaincre de divorcer, mais elle refusa — il continua toutefois d'espérer un jour de recevoir une réponse favorable¹⁷. » Et, plus radicalement, la dernière phrase, inachevée, de *Nāhiyat al-barā'a*¹⁸, sur laquelle Sobhi Boustani a attiré notre attention : *Kāna 'alayya an...*, « Il me fallait... ». Un inachèvement qui pourrait répondre à un *thumma* (« ensuite » ; « et puis ») placé en ouverture d'un récit.

Difficile de ne pas penser aux catégorisations de Mikhaïl Bakhtine : à la différence de l'épopée dont le temps est « fermé, arrondi, parachevé¹⁹ », le roman, écrit-il, représente « un monde où le « premier mot » (celui du début idéal) fait défaut, où le « dernier » n'a pas encore été prononcé ». Il ajoute :

L'objet s'intègre dans le processus inachevé du monde en devenir, et il est frappé du sceau de l'imperfection. Si éloigné soit-il de nous dans le temps, il est relié, à notre présent incomplet par de continues mutations temporelles, relié à notre imperfection, à notre présent, et ce pré-

14. Paris Review, *les Entretiens, Anthologie*, Vol. 1 (trad. de l'anglais Anne Wicke), Paris, Christian Bourgois, 2010, p. 164.

15. Emmanuel Hocquard, *Conditions de lumière*, Paris, P.O.L., 2007, p. 181.

16. Rachid El-Daïf, *Learning English* (trad. Yves Gonzalez Quijano), Arles, Actes Sud, 2002 [1998].

17. Rachid El-Daïf, *Le Musicien et le Calife de Bagdad*, op. cit.

18. Rachid El-Daïf, *Nāhiyat al-barā'a (Du côté de l'innocence)*, Beyrouth, Dār al-Masār, 1997, non publié en français.

19. Mikhaïl Bakhtine, « Récit épique et roman », in *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1991 [1975], p. 455.

sent avance vers un avenir inaccompli. [...] Son sens et sa signification se renouvellent et grandissent à mesure que le contexte se développe²⁰.

Aussi, lorsqu'il n'a pas la prétention de « dire » quelque chose, le récit parle-t-il immanquablement de la vie.

La rhétorique du simple. Salam Diab, qui est une spécialiste de son œuvre, voit en Rachid El-Daïf le « maître de la rhétorique du simple, du quotidien », de ce qui n'a aucun titre à être mémorable (je reprends les mots de Clément Rosset), mais qui à l'occasion acquiert une présence insupportable. C'est le cas dans *Techniques de la misère* : dans une ville en guerre dont aucun service ne fonctionne plus, les tours d'électricité ou d'eau rythment l'existence des habitants. Sous la plume de l'auteur, modes d'emploi de la survie et recettes alternatives se succèdent : par exemple, comment alimenter le réservoir installé au-dessus de la salle de bains, à quel tuyau le raccorder et comment alimenter les autres robinets de l'appartement²¹... Une dizaine d'années plus tard, Rachid disait au journaliste Christophe Ayad — son propos prend un relief particulier en 2015 : « Le prix du téléphone, l'état des trottoirs, c'est aussi important que changer la société et ça, nos intellectuels ne l'ont pas intégré. On reste obsédés par les grandes causes²² ».

Les ressources de la balāgha (« éloquence »). « Maître de la rhétorique du simple », cette formule s'applique non seulement à une réalité jugée d'habitude négligeable, mais à la recherche d'une simplicité qui fait l'*efficacité* d'un récit (Salam Diab parle également de « facilité impossible », le simple est difficile), à la manière dont Rachid traque tout procédé qu'il estime inutile : « Lorsque j'ai fini d'écrire un texte, explique-t-il, je le relis et je supprime un certain nombre de choses qui peuvent relever d'une certaine éloquence. »

Il joue aussi avec les types de construction, qu'il combine. D'un roman à l'autre et à l'intérieur d'un même livre, non seulement il opère des dosages, par exemple en introduisant plus ou moins de parataxe, en appliquant le procédé à des passages de différente longueur, mais il varie les figures et les temps, alterne discours direct ou indirect, récit rapporté, insère au besoin une narration seconde dans le déroulement principal et, périodiquement, des répétitions-variations...

20. *Ibid.*, p. 464.

21. Rachid El-Daïf, *Taqniyyāt al-bu's*, Beyrouth, Dār Mukhtārāt, 1989. Seuls des extraits ont été publiés en français : « Techniques de la misère » (trad. Leila Guermouche et Brigitte Marino), *Méditerranéennes* 5, 1993, pp. 96-101.

22. « Liban Gueule de bois », *Libération*, jeudi 29 octobre 1998.

Une vingtaine d'années après *Passage au crépuscule*, dans *Le Musicien et le Calife de Bagdad* (les aventures, au IX^e siècle, de Ma'bad, talentueux poète et chanteur, parti chercher fortune dans la glorieuse capitale des califes abbassides), il propose une anthologie savante et amusée de figures et montages narratifs. Entre minimalisme et foisonnement, il combine à plaisir vitesses et échelles de temps, la « grande histoire », riche en intrigues et en événements sanglants, et les péripéties dans lesquelles est pris le héros. Il les agrémente d'incrustations, comme les ornements dont use abondamment la littérature ancienne savante et populaire : digressions, vers, chantés notamment par Ma'bad, et énoncés proverbiaux. À première vue, ils ne sont pas essentiels à la logique narrative, mais au fur et à mesure que le récit progresse, il s'avère que, même (et surtout ?) quand ils paraissent gratuits, ils en sont partie prenante, en marquant des pauses, en suggérant de possibles rebondissements, ou en retardant le dénouement. Sans parler des réjouissantes paraphrases synonymiques qui viennent, avec un pédantisme bouffon, traduire de temps à autre des mots ou des usages forgés par Rachid, censés appartenir à une langue ancienne.

Il diversifie aussi les narrateurs : l'auteur, qui, nous rappelle-t-il en passant, en sait plus que son héros (« Ma'bad ne connaissait pas tous ces détails²³ »), et ceux qui interviennent en cours de route, tels des narrateurs délégués, par exemple Khulayda : « Elle lui dit : — Ton père ne t'a-t-il jamais rapporté l'anecdote d'Atā' Ibn Abū Rabāh, qui avait un jour vu Ibn Surayj vêtu d'un manteau aux couleurs chatoyantes, tenant dans la main une sauterelle dont l'une des pattes était attachée à un fil²⁴ ? » Etc. Le héros, Ma'bad, revient lui-même à deux reprises sur le déroulement des événements, en une sorte de sommaire narratif, qui rafraîchit au besoin la mémoire du lecteur. Par exemple :

Il lui apprend donc qui il était et pourquoi il était allé à Bagdad, comment il était parvenu à chanter lors d'une soirée d'Al-Amīn, ce qui lui était arrivé durant la guerre et comment il avait décidé de quitter Bagdad, après avoir vu la tête d'Al-Amīn plantée sur un pal, à la Porte de fer dans la capitale. Il lui parla aussi de son ami Abū Zakkār le Bagdadien, l'aveugle, qui pourrait peut-être intercéder en sa faveur auprès d'Al-Ma'mūn et de ses partisans²⁵.

Dans le *Musicien et le Calife*, Rachid ne se frotte pas pour la première fois au « style ancien » dont il est un expert, pour tirer profit, comme

23. *Le Musicien et le Calife*, op. cit. p. 85.

24. *Ibid.* p. 47.

25. *Ibid.* p. 184.

il dit, de « l'électricité transmise par lui » : par exemple, l'intrigue de *Fais voir tes jambes, Leïla!* était inspirée²⁶ — certes, loin de son intense lyrisme — du chef-d'œuvre de l'amour courtois de Qays Ibn al-Mulawwah contant la mythique passion du « Fou de Leïla ». Mais il n'est sans doute pas indifférent que ce soit dans un roman historique qu'il joue de la sorte, explicitement, avec les ressources de la *balāgha* (« l'éloquence/la rhétorique ») ancienne, en puisant dans les classiques arabes du X^e siècle, spécialement le monumental *Livre des chansons, Kitāb al-aghāni*, d'Isfahānī.

À la différence de ce dialogue avec la tradition qui mêle reprise, parodie et invention, la démarche consistant à retrancher du texte achevé les procédés et effets superflus pouvait signifier une certaine défiance, voire un rejet. Au lieu de les opposer, il est possible de voir dans ses choix narratifs les modalités d'une même exigence, qui s'est enrichie au fil des années : la recherche de l'inattendu attendu. Il s'agit donc moins pour l'écrivain de se placer sous l'autorité protectrice d'un héritage prestigieux, ou, à l'inverse, de le répudier, que d'en exploiter les ressources en mettant à l'épreuve leur efficacité, de prendre la mesure de leur distance et de leur proximité, en battant en brèche l'idée insistante d'une langue arabe hors du temps, achevée. Écrire dans une langue historique, affirme Rachid, c'est-à-dire dans une langue d'aujourd'hui.

Ce texte ne fait qu'esquisser quelques stratégies et tactiques narratives. Bien d'autres restent à découvrir. Il convient de lire et relire Rachid El-Daïf, qui construit de livre en livre, pour le plaisir renouvelé du lecteur et son édification, son œuvre romanesque et, à travers elle, une réflexion en acte sur l'art du récit.

26. Rachid El-Daïf, *Fais voir tes jambes, Leïla!* (trad. Yves Gonzalez Quijano), Arles, Actes Sud, 2006 [2002].