

EDGARD WEBER

s.d.

ROMANCIERS ARABES  
DU LIBAN

R. EL-DAÏF M. ACHKAR A. WAZEN R.  
JABER M. ABI SAMRA H. DAOUD H.  
BARAKAT J. DOUAIHY D. EDDE...

CEMAA  
Toulouse 2002

Guerre et technique narrative  
dans le roman de Hoda Barakât

Sobhi Boustani\*

Aborder la question de la guerre, dans les œuvres d'un romancier semble au préalable, susciter deux interrogations : premièrement, comment évoquer l'art narratif, et par conséquent, l'écriture esthétique quand la fiction s'appuie sur la guerre dans toutes ses horreurs et ses effrois ? Si cette première interrogation incombe à l'écrivain de conjuguer le réel et le beau, la deuxième, non moins délicate, touche sa subjectivité. Loin d'être historien et en l'occurrence objectif et neutre, le romancier est fortement impliqué dans les événements qui font l'histoire<sup>1</sup>, ce qui soulève une deuxième problématique qui consiste à savoir si la guerre qui *va contre l'ordre naturel des choses*, comme disait Michel Raimond<sup>2</sup>, a-t-elle engendré une technique narrative répondant à cette logique ? Pour cela, notre tâche ne se limitera pas à repérer les traces de la guerre libanaise dans les romans de Hoda Barakât<sup>3</sup>, entreprise, somme toute, facile mais non

---

\* Université de Lille.

<sup>1</sup> Voir Ahmad Abû Maţar, *al-riwâyatû wa-l-ḥarbu* (Roman et guerre), al-Mu'assassa l-'arabiyya li-l-dirâsât wa-l-nashr, Beyrouth, 1994, p. 18.

<sup>2</sup> Michel Raimond, *Le Roman*, Armand Colin, Paris, 1989, p. 69.

<sup>3</sup> Hoda Barakât est une romancière libanaise née en 1952. Elle a publié les œuvres suivantes :

-*al-Zâ'irât* (Les Visiteuses), (un recueil de nouvelles), Dâr al-maţbû'ât al-sharqiyya, Beyrouth, 1985.

-*Hajar al-ḍaḥik*, (roman), Riad el-Rayyes Books, Londres, 1990.

significative, mais à essayer d'analyser l'expérience de la romancière dans cette guerre, de déterminer sa vision du réel ainsi que sa position à son égard. Il s'agit de voir, enfin, dans quelle mesure son univers fictif serait, en même temps, le produit d'un réel disloqué et l'expression d'une volonté de refus et de changement<sup>4</sup>.

Dans ce cadre précis se situe notre intervention. En abordant l'influence de la guerre libanaise sur la technique narrative, elle s'arrête sur la structure du roman dans une première partie et sur la technique de l'expression dans une deuxième partie. Cette étude s'appuie particulièrement sur le roman *Ḥajaru l-ḍaḥik* (*La Pierre du rire*) (1990)<sup>5</sup>.

### Structure du roman

#### Ordre narratif

*Ḥajaru l-ḍaḥik* de H. Barakât répond à une morphologie élémentaire du roman à savoir le schéma quinaire menant d'un état initial à un état final. Il trace le parcours de Khalîl, un jeune intellectuel libanais, de confession chiite - sans

---

Traduction française: *La Pierre du rire*, Actes Sud, Paris, 1996.

-*Ahl al-hawâ*, (roman), Dâr al-nahâr li-l-nashr, Beyrouth, 1993.

Traduction française: *Les Illuminés*, Actes Sud, Paris, 1998.

-*Hârithu l-miyâh* (*Le Laboureur d'eau*) (Roman), Dâr al-nahâr li-l-nashr, Beyrouth, 1998.

<sup>4</sup> Voir Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Dunod, Paris, 1996, pp. 18-20. Et Faysal Darrâj, *Dalâlât al-'alâqa al-riwâ'iyyati*, Dâr Kan'ân li-l-nashr, Damas, 1992, pp. 370-373.

<sup>5</sup> Pour les citations de *Ḥajaru l-ḍaḥik*, nous adoptons essentiellement la version française traduite par Nadine Acoury. Nous mentionnons la version arabe à chaque fois que cela nous semble nécessaire. Les numéros de page cités dans le contenu renvoient à la version arabe du roman.

qu'elle soit explicitement désignée - solitaire, doux, timide, taciturne et ayant peur des femmes. Venu du Sud, dans la capitale, il décide de garder les valeurs traditionnelles de sa société et de rester à l'écart de toutes les fractions impliquées dans la guerre libanaise. Arrivé à une situation oppressante et intenable il devient dépressif, s'enferme dans sa chambre, tombe malade et a un ulcère d'estomac (*Ḥajar*, p. 174, 180). Il décide de suivre la vague de la haine, qui, elle seule fait vivre et, elle seule, apporte le *rire* : *nous le savons maintenant*, dit-il, *que nous n'avons pas le choix. Aimer sa propre personne, c'est haïr les autres* (p. 241). Khalîl se métamorphose totalement, il commence à haïr les autres pour s'aimer lui-même (p. 246). Pour être enfin un homme, il viole sa voisine (p. 248) et devient trafiquant d'armes et petit chef de milice.

L'ordre narratif qui régit les épisodes dans le parcours de Khalîl repose sur la guerre. En effet, la narration, sans se soucier dans le récit, d'un enchaînement chronologique ou logique apparent, suit un rythme répétitif qui est celui même de la guerre libanaise. Un événement marquant : le bombardement (*al-qasf*), ou l'explosion (*al-infijâr*), est rappelé comme un repère fixe. Toute action et toute évolution dans le processus de la métamorphose du héros sont systématiquement motivées ou conditionnées par cet événement. Les personnages et le héros en l'occurrence ne sont plus maîtres de leur destinée, ils la subissent sans avoir le pouvoir de la modifier. Observons, dans les citations suivantes, comment les verbes qui expriment une action ou qui décrivent un comportement sont précédés des phrases relevant du même champ lexical et sémantique :

- *Intahat al-ma'rakatu, jâ'a Nâjî* (p. 14) (*La bataille terminée, Nâjî était passé*).

- *Fî-l-jarîda 'idun haqîqî... wa-shtidâdu l-qasfi wa-l-qasfu l-muddâdu ja'alahâ tabdû ka-khaliyyatin kabîratin...* (p. 43). (*Il y avait une véritable fête au journal... Et, au milieu de la canonnade qui s'intensifiait, le local apparaissait comme une cellule géante au comble de son activité...*)

- *Inkashahat ghaymatu l-qasfi 'ani l-madînati... kharaja l-'âmîlûn... kharaja Khalîl mina l-mabnâ* (p. 46) (... *Les fumées de la canonnade finirent par se dissiper... Les journalistes quittèrent le local... Khalîl sortit et marcha vers son logement*).

- *Kullamâ ishtadda infijâru l-qadhâ'ifi wa-l-şawârikhi kânû yudkhillûna ru'ûsahum bayna aktâfihim wa-yubasmilûn* (p. 87) (*A mesure qu'augmentaient les détonations des obus et les déflagrations des fusées, ils rentraient la tête entre les épaules, psalmodiant et implorant la grâce du ciel...*)

- *Hada'at aşwâtu l-qadhâ'ifi. Tala'a sukkânu l-binâyati kullun ilâ baytihi. Nazala Khalîl ilâ ghurfatihi...* (p. 151) (*Les détonations des obus finirent par se taire. Les habitants de l'immeuble regagnèrent leurs appartements. Khalîl redescendit chez lui...* )

- *Istayqaşa Khalîl 'alâ aşwâti l-qasf...* (p. 226) (*Le fracas des explosions réveilla Khalîl.....*)

- *'Âda l-qasfu'anîfan fî l-masâ'i. Tala'a Khalîl ilâ sufrati l-darajî...* p. 227) (*A la nuit tombée, la canonnade redoubla de violence. Khalîl rejoignit les autres sur le palier*).

Et la liste peut sensiblement s'allonger.

Parallèlement à ce pivot déclencheur et répétitif, d'autres actions, également répétitives s'organisent autour de lui : les

rencontres réitérées entre Khalîl et les différents membres de l'équipe du *Journal*, ses précipitations dans la cage d'escalier, ses visites de l'appartement de *sitt* Isabelle, etc... Nous remarquons que le mouvement de Khalîl se réduit essentiellement à un va et vient (donc répétitif) entre son lieu de résidence et l'équipe du *Journal*.

La guerre oppose deux entités et accentue le clivage entre elles. Plus son mouvement répétitif perdure, plus la décomposition de la société s'accélère. D'où une structure binaire qui vient s'associer au répétitif dans le récit. Un fractionnement progressif, suivant une ligne descendante et partant du général au particulier, traverse la fiction. En effet, au niveau du cadre extérieur, le pays est désormais divisé en deux *ilâ baladayn...* (p. 66). Le ciel de la ville est coupé en deux, *infaşamat samâ'u l-madînati ilâ ithnayn...* (p. 37). Cette dichotomie continue dans les quartiers, les rues et les appartements *ka'an ghalabat arwâhu l-shuqaqi l-sharîrati 'alâ arwâhi l-shuqaqi l-ţayyibati* (*comme si les âmes malfaisantes des appartements avaient triomphé et occupaient désormais le territoire*, p. 55). Elle atteint la chambre de Khalîl : celle-ci s'est également fractionnée en deux parties : *on aurait dit qu'une nouvelle chambre avait dévoré l'ancienne* (*ka'anna ghurfatan 'ukhrâ'akalat al-'ûlâ...*) (p. 52). Quant aux humains, les contemporains de Khalîl sont divisés en deux catégories : *wa-'atrâbu Khalîl hum fî-l-ħaqîqati majmû'atâni...* (p. 17). Il y a ceux qui sont en haut (*fawqa*) puis ceux qui sont en bas (*tahta*) (p. 239). Il ne fallait pas, non plus confondre ceux qui sont ici (*hunâ*) et ceux qui sont là-bas (*hunâka*) : *les militants de ce côté-ci et ceux de là-bas* (p. 66), le *Nous* (*nahnu*) et le *Vous* (*'antum*) ; le *Nôtre* (*lanâ*) et le *Vôtre* (*lakum*) (p. 49). De

sa scolarité, Khalîl se rappelle de ses deux enseignants d'histoire, Mufîd et Muqbil, l'un attaché à la gloire des ancêtres : les Phéniciens et l'autre à la grande Syrie. Les deux ont œuvré à former et son sentiment national et sa pensée historique (p. 131). Les individus vivent une séparation entre leur corps et leur âme : *ils sortent promener leurs corps comme on promène son chien*, lit-on (p. 88), et Khalîl, en plus de tout cela, voit dans son corps *qui refusait désormais de le suivre* (p. 172), un champ de conflit entre hormones mâles et femelles (p. 89).

La dualité qui marque profondément le roman *Ḥajaru l-daḥîk* trouve, alors, son expression non dans une linéarité horizontale mais dans une technique qui juxtapose verticalement des scènes et des tableaux rappelant en permanence que dans la guerre, le bien et le mal, la vie et la mort se côtoient et s'affrontent, comme dans ce passage inopiné du chapitre 4 au chapitre 5. Le premier se termine par cette phrase : *yâ Khalîl... Nâjî mâta*. (Elle lui dit : *Khalîl... Nâjî est mort*). Le second commence par la phrase *fî l-jarîdati 'îdun ḥaqîqîyyun*. (*Il y avait une véritable fête au journal...* p. 42).

Si on peut dire que l'agencement des épisodes dans *Ḥajaru l-daḥîk* s'effectue essentiellement selon une modalité dite d'entrelacement, d'autres récits, brefs, ne présentant aucun lien apparent avec l'ensemble, viennent s'insérer dans la trame du récit initial. Ces récits, d'une connotation hautement symbolique, se réfèrent à la guerre, comme *l'histoire de Muhammad Haddad qui suscita tout juste l'éphémère regret des camarades* (p. 120), pourtant il quitta la capitale et se dirigea vers le Sud pour combattre Israël, ou l'histoire

de cette femme qui avait mis au monde des triplés : elle les appela *Kfarfâlûs, Leba'a et 'Ain el-Mîr...* (p. 150)<sup>6</sup>.

### *Instances narratives*

Le narrateur dans le roman est hétérodiégétique. Omniscient, il ne se contente pas d'observer et de relater le comportement des personnages, mais, il se place à l'intérieur de chacun d'eux pour essayer de lire ses pensées. Le dialogue, extrêmement réduit dans le roman, cède la place au monologue interne qui prend parfois la forme d'un dialogue, mais interne lui aussi, couvrant quatre pages, comme celui que fait le héros Khalîl avec lui-même avant d'opter fermement pour le choix de la haine (pp. 238-241). Tout en étant principalement hétérodiégétique le narrateur s'introduit à trois reprises dans la fiction : deux fois à travers l'adjectif possessif *notre (nâ)*, quand il évoque sa ville : *ḥîna tastawî l-shamsu fî-l-samâ'i 'indanâ...* (*Le soleil au zénith est, chez nous, signe du retour de la ville...*) (p. 30); *fî-madînatin ka-tilka l-latî lanâ...* (*... Dans une ville semblable à la nôtre...*) (p.161); et une fois à travers le pronom personnel *je* ou le *moi*, à la clôture du roman où il avoue, d'une part, que, désormais, il connaît moins de choses sur son héros que celui-ci en connaît sur lui-même et il dévoile d'autre part son identité, auteur, écrivain et femme :

*Je me rapprochai de la vitre de la portière arrière... Où vas-tu ? lui dis-je, mais il [Khalîl] n'entendait pas. C'est moi, lui dis-je, mais il ne se retourna pas... Comme tu as*

<sup>6</sup> Kfarfâlûs, Leba'a et 'Ain el-Mîr sont trois villages au sud du Liban entre les deux localités de Saida et Jezzîn. Ils marquaient une ligne de front pendant la guerre civile libanaise.

*changé depuis ma description des premières pages! Maintenant, tu sais plus de choses que moi. L'Alchimie. La pierre du rire. Et Khalil disparut. Il était devenu un mâle qui rit. Et moi je suis restée une femme qui écrit. Khaïll, mon héros bien-aimé. Mon héros bien-aimé... (p. 250).*

L'absence du dialogue, tout d'abord, laisse entrevoir les relations que les personnages entretiennent entre eux. À part le narrataire, instruit par le narrateur, les personnages n'échangent pas vraiment ni leurs pensées ni leurs intentions, ils les soupçonnent uniquement. D'où le climat de méfiance et de suspicion qui règnent entre eux. Par son irruption dans la narration, la narratrice insiste sur sa totale implication dans les actions de sa propre fiction et exclut toute neutralité de sa part. Comme son héros, elle appartient à l'espace où se déroulent les événements. En plus, elle entretenait et continue à entretenir avec lui une relation constante de tendresse et d'amour. Mais, si, en tant que narratrice, écrivain et femme, elle arrête ou plutôt elle suspend sa mission une fois que son héros, Khalil, le mâle, rejoint l'univers de la guerre, elle ne lâche pas pour autant sa plume dans le long combat qu'elle mène.

Cet *explicit* reflétant la vision autant responsable que se-reine de Hoda Barakât dans une société en pleine guerre, couronne une position, développée et soutenue, tout au long du roman. La guerre et la violence sont principalement l'œuvre de l'homme, alors que la femme reste un élément fondamental de paix. Au fur et à mesure que les épisodes de la guerre se multiplient, les personnages-femmes sont successivement exclus du champ de la fiction. Les exemples

sont abondants : Rita (p. 12) ; *as-sitt* Isabelle (p. 23) ; la femme de Sa'îd, responsable du parti (p. 34) ; la Hollandaise, femme de Faraj (p. 104) ; Claude, la femme de Nâyef (p. 219)... Exception faite pour Catie, l'infirmière philippine qui appartient au cadre hospitalier décrit comme étant en dehors de l'espace de la ville : *Khalil n'avait jamais réalisé auparavant que le véritable paradis de la ville se cachait dans ses hôpitaux* (p. 184). L'hôpital, pour Khalil, *est une île blanche en suspens dans l'espace* (p. 186). Le narrateur, évoquant les femmes, les qualifie d'ailleurs de bénies (*mubâarakât*) (p. 117). Le héros, Khalil, dans le profond conflit qu'il vit avec son corps et avec la société déclare clairement *qu'il préférerait de loin ses hormones féminines qui, normalement dosées, le garantissaient de tout acte criminel* (p. 89)<sup>7</sup>. Voilà comment, Hoda Barakât, avec une finesse narrative remarquable, exprime son expérience et sa position dans cette guerre.

### *L'espace*

Toute action romanesque est spatialisée. Une évidence qui implique la présence d'un cadre naturel dans lequel évoluent les personnages. L'espace décrit par le narrateur de *Hajar al-dahik*, modelé par la guerre, excède son rôle décoratif pour celui d'espace actant porteur d'une signification.

<sup>7</sup> Les femmes intellectuelles (poétesse et écrivain) et artistes (comédienne et danseuse) sont évoquées à la fin du roman pour rappeler leur impuissance : (parlant de la poétesse, Soumaya dit : *enfin, remarquez qu'elle n'a plus beaucoup de temps devant elle. Elle a vieilli* (p. 223)). D'autres femmes sont évoquées comme étant un élément indispensable aux soirées mondaines de ceux qui sont *là-haut*.

Raison pour laquelle nous abordons le lien reliant guerre, espace et narration dans ce roman. Les actions se passent dans une partie de Beyrouth et notamment, la partie ouest. Aucune pause descriptive concernant des paysages de la ville ne vient s'immiscer dans la fiction. Sur Beyrouth, il y a un passage montrant que *cette jolie petite ville méditerranéenne s'est exagérément hypertrophiée, car, elle n'était probablement pas préparée à un développement d'une telle ampleur* (p. 20). Des immeubles identiques y ont anarchiquement poussé (*farrakhat tilka l-'imârât*). Cette allusion à Beyrouth, a pour objectif immédiat de préparer l'introduction dans la fiction d'un autre espace plus restreint, celui de l'immeuble où se trouve l'appartement de *sitt* Isabelle et la chambre de Khalil *un immeuble construit par un homme qui avait sans doute pris tout son temps* (p. 21). Deux espaces s'opposent : un immeuble bien identifié face à une ville anonyme qui a *dû se débrouiller comme elle le pouvait* (p. 20), des valeurs authentiques face à d'autres valeurs imposées par une nouvelle conjoncture, l'un suggère *l'installation et la stabilité (tûhî bi-l-iqâmati)*, l'autre, *dépourvu de souvenirs suggère le temporaire et le transitoire (tûhî bi-l-'ubûr)*.

Khalîl se meut dans l'univers spatial suivant : son immeuble (sa chambre, l'appartement de *sitt* Isabelle et la cage d'escalier, p. 88), l'appartement où habite son ami Nâyef, le journal où travaille son ami, l'appartement de *ustâdh* et le sous sol de Samarland agréablement aménagé par le *'akh*. À cela s'ajoute le cabinet de son médecin et l'hôpital. L'espace extérieur de la ville est relativement réduit par rapport à l'espace intérieur. Seules quelques rues sont encore praticables souligne-t-il (p. 30). La rue n'est plus un lieu de divertisse-

ment ou de plaisir, elle est uniquement une voie de déplacement entre deux intérieurs. En plus, cette voie cache à n'importe quel moment un risque potentiel : barrages, voitures piégées, obus... La scène, perçue selon la perspective de Khalîl à sa sortie du journal, nous montre clairement ce rôle et met en évidence l'immobilisme des gens. Les deux éléments en mouvement sont le héros qui rentre chez lui et l'ambulance :

*Khalîl sortit et se dirigea vers sa chambre. Quelques chanceux balayaient les débris de verre sur leurs balcons. Les autres, silencieux et accablés, regardaient leur maison depuis la rue... Il poursuivit son lent cheminement. Le silence des rues où il passait était transpercé de temps à autre par la sirène des ambulances qui filaient sous le regard des passants...* (p. 47).

Les espaces intérieurs, minutieusement décrits dans leurs étapes évolutives, sont : la chambre de Khalil, l'appartement de *sitt* Isabelle. En s'appuyant sur le décor de ces lieux, Hoda Barakât suggère l'état d'âme du héros et laisse entrevoir ses aspirations. Dans cette perspective précise, le cadre spatial devient un actant principal du roman. La description, toute saisie en fonction des événements répétitifs de la guerre libanaise, est investie dans une opération transformatrice touchant le tandem : héros, espace. En effet, l'espace euphorique représenté par la joie de l'ordre dans la chambre de Khalil : *le bord de la couverture écossaise qui recouvre le lit est rigoureusement parallèle au sol... Le spectacle de cet espace coquet et rayonnant suffisait à le combler de joie* (p. 13-14) et par l'authenticité du décor dans l'appartement de *sitt* Isabelle (p. 19) entame, sous le poids de la

guerre, sa phase dégressive pour devenir un espace de dysphorie par excellence. La chambre de Khalil *semblait abandonnée depuis des années* (p. 52), et en dépit des efforts de nettoyage et de rangement *elle ne retrouva pas son aspect initial. Comme si elle était habitée par un esprit qui s'était faufilé par les carreaux cassés* (p. 55). Quant à l'appartement de *sitt Isabelle, il avait perdu sa guerre, il avait fini par prendre les traits d'un appartement à tout jamais hanté par les esprits maléfiques de la rue* (p. 71). Et lorsque Khalil, après son opération et son séjour à l'hôpital, monta dans l'appartement avec la nouvelle locataire, il trouva la chambre de *sitt Isabelle méconnaissable : des objets qui lui avaient appartenu, il ne restait que le squelette du lit ('izâmu sarîrhâ) et quelques clous plantés dans les murs* (p. 210). En revanche, et grâce à la guerre, l'espace euphorique se constitue ailleurs, loin de l'immeuble : dans l'appartement où s'effectue la rédaction du journal *Une vraie fête dans le journal..* (p. 42) et puis au sous-sol de l'hôtel Samarland : *c'est quoi cet endroit ?* demanda Khalil, et le *akh* de répondre : *cet endroit était jadis une boîte de nuit. On l'a ensuite converti en abri privé. C'est là donc qu'ils venaient se détendre... ils venaient s'y détendre et y passer la soirée. Chacun disposait de sa propre clé et de son casier particulier...* (p. 230). L'espace renvoie métaphoriquement aux mutations physique et psychologique du héros et adhère pleinement au rythme du roman. Et ce n'est pas par hasard si le narrateur introduit l'espace hospitalier juste avant cette phase finale (p. 184)<sup>8</sup>. La guerre telle qu'elle est investie dans le roman n'est

<sup>8</sup> Il serait peut être intéressant de comparer le rôle de l'espace hospitalier dans la transformation de Khalil au rôle du même espace dans la

plus uniquement un facteur de destruction et de déformation, elle est plutôt un élément actif et formateur, dans la mesure où elle refaçonne l'espace et réorganise la société selon ses propres lois. Pour cela, le lecteur ne se contente pas d'une simple opposition : ordre (passé, avant-guerre) ≠ désordre (présent, après guerre) ; euphorie ≠ dysphorie. C'est plutôt une opposition entre deux ordres, mais de natures différentes. L'un se substitue à l'autre : le transitoire (*al-'âbir*) se substitue à l'authentique. Ne dit-il pas des passagers qui partagent avec lui la voiture l'emmenant chez le médecin :

*parfaite incarnation des merveilleuses relations qui unissent les êtres humains... Je suis lié aux quatre autres passagers par une grande amitié... Nous nous délectons de notre chaleur avec une légèreté infinie... Car nous avons tous pleinement conscience de la fugacité de notre rencontre, totalement due au hasard...* (p. 178).

L'analyse de l'espace temporel vient confirmer cette substitution.

### **Le temps**

Rien dans le roman ne nous permet de déterminer la durée séparant l'état initial de l'état final. Le parcours du héros n'est balisé d'aucun repère de datation. Les indications temporelles fournies échappent à toute linéarité chronologique. Des signes comme : *cette saison...* (p. 23) ; *ce matin...* (p. 50) ; *tout ce qu'a fait Khalil depuis un mois n'était que...* (p. 56) ; *le lendemain...* (p. 76) ; *un mois au plus après la mort de Nâjî...* (p. 76) ; *après deux jours, les*

transformation de Zein dans le roman *'Ursu l-Zein* (Noces de Zein) de Tayyib Şâlih, Dâr al-'awda, Beyrouth, 1988.

*gens sortirent de leur immeuble...* (p. 92) ; *des mois se sont passés avant que Nâyef raconte à Khalil...* (p. 122) et enfin, *depuis des longues années, le ciel de Beyrouth s'est coupé en deux* (p. 37), ne dessinent pas un cadre temporel bien déterminé. Ils nous informent uniquement que la durée de la fiction s'étale sur plusieurs mois et qu'elle se déroule alors que le pays est en guerre depuis déjà quelques années.

Une anachronie narrative se manifeste, par ailleurs, par un certain nombre d'analepses évoquant des événements dans le passé et qui ont pour rôle d'instruire la formation psychologique du héros, comme le retour à des scènes décrivant sa relation avec Nâjî : *Khalil voit Nâjî qui, relevant le col de son par-dessus, jette un regard sur le ciel gris et pluvieux...* (p. 61), ou ses premières rencontres avec Nâyef : *La première fois que j'ai aperçu Nâyef dans la cour de l'université, j'étais ébahi par sa timidité...* (p. 62), ou cette évocation de son enfance : *un jour qu'il s'était endormi dans le lit de sa petite sœur, celle-ci l'avait pincé. De douleur, il avait alors... sorti sa langue jusqu'au bout et s'était mis à hurler et à pleurer...* (p. 181). Mais ce qui nous retient dans le roman c'est le temps actant, modulé à son tour par la guerre, et contribuant à l'organisation du rythme narratif.

*Avec l'espace, le temps est le deuxième concept qui nous permet d'ordonner nos perceptions en une représentation du monde* disait J.P. Goldenstein<sup>9</sup>. Il est donc impossible d'imaginer une transformation des lieux ou une mutation des personnages en dehors du temps. La guerre li-

<sup>9</sup> Jean-Pierre Goldenstein, *Lire le roman*, De Boeck et Duculot, Bruxelles, 1999, p. 120.

banaise, nous l'avons vu, modifie l'espace commun, pour reconstituer le sien, elle *hache (tafrum)* également le temps régulier pour avoir le sien propre. C'est bien ce dernier temps qui rythme le récit dans *Hajar al-ḍahik*. Le narrateur définit, en ces termes, le cycle temporel propre à la ville, espace de la fiction :

*le soleil au zénith est, chez nous, signe du retour de la ville, un peu l'équivalent du coucher du soleil chez les autres. L'horaire de nos journées s'est détaché de la course générale du soleil... Lorsque le soleil est à son apogée, les marchés commencent à s'impatisser des clients retardataires... Vers quatorze heures, s'installe une nuit métaphorique...* (p. 31).

Dans la ville du narrateur, il y a alors un jour et deux nuits.

Un lien existentiel se noue entre guerre et temps. Le second sans la première est totalement vidé de son contenu : *seule la canonnade te permet de donner au temps consistance et contenu, et de maintenir sa cohésion. Comme le calendrier précis de jeûne du mois de ramadan, la canonnade réaménage le rythme de la ville. On obtient ainsi le temps d'avant la canonnade, de pendant la canonnade, de pendant une longue canonnade, d'après la canonnade, etc..., le temps de toutes les variétés de canonnade* (p. 161).

Le cycle répétitif de la guerre fragmente le temps en des durées répétitives, lui faisant ainsi perdre toute valeur évolutive. Ce qui explique l'absence des repères chronologiques balisant l'évolution de la fiction. Les deux réseaux :



temporel et spatial s'installent dans le roman sous l'égide du grand maestro : la guerre, désignée par la *canonnade* (*al-qaṣf*). Celle-ci orchestre minutieusement la parfaite harmonie entre les deux. Elle est qualifiée d'*heureuse* (*al-qaṣf as-sa'id*) et la mort de *grand architecte* (*muhandis 'azîm*). La *bienheureuse canonnade te restitue le temps primordial, authentique et rétablit la cohérence originelle de la ville...* (p. 162).

Tous ces éléments confortent la guerre, et à travers elle la mort, dans son rôle initiatique et formateur. Car, dans ce cadre, avec ses secrets et ses mystères, s'effectue l'initiation de Khalîl. Une procédure lente, répétitive, bien organisée et extrêmement efficace parce qu'elle réussit à transformer totalement le héros et lui permet d'accéder par la grande porte à l'univers des mâles qui rient<sup>10</sup>.

### La technique de l'expression

Le style de Hoda Barakât se marie parfaitement avec le contenu de son roman, il reflète la structure narrative élaborée et contribue à la création de l'ambiance recherchée. Dichotomie et répétition constituent une caractéristique maîtresse de sa technique d'expression. La confrontation régulière, dans le roman, entre deux notions, deux valeurs, deux situations... ainsi que la transformation radicale de Khalîl se sont manifestées au niveau du style, surtout, par le parallélisme et l'antithèse. À la suite d'une explosion, le narrateur use de l'antithèse pour décrire la réaction confuse d'un

<sup>10</sup> Tel un disciple en processus d'initiation, Khalîl rentre progressivement dans les secrets de l'univers de la guerre. La dernière étape qui prélude sa consécration serait la sortie en mer avec le *'akh* pour échanger armes et drogues entre fractions en guerre (p. 232).

conducteur de voiture. Il est *effaré* (*mashdûhan*) et *sourit comme un mystique* (*wa-yabtasimu ka-ṣûfiyyin*) ; dans un autre contexte, Nâyef, étonné, regarde Khalîl avec *ironie* (*sukhriya*) ou *admiration* (*i'jâb*)... Le narrateur, reprend dans la deuxième partie du roman, vers la page 200, des situations identiques à la première et, parfois, il reprend les mêmes phrases, mais en inversant leur forme : la négative devient affirmative et vice versa. *L'embouteillage* (*al-izdihâm*) étouffant dans la première, signifiera la vie dans la deuxième (p. 201) ; même les *ordures* (*al-zabâlatu*) deviendront signe de vie et d'animation. Et contrairement à la première partie, Khalîl *aime son corps détendu sur le siège arrière, moi, j'aime mon beau corps* dit-il (p. 201), alors qu'il était *laid* (*bashi'*) auparavant (p. 172). Le narrateur n'hésite pas à mettre en évidence le changement entre passé et présent :

*Khalîl n'ouvrit pas la bouche... tellement il se méprisait. À son retour de l'hôpital... Il ne souffrait plus et ne se méprisait plus* (*kâna yaḥtaqiru nafsahu kathîran. Ba'da 'awdatihi mina l-mustashfâ... lam yakun yaḥtaqir nafsahu 'abadan*) (p. 208).

La dernière phrase, enfin, du roman nous présente un excellent exemple illustrant le parfait parallélisme et l'antithèse :

*wa-Khalîl sâra dhakaran yaḍhak/wa-anâ baqîtu imra'atan taktub* (*Et Khalîl était devenu un mâle qui rit/et moi je suis restée une femme qui écrit*) (p. 250).

Quant à la répétition, elle joue un rôle primordial dans la narration. Le rire (*al-ḍahîk*), fréquemment repris en ana-

phore dans plusieurs passages du roman, et souvent dans une ambiance lugubre, intrigue le héros. Sur cinq pages (146-150), on dénombre 44 emplois du verbe *rire* et de ses dérivés, constituant ainsi, au milieu des scènes d'horreurs, *un énorme festival de rire*. Il devient symbole de transcendance. Une fois que Yûsuf, le cousin du héros, intègre la milice (*sâra Yûsuf yadhaku kathîran wa-bi-şawtin locale il riait aux éclats à longueur de journée. Yadhaku kathîran wa-bi-şawtin 'âlin.*) (p. 129). La répétition dans le style était aussi le signe d'un déroutement : après l'explosion, le conducteur auquel nous avons fait allusion plus haut, perd tout point de repère, *il réfléchit, mais comment réfléchit-il ? (yufakkiru, kayfa yufakkiru ?)* ; sa réflexion semble se préciser, mais sans qu'il puisse la canaliser : (*fakkara'an yaqûla... law...*, phrase répétée 4 fois (p. 129).

L'effet stylistique de la répétition corrobore le parcours initiatique de Khalil. Comparons, à titre d'exemple, le sens connotatif de la répétition volontairement sollicitée par le narrateur à la fin des deux rencontres entre l'équipe du journal et Khalil, qui se passent à deux moments différents. La première s'est déroulée alors que le héros était dans sa première phase :

*La soirée tirait sur sa fin.*

*L'ustadh se pencha vers Khalil et lui dit... (mâla l-ustâdhu 'alâ Khalil wa-qâla lahu...)*

*L'épouse du rédacteur en chef se pencha vers Khalil et lui dit...*

*Le'akh se pencha du côté de Khalil et murmura...*

*Nâyef se pencha du côté de Khalil et articula... (p. 146).*

Mais Khalil, disciple potentiel, apparemment centre d'intérêt de toute l'équipe, toujours passif, ne répond guère à ses interlocuteurs et reste silencieux.

En revanche, la répétition à la fin de sa rencontre avec Nâyef, après sa sortie de l'hôpital, rétablit l'équilibre entre lui et Nâyef et à travers ce dernier avec ceux qui sont en *haut* à savoir *les décideurs de la guerre*, et annonce l'aboutissement de son initiation :

*Nâyef déclara que le akh était tout à fait disposé à accueillir Khalil au sein de l'équipe du journal. Parfait, répondit Khalil, donne-moi le temps de réfléchir à la question.*

*-On se voit très bientôt. (arâka qarîban).*

*-Très bientôt, pour sûr. ('arâka qarîban, bi-l-ta'kid.)*

*-Je t'appelle ('attaşilu bika.)*

*-Appelle-moi ('ittasil bî.)*

*-Au revoir (ilâ l-liqâ'i.)*

*-Au revoir (ilâ l-liqâ'i.) (p. 217).*

Cet échange dévoile un Khalil tout à fait mûr et tout à fait résolu à joindre l'univers qui, auparavant, le répugnait.

La guerre libanaise qui a bouleversé les donnes et secoué les systèmes établis a provoqué l'effondrement des fondations idéologiques qui fleurissaient à la veille de son déclenchement. Une nuée de concepts, de facture idéologique, se trouvent, sous la plume de Hoda Barakât, banalisés, ridiculisés et vidés de toute leur connotation d'origine. Une ironie mordante, suggérée uniquement par des effets stylistiques. La première fois que le bombardement a retenu Khalil dans les bureaux du journal, on voit évoquer dans un contexte anodin des termes comme : (*lu'bat al-tađhiyati, al-*

*sahâfiyyatu, al-tilqâ'iyyatu, al-wujûdiyyatu*) (la comédie du sacrifice d'un professionnalisme exacerbé... *Impératifs du naturel et de l'existentialisme...* p. 44). Plus éloquente encore la scène, quand Khalîl attendait dans les bureaux du journal son rendez-vous avec le rédacteur en chef, toute une série de concepts idéologiques et philosophiques (*al-thawriyya, al-nidâliyya, al-ḥadâtha, al-raj'iyya, al-ṭabaqiyya, al-fâshistiyya, as-sâdiyya al-jinsiyya...*) est évoquée par Khalîl à travers ses chaussures sales :

*il examina ses chaussures sales et songea à les essuyer avec le mouchoir en papier qu'il avait dans sa poche. Mais il décida que cela n'avait aucune importance... Qu'à supposer qu'ils le remarquent, ils n'y verraient aucune preuve d'insolence, mais en déduiraient plutôt que je suis un homme très occupé, qui bouge beaucoup, et qui se moque de ces futilités inconciliables avec l'esprit révolutionnaire et le militantisme moderniste. Qu'au contraire même, des chaussures bien cirées et reluisantes pouvaient nuire à leur homme et révéler une personnalité hypocrite et réactionnaire, ou bien des ambitions fascistes, ou des pulsions sadiques latentes, ou encore...* (p. 140).

L'impact de la guerre est extrêmement visible au niveau de l'image poétique et notamment, la comparaison et la métaphore. Des images empruntant au visuel et au réel leurs éléments expriment par excellence la violence ambiante, l'oppression d'un peuple et la souffrance d'une patrie. Tel est le rapprochement par exemple entre le peuple dans la ville en guerre et la viande qui bout dans une cocotte-minute :

*de temps en temps, un chef ouvrait la cocotte-minute d'un autre, récupérait le peuple qui y mijotait, remettait la pression, et ainsi de suite. Tel était le traitement infligé à un peuple aussi coriace et récalcitrant à la cuisson qu'une semelle de chaussure* (p. 179).

La représentation de la mort dans le roman est encore plus significative. La métaphore : *La mort frappe tous les jours à la porte* (*al-mawtu yatrûqu l-abwâba kulla yawmin*) (p. 147) introduit le lecteur dans un univers d'images pivotant autour de la mort. La guerre enlève à la mort toute crainte et lui arrache tout prestige. Elle la banalise au point de la rendre familière. La mort se débarrasse de son caractère abstrait et se transforme en être humain, physiquement fort, *aux épaules extrêmement larges* (*'alâ katifayhi al-lâmutanâhîyain*) dit-il, et maître absolu de la situation (*al-sayyidu al-mawt*).

*Quand le bombardement devient intense, la mort s'assoit derrière son bureau, nettoie bien ses lunettes, prend une longue règle et dessine comme un grand architecte la ville* (p. 162).

Mais, en même temps qu'elle est maître, elle fait partie de l'entourage intime de chaque famille

*la mort, tu marches côte à côte avec elle, tu lui parles, tu joues avec elle aux cartes, tu repasses ses affaires, tu la fais manger dans ton assiette, tu l'aimes, la mort* (p. 130).

Et puis, parlant des femmes et de la mort après l'assassinat de son cousin Yûsuf, il dit :

*elles ont le don inné d'appivoiser la mort qu'elles invitent à descendre de sa monture et à venir prendre place à leurs côtés... Elles la nourrissent, lui offrent le café, et devisent civilement avec elle jusqu'à ce qu'elle devienne un membre de la famille. Elles n'hésitent pas à lui confier leurs petites misères, comme deux proches voisines qui papotent en triant les lentilles sur le plateau de cuivre (p. 156-157).*

Les images visuelles et concrètes se multiplient dans le style de *Hajar al-daḥik*, et s'articulent pour illustrer l'étonnant paradoxe à l'égard de la mort : une atmosphère oppressante et une familiarité habituelle.

Pour conclure, nous sommes en mesure de dire que les scènes et les images de la guerre libanaise, parfois dans leurs petits détails, sont omniprésentes dans *Hajar al-daḥik*. Mais, elles intègrent sous la plume de Hoda Barakât un projet narratif non limité par l'espace et le temps. Grâce à sa technique narrative, rythmée par le mouvement de la guerre, et à l'alchimie de son expression, elle relève le défi et marie l'effroyable et le beau. Par la finesse de sa vision et la fécondité de son imagination, elle touche l'humain et confirme son rôle d'écrivain dans une société en décomposition.

## **Quelques réflexions sur le roman-conte de fées *J'étais une fois un prince de Rabi' Jâbir*.**

**H. Fähdrieh\***

Ce ne sont plus *War's Other Voices* qui se font entendre aujourd'hui dans la littérature libanaise. Ce ne sont même plus - ou de moins en moins - les voix de la guerre qu'on entend dans la production littéraire du *pays des cèdres*.

### **Un renouvellement indéniable**

La littérature libanaise après les années de guerre, c'est-à-dire après les années 90, semble être marquée par une grande diversité de voix. Celles-ci se concentrent fortement sur l'expérience individuelle, sur des problèmes personnels qui ne sont pas nécessairement liés à de grandes questions politiques ou sociales considérées par beaucoup comme les vrais thèmes de la littérature arabe en général. Ce qui intéresse les écrivains de plus en plus depuis que les armes se sont tues, ce sont les petites ou grandes obsessions familiales, professionnelles, sentimentales. À cet égard, la littérature libanaise n'est pas seule. Il y a des développements semblables dans d'autres littératures arabes. En Égypte, par exemple, les jeunes auteurs d'aujourd'hui, eux aussi, traitent de plus en plus de questions très personnelles, loin des implications directement politiques. Ils prennent ainsi leur distance de la génération précédente, celle des années soixante et soixante-dix.