



HAL
open science

De l'inconstance des limites : structures du récits et modes narratifs dans Jāhiliyya de Laylā al-Juhanī

Elisabeth Vauthier

► **To cite this version:**

Elisabeth Vauthier. De l'inconstance des limites : structures du récits et modes narratifs dans Jāhiliyya de Laylā al-Juhanī. *Arabian Humanities*, 2014, 3, <http://cy.revues.org/2779>. hal-02121994

HAL Id: hal-02121994

<https://univ-lyon3.hal.science/hal-02121994>

Submitted on 30 Jun 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Arabian Humanities

Revue internationale d'archéologie et de sciences sociales sur la péninsule Arabique/International Journal of Archaeology and Social Sciences in the Arabian Peninsula

3 | 2014

Varia

Varia

De l'inconstance des limites : structures du récit et modes narratifs dans *Jāhiliyya* de Laylā al-Juhanī

Of the inconsistency of boundaries: Plot structures and narrative modes in Laylā al-Juhanī's Jāhiliyya

ÉLISABETH VAUTHIER

<https://doi-org.ezscd.univ-lyon3.fr/10.4000/cy.2779>

Résumés

Français English

La péninsule Arabique s'est imposée ces dernières années comme un espace de création littéraire. La romancière saoudienne Laylā al-Juhanī appartient à la nouvelle génération d'écrivains, et d'écrivaines notamment, qui participent au renouvellement de la littérature arabe actuelle à la fois dans la forme et dans les sujets abordés. Dans *Jāhiliyya*, elle aborde avec audace les thématiques du conservatisme et de la violence



ordinaire en Arabie saoudite, à travers l'évocation du racisme et des contraintes imposées aux femmes. Son écriture déplace les limites des genres littéraires et mêle texte documentaire, expression intime, œuvre dramatique et récit pour terminer le roman sur la répétition effrénée d'un vers de poésie.

The Arabian Peninsula has over the last few years recently emerged as a place of literary creation. The female Saudi novelist Laylā al-Juhanī belongs to a new generation of writers, female writers especially, who contribute to the renewal of contemporary Arab literature both in terms of form and content. In *Jāhiliyya*, she boldly addresses the issues of conservatism and ordinary violence in Saudi Arabia, through the evocation of racism in the kingdom and of the constraints imposed on women. Her writing blurs the lines between literary genres and is a blend of documentary text, intimate writings, drama and narrative, while the novel ends with the frenzied repetition of a poetic verse.

Entrées d'index

Mots-clés : Al-Juhanī (Laylā), Arabie saoudite, mode narratif, racisme, violence, conservatisme

Keywords: novel, Saudi Arabia, al-Juhanī, narrative mode, racism, violence, conservatism

Géographique : SAU

Texte intégral

- 1 Laylā al-Juhanī fait partie des nouvelles voix qui sont apparues récemment sur la scène littéraire de la péninsule Arabique et qui tentent, chacune à sa façon, de faire évoluer les modes d'écriture contemporains. Elle a publié en 1999 *Firdaws al-yabāb* (« Aride Paradis »)¹, premier roman retraçant le parcours d'une jeune fille abandonnée par l'homme qu'elle aime et qui ne trouve d'autre issue à sa situation que le suicide. *Jāhiliyya*² est son deuxième roman, paru en 2007. Il raconte l'agression de Mālik, un jeune Noir qui aime une Saoudienne, Līn, dont le frère ne supporte pas qu'elle puisse fréquenter un Noir et qui organise un guet-apens contre lui. À l'instar d'une grande partie de la production saoudienne actuelle, ce roman traite des relations humaines au sein de la société. Le débat autour de la place faite aux femmes y est largement présent, mais il n'en est plus le sujet principal. Il est présenté comme l'une des manifestations du fonctionnement de la société et s'articule sur le thème central du racisme. L'ouvrage marque ainsi une étape dans la courte carrière de l'écrivaine et il est représentatif de la vitalité de la nouvelle écriture, fortement impulsée par des femmes, ces dernières années. Dans *Jāhiliyya* en effet, Laylā al-Juhanī n'hésite pas à jouer avec les limites des genres, évoluant entre document, fiction, récit subjectif, perspectives dramatiques, pour offrir au lecteur un ouvrage qui prend des libertés avec les formes attendues du roman.

La construction romanesque

- 2 Pour aborder les techniques narratives à l'œuvre dans *Jāhiliyya*, il est nécessaire d'évoquer la construction du livre et l'organisation du récit qu'elle implique. Le roman se présente sous la forme d'une succession de huit chapitres d'inégale longueur, portant des titres variés et plutôt énigmatiques tels que *Il n'a vu aucun ange* (*Lam yara malā'ika qaṭṭ*), *Ce qu'il y a sous la couleur* (*Mā taḥt al-lawn*), *L'odeur de la tristesse* (*Rā'īḥat al-ḥuzn*) ou *Google délire* (*Ghūghil yahdhī*). Chacun des



chapitres exprime le point de vue d'un des personnages et révèle ses pensées. Le discours indirect libre y prédomine, entrecoupé de dialogues ou de formules du discours direct, et le texte installe le lecteur dans l'esprit des protagonistes de l'histoire.

- 3 Les différents chapitres sont construits selon un schéma récurrent, assurant ainsi la cohésion de l'ensemble de l'ouvrage. Ils croisent deux trames narratives organisées autour de deux événements principaux : la guerre d'Iraq en 2003 et le passage à tabac d'un jeune Noir dans une rue de Médine. De cette manière, le récit tresse fiction et réel extérieur au texte.
- 4 En parallèle, chaque chapitre débute par un court texte informatif d'une page environ. Ce texte prend la forme d'une notice journalistique, tel un « document » tiré de la presse d'actualité et inséré dans le récit. Il évoque les jours qui ont précédé l'entrée des troupes américaines en Iraq et les premières heures de la guerre³.

Les troupes américaines et britanniques ont lancé hier soir et ce matin des raids destructifs sur Bagdad qui a subi des vagues de frappe aérienne, sans compter les explosions qui ont secoué le complexe du président irakien Saddam Hussein, laissant s'échapper de hautes colonnes de fumée dans le ciel. Dans le même temps, un témoin oculaire de l'Agence Reuters a affirmé que les sirènes ont retenti dans différentes régions du Koweït, pour mettre en garde contre une éventuelle attaque de fusées en provenance d'Iraq.⁴

- 5 Que ce texte soit un pastiche de l'auteur ou un document authentique n'a pas réellement d'intérêt. L'important réside dans la fonction assignée à ce type de séquence et à son utilisation réitérée en début de chaque chapitre, comme une sorte de récit parallèle qui confère une signification particulière aux événements fictionnels relatés à la suite. Le passage se donne en effet l'apparence du témoignage objectif sur une situation historique réelle, et introduit le hors-texte dans la fiction. Il joue un rôle de connecteur entre le réel et l'univers du roman, dans le continuum du récit. De cette manière, l'écrivaine initie un rapport explicite entre la fiction et la vie et place son récit sous le patronage d'une violence annoncée. D'autres documents « réels » sont également insérés dans le récit, à partir du septième chapitre. Ils remplissent la même fonction, mêlant réel et fiction narrative, et illustrent la permanence, à travers les âges, des comportements mis en lumière par le roman. D'une façon qui affirme à la fois la neutralité (le narrateur ou les personnages s'effacent devant la parole des auteurs cités) et la diversité des sources (ouvrages historiographiques, poésie, pages internet, « Vie du Prophète »), ils apportent leur contribution au projet général du roman, en multipliant les exemples d'une même situation.
- 6 Dans l'architecture récurrente des chapitres, le discours informatif laisse ensuite la place au récit principal, récit de fiction qui s'organise autour d'un deuxième événement générateur du récit : l'agression du jeune homme noir, laissé entre la vie et la mort dans une rue de Médine. Le roman évoque ainsi les circonstances qui ont conduit à l'agression et les réactions de l'entourage, en particulier de la jeune femme qu'il aime et de l'agresseur qui n'est autre que le frère de sa bien-aimée. L'événement n'est pas clairement établi comme tel dès le départ ; il est révélé progressivement à partir des différents éléments fournis par les personnages, et le lecteur est amené à assembler les diverses informations pour comprendre la situation.
- 7 Évoquée dès les premières lignes par la question « Est-il mort ? »⁵, l'agression subie par Mālik semble d'abord poser la question de son avenir et de ce qu'il adviendra de sa relation amoureuse avec Līn. Le lecteur peut imaginer un instant qu'il a affaire à une romance ou un récit de suspense, peut-être même à une enquête policière. Mais la première interrogation se trouve très vite balayée et vidée de sa pertinence par la parole des différents personnages qui s'expriment dans le livre. Car l'événement initial ne constitue pas le moteur d'une intrigue progressant par événements successifs et évolution des personnages. Il est en fait le prétexte à un mouvement introspectif des protagonistes de l'histoire et joue le rôle d'un révélateur des opinions et des sentiments qui les animent. Il appelle ainsi à une relecture des événements passés.



- 8 Le contrat de lecture initial est ainsi modifié après les premières pages. Ce n'est plus la question de l'avenir de Mālik que le texte pose. La preuve en est que la situation du jeune homme est énoncée comme un préalable et ne connaîtra pas d'évolution : du début jusqu'à la fin de l'ouvrage, il demeure plongé dans le coma, sans changement notable de son état de santé, et il disparaît du récit dans le dernier chapitre. L'événement initial se présente davantage comme un « entre-deux », à la charnière entre un « avant » et un « après » dont on ne sait de quel côté il va basculer, dans un jeu de miroirs où le personnage du bien-aimé plongé dans le coma repose lui-même dans un « entre-deux », un état intermédiaire entre la vie et la mort, dans un « *barzakh* », comme le texte le rappelle à de nombreuses reprises :

Elle pensa que l'âme désemparée de Mālik parcourait les cieux à ce moment et que tout ce qu'elle éprouvait à présent s'interposait entre elle et son désir de ramener cette âme à la vie... Si elle n'y faisait pas attention, l'espace d'un instant, son âme franchirait le tunnel et il n'y aurait plus d'espoir. [...]

Bientôt, l'aube répandra sa clarté, la vie envahira à nouveau les rues de la cité, alors que Mālik gît dans son « *barzakh* ». ⁶

- 9 Le *barzakh*, dans la tradition musulmane, désigne un espace intermédiaire entre la vie et la mort, entre le Paradis et l'Enfer. Dans le roman, il renvoie bien sûr à la situation du jeune homme tombé dans le coma, sorte d'état sans repères :

Mais il ne se mit pas à courir. Il continua à essayer de l'appeler sans savoir s'il avait réellement crié ou pas. Il n'y avait pas de ciel au-dessus de lui, pas de terre non plus au-dessous, il ne flottait pas sur l'eau... Il avait pénétré dans un « *barzakh* » et n'avait vu aucun ange. ⁷

- 10 Métaphoriquement, le *barzakh* représente également l'espace que l'œuvre littéraire découpe dans le cours de la vie pour s'y glisser et y déployer la fiction. Il permet aux personnages de se découvrir dans leur singularité. Dans ce mouvement, c'est la société saoudienne qui devient l'objet du projet narratif, et la fiction révèle la violence et l'injustice qui en caractérisent les comportements collectifs, à travers le racisme en particulier, mais aussi la xénophobie et le statut imposé aux femmes. Le groupe social y apparaît incapable d'évoluer et d'offrir une existence digne aux êtres qui la composent, sans distinction d'origine, de couleur ou de sexe. Ainsi, Mālik doit subir l'hostilité de son environnement parce qu'il est noir et il est impensable qu'il épouse une Saoudienne. Pour l'avoir envisagé, il subit la colère du frère, Hāshim, qui l'agresse avec l'aide d'un ami, tout aussi furieux. Son exemple n'est pas unique et les étrangers, comme les femmes, sont confrontés quotidiennement à la violence sociale, comme en témoignent les récits que Līn rapporte de l'établissement médical où elle travaille. De cette manière, les destinées individuelles rejoignent la sphère collective et témoignent de comportements récurrents dans la société. L'événement initial ne joue donc pas un rôle moteur dans le roman, mais il le justifie en permettant à chacun des protagonistes de révéler ses façons d'être et de penser. Le récit s'organise ainsi autour des personnages.

Les personnages

- 11  Quatre personnages se partagent la parole⁸, plus ou moins longuement, et dessinent les contours du groupe familial. Līn, la jeune fille, occupe de loin la place la plus importante. Trois des huit chapitres lui sont consacrés, dont le dernier qui conclut le récit, et donne la clef du titre de l'ouvrage, *Jāhiliyya*. Autour d'elle, gravitent le personnage secondaire de sa mère (elle n'a d'existence que par l'évocation qu'en font les personnages principaux du roman) et trois hommes liés à Līn par des liens

affectifs : Hāshim, son père et Mālik, le jeune homme noir qu'elle aime. La jeune fille fait preuve de beaucoup de pondération et de réflexion, et jouit dans sa famille d'une certaine liberté d'action. À trente ans, elle n'est pas mariée et elle pensait que le statut particulier dont elle bénéficiait parmi les siens la préservait du drame, mais elle réalise après l'agression qu'il n'en est rien :

Elle se rend compte maintenant – avec une surprise douloureuse – que les destinées se ressemblent, même si les voies qu'ont suivies les êtres sont différentes, et qu'elle peut être spoliée de sa vie, même si elle semble différente des autres. [...]
 Différente ! Parce que, si elle veut conduire une voiture, son père ne s'y opposera pas ?
 Différente ! Parce qu'elle dispose de papiers d'identité personnels ?
 Différente ! Parce qu'elle voyage seule ?
 Différente ! Parce que son téléphone portable et la plupart de ce qu'elle possède est déclaré à son nom, pas à celui de son père ou de son frère ?⁹

12 Plus intéressée par les livres et ses études de médecine que par les garçons, son travail à l'hôpital lui permet de témoigner sur la condition des femmes en Arabie saoudite. Elle a ainsi consigné dans des cahiers personnels les histoires de femmes violentées par leur mari, contraintes par leur famille ou réduites au suicide par le désespoir. Elle-même constitue un élément stable dans la cellule familiale, et son existence y dessine une ligne de partage entre elle-même et son père d'une part, et son frère et sa mère d'autre part. Le drame qui la frappe l'amène à réévaluer son existence et la société dans laquelle elle vit – comme le montre la précédente citation –, et à dévoiler l'archaïsme des représentations collectives, grâce à la recherche qu'elle lance au dernier chapitre sur les dénominations temporelles en usage avant l'Islam.

13 Son frère est son opposé, et il représente ce que l'on pourrait appeler un « raté » : incapable d'aller au bout de ses études, tout aussi inapte à garder un emploi malgré les efforts de ses parents, il traîne mal-être et violence dans les rues de la ville, à l'affût de proies féminines qu'il abandonne aussitôt prises dans ses filets.

Longtemps, il avait pensé qu'il devait souffrir d'une maladie, parce qu'il n'éprouvait pas de plaisir en obtenant ce après quoi il courait. Lorsqu'il avait questionné ses camarades, il s'était rendu compte qu'ils étaient comme lui, mais ils ne s'en inquiétaient pas (tout ça, c'est que des amuse-gueules¹⁰ !). C'est ce qu'ils lui avaient répondu et il s'en était convaincu à chaque fois. Mais, au plus profond de lui-même, il savait que ce n'était pas ainsi, que ça ne devait pas l'être, qu'il y avait erreur, non pas dans les choses, mais dans la manière de les accomplir. [...]

Mais si Dieu lui avait donné ce corps, y avait planté cet abject désir, comment ne pas s'y soumettre ? Se marier ? Il était trop sensé pour s'attacher à une seule femme dans cette vie, et puis, comment se marier quand on est sans travail ni espoir ? Et pourquoi se marier quand il y a des femmes prêtes à donner leur corps à des prix raisonnables, en demandant parfois moins que rien ?¹¹

14 Hāshim entretient envers sa sœur une relation ambiguë, faite d'incompréhension, de rancœur et de jalousie.

Lorsqu'il compare sa vie et celle de sa sœur, il ressent une petite brûlure. À coup sûr, la vie [de sa sœur] ne lui plaît pas, mais elle a un sens – c'est ce qu'il pense – elle a des choses à faire, à attendre, dont elle peut rêver. [...] ... il en est jaloux parce qu'il comprend qu'elle accomplit ce qu'elle accomplit avec une délectation sincère. Il ne trouve rien à faire qui lui procure le même plaisir ; même les filles, il n'en retire pas autant de plaisir.¹²

15  Violent, tout aussi instable qu'égoïste et cruel, il apparaît cependant comme une victime poursuivie par des démons intérieurs. Les jugements définitifs qu'il porte sur les femmes et les Noirs ne servent qu'à faire ressortir sa fragilité et le malaise qui résume son existence. Gâté par une mère qui ne vit que pour lui en excusant chacun de ses écarts de conduite, sous le regard silencieux

d'un père désarmé, il brûle sa jeunesse, sans trouver d'exutoire à une colère dont il ne comprend pas le sens, mais qui lui fait commettre l'irréparable et agresser Mālik. Cet événement a également pour effet de lui faire prendre conscience de sa férocité et, désormais, son destin est lié à celui de sa victime. Selon qu'elle vivra ou mourra, il pourra avoir un avenir ou non.

16 Le père est d'une toute autre trempe. Loin des schémas stéréotypés du patriarche omnipotent, il témoigne une grande affection à sa fille et ne partage pas les *a priori* collectifs qui animent la société dans laquelle il vit. S'il refuse le mariage de sa fille avec un Noir, ce n'est pas parce qu'il a des objections de principe à cette union, mais parce qu'il sait l'hostilité que cela suscitera autour d'elle et veut la préserver des réactions de son entourage. Il est déchiré entre la peine qu'éprouve son enfant et sa volonté de la protéger envers et contre tout. Moins soucieux du « qu'en-dira-t-on » que sa femme qui s'offusque de la présence de Līn au chevet de Mālik, il témoigne de l'incapacité d'une génération d'hommes éclairés à lutter contre les tares de la communauté dont ils font partie.

17 Mālik est un personnage plus ambigu. Il est omniprésent dans les pensées des protagonistes de l'histoire, mais le lecteur ne pénètre dans son esprit que le temps de deux chapitres dont le premier est très court (quelques pages seulement). Sa présence est, sans conteste, essentielle, car il représente l'élément perturbateur qui installe le désordre dans l'univers romanesque et permet le récit. Il s'est d'abord soumis aux règles sociales, acceptant de ne pas faire d'études ou de ne pas rêver d'un bon emploi parce qu'il est noir. Il incarne le sacrifice de son père, musulman qui rêvait de venir s'installer près des Lieux saints, mais lui n'y a découvert que mépris et oppression. Il apprend à courber l'échine et à supporter le dédain des Saoudiens, à se contenter de ce qui lui est consenti. L'amour et le respect que lui témoigne Līn le feront sortir de sa soumission.

Corps visible, corps blessé

18 Plus que quiconque dans le roman, Mālik s'impose comme un corps et c'est en tant que tel qu'il se pose en élément perturbateur. Le corps est le premier facteur qui crée une barrière entre les autres et lui. C'est parce qu'il est de couleur noire qu'il se voit refuser un statut d'être humain par le frère de Līn et ses acolytes. Il n'est, pour eux, qu'un animal condamné à n'être évoqué que par son odeur « âcre et désagréable », assimilé à un criminel (Hāshim rappelle le destin d'un autre Noir, Mūsā, que ses yeux rouges désignaient comme un criminel et qui croupit en prison). Il doit alors être chassé et abattu comme un animal. Le récit de l'agression relate les atteintes physiques que Mālik subit, les os qui craquent sous les coups, la douleur qui envahit le corps, le sang qui coule, la chair meurtrie et déchirée. L'enveloppe physique, en effet, n'est pas seulement la cause de la discrimination ; elle en porte les stigmates. Les corps évoqués sont souvent des cadavres ou les chairs brutalisées que Līn côtoie dans son travail. Celui de Mālik n'échappe pas à la règle.

Elle vit son visage dans l'obscurité de la chambre. Elle vit ses sourcils clairement dessinés. Elle vit ses yeux tirant sur le jaune, allongés par des cils épais et recourbés. Elle vit son large nez, ses lèvres épaisses et la profonde cicatrice, souvenir d'une ancienne blessure, dont le sillon profond courait jusqu'au bord du menton et ne cessait de la charmer [...].¹³

19 Élément perturbateur, le corps de Mālik l'est doublement : par sa couleur qui suscite le rejet, et parce qu'il ébranle également les certitudes de son agresseur :



Il ne voulait pas se retourner vers le corps brutalisé, il le fit pourtant. Lorsqu'il observa le corps de Mālik pour la première fois, il découvrit avec un étonnement douloureux qu'il n'avait pas de défaut particulier...¹⁴

« Je » multiples

20 Les personnages sont cependant fondamentalement des êtres de pensée et de parole. L'ouvrage s'organise autour de leurs expériences personnelles et leurs voix dominent la narration, donnant à l'ouvrage une incontestable tonalité polyphonique. Le précédent roman de Laylā al-Juhanī, *Firdaws al-yabāb*, ouvrage presque entièrement monologique, se présentait comme la longue confession posthume d'une jeune femme à sa meilleure amie. *Jāhiliyya* exploite également la veine intimiste en scrutant les pensées intimes des personnages. Mais, contrairement au précédent, il ne choisit pas la première personne pour transmettre leur voix et décrit leur activité introspective à la 3^e personne. Cependant, l'instance narratrice disparaît totalement derrière ses personnages et épouse entièrement leur point de vue, effaçant les marques du discours rapporté et multipliant celles du discours subjectif. Elle ne se contente pas de transmettre leur point de vue ; elle utilise leurs mots et leur subjectivité, dans une sorte de monologue intérieur à la 3^e personne.

Il comprenait maintenant que l'espoir – cette duperie à laquelle il avait essayé de ne pas succomber – avait tout doucement tendu ses filets devant ses pieds ; il ne s'en était rendu compte qu'une fois que la corde s'était resserrée autour de lui et l'avait entraîné. Il se balançait, suspendu dans un vaste espace glacé, sans rien apercevoir qui puisse lui faire penser que quelqu'un tirerait sur la corde pour lui donner une occasion de s'échapper.

Mais c'était quoi le salut ? À ce moment, pleurer semblait être sa seule échappatoire, mais il était incapable — quelle ironie — de verser une larme.¹⁵

21 La forme du discours indirect libre est largement représentée, mais elle est très souvent débordée par la voix des personnages qui lui imprime leurs marques propres :

Il ne cessera pas de dire que c'est une bête. Si sa mère l'avait étouffée au moment de la naissance, si elle était morte à la place de tous ceux qui étaient morts avant lui, si Dieu avait dit : Tuez-les, son assassinat l'aurait soulagée, même s'il n'a pas envie qu'elle le soit. Il veut qu'elle souffre, longtemps. Une bête. Si son père la lui avait confiée, s'il ne s'était pas interposé entre elle et lui, si..., si..., si...

(Et quoi ? Qu'est-ce que je lui aurais fait, hein ?).¹⁶

22 Le récit intègre également des expressions ou des termes isolés, séparés du reste du texte par un alinéa, et très souvent suivis d'un point d'exclamation, comme pour laisser surgir la parole du sujet à l'intérieur du texte¹⁷. Les dialogues introduisent également le discours direct dans le récit, métissant le monologue intérieur de la parole de l'Autre. Ces dialogues sont signalés par les tirets conventionnellement utilisés pour ce type de discours. Ils apparaissent parfois aussi dans le discours du « Je » mis en scène, la plupart du temps pour traduire une émotion¹⁸ qui serait exprimée à voix haute (d'où la présence du tiret). Ces occurrences sont à rapprocher d'autres courtes répliques, telle la dernière phrase de la citation précédente. Elles sont de nature identique, mais placées entre parenthèses, comme des éléments directement issus de la pensée du personnage (parfois retranscrite en dialectal) et dont le caractère « brut » serait ainsi signalé.

23 Ces éléments du discours direct constituent une sorte de ponctuation du récit. En introduisant des coupures, des répétitions ou en recentrant le texte sur le personnage ou une thématique particulière, ils lui confèrent un rythme particulier.

24 Le texte romanesque entrelace ainsi les types de discours, mêlant discours direct et indirect dans un récit où les frontières entre les deux apparaissent floues et donnent au lecteur le sentiment d'être immergé dans la conscience de chaque personnage.



De cette manière, l'auteur ancre le texte dans l'écriture du sujet, tout en jouant sur la distance qu'installe ou abolit l'utilisation de la 1^e et la 3^e personne dans le récit.

Oscillation entre temps et espaces

- 25 Le récit ne se construit pas uniquement sur un mouvement de bascule entre les différents protagonistes. Il s'appuie également sur un va-et-vient constant entre des périodes de temps et des espaces différents. Ainsi, chaque chapitre porte les marques d'au moins deux espaces distincts : le « document informatif » par lequel commence chaque chapitre installe l'Iraq et, plus largement, le reste du monde dans l'univers romanesque. Le récit des personnages, pour sa part, se déroule exclusivement à Médine et établit des repères référentiels clairement identifiables, en mentionnant un certain nombre de lieux qui se trouvent dans la ville réelle. Il caractérise le personnage de Hāshim par les itinéraires qu'il suit dans son errance urbaine : la route de l'aéroport, les rues du roi Fayṣal ou al-Ḥuzām, l'Université du Roi Abdulaziz, etc. L'espace saoudien n'en est pas pour autant détaché du reste du monde ; il est constamment mis en relation avec l'opération « Tempête du désert » qui sert à dater les événements et, donc, avec une réalité à la fois arabe et mondiale. Les chapitres sont systématiquement introduits par une date, à la manière d'un journal de bord ou d'un journal intime. Cette date a ceci de particulier qu'elle ne s'appuie pas sur un calendrier usuel. Elle institue le déclenchement de l'opération « Tempête du désert » comme année zéro et ainsi, les événements de Médine ne se déroulent pas en 2003, mais « douze ans après l'opération Tempête du désert »¹⁹. La mention revient également à l'intérieur des chapitres et structure la narration en délimitant des séquences textuelles à l'intérieur du récit. Le système temporel utilisé dans le roman réactive également les noms des jours et des mois antéislamiques, tombés dans l'oubli depuis des siècles. Le 7^e chapitre, intitulé « L'odeur de la tristesse », se déroule par exemple le mercredi (*dūbar*) 7 et le jeudi (*mu'nis*) 8 du mois de *Wa'il*, l'an 12 après la tempête du désert. L'emploi de ce calendrier rappelle le titre du roman (*Jāhiliyya*) et pose une contiguïté temporelle entre le passé préislamique et le présent du roman qui peut dérouter dans un premier temps, mais devient claire, notamment dans le dernier chapitre.
- 26 La chronologie dans le roman entretient un lien organique avec l'ancrage spatial des faits relatés. Elle accompagne souvent la mention des lieux médinois et ces deux éléments contribuent à structurer le déroulement du récit. À l'intérieur des chapitres, les références spatiales sont nombreuses et sont utilisées comme des titres de sous-parties. Ainsi, le troisième chapitre consacré à Hāshim distribue le récit en séquences qui débutent par la mention des lieux que le personnage fréquente. La présentation typographique utilise ces éléments comme des titres secondaires à l'intérieur du chapitre. De la même manière, le récit suit la progression linéaire du temps qu'il matérialise par des intitulés qui délimitent des sous-parties, comme: « 4 h du matin (sa chambre) »²⁰.
- 27 Les éléments spatiaux dessinent une topographie urbaine propre à l'univers romanesque autour de lieux en nombre limité, majoritairement clos (la maison familiale, l'hôpital où Līn travaille, celui où gît le corps de Mālik). D'une certaine manière, le récit exprime ici symboliquement le cloisonnement social, l'étanchéité des sphères de vie et la violence des rapports humains. Le frère connaît une situation qui peut paraître différente : il est largement qualifié par les espaces extérieurs que constituent les rues de la ville qu'il sillonne dans sa voiture (l'avenue du Roi Fayṣal, les rues Sulṭāna, al-Ḥuzām, Qabā', la route de l'aéroport, des Universités, la station-service al-Fallāḥ, etc.).



28 Ces lieux s'imposent par leur nom uniquement et ne suscitent ni description ni qualification. Ils se suffisent à eux-mêmes en tant qu'éléments référentiels et repères qui délimitent l'enceinte dans laquelle évolue le frère, son territoire de chasse : recherche de proies féminines, traque de cet « animal » que constitue Mālik à ses yeux. Ils dessinent également les contours géographiques de la prison intérieure dans laquelle Hāshim vit enfermé. En témoignent les peurs et autres « bizarreries » que son entourage a appris à accepter :

Il n'aimait pas que le silence l'isole, de la même façon qu'il n'aimait et n'aimerait jamais côtoyer la mort. Lorsqu'il se préparait à dormir, il n'éteignait pas la télévision dans sa chambre, il en baissait le son pour avoir l'impression qu'il y avait quelqu'un, que l'univers n'était pas encore vide, puis s'endormait.²¹

29 Les virées de Hāshim à travers la ville constituent pour lui un moyen pour lutter contre le vide de sa vie et son angoisse de la solitude et de la mort. Quitter l'espace privé de la maison signifie rencontrer d'autres personnes. Mais, en même temps, il n'est pas armé pour établir une relation normale avec autrui. Comme le signale le roman quelques lignes après la citation précédente, il ne supporte pas le contact des inconnus et sa tête est remplie d'idées reçues sur ceux qui sont différents de lui. Il n'aborde le monde urbain que derrière les vitres de sa voiture et sa relation à l'autre y demeure marquée par la méfiance ou le mépris.

30 L'espace s'inscrit dans le dialogue entre des époques qu'il est inhabituel de mettre en regard, voire qui s'opposent. La période contemporaine est rattachée à un événement historique douloureux (la deuxième guerre du Golfe) qui, en servant d'origine au calendrier du roman, établit une coupure entre un « avant » et un « après », entre deux ères clairement distinctes. Cette coupure ne se borne pas à redéfinir des limites historiques dans un territoire géographique particulier ; elle en bouscule également la logique en réactivant la datation de la *Jāhiliyya* avec laquelle l'ère moderne entretient une relation organique. En faisant cela, elle met à mal la vision traditionnelle de l'Histoire arabe qui voit dans l'arrivée de l'Islam une rupture franche et bénéfique d'avec le passé antéislamique. Elle en nie l'évolution positive, puisque les hommes se sont contentés de cacher l'archaïsme de la *Jāhiliyya* derrière les masques de la langue arabe, comme le met en scène le dernier chapitre lorsque les dates du calendrier musulman enlèvent leur masque pour laisser apparaître les jours et les mois anciens.

31 La critique sociale est donc bien présente dans la reconstruction du temps narratif qui préside aux destinées des personnages. La modernité technologique, notamment évoquée dans les passages informatifs en début de chapitres, va de pair avec des mentalités qui sont encore dans la lignée de la *Jāhiliyya*, époque communément perçue comme celle de l'ignorance et de l'archaïsme. Le message est encore plus clairement énoncé dans le dernier chapitre, ironiquement intitulé (« Google délire », *Ghūghil yahdhī*), de facture assez différente des autres parties en ce sens que l'informatif l'emporte sur le narratif. L'auteur y met en effet en scène le personnage de Līn qui redécouvre, grâce à une recherche informatique, les noms des mois et des jours antéislamiques. Elle les réactive d'un clic sur le clavier de son ordinateur. Ainsi, la modernité incarnée par internet met à jour les fonctionnements essentiels de la société saoudienne. Elle montre qu'elle n'en a que l'apparence technologique, alors que les mœurs n'ont pas évolué. Cette découverte clôt le roman, laissant dans l'oubli la question initiale posée par Hāshim en ouverture : Mālik mourra-t-il ? Les destinées individuelles débordent ainsi l'histoire des personnages pour devenir l'expression d'une arriération collective.



Dramaturgie romanesque

32 D'une certaine manière, le roman rejoint ici la tragédie classique²² qu'il réinvestit pour servir son propos. Mālik est marqué par un destin auquel il ne pourra échapper malgré ses efforts pour changer les choses. Son devenir est inexorablement scellé dès sa naissance, car l'issue douloureuse est connue. Progressivement, le lecteur se transforme en spectateur d'un drame attendu, sans suspense, et le projet narratif prend une nouvelle orientation. Que Mālik meure ou non n'est plus que la justification du mouvement introspectif des personnages, et le texte retrace le déchirement d'êtres anéantis par un système de représentations et un mode d'organisation sociale sur lesquels ils ne peuvent avoir de prise, comme le souligne le personnage de Līn dans les dernières pages :

Elle comprit ensuite — avec une lenteur douloureuse — que tout était clair depuis le début, passait et repassait devant ses yeux, mais elle n'avait pas voulu le voir. Elle regardait les choses sans les voir ou alors elle les avait vues mais avait choisi de les ignorer. Et maintenant, elles se moquaient d'elles en riant et elle n'avait pas le pouvoir de dire : assez !²³

33 Le roman prend l'apparence d'une scène où chacun des personnages revit, acte après acte, les étapes d'un drame annoncé, dans un mouvement rétrospectif. Celui-ci ne leur permet pas de dialoguer, mais les place face à un lecteur-spectateur qui suit leurs émotions et leurs réflexions pas à pas. La parole du sujet est chapeauté par les passages informatifs introductifs qui, tels un chœur antique, évoquent une destinée tragique. Dans le roman, c'est la violence et la douleur qui sont affirmées, violence et douleur attendues de la guerre comme miroirs de celles qui touchent les personnages.

34 Les références temporelles renvoient en permanence au temps de la pensée en acte des personnages. Nombreuses sont les occurrences de l'adverbe « maintenant » (*al-ān*) qui indiquent à chaque fois un temps différent car rapporté à celui des protagonistes. Mais ce temps présent est aussi celui du lecteur-spectateur qui suit le courant de leurs réflexions tout en sachant qu'elles ne les mèneront à rien d'autre qu'à la souffrance et au désespoir.

35 L'articulation du texte sur les éléments spatiaux et temporels n'évoque plus seulement la rédaction d'un journal des événements au jour le jour, parfois heure par heure. Les mentions temporelles organisent les unités du texte comme le ferait un dramaturge distribuant les événements en actes et scènes, centrés sur chacun des personnages, dans le respect de la règle de l'unité de temps, de lieu et d'action. De la même manière, l'insertion des dialogues ou de passages au discours direct déborde son rôle de « ponctuation » qui rythme le récit. Elle replace la lecture dans le mouvement de la représentation et rompt l'immobilité du monologue intérieur des personnages, pour conférer au texte une nouvelle dynamique. Comme dans le théâtre, l'événement a déjà été joué, il le sera à nouveau et la lecture en cours n'en constitue qu'un des possibles, toujours renouvelables.

Conclusion

36 Dans *Jāhiliyya*, Laylā al-Juhanī joue avec des types d'écriture différents, en faisant fi des lignes de partage entre les genres. En cassant l'univocité des représentations dominantes, elle multiplie les points de vue et les approches narratives pour construire un récit qui met en lumière les défauts qui gangrènent l'existence individuelle dans la société saoudienne contemporaine. Voyageuse sans visa, elle promène sa plume sur les territoires du roman, du document, du journal et de l'œuvre théâtrale pour conférer à l'ouvrage une force dynamique qui, par contraste, fait ressortir l'immobilisme de la société qu'elle décrit. Car, en fin de compte, face aux émotions et au désarroi des personnages, les modes de pensée collectifs stigmatisés par l'auteure ne vacillent pas et le rejet de l'Autre persiste, dans la violence sociale et la brutalité politique du conflit armé. Le roman



s'achève sur la transcription du tumulte qui a envahi l'esprit de Līn, concluant par la répétition d'un vers de poésie déclamé par Saddam Hussein en 2003 : « Abats ton glaive sans craindre ni trembler » (*aṭliqlahā al-sayf lā khawf wa-lā wajaḥ*). Ces derniers mots confèrent une vision nettement pessimiste à cet ouvrage qui tente d'explorer de façon originale les réalités de l'existence contemporaine.

Citations

Citation 1

37 شنت القوات الأمريكية والبريطانية عدة غارات مدمرة مساء أمس وفجر اليوم على بغداد، التي تعرضت لموجات من الضربات الجوية، إضافة إلى عدة انفجارات هزت مجمع الرئيس العراقي صدام حسين، حيث ارتفعت أعمدة الدخان في السماء. وفي الوقت نفسه قال شاهد عيان من رويترز: إن صفارات الإنذار دوت في مختلف أنحاء الكويت، محذرة من هجوم صاروخي محتمل من العراق.

Citation 2

38 فكرت أن روح مالك تجوب السموات في هذه اللحظة حائرة، وأن كل ما تشعر به الآن يحول بينها وبين أن تعيد تلك الروح .. وهي إن غفلت قليلا فإن روحه ستعبر النفق، ولن يبقى ثم أمل حقا.
39 [...]

40 عما قليل سينتشر ضياء الفجر، وتدب الحياة في شوارع المدينة، فيما مالك غافٍ في برزخه.

Citation 3

41 لكنه لم يركض. ظل يحاول أن يناديها دون أن يدري إن كان قد فعل ذلك أم لا. لم تكن فوقه سماء، ولم تكن تحته أرض، ولم يكن طافيا فوق ماء .. كان قد دخل برزخا، ولم ير ملائكة قط.

Citation 4

42 ها هي تعي - في مباغثة موجعة - أن المصائر يمكن أن تتشابه، حتى ولو اختلفت الطرق التي تقود أصحابها باتجاهها، وأن حياتها يمكن أن تسلب منها، مهما بدت مختلفة عن الأخريات. [...]
43 مختلفة! لأنها إن أرادت أن تقود سيارة فإن أباها لن يمانع ؟
44 مختلفة! لأنها استخرجت بطاقة أحوال خاصة بها ؟
مختلفة! لأنها تسافر وحدها ؟
مختلفة! لأن جوالها ومعظم ممتلكاتها مسجلة باسمها، وليس باسم لأبيها أو أخيها ؟



Citation 5

- 47 لفترة طويلة ظن أنه مريض إذ يشعر هكذا : ألا يستمتع بما يلهث خلفه، وعندما سأل بعض رفاقه وجددهم مثله، لكنهم لم يكونوا قلقين (المسألة كلها ونسة وتجريب)، هكذا قالوا له، وهكذا ظل يقنع نفسه في كل مرة. لكنه يدرك في أعماقه السحيقة أن الأمر ليس هكذا، ولا يجب أن يكون هكذا، وأنه إن كان هناك خطأ فليس في الأشياء لكن في الطريقة التي يفعل بها الأشياء.
- 48 [...]
- 49 لكن إذا كان الله قد أعطاه هذا الجسد، وعرز فيه هذه الرغبة المستعرة، فكيف يمكنه ألا يستجيب لها ؟ يتزوج؟ لا، إنه أعدل من أن يقيد نفسه بامرأة واحدة في عمره هذا، ثم كيف سيتزوج وهو بلا عمل أو أمل ؟ ولم يتزوج إن كانت هناك نساء مستعدات لأن يمنحن أجسادهن بأثمان معقولة، ويرضين أحيانا بأقل القليل؟

Citation 6

- 50 عندما يقارن بين حياته وبين حياة أخته يخزه شيء صغير حار. حياتها بلا شك لا تروقه، لكن لها معنى - هكذا يفكر - فلديها ما تفعله وما تنتظره وما تحلم به.
- 51 [...]
- 52 يحسدها إذ يدرك أنها تفعل ما تفعله باستمتاع خالص. ليس لديه ما يفعله بهذا القدر من المتعة، حتى البنات لا يستمتع بهن بهذا القدر.

Citation 7

- 53 رأت وجهه في الظلمة الغامرة لغرفتها. رأت حاجبيه المرسومين بدقة. رأت عينيه المصفرتين قليلا، واسعتين وبأهداب كثيفة معكوفة. رأت أنفه العريض، وشفتيه الغليظتين، والندبة العميقة التي خلفها جرح قديم، واستقرت في طرف نقه وسحرتها دائما [...].

Citation 8

- 54 لم يرد أن يلتفت ليرى الجسد المضروب مرة أخرى، لكنه التفت. عندما تأمل جسد مالك للمرة الأولى اكتشف في مباغته مؤلة أنه لم يكن معيبا..

Citation 9

- 55 والآن يدرك أن الأمل - الذي حاول ألا يستسلم لخديعته - قد جدل شركه حول قدميه بخفة، بحيث لم ينتبه إلا عندما ضاق الحبل فشده، ليجد نفسه معلقا يتأرجح في فضاء رحب وبارد، دون أن يلوح ما يجعله يظن أن أحدا ما سيثد الحبل مانحا إياه فرصة للخلاص.

Citation 10



- 56 سيقول دائما أنها حيوانة. لو أن أمه خنقتها وهي تلدها. لو أنها ماتت بدلا من الآخرين الذين ماتوا قبله. لو أن الله قال : اقتلوهن ؛ لكن قتلها سيريحها، وهو لا يريد لها أن ترتاح. يريد لها أن تتعذب طويلا. حيوانة. لو أن أباه ولاه أمرها. لو أنه لم يحل بينه وبينها، لو ...، لو ...، لو ...
- 57 (لو إيه ؟ اش كنت ح أسوي يعني ؟)

Citation 11

- 58 لا يحب أن يخلو به الصمت، مثلما لم ولن يحب أن يجاوره الموت في مرة. عندما يأوي إلى النوم فإنه لا يطفئ جهاز التلفزيون في غرفته، بل يخفض صوته إلى الدرجة التي تجعله يشعر معها بأن ثم أحدا حوله، وأن الكون لم يخل بعد، ثم ينام.

Citation 12

- 59 ثم أدركت - ببطء مؤلم - أن كل شيء كان واضحا من البداية، يروح ويغدو أمام عينيها ؛ لكنها لم ترد أن ترى. كانت تنظر إلى الأشياء دون أن ترى ؛ أو أنها رأت واختارت التجاهل. والآن، يضحك كل شيء هازئا بها، وليس بمقدورها أن تقول : كفى.

Notes

1 Cologne, Al-Kamel Verlag, 1999, 100 p.

2 Beyrouth, Dār al-Ādāb, 2007, 183 p. Le terme *Jāhiliyya* désigne la période qui a précédé l'Islam et il est associé dans l'imaginaire collectif à l'idée d'une époque où dominait l'ignorance et le polythéisme.

3 Ils sont également repris dans le récit, sous forme d'images vues à la télévision (p. 68-69) ou d'informations entendues à la radio (p. 34) par les personnages.

4 *Jāhiliyya*, p. 173. Citation 1 (Les extraits en langue originale sont rassemblés à la fin de l'article dans l'ordre de leur citation).

5 Répétée sous une forme modifiée : « Il aurait aimé mourir » (p. 11), « Mourra-t-il ? » (*Hal sa-yamūt ?*), p. 55 et 56.

6 *Jāhiliyya*, p. 96 et 98. Citation 2.

7 *Jāhiliyya*, p. 12. Citation 3.

8 Le narrateur utilise la 3^e personne, mais retranscrit fidèlement la pensée des personnages, à tel point que l'on peut parler de « monologue intérieur ».

9 *Jāhiliyya*, p. 95-96. Citation 4.

10 Littéralement : « pour être en bonne compagnie et acquérir de l'expérience ».

11 *Jāhiliyya*, p. 37. Citation 5.

12 *Jāhiliyya*, p. 36-37. Citation 6.

13 *Jāhiliyya*, p. 51-52. Citation 7.

14 *Jāhiliyya*, p. 44. Citation 8.

15 *Jāhiliyya*, p. 168-169. Citation 9.

16 *Jāhiliyya*, p. 17. Citation 10.

17 Par exemple : « Pourquoi le temps ne passe-t-il pas ! », p. 19 ; « La mort ! » p. 50 ; « Yaaaaaaaaaaaaa », p. 19.

18 Par exemple : « - Mon Dieu », p. 97.

19 Seul le dernier chapitre qui met en scène le début de la guerre utilise ce repère chronologique. Il se déroule « le samedi 19 Mu'tamar de l'année de la guerre du Choc et de la Frayeur » (p. 175), du nom de la doctrine militaire américaine utilisée en Iraq.



20 *Jāhiliyya*, p. 87.

21 *Jāhiliyya*, p. 32-33. Citation 11.

22 Cette tragédie est double : elle peut être vue comme celle de l'amour impossible entre Līn et Mālik et comme celle de la guerre qui débute à la fin de l'ouvrage.

23 *Jāhiliyya*, p. 179. Citation 12.

Pour citer cet article

Référence électronique

Élisabeth Vauthier, « De l'inconstance des limites : structures du récit et modes narratifs dans *Jāhiliyya* de Laylā al-Juhanī », *Arabian Humanities* [En ligne], 3 | 2014, mis en ligne le 10 octobre 2014, consulté le 30 juin 2024. URL : <http://journals.openedition.org.ezscd.univ-lyon3.fr/arabianhumanities/2779> ; DOI : <https://doi-org.ezscd.univ-lyon3.fr/10.4000/cy.2779>

Cet article est cité par

- Vauthier, Élisabeth. (2022) *Hommes et sociétés Espaces et genre dans le monde arabe*. DOI: 10.3917/kart.hammo.2022.01.0217

Auteur

Élisabeth Vauthier

Droits d'auteur



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

