



## VARIATIONS THÉMATIQUES ET « MUTILATION » DE LA NARRATION DANS LE ROMAN LIBANAIS DE LA GUERRE

Racha TAWIL

*Laboratoire Littératures et Arts, Université Saint-Joseph de Beyrouth*

### Résumé

Le roman libanais arabophone entre dans une nouvelle phase de son évolution avec le déclenchement de la guerre civile et son établissement en réalité quotidienne pour une quinzaine d'années. Pour dire cette expérience traumatisante, les romanciers libanais proposent des sujets nouveaux, liés aux difficultés matérielles de la vie en temps de crise mais surtout aux problèmes psychologiques qui trahissent l'incapacité de l'individu à s'adapter et à communiquer. Pour exprimer ces changements qui altèrent l'identité de l'individu autant que celle du pays, ces auteurs trouvent indispensable de remanier la langue qui est touchée par les enjeux que la guerre impose. Enfin, il faut relever aussi le recours à des formes narratives nouvelles qui se centrent sur le sujet et qui expriment le dérèglement du monde à travers une narration « hachée », non linéaire.

### Mots-clés

*Roman arabophone – Guerre libanaise – Identité altérée – Narration – Espaces menaçants – Élias Khoury – Rachid El-Daïf.*

### Abstract

The Lebanese Arabic speaking novel enters a new phase of its evolution with the outbreak of the civil war and its establishment in everyday reality for about fifteen years. To tell this traumatic experience, the Lebanese novelists propose new subjects, linked to the material difficulties of life in times of crisis but especially to the psychological problems that betray the inability of the individual to adapt and communicate. In order to express these changes, which alter the identity of the individual as much as that of the country, these authors find it essential to rework the language that is affected by the issues that war imposes. Finally, we should also note the use of new narrative forms that focus on the subject and express the disruption of the world through a non-linear «chopped» narration.

---

## Keywords

*Arabic speaking novel – Lebanese war – Altered identity – Narration – Threatening spaces – Elias Khoury – Rachid El Daif.*

---

*Beyrouth a une odeur et une passion pour le désordre*

Tahar Ben Jalloun

Beyrouth-Est, Beyrouth-Ouest, passage du Musée, Barbir, Aïn-el-Remmeneh, centre-ville... sont, entre autres, des espaces emblématiques, transmetteurs d'une lourde hérédité. Ils sont la scène des événements les plus durs de la guerre libanaise de soixante-quinze ; ils ont longtemps constitué, dans le quotidien des Libanais, des lieux d'humiliation pour les uns ou d'exhibition de force pour les autres. D'un tour de combat à l'autre, ce sont des tentatives de conquérir de nouveaux territoires, de dominer un plus grand espace mais le résultat est la lente agonie de la capitale, sa désarticulation, et le rétrécissement des espaces de vie.

Face à cet extérieur menaçant, à des rues devenues hostiles, à des quartiers sélectifs quant à leurs occupants, à une ville qui perd son identité, des romanciers touchés par le grand désordre s'adonnent à l'écriture pour recréer ces espaces à l'intérieur de romans nés sous l'impulsion de la situation ambiante. Le milieu extérieur est celui des autres, des combattants qui le marquent par des barrages, par des lignes de démarcation. En revanche, l'espace littéraire, lui, s'élargit par la publication d'un bon nombre de romans d'expression arabe durant les longues années de guerre. Ceux-ci inaugurent une nouvelle phase dans l'écriture romanesque, ils coupent le pont avec ce qui s'écrit avant, étant donné que les enjeux changent et que l'enlisement dans la guerre rend difficile de se préoccuper des sujets qui sont soulevés en temps de paix. En effet, la guerre impose un espace-temps et un cadre d'action qui lui sont propres. Ainsi, les romans racontent cette guerre de manière directe ou indirecte, selon le point de vue subjectif d'un personnage – « héros » ou en partant des séquelles de la situation sur les relations dans les groupes sociaux. L'élément spatial constitue aussi une des préoccupations majeures de ces romans qui expriment le rétrécissement de l'espace auquel l'individu se sent appartenir ou sur lequel il peut agir. En effet, la perte des repères spatiaux entraîne une perte de soi, de l'identité. D'un côté, les personnages ne reconnaissent plus leur ville ni leur quartier ni leur lieu de culte. D'un autre côté, l'intrusion dans leur immeuble et dans l'intimité même de leur maison les oblige à se retrancher dans des espaces de plus en plus restreints, ce qui n'est pas sans conséquence sur leur état mental. En plus de l'importance accordée à l'espace, l'identité mutilée du pays et par conséquent l'identité altérée des individus font apparaître des thèmes nouveaux, nés de la nouvelle situation. En effet, durant les deux décennies qui ont précédé le début de la guerre, une grande partie des romans libanais s'occupent de décrire la vie sociale notamment dans les villages comme dans *Touyour Ayloul* (1962 *طيور أيلول*) d'Émilie Nasrallah où l'auteure compare le mode de vie

---

villageois et la vie urbaine et montre une préférence pour la simplicité de la vie à la campagne. Un romancier comme Souheil Idriss situe certes ses romans dans les quartiers de la ville, mais il aborde des problèmes sociaux comme les conflits des générations (*Al-Khandaq al-ghamiq*, 1958 الخندق الغميق) ou l'adaptation difficile des étudiants à l'étranger (الحَيّ اللاتيني ou *Le Quartier latin*, 1953)... en d'autres termes il annonce l'avènement d'un temps social nouveau, marqué par une marche vers la modernité. Or, le niveau de progrès atteint durant le XX<sup>e</sup> siècle tend à disparaître durant la guerre et le niveau de vie régresse dans le sens où les soucis majeurs se limitent, d'abord, à échapper à une mort gratuite et, ensuite, à assurer sa survie face aux manques dans les besoins humains fondamentaux. Les pénuries en eau, en nourriture et en électricité sont des thèmes récurrents dans les romans, en plus des questions qui ne se posent pas en temps normal mais qui deviennent des points de fixation en temps de guerre comme la question de l'hygiène ou les trajets à prendre pour rentrer sain et sauf chez soi. En dehors des thèmes qui concernent l'aspect matériel du quotidien, les romans exposent la dégradation des relations familiales et sociales, la solitude des personnages, ils s'inquiètent de leur santé mentale et s'interrogent sur le sens des valeurs humaines dans un monde où la violence a le dernier mot.

La manifestation de problématiques nouvelles exige le recours à une narration différente qui puisse rendre compte de la désintégration du monde. Les outils narratifs et linguistiques doivent donc être reconsidérés et mis à jour pour accompagner les changements thématiques. En effet, comme le signale l'écrivain Élias Houry, « cette guerre a permis, paradoxalement, la naissance du roman moderne libanais car elle a cassé tous les tabous, en ouvrant le champ à la narration » (Clavel). Ainsi, avec la guerre, explique Nayla Tamraz dans l'article qu'elle consacre au roman libanais de cette période marquante, « aucune forme de certitude ne résiste à l'épreuve du réel. Les postures identitaires font éclater le principe même du récit qui se fragmente et s'effrite » (Tamraz, p. 467). La narration linéaire qui caractérise jusque-là le roman arabophone est le premier élément à être touché par cet effritement, elle est dorénavant concurrencée par une narration sans fil conducteur ou parfois « cyclique » (des passages reviennent plusieurs fois dans le roman ou un même incident est raconté de manières différentes ou avec des modifications dans certains détails d'une version à l'autre) et donc le récit semble détraqué dans son incapacité à avancer vers un aboutissement de l'action. De même, les règles de « bienséance » que respectent les prédécesseurs n'ont plus leur place face à la cruauté du présent. En effet, dans les romans publiés avant la guerre, la sexualité ou la description du fonctionnement du corps ne sont pas des sujets abordés. Par contre, dans les romans que nous étudions, le fait d'évoquer « le sang » et la violence des combats ou de décrire dans les détails des fantasmes sexuels permet de rapporter des

---

scènes qui reflètent la réalité du vécu. Le niveau de langue et le vocabulaire employés pour décrire ces scènes sont aussi remaniés pour concorder avec les formes narratives adoptées. Ainsi, pour broser un tableau réaliste des combattants, il faut restituer le lexique qu'ils utilisent ; pour dire la solitude d'un personnage laissé seul avec ses pensées décousues, il faut avoir recours à des phrases hachées, à une syntaxe éclatée. En évoquant certaines œuvres publiées au début des années 1980 et qui renouent avec le réel, Dominique Viart évoque une langue « mutilée » qui est la conséquence de la « mutilation sociale » (Viart, p. 211). C'est le cas aussi des œuvres libanaises qui ont recours à une langue qui permet de dire les frustrations et les misères des personnages.

Parmi les œuvres qui offrent des variations thématiques et narratives qui enrichissent le champ littéraire libanais, nous retrouvons celles des auteurs comme Hassan Daoud, Hanane El Cheikh, Nazek Saba Yared, Rachid El-Daïf, Élias Khoury... Pour illustrer ces variations dans les formes romanesques des écrits de la guerre et sur la guerre à travers les textes publiés, nous prenons comme modèles trois romans de Rachid El-Daïf et deux romans d'Élias Khoury qui, certes, ne peuvent témoigner à eux seuls de l'état de la littérature libanaise durant une quinzaine d'années mais qui présentent quand même les caractéristiques citées ci-dessus et des caractéristiques particulières intéressantes à relever.

### **1. « Déformations » stylistiques et narratives dans le roman de Khoury**

L'originalité du style est l'une des principales caractéristiques du roman *Al Jabal as-saghîr* (الجبيل الصَّغِير) d'Élias Khoury (2003, II<sup>e</sup> éd.). Dès le premier chapitre, plusieurs paragraphes reviennent comme un leitmotiv : ceux qui décrivent « la petite montagne », le quartier où le narrateur a vécu durant son enfance, est repris deux fois (p. 9, 22) et le passage décrivant des hommes armés venus fouiller la maison où seule sa mère est présente est répété trois fois (p. 10, 20, 25). La reprise des mêmes scènes ne remplit pas une même fonction : dans le premier cas, il s'agit de souvenirs heureux de son enfance insouciant, souvenirs qu'il semble vouloir fixer pour en chasser d'autres qui sont traumatisants, notamment ceux de l'incident des hommes armés qui manquent de respect à sa mère. Or, c'est ce dernier épisode qui s'avère le plus tenace puisqu'il revient à la mémoire du narrateur plus de fois et parce qu'il clôt le premier chapitre. Le style de l'écriture est alors un miroir de ce qui est narré : le récit tourne en rond, prisonnier du cycle formé par la répétition de ces deux incidents, exactement comme l'enfance du narrateur qui se déroule dans le cercle étroit du quartier du « Jabal as-saghîr » mais la narration et l'espace éclatent dans les chapitres suivants pour exprimer le dérèglement des repères causé par la guerre. En effet, dans les chapitres qui suivent, le travail sur la narration est à souligner. Le

---

narrateur et ses amis, qui participent aux combats armés, prennent se réfugient dans une église. La description prend alors une tournure intrigante. Le bruit des armes se confond avec la voix d'un combattant qui se prend pour un prêtre et récite des prières, son fusil se transformant en sceptre ; un christ mutilé recueille dans sa main intacte les gouttes de pluie. Les limites entre réalité et illusion semblent se brouiller. Les objets n'ont plus leur fonction habituelle ; les lieux sont méconnaissables. Les images évoquées semblent manquer d'enchaînement comme si les horreurs de la guerre avaient dérégulé la raison du narrateur et sa manière de dire :

الموت علامة، فراشات واحصنة. الموت هو نحن. يسكت بطرس، يدمي البحر ملحا  
في عينيه ولا يبكي<sup>1</sup>

Non seulement les images se confondent mais le récit aussi semble décousu : dans le troisième chapitre, le va-et-vient entre différentes scènes est brusque, sans transition, les lieux et les personnages s'entremêlent et, dans certains passages, le narrateur prête la parole, sans l'annoncer, à un personnage féminin qui assure la narration à la première personne. En effet, nous remarquons fréquemment que, d'un paragraphe à l'autre, la narration passe de la troisième à la première personne : par exemple, dans le quatrième chapitre, le personnage, Kamel, narre ses mésaventures à la première personne, puis, comme s'il se détachait de lui-même, il devient un personnage dont on raconte le quotidien à la troisième personne. La guerre semble altérer l'identité même des personnages qui ne se reconnaissent plus et qui passent continuellement de l'état de conscience à un état second. D'ailleurs, à un certain moment, Kamel déclare qu'il ne reconnaît même plus sa femme que la guerre a profondément changée, ce qui constitue une des causes qui le poussent à s'enrôler dans les rangs des combattants.

Le lexique est également atteint par les déformations que cause la guerre, les mots utilisés ne rendant plus compte des situations décrites. Dans le dernier chapitre, le narrateur est à l'hôpital à Paris, il souffre profondément d'une blessure à la main mais, dans le passage qui relate les soins qu'il reçoit des infirmières, les mots qui reviennent le plus sont ceux qui évoquent le rire : le nom « rire » (« الضحك »), le verbe « rire » (3) (« ضحكك »/« أضحك »/« ضحكك » fois), le participe « riant » (2) (« ضاحكاً » fois), le nom « sourire » (« البسمة »), le verbe « sourire » (2) (« ابتسمت »/« تبتسم » fois). Pourtant, à deux reprises, le rire est associé à un acte de violence puisqu'il se répète dans l'expression « exploser de rire » (« انفجرت ضاحكاً »). Il n'y a donc plus de logique entre la réalité des faits et la manière de rapporter ces faits. Dans les pages qui suivent aussi, le narrateur insiste sur l'idée du rire : tantôt c'est lui qui « commence à rire » (« بدأت أضحك »), tantôt c'est un autre personnage qui « commence à rire » (« بدأ يضحك »), plus loin, tous les deux « semblent ridicules » (« نبدو مضحكين ») puis le narrateur qui essaie

---

mais « ne peut rien faire pour ne pas paraître ridicule » (لا يمكن أن أفعل شيئاً) « لا يبدو مضحكاً » (حتى لا يبدو مضحكاً, la phrase est répétée trois fois) (Khoury, 2003, II<sup>e</sup> éd., p. 151-159). La crainte de paraître ridicule devient une idée fixe chez le narrateur, une obsession qui le tourmente et qui apparaît dans sa langue, cette dernière se rétrécissant, tournant en rond pour livrer le même message : le narrateur qui craint le regard des autres est en réalité en train de se dénigrer lui-même.

L'originalité du roman apparaît aussi dans l'absence de limites entre le monde fictif du roman et le monde extérieur. L'auteur dédie son livre « à la mémoire de Mohammed Chbaro et de ses compagnons ». Mais nous retrouvons le nom du combattant à l'intérieur du texte aussi puisque Khoury entame la troisième partie du roman par un poème de Mohammed Chbaro puis il reprend, tout le long du chapitre, le premier vers de ce poème qui est sans lien apparent avec la narration. Ce chapitre suit celui où le narrateur décrit la mort d'un ami alors qu'il combat à ses côtés, il constitue un hommage à Chbaro qui, en dépit de sa mort, restera vivant grâce à son poème qui devient une partie du roman de Khoury. Outre le premier vers du poème, le romancier détache des éléments du poème et les mêle à la narration pour créer des images qui défient la logique, où le présent se mêle à un passé imaginaire, où un ancien devin chinois fait irruption dans la montagne libanaise en pleine guerre.

La guerre libanaise est également présente dans un roman ultérieur d'Elias Khoury, *Rihlat Gandhi as-saghîr* (1989 (رحلة غاندي الصغير), traduit en français sous le titre *Le Petit Homme et la Guerre : Le voyage du petit Gandhi*. Paru en 1989, le livre « reprend les différentes explications données de l'éclatement de la guerre civile, y compris celles qui versent dans la mythologie » (Hassan, 2006, p. 213). Le récit oscille entre mythologie et restitution de faits historiques avérés, entre une mise en abyme de la narration et des passages qui peuvent passer pour des scènes de théâtre.

L'incipit s'apparente au genre dramatique par le fait qu'il présente tous les personnages dès la première page, en précisant la fonction de certains comme les docteurs Atef et Nassib, comme Davis l'Américain... Or, la caractéristique commune aux personnages cités, c'est, selon le narrateur, le fait qu'ils soient tous morts, comme si, avant le début du premier acte, celui-ci préparait le spectateur à ce qu'il allait voir sur scène. Le lecteur se sent aussi devenir spectateur grâce à certains dialogues qui sont rapportés dans le libanais dialectal et non dans la langue arabe littéraire, ce qui établit un rapport direct entre le personnage – qui apparaît alors comme un acteur sur scène – et le lecteur-spectateur qui communique directement avec le personnage, sans passer par le biais du narrateur.

---

D'un autre côté, dans le roman, la narration est « déformée » par le recours à la technique de la mise en abyme :

« لو لم يمت كمال العسكري، لما التقت أليس غاندي، ولو لم تلتق أليس غاندي لما روى لها حكايته، ولو لم يمت غاندي لما أخبرتني أليس القصة، ولو لم تختف أليس أو تُمْتُ لما كتبت أنا ما أكتبه الآن.»<sup>2</sup>

Cet emboîtement de la narration crée une ambiance d'incertitude dans le roman, la vérité se perd dans le passage d'un discours à l'autre, chaque nouveau narrateur devant nécessairement combler le vide dans le récit que son locuteur lui raconte et par conséquent, les limites entre la réalité vécue par le personnage et l'imagination d'un narrateur de « second degré » sont effacées. D'ailleurs, le narrateur « officiel » du roman insiste, au début de chaque chapitre, sur les lacunes qui existent dans son histoire :

« كلّ الحكايات ملآنة بالثقوب. لم نعد نعرف أن نروي الحكايات، لم نعد نعرف شيئاً. وحكاية غاندي الصغير انتهت. الرحلة انتهت والحياة انتهت.»<sup>3</sup>

Ainsi, la narration n'a pas de logique apparente, tout comme la vie durant la guerre. La métatextualité est claire dans ce passage qui fait partie d'une même scène répétée au début de chaque chapitre et qui décrit la mort de Gandhi, comme si à force d'être reprise, cette mort pouvait acquérir du sens, puisqu'apparemment rien ne justifie l'attentat contre une victime comme Gandhi, qui n'a jamais été impliqué dans cette guerre. Il s'agit alors de montrer combien la mort est devenue aléatoire et comment tout tourne dans un cercle vicieux d'où il n'est pas facile de s'extraire. Si la vérité est alors difficile à trouver, il faudra recourir à la fiction :

كلّنا هكذا، نقتنع بما نروي.<sup>4</sup>

Cette quête de la vérité qui n'aboutit à rien fait dériver la narration vers des interprétations surréelles ou mythologiques dans une tentative d'expliquer la malédiction qui règne sur la ville de Beyrouth. Ainsi, une des versions considère la capitale comme une île qui dort sur le dos d'un animal terrifiant qui se réveille tous les soixante-dix ans et qui renverse la ville. La guerre civile constituerait le huitième renversement de Beyrouth par l'animal. Dans une autre interprétation, le personnage principal est une métaphore de Beyrouth : Gandhi n'est pas personnellement visé par les balles, elles sont à l'origine destinées au cœur de la ville qui s'autodétruit. Tantôt, Beyrouth nage dans l'obscurité et se noie, tantôt elle n'arrive plus à avancer et elle expire sous les balles des combattants masqués. Le texte expose donc des raisons de l'éclatement de la guerre qui ne sont pas plus plausibles que les versions officielles qui ne justifient pas la situation.



---

Ainsi, la narration décousue dans les romans de Khoury est la conséquence normale d'une situation anormale : on ne peut tenir des propos « normaux » et enchaînés quand le monde autour de soi est déchaîné. Le va-et-vient entre le dialecte local et l'arabe littéraire, mais aussi entre les narrateurs, les personnages, les événements et les espaces crée un cadre convenable au contenu de la narration. Comme l'avance Kadhim Jihad Hassan dans l'ouvrage cité ci-dessus, « dans sa simplicité apparente, la phrase de Khoury parvient à [...] ramener [l'événement] à son contexte réel, à le montrer dans toute son étrangeté » (p. 213). Pour conclure, nous allons aussi faire référence à l'analyse que fait Sami Sweydane du roman de Khoury *Al-Wujûh al-baydâ'* (الوجوه البيضاء) et qui s'applique aussi aux deux romans de ce dernier que nous avons mentionnés. Sweydane insiste sur le fait que la vraie créativité de Khoury réside dans le style de narration distingué et dans la primauté de ce style sur le contenu de la narration sans que ce dernier soit négligé ; au contraire, le contenu est encore rendu plus attrayant grâce au travail sur différents aspects structurels (Sweydane, p. 173).

## **2. Adaptation des thèmes et des techniques de l'écriture dans le roman d'El-Daïf**

Dans *Les Techniques de la misère* ou *Tikaniyât al-bu's* (1989, تقنيات البؤس), roman que Rachid El-Daïf publie vers la fin de la guerre, dans la même année de publication de *Rihlat Gandhi as-saghîr* de Khoury, le personnage principal, Hachem, vit dans « la misère », comme beaucoup de ses concitoyens vu les pénuries en eau, en électricité et en nourriture. Le récit décrit le quotidien de ce personnage dont les moments sont rythmés par la coupure du courant et par le bruit des générateurs du quartier, par la coupure du téléphone et surtout par la coupure de l'eau, la vie devenant ainsi une course continue pour assurer la survie avec des moyens médiocres. Dans l'incipit déjà, les moindres mouvements du jeune homme sont décrits en détail, comme si le plus grand souci du narrateur était, dès le début, de faire croire à la vraisemblance de son récit : le lecteur entre dans le jeu et s'attend à ce que la longue énumération joue un rôle dans le sort du héros mais il ne tarde pas à découvrir la fatuité de tous ces détails et à comprendre que le héros n'en est pas vraiment un, dans le sens où son inaction en fait un personnage passif.

D'un autre côté, la description se distingue par les choix linguistiques et par les images que le lexique utilisé évoque. En effet, le romancier s'attarde sur la description minutieuse de certains actes comme le passage aux toilettes, l'odeur de sueur qui se dégage du personnage principal qui ne peut se baigner fréquemment ou encore sur des observations cliniques comme celle du morceau de chair coincé entre les dents d'un autre personnage et les différentes tentatives de ce dernier pour s'en débarrasser. D'une part, ces scènes trahissent l'état mental fatigué du personnage obsédé par des détails futiles mais qui deviennent ses

---

principaux centres d'intérêt. D'autre part, le romancier ne craint pas de heurter la sensibilité du lecteur par le recours à un lexique qui avilit le personnage et rabaisse sa valeur humaine. Ce genre de description est inhabituel dans le roman libanais, les thèmes scatologiques n'étant pas ainsi exploités dans les œuvres antérieures, c'est-à-dire de manière à réduire l'homme à ses besoins primitifs. Or, ces détails sont bien placés dans le roman de Rachid El-Daïf qui montre du doigt un sujet dont il n'est pas fait souvent mention et qui pourtant fait partie des préoccupations quotidiennes des gens durant la guerre, celui de l'hygiène. Il n'est certes pas à classer au même niveau que la mort, la défiguration et la destruction causées par la guerre, mais, comme le montre si bien le romancier, ce sujet atteint à la dignité de la personne : dans le roman, à force de traîner dans la « misère » dans les détails de tous les jours, le personnage principal finit par perdre la tête. Il agit de manière insensée à la fin du roman, il baisse les armes et sombre dans le noir, au sens propre puisqu'il reste enfermé toute la nuit dans l'ascenseur et refuse d'appeler à l'aide et métaphoriquement, puisqu'il semble attendre la mort :

لم ينتبه إلى عدد الطوابق التي قطعها المصعد، حين انقطعت الكهرباء فجأة. [...] كانت العتمة مطلقة [...] بعد لحظات، سمع أصواتا عما إذا كان أحد عالقا في المصعد، لم يجب، فاخفت الأصوات [...] بعد مضي دقائق عديدة، بان ضوء تصبیه جلية [...] ثم اختفى الضوء [...] وكذلك اختفى الصوت. وعاد الصمت، ومعه العتمة المطلقة، وعاد هاشم حاملا بيده الصحن، ينتظر<sup>5</sup>.

Cette détérioration rapide du personnage est d'autant plus flagrante que le narrateur nous le montre tout le long du roman, à travers les petits actes qu'il accomplit, comme un être qui agit mécaniquement pour assurer sa survie, ou plutôt comme une machine qui tombe irrémédiablement en panne.

Par ailleurs, ce qui caractérise le livre aussi, c'est qu'il est publié avec la mention « roman ». Or, il se détourne des caractéristiques attendues du genre. Ainsi, il est difficile d'en tracer le schéma narratif : il n'y a pas d'élément déclencheur repérable, ni des péripéties qui font progresser l'action vers un dénouement. En effet, il est difficile de résumer l'intrigue du roman puisque rien ne se passe, c'est une sorte de journal tenu par un homme ordinaire avec les détails ordinaires de la vie quotidienne dans une période qui n'est pas ordinaire. De plus, la structure du livre ne présente pas le découpage en chapitres traditionnel et rassurant du roman, la narration est entrecoupée de blancs typographiques, ce qui donne l'impression que le récit est constitué de fragments rassemblés dans un livre et non d'actions qui progressent pour aboutir à une fin.

Cette déconstruction de la forme reconnue du roman peut certes être considérée comme une métaphore de la situation de guerre mais elle peut aussi être rapprochée d'autres œuvres, françaises en particulier, qui, elles aussi, font « le procès du roman », comme *Un Homme qui dort* (1967) de Georges Perec,

---

ouvrage publié en 1967. Dans le roman français, qui n'en est pas un non plus si nous considérons l'absence d'une intrigue, le narrateur présente une suite de descriptions superficielles, d'observations qui expriment une indifférence envers les gens et les objets, d'actes de la vie quotidienne que le personnage accomplit avec automatisme. Certes, le récit à la deuxième personne de Perec pourrait avoir plus d'impact sur le lecteur que la narration à la troisième personne du roman libanais, mais ce dernier dégage la même impression de la vanité de tout, le personnage d'El-Daïf est aussi introverti que celui de Perec, malgré la présence des voisins, des amis et de l'amante. Comme chez Perec, il y a récurrence de certains thèmes chez le romancier libanais : chez le premier, par exemple, « les trois paires de chaussettes » « trempées dans une bassine de matière plastique rose » (p. 22, 23, 26, 29...) constituent un élément qui revient à dix reprises dans le texte, alors que pour le personnage principal du second, c'est le téléphone qui est son point d'obsession puisqu'il ne peut s'empêcher de vérifier sans cesse si l'appareil fonctionne ou pas. Ainsi, le récit, comme les personnages, est enfermé dans un cercle étroit, au niveau du langage d'un côté, puisque le lexique utilisé par le narrateur d'El-Daïf se retrouve restreint, étant donné que les mêmes sujets reviennent sans cesse (préparer la nourriture, s'approvisionner en eau, vérifier le téléphone, rencontrer des connaissances dans un café...) et d'un autre côté, dans le sens propre du terme, puisque géographiquement, Hachem ne peut dépasser le barrage qui sépare Beyrouth de l'Ouest de Beyrouth de l'Est, il est donc confiné dans l'espace.

L'emprisonnement dans un monde fictif est également présent dans d'autres romans d'El-Daïf comme dans *Fousha moustahdafa bayna an-nou'ûs wa nawm* (2001) (II<sup>e</sup> éd. فسحة مستهدفة بين النعاس والنوم) traduit en français sous le titre *Passage au Crépuscule* ou dans *Al-Mostabid* (2001) (II<sup>e</sup> éd. المستبید), qui raconte les délires d'un professeur universitaire en temps de guerre. Comme dans *Les Techniques de la misère*, le récit dans *Al-Mostabid* ne se base pas nécessairement sur une progression des actions, il tourne autour d'une même idée, d'une même obsession qui guide tous les pas d'un personnage introverti, ce qui fait que l'espace dans lequel se déroule surtout l'action de ce roman est l'espace « crânien », l'imagination foisonnante du personnage. En outre, le roman est nouveau par l'audace des descriptions sexuelles : le professeur pense avoir fait l'amour avec une étudiante alors qu'il est assis sur une chaise et qu'elle lui est tombée sur les genoux dans l'abri où ils se sont réfugiés suite aux bombardements dans la zone du campus. Le narrateur décrit l'acte sexuel et les sensations ressenties dans le détail :

لقد وقعت على امرأة لم أكن أحلم بمثلها. وذقت معها لذة لم أحلم بمثلها. ولم أحس بجسد كما أحسست بجسدها. ولم أدخل امرأة كما دخلتها. ولم تحتلني شهوة أو لذة أو طمأنينة كما احتلنتني اللذة حين احتلتها<sup>6</sup>.

---

En effet, la sexualité est jusqu'alors absente du roman libanais arabophone et même dans les œuvres ultérieures, peu d'auteurs libanais ont exploré ce sujet avec autant de liberté. Par extension, un changement est aussi perceptible au niveau des pensées et de la réalité sociale : dans le roman d'El-Daïf, le personnage assure qu'il préfère se marier à une femme qui a déjà eu des relations sexuelles parce qu'une telle femme est capable de choisir et de faire un bon choix (p. 107). Il est clair qu'une telle ouverture d'esprit n'est pas habituelle dans la société libanaise et par suite, le statut de la femme dans le roman libanais s'en trouve modifié puisque jusque-là, la femme est représentée, soit dans une perspective orientaliste – femme voilée, qui ne peut être aperçue par les hommes et donc frappée d'inexistence – soit comme objet de plaisir pour l'homme et donc indigne d'être respectée.

Dans l'autre roman d'El-Daïf cité ci-dessus, *Passage au crépuscule*, le narrateur qui est aussi le personnage principal présente plusieurs versions possibles des événements qu'il vit à Beyrouth au moment de son retour à la maison après son hospitalisation. La modernité du roman se lit à travers « les possibles narratifs » (Bremond, p. 60) parmi lesquels le lecteur est invité à choisir. En effet, il est difficile de départager la part de l'hallucination de celle de la réalité dans le récit d'un narrateur fatigué par la douleur, par la solitude et oscillant, sous l'effet des somnifères, entre le sommeil et l'assoupissement. Comme dans *Les Techniques de la misère*, la sévérité du quotidien a ôté au personnage toute énergie pour se battre et a anéanti tout discours idéologique capable de justifier la poursuite des combats. La peur prend le dessus et la préoccupation majeure du personnage est de réussir à se protéger alors que le danger le guette dans les rues de la ville (il s'imagine en train de saigner dans la rue et voit son sang couler dans les égouts) mais surtout à l'intérieur de son appartement où des réfugiés viennent s'installer à la demande du concierge. Le personnage devient alors prisonnier de sa propre chambre, ce qui ne lui laisse d'autre issue que de vaguer par son imagination vers des scénarios angoissants. Si dans les romans d'Elias Khoury l'extérieur est hostile, il reste quand même possible d'établir une certaine communication entre les personnages ou de s'organiser en petits groupes sociaux qui partagent une même idéologie. Par contre, les personnages d'El-Daïf sont de grands solitaires, des individus incapables de s'adapter et qui refoulent leur traumatisme derrière une imagination active.

Par ailleurs, le renouvellement au niveau du traitement du texte et de la peinture des personnages que présentent les romans de Rachid El-Daïf participe à la modernité du roman libanais. Dans les écrits du romancier libanais, c'est le roman français d'après la deuxième guerre mondiale qui est présent directement et indirectement dans les textes. Dans *Al-Mostabid* par exemple, le professeur

---

est clairement marqué par les romanciers français puisque dans son cours de traduction, il essaie de familiariser ses étudiants avec le plus grand nombre possible d'écrivains. Il traduit en classe un passage de *La Peste* de Camus, un paragraphe du roman français est même présent en français dans le roman écrit en arabe (p. 8, 19-20, 136), et le personnage discute avec ses étudiants du meilleur choix de lexique afin que la traduction respecte le plus fidèlement possible la version originale. Ionesco est aussi mentionné à plus d'une reprise dans le roman (p. 9, p. 105) et le narrateur adhère aux idées du dramaturge roumano-français. Le romancier reconnaît la qualité de ces textes français qui sont arrivés à exprimer, à travers l'originalité et le talent de leurs écrivains, les inquiétudes de l'homme moderne à l'issue des deux guerres mondiales qui ont ébranlé l'humanité. Le romancier libanais, encore piégé dans cette situation de guerre, emprunte leur expérience à ceux qui ont vécu une situation comparable à la sienne, mais qui en sont sortis et qui ont pu traduire dans leurs écritures, leurs attitudes envers le chaos de ce monde.

En conclusion, l'analyse de ces quelques modèles de romans libanais arabophones publiés en temps de guerre prouve que l'écriture romanesque au Liban ne s'interrompt pas en temps de crise et qu'au contraire, elle prend un élan méconnu auparavant. Des changements aux niveaux thématique et formel présentent une nouvelle perspective concernant l'utilité et la finalité de la littérature et montrent que, malgré les circonstances pénibles qui ont permis cet épanouissement, les formes romanesques se modernisent. Ainsi, les romans abordés montrent que l'écriture « s'individualise » : nous ne sommes plus dans la description d'événements qui touchent les masses mais dans l'exploitation des conséquences de ces événements sur un individu en particulier ou sur de petits groupes. Les textes se caractérisent par la subjectivité du regard porté sur le monde. C'est dans un monde intérieur, dans la tête des personnages, que foisonnent des idées qui n'ont pas toujours d'explication plausible et que ces personnages opposent au chaos extérieur. Ainsi, les personnages d'El-Daïf se caractérisent, comme nous l'avons constaté, par la richesse du monde interne qui se résume souvent à des délires, à des idées déraisonnables. Par contre, d'autres auteurs se penchent sur les réalités sociales imposées par la guerre. Par exemple, dans *As-Sadâ al-makhnoug* (1986) (الصدى المخنوق), Nazek Saba Yared analyse les relations familiales et les relations d'amour en période de crise : alors que le personnage ne sait plus communiquer avec sa femme qui est partie se réfugier en France avec leurs enfants, il tombe amoureux de sa collègue qui partage le même quotidien, les mêmes angoisses. Les personnages prisonniers de Beyrouth en guerre forment une sorte de société secrète qui a coupé les ponts avec le monde extérieur. Par ailleurs, le roman s'intéresse à des

.....

sujets nouveaux en littérature, liés à des problèmes esthétiques comme dans le roman de Hanan El-Cheikh, *L'Histoire de Zahra* (1989 حكاية زهرة, II<sup>e</sup> éd.), dont les actions se déroulent durant la guerre mais qui aborde aussi des problèmes individuels puisque l'héroïne se plaint de l'acné qui couvre son visage et du tic qu'elle acquiert de percer les boutons qui laissent des traces sur son corps. Durant les dernières années de la guerre, certains auteurs se tournent aussi vers des sujets nouveaux comme dans *Ayyâm Zâ'ida* (أيام زائدة) de Hassan Daoud (2000, II<sup>e</sup> éd.) qui décrit la solitude de la vieillesse et l'angoisse ressentie à l'approche de la mort dans un texte très réaliste. Ainsi, le roman s'humanise et « se subjectivise », ce qui signifie qu'il dit aussi les imperfections sans chercher à idéaliser la réalité. Cela constitue sans doute un pas vers la modernité littéraire de l'époque puisqu'à partir de 1980, comme le signale Dominique Viart dans l'ouvrage intitulé *La Littérature française au présent* (2005) et qui étudie les formes littéraires modernes en France, il apparaît de nouveau, dans le roman, le désir d'écrire autour du « sujet, du réel, de la mémoire historique ou personnelle » (Viart, 2005, p. 14). Ceci est le cas, au Liban, du roman d'expression arabe des années soixante-dix et quatre-vingt, même si les raisons qui justifient ces tendances varient entre les deux pays.

---

## Notes

<sup>1</sup> « La mort est un signe, des papillons et des chevaux. La mort, c'est nous. Boutros se tait, la mer saigne du sel dans ses yeux et ne pleure pas », (Khoury, 2003, II<sup>e</sup> éd., p. 59), NT.

<sup>2</sup> « Si Kamal le militaire n'était pas mort, Alice n'aurait pas rencontré Gandhi, si Alice n'avait pas rencontré Gandhi, il ne lui aurait pas raconté son histoire, si Gandhi n'avait pas été tué, Alice ne m'aurait pas raconté l'histoire, si Alice n'avait pas disparu ou si elle n'avait pas été morte, je n'aurais pas écrit ce que je suis en train d'écrire » (Khoury, 1989, p. 18), NT.

<sup>3</sup> « Toutes les histoires sont pleines de trous. Nous ne savons plus comment raconter les histoires, nous ne savons plus rien. Et l'histoire du petit Gandhi est achevée. Le voyage est achevé et la vie est achevée », Ibid., p. 24, NT.

<sup>4</sup> « Nous sommes tous ainsi, nous nous persuadons de ce que nous racontons ». (Khoury, 1989, p. 118), NT.

<sup>5</sup> Il n'a pas fait attention au nombre d'étages que l'ascenseur a dépassés avant que le courant ne soit soudain coupé [...] Le noir est absolu [...] Quelques secondes plus tard, il entend des voix demandant s'il y a quelqu'un dans l'ascenseur, il ne répond pas, alors les voix disparaissent [...] Des minutes plus tard, une lumière apparaît, accompagnée de bruits [...] Puis la lumière disparaît [...] et le bruit disparaît aussi. Et le silence revient, et le noir absolu revient, et Hachem est là, portant l'assiette à la main, et il attend, (El-Daïf, 2001, p. 181, 182), NT.

<sup>6</sup> « Je suis tombé sur une femme comme je n'en ai jamais rêvé. J'ai goûté avec elle un plaisir comme je n'en ai jamais rêvé. Je n'ai jamais senti la présence d'un corps comme j'ai senti le sien. Je n'ai jamais pénétré une femme comme je l'ai pénétrée. Je n'ai jamais été envahi par un désir, un plaisir ou une sérénité pareils au plaisir qui m'a envahi quand je l'ai envahie », (El-Daïf, 2001, pp. 31-32), NT.



## BIBLIOGRAPHIE

- Bremond, C. (1966). « La Logique des possibles narratifs ». *Communications*, 8, 60-76
- Cheikh EL, H. (1989). *Hikâyat Zahra* (II<sup>e</sup> éd.). Dar el-adab.
- Clavel, A. (2007). Dossier : Élias Khoury. *L'Express Culture*. [https://www.lexpress.fr/culture/livre/elias-khoury\\_813206.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/elias-khoury_813206.html)
- Daïf EL, R. (1989). *Tikaniyât al-bu's*. Mokhtarat.
- (2001). *Al Mostabid* (II<sup>e</sup> éd.). Riad El-Rayess Books.
- (2001). *Fousha moustahdafa bayna an-nou'âs wa nawm* (II<sup>e</sup> éd.). Riad El-Rayess Books.
- Daoud, H. (2000). *Ayyâm Za'ida* (II<sup>e</sup> éd.). Dar al-jadîd.
- Hassan, K.J. (2006). *Le Roman arabe*. Sindbad, Actes Sud.
- Khoury, É. (1989) *Rihlat Gandhi as-saghîr*. Dar al-adab.
- Khoury, É. (2003), *Al Jabal as-saghîr* (II<sup>e</sup> edition). Dar al-adab.
- Perec, G. (1967). *Un Homme qui dort*. Denoël.
- Sweydane, S. (2000). *Abhâth fî an-nas al-riwâ'î al-arabî*. Dar al-adab.
- Tamraz, N. (2014). Le Roman contemporain libanais et la guerre » récit, histoire, mémoire. *Contemporary French and Francophone Studies*, 18, 462-469.
- Viart, D. (dir.). (2005). *La Littérature française au présent*. Bordas.



## BIOGRAPHIE

Racha EL-TAWIL, doctorante en Lettres françaises à l'Université Saint-Joseph de Beyrouth (recherche autour de l'évolution du champ littéraire libanais) ; chargée de cours de langue et de littérature françaises à l'Université Saint-Joseph de Beyrouth et à l'American University of Science and Technology.