

Comment narre-t-on un *ḥabar* ? Le narrateur dans les récits de la littérature d'*adab*

Hakan Özkan
Universität Münster



Synergies Monde arabe n° 6 - 2009 pp. 265-281

Résumé : Dans cet article qui se base sur les théories littéraires structuralistes et post-structuralistes des narratologues tels Gérard Genette et Boris Uspensky nous abordons les thèmes de la voix du narrateur et la focalisation dans les récits de la littérature de l'*adab* du 4e/10e siècle. L'article cherche à mettre en évidence les particularités des deux types principaux de voix dans ces récits : Celle qui appartient à un personnage dans le récit (homodiégétique) et celle qui appartient à un narrateur externe (hétérodiégétique). Il est remarquable que la voix de narrateur change souvent à l'intérieur d'un récit. Dans la plupart des cas la voix hétérodiégétique du début d'un récit est remplacée par une voix homodiégétique. Nous expliquons les raisons pour ce changement qui dans des nombreux cas entraînent également un changement au niveau de la focalisation.

Mots-clés : narratologie, *adab*, voix, focalisation, narrateur, théorie littéraire, Genette, structuralisme.

Abstract: In this article based on structuralism and post-structuralism narrative approaches laid out by Gerard Genette and Boris Uspensky among others I examine modal features of *adab* narrations in the 4th/10th century. Taking into consideration distinctive features of *adab*-literature, I explore such narration fundamentals as voice and focalisation. It is of particular interest to notice the high rate of changes in narrative voice (Transvocalisation) instead of alternating focalisation (Transfocalisation). The article concludes with an analysis of focalisation types - it is remarkable that zero-focalisation in homodiegetic voice is the standard narrative mode that effectively governs the other two types: external and internal focalisation.

Keywords: narrative theory, narration, focalisation, voice, narrator, Genette, structuralism, *adab*

En lisant des *ahbār* de la littérature d'*adab* qui n'a pas eu l'impression que ce sont plusieurs personnes qui racontent l'histoire ? Les formules d'incipit *qāla* omniprésentes et récurrentes ne compliquent pas la lecture au niveau de la compréhension du contenu de l'histoire. Par contre, à travers ces *qālas* on

risque de perdre de vue le narrateur qui effectivement raconte l'histoire à un point donné.

Dans cet article nous nous proposons d'éclairer quelques-unes de ces formules d'incipit en appliquant deux catégories d'analyse de récit proposées par Gérard Genette et d'autres narratologues : la voix du narrateur et la focalisation.

Les 492 récits qui nous servent comme corpus sont tirés pour la plupart du *Kitāb al-Faraġ ba'da al-šidda* d'al-Tanūhī (m. 384/ 994).¹ Une bonne partie de ces récits provient d'autres livres d'*adab* importants qui ont servis de source pour al-Tanūhī comme le *Kitāb al-Aġānī* d'al-Isbahānī (m. 356/ 967) et le *K. al-Wuzarā' wa al-kuttāb* d'al-Ġahšiyārī (m. 331/942).

Voix

Dans cette section nous nous tournons vers la question « Qui parle ? ». Même dans les récits racontés d'une manière très immédiate il y a presque toujours un narrateur qui se fait remarquer par une formule d'incipit comme *qāla*. Beaumont nous dit que ce recul et l'effacement du narrateur rapproche les *alḥbār* des récits d'un genre moderne qui s'appelle *hard-boiled school* des auteurs comme Ernest Hemingway et Dashiell Hammett. Nous allons voir plus bas si cette hypothèse est applicable aux récits d'*adab*.

Dans la relation entre narrateur et narré, on distingue deux types de narrateurs que nous avons déjà évoqués plusieurs fois : le premier est hétérodiégétique et le second est homodiégétique.

Le narrateur hétérodiégétique

Ce narrateur est absent de l'histoire, ne comptant pas non plus parmi les personnages. Des exemples de ce type de narrateur dans la littérature occidentale sont Wilhelm Meister de Goethe, Tom Jones de Fielding, Père Goriot de Balzac etc. Souvent, il dispose d'un « nimbe » d'omniscience. Tous les récits évoqués ci-dessus sont dotés d'un tel narrateur omniscient.

Pourtant il n'est pas forcément omniscient comme le cas des livres de Kafka. Son *Procès*, par exemple, est raconté par un narrateur hétérodiégétique qui partage la vision et prend la perspective du personnage principal à travers tout le texte. Un autre exemple de narrateur hétérodiégétique limité est celui du narrateur externe ou neutre. Celui-ci ne rend que les apparences extérieures des événements (v. les récits de Hammett par ex.). Les trois variantes se distinguent par leurs types de focalisation (zéro, interne, externe) que nous allons traiter plus loin.

1.2. Le narrateur homodiégétique Le narrateur hétérodiégétique existe souvent dans le *Faraġ*. Plus encore, presque la moitié de tous ses récits contiennent un passage avec un tel narrateur (en tout 225). Le plus souvent le narrateur se manifeste dans l'exposition d'un récit.

Il est, par contre, rare qu'un narrateur hétérodiégétique domine jusqu'à la fin d'un récit. Nous nous sommes rendu compte qu'en général ce sont des récits

assez concis. On est porté à croire - en raison de la narration sans dialogues - que les récits courts peuvent être maintenus en narration hétérodiégétique. Beaumont déclare que le narrateur hétérodiégétique ne peut pas rendre des dialogues et des passages mimétiques (Beaumont, 1996 : 12). Or, on trouve un grand nombre de récits qui ont exactement cette caractéristique. Un exemple très parlant est le récit très court no. 125 raconté par un narrateur hétérodiégétique. Celui-ci ne renonce pas.

Nous parlons d'un narrateur homodiégétique s'il se manifeste dans son histoire. Son implication dans l'histoire peut être plus ou moins forte. Jahn nous donne une liste qui montre les différents degrés d'implication (Jahn, 1995 : 42) :

- 1) le narrateur est un observateur non-impliqué ou un témoin simple
- 2) un témoin impliqué
- 3) un personnage secondaire
- 4) un personnage principal parmi d'autres
- 5) le héros (narrateur autodiégétique)

L'implication la plus forte existe dans le cas d'un narrateur qui est le héros de l'histoire. Dans ce cas nous parlons d'un narrateur autodiégétique que nous traiterons à part en raison de son importance générale pour les récits du *Farağ*.

Les récits avec narrateur homodiégétique (les 4 premiers cas) sont beaucoup moins nombreux comparés aux récits avec narrateur autodiégétique. Nous avons compté 89 récits dont quelques-uns pourraient même rentrer dans la catégorie du narrateur autodiégétique. Il est caractéristique pour le narrateur homodiégétique qu'il n'est pas perceptible pour le lecteur jusqu'à son apparition comme narrateur en première personne. Sinon on serait obligé de calculer si le premier rapporteur vivait à peu près à la même époque pour qu'il soit témoin des événements dans l'histoire. Un calcul qui à nos yeux n'est pas si essentiel pour qu'elle change l'aspect hétérodiégétique d'un récit. Il convient de noter que les récits avec un narrateur homodiégétique ont une structure d'intrigue particulière qui engendre des moments de suspense et qui diffère le moment du dénouement. Le lecteur suit le témoin (impliqué ou non) dans ses pensées et ses actions et il s'efforce avec lui de comprendre le chemin du héros.

Le narrateur autodiégétique

Des exemples de romans avec un narrateur autodiégétique sont, par exemple, *Les souffrances du jeune Werther* de Goethe, *Robinson Crusoe* de Defoe et *Le Horla* de Maupassant.

Dans les récits du *Farağ* le narrateur autodiégétique joue un rôle éminent. Ce sous-type du narrateur homodiégétique compte considérablement plus de récits que tous les autres types homodiégétiques. Le nombre s'approche de celui du narrateur hétérodiégétique. Il faut préciser, par contre, que nous n'avons pas compté des récits avec un changement d'une voix hétérodiégétique à une voix homodiégétique (ou plus souvent autodiégétique). Si on les comptait aussi (il y en existe approximativement 90) on arriverait à une majorité de récits à voix autodiégétique.

Changement de voix au milieu d'une anecdote

Il n'existe pas de changement de voix quand un narrateur semble être absent de son récit et se présente plus tard avec un « Je ». Un bon exemple de cela est le récit no. 137 (*Farağ*, I, p. 380 sq., v. aussi Özkan, 2008 : 341). Il y a, par contre, un grand nombre de cas où la voix de narrateur change effectivement. Nous avons repéré 83 récits avec un tel changement de voix. 9 anecdotes sont munies d'un changement multiple. Pour voir un exemple de changement de voix typique regardons le récit 129 (*Farağ*, I, p. 367 sq.) où un narrateur hétérodiégétique commence avec l'exposition dans laquelle il décrit le cadre et les circonstances de l'histoire qui suivra :

كان الرشيد قد قلد فرجاً الرخجي الأهواز فاتصلت السعايات به عنده وكثرت الشكايات منه وتظلم الرعية وادعي عليه أنه اقتطع مالاً عظيماً فصرفه بمحمد بن أبان الأنباري وقبض عليه. وحدث للرشيد سفر فأشخصه معه.

Regardons aussi la phrase qui suit :

فلما كان في بعض الطريق دعا به فقال مطر بن سعيد كاتب فرج: فلما أمر بإحضاره حضر وأنا معه (...).

L'expression *وأنما معه* met en évidence que le narrateur est un personnage accompagnant le héros.

Il convient de préciser que la partie principale d'un récit commence souvent avec des conjonctions temporelles qui peuvent indiquer un changement de voix. Le plus souvent la voix change de l'hétérodiégétique à l'homodiégétique (ou autodiégétique) comme dans le récit ci-dessus avec la phrase commençant par *فلما*. Genette nous parle d'une focalisation externe « comme procédé d'ouverture » par un « observateur impersonnel et flottant », au début des récits (Genette, 1972 : 208 et 209, n. 1). Dans notre exemple nous n'avons pas seulement un changement de focalisation mais aussi une transvocalisation. La transfocalisation pure n'existe pas dans le *Farağ* au même niveau que dans la littérature contemporaine comme nous allons le voir dans la sous-section 2 sur la focalisation. De la même manière la transvocalisation n'existe pas au même niveau dans la littérature contemporaine.

À part l'exemple du récit 129 qui nous montre la transvocalisation hétérodiégétique à homodiégétique (le narrateur est témoin impliqué ou même personnage secondaire) nous avons un grand nombre de récits avec un changement d'hétérodiégétique à autodiégétique.

Parfois le changement se fait en étapes par l'intercalément d'un discours indirect avant le passage à un narrateur homo- ou autodiégétique. V. par exemple le récit 382 (*Farağ*, IV, p. 51) :

كان المنصور قد طلب معن بن زائدة الشيباني طلباً شديداً وجعل في مالاً.

Par un *فحدثني معن* le narrateur rend maintenant les propos de Ma'n mais sans lui donner entièrement la parole comme narrateur autodiégétique (*Farağ*, IV, p. 52) :

فحدثني معن باليمن أنه اضطرّ لشدة الطلب أن قام في الشمس (...).

Nous voyons que nous nous trouvons toujours dans l'exposition avec une narration sommaire, des verbes décrivant un état, des accélérations etc. La

partie principale commence en mode autodiégétique avec la voix de Ma'n et la conjonction temporelle de فَلَمَّا :

قال معن: فلما خرجت من باب حرب تبعني أسود متقلداً سيفاً (...).

On rencontre des cas où un قال qui normalement marque la transvocalisation n'est pas existant. Dans le récit 205 (*Farağ*, II, p. 239), l'éditeur du livre s'est vu obligé d'en ajouter un (v. les crochets sans indication de manuscrits) :

[قال] فقلت: يدِّي تقصر عن رأس (...).

À en juger par les nombreux exemples que nous avons trouvés nous sommes en mesure de parler d'un narrateur hétérodiégétique instable et « flottant » (pour le dire avec les termes de Genette) qui est sûrement plus adapté à des commencements de récits où il raconte survolant l'espace et le temps, étant presque omniscient (Genette, 1972 : 208). La vraie histoire, les actions et les événements par contre, sont racontés à la voix la plus naturelle pour de telles parties : l'homodiégétique. Cette tendance ou contrainte même n'est pas limitée à la littérature d'*adab*. Dans la littérature occidentale de nos jours nous trouvons aussi des rechutes d'une voix hétérodiégétique à une voix moins distante : Genette explique ce phénomène en utilisant l'exemple de *Jean Santeuil*, un roman inachevé de Marcel Proust qu'on considère généralement comme étant le prédécesseur de son œuvre *À la recherche du temps perdu*. Surtout la partie *Un amour de Swann* est tenue pour être une version modifiée de cet « essai » de roman. Ce qui est très intéressant pour nous c'est le fait que Proust a tenté inexorablement de raconter toute l'histoire dans un mode « impersonnel » c'est-à-dire avec une voix hétérodiégétique. Enfin il échoue face à cette manière de narration certainement perçue crispante et impossible pour lui à partir d'un certain moment. Genette exprime bien cette impasse dans laquelle se trouvait Proust (Genette, 1972 : p. 257 sq.) :

« La condensation brutale des instances était peut-être déjà amorcée dans ces pages de *Jean Santeuil* où le « je » du narrateur (...) se substituait comme par inadvertance au « il » du héros (...) agacement, plutôt devant les obstacles, ou chicanes, opposés par la dissociation des instances à la tenue du discours - qui déjà dans *Santeuil*, n'est pas seulement un discours narratif. Rien n'est plus gênant, sans doute, pour un narrateur si désireux d'accompagner son 'histoire' de cette sorte de commentaire perpétuel qui en est la justification profonde, que de devoir sans cesse changer de 'voix', raconter les expériences du héros 'à la troisième personne' et les commenter ensuite en son propre nom, par une intrusion constamment réitérée et toujours discordante : d'où la tentation de sauter l'obstacle, et de revendiquer, et d'annexer finalement l'expérience elle-même (...) c'est le parti narratif d'ensemble adopté dans *Santeuil* qui se révèle inadéquat, et qui finit par céder aux nécessités et aux instances les plus profondes du discours ».

Bien sûr nous ne pouvons pas appliquer inconditionnellement ces constatations au sujet du livre de Proust à la littérature d'*adab*. Pour autant, ces encombrements et limitations générales de la narration hétérodiégétique sont vrais pour tous les récits à notre connaissance. La preuve la plus évidente pour cela sont les maints changements de voix que nous avons décrits plus haut. Donc, on

n'a même pas besoin de chercher la raison pour ces changements dans une volonté de l'auteur de faire apparaître ses récits plus véridiques. Le narrateur homodiégétique est le seul à rendre son vécu et sa vie intérieure directement. Genette appelle cet effet produit par le changement, condensation - un effet qui n'est pas seulement recherché dans la littérature occidentale de nos jours mais aussi dans les récits du *Farağ* et de l'*adab* en général. La différence la plus importante entre les deux récits de Proust et d'al-Tanūhī est que les *ahbār* changent le narrateur dans le texte tandis que Proust a dû réécrire son récit avec un narrateur homodiégétique constant.

Un autre aspect qui montre la simplification opérée par une narration en autodiégétique est les formules d'incipit, qui y disparaissent car le narrateur est désormais le personnage principal, donc, le narrateur supérieur n'est pas obligé de mettre un *qāla* devant chaque passage de récit par le narrateur.

Nous pouvons résumer que la transvocalisation est très fréquente dans le *Farağ*, qu'elle résulte d'une nécessité narrative profonde qui est la condensation de la narration hétérodiégétique à l'homodiégétique. Cette condensation réduit la distance entre le narré et le narrateur. Le nouveau narrateur est presque toujours plus près de l'histoire que l'ancien. Donc, le changement a pour but l'immédiatisation du récit.

Même dans les cas rares où le narrateur homodiégétique est remplacé par un autre narrateur homodiégétique le dernier est presque toujours plus proche de l'histoire racontée, que le premier.

Changements de voix multiples

Parfois nous croisons le phénomène de plusieurs changements de voix dans un seul récit. Un exemple sera le récit 347 (*Farağ*, III, 329) dont le premier narrateur est un narrateur hétérodiégétique :

لَمَّا ظَفَرَ الْمَأْمُونُ بِإِبْرَاهِيمَ بْنِ الْمَهْدِيِّ حَبْسَهُ عِنْدَ أَحْمَدَ بْنِ أَبِي خَالِدٍ وَلَمْ يَزَلْ فِي أَرْجِهِ.

Puis nous voyons un narrateur homodiégétique qui est introduit par le narrateur hétérodiégétique :

فَحَكَى يَوْسُفُ بْنُ الْإِبْرَاهِيمِ مَوْلَى إِبْرَاهِيمَ بْنِ الْمَهْدِيِّ قَالَ: لَمَّا وَجَّهَ (...).

Il est intéressant de voir que le narrateur supérieur hétérodiégétique nous décrit le narrateur homodiégétique (pas le héros, plutôt un témoin des événements) qui va prendre la relève maintenant. Son rôle ne dure que 4 lignes car en ligne 5 de la page 330 nous sommes confrontés avec la voix d'Ibrāhīm, le héros - donc, une voix autodiégétique :

قَالَ إِبْرَاهِيمُ: فَقَطَّبَ أَحْمَدُ وَبَسَرَ فِي وَجْهِهِ وَقَالَ (...).

Il garde l'instance de narrateur jusqu'à ce qu'il soit remplacé encore une fois par le narrateur hétérodiégétique supérieur (*Farağ*, III, 332) :

فَأَدَّى أَحْمَدُ رِسَالَتَهُ إِلَى الْمَأْمُونِ فَقَالَ صَدَقَ فَارِدُّهُ إِلَى مَوْضِعِهِ.

Il semble que ce changement résulte de la nécessité de rendre le discours direct d'al-Ma'mūn car lbrāhīm n'est pas censé être présent dans cette scène. Donc, même si dans plusieurs récits les narrateurs homo- / autodiégétiques rendent des événements et des dialogues au cours desquels ils ne sont pas sur scène il y existe parfois (dans une mesure beaucoup moins importante) une nécessité de changer le narrateur en hétérodiégétique. Cette nécessité ou tendance est fondée sur le même principe que dans le cas plus fréquent, d'un changement vers l'homodiégétique : La perspective à prendre cautionne un certain mode de narration. Le passage de l'exposition (plus générale est étendue sur le plan historique et spatial) demande un narrateur hétérodiégétique zéro-focalisé (v. pour la focalisation zéro la sous-section 2.3) tandis que la partie principale exige un narrateur plus direct. Par contre, il se peut que dans cette partie principale racontée homodiégétiquement on aurait besoin d'une perspective plus élargie et distante. Ce cas est mis en évidence par le récit 347 que nous avons décrit ci-dessus (voir pour une discussion plus approfondie de ce phénomène Ozkan, 2008 : 345-357).

Cas de changement particuliers

Des fois nous avons du mal à juger s'il y a changement de narrateur ou non. Le récit 160 est un tel cas très particulier (*Farağ*, II, 34-42). Bien qu'à la fin de l'*isnād*, Manāra, un esclave du calife al-Rašīd, soit déjà désigné comme narrateur il semble qu'un autre raconte l'exposition car son style nous rappelle nettement celui d'al-Tanūhī qui est marqué des parallélismes et d'un *sağ'* modéré. Cette partie est suivie par une nouvelle introduction de Manāra avec la formule d'incipit *قال منارة*. Nous avons donc probablement affaire à un changement de narrateur (hétérodiégétique à homodiégétique) signalé par un style différent et une formule d'incipit.

Focalisation

La focalisation répond à la question « Qui perçoit ? ». Nous avons montré plus haut qu'il existe des changements de voix dans les *aḥbār*. Parmi eux les changements d'un narrateur hétérodiégétique à un narrateur homo- ou autodiégétique sont plus fréquents et se démarquent par leurs différences modales. Nous avons dit aussi que ces changements sont conditionnés par la nécessité d'une instance narrative qui est la plus appropriée à rendre certains aspects de l'histoire (les pensées des personnages, les monologues intérieurs, les faits historiques, les actions simultanées etc.).

Dans la littérature occidentale actuelle nous avons beaucoup moins de ces transvocalisations. Il y existe une alternative plus courante. Au lieu d'appliquer un changement de voix qui peut sembler brusque et fort peu naturel on change la « perspective » sans changer la voix du narrateur lui-même (Uspensky, 1973: p. 58 sq.). Nous utilisons les guillemets pour le mot perspective car il a été à l'origine d'une confusion par rapport à celui qui perçoit et celui qui parle comme narrateur. Dans notre étude le terme « perspective » n'est pas utilisé uniquement pour se référer à celui qui perçoit. Prenons un exemple du *A Portrait of an Artist* de Joyce que nous avons trouvé dans le livre de Rimmon-Kenan (Rimmon-Kenan, 2002 : 73 et Joyce, 1963 : 7) :

« Once upon a time and a very good time it was, there was a moocow coming down along the road and this moocow that was coming down along the road met a nicens little boy named baby tuckoo...His father told him that story: his father looked at him through a glass: he had a hairy face. He was baby tuckoo. The moocow came down the road where Betty Byrne lived: she sold lemon Platt. »

Nous voyons qu'il s'agit de la perspective d'un petit enfant. Le langage reflète aussi celui d'un enfant mais ce n'est pas lui qui raconte, c'est bien le narrateur qui rend les impressions de l'enfant en imitant ses paroles. Effectivement c'est assez évident car le narrateur parle de l'enfant à la 3^{ème} personne.

Or, le narrateur qui raconte à 1^{ère} personne peut aussi se distinguer de celui qui perçoit. C'est le cas quand par exemple le narrateur étant plus âgé raconte sa vie en rétrospective.

Rimmon-Kenan nous donne une liste très utile des particularités de la focalisation :

1. In principle, focalization and narration are distinct activities
2. In so-called "third-person centre of consciousness" (James's *The Ambassadors*, Joyce's *Portrait*), the centre of consciousness (or 'reflector') is the focalizer, while the user of the third person is the narrator.
3. Focalization and narration are also separate in first-person retrospective narratives.
4. As far as focalization is concerned, there is no difference between third-person centre of consciousness and first-person retrospective narration. In both, the focalizer is a character within the represented world. The only difference between the two is the identity of the narrator.
5. However, focalization and narration may sometimes be combined.

Une autre particularité de la focalisation qui n'est pas évoquée par Rimmon-Kenan est qu'elle peut être constante pendant toute la longueur d'un récit (v. Henry James, *What Maisie Knew*) ou varier (v. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*).

Nous allons voir qu'il existe un nombre considérable des focalisations dans le texte d'al-Tanūḥī. Nous verrons également que les focalisations ont des affinités avec certains types de voix de narrateurs.

Focalisation interne

Nous parlons d'une focalisation interne quand le narrateur perçoit avec les sens d'un personnage du récit et rend la perception d'une manière qui donne l'impression d'être attribuable au personnage focalisé. Nous pouvons présenter cette relation entre narrateur et personnage par une équation simple : narrateur = personnage. Donc, le narrateur sait autant que le personnage focalisé. L'exemple de Joyce de la sous-section précédente est un tel cas. Il perçoit et il exprime ses perceptions dans la perspective de l'enfant (Martinez, 1999 : 65). Un exemple un peu différent pour la focalisation interne se trouve tout au début du roman d'Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz* :

« Il était devant la porte de la prison de Tegel et il était libre. Hier là-bas avec les autres il ratissait les champs pour en sortir des pommes de terre en tenue de prisonnier, et maintenant il marchait vêtu d'un manteau d'été jaune ; eux, ils ratissaient là-bas ; lui, il était libre. »

La focalisation réside ici dans la description de la situation du point de vue du prisonnier désormais libre. Des expressions prépositionnelles et adverbiales comme « devant la porte », « là-bas » montrent sa position dans l'espace, d'autres comme « hier » et « maintenant » montrent son positionnement dans un présent construit qui normalement ne devrait pas exister en même temps qu'un prétérit de récit. Ces précisions spatio-temporelles rendent parfaitement la perspective du personnage. Nous en verrons des exemples aussi dans les récits d'*adab*.

Le type le plus fréquent de focalisation interne dans le *Farağ* est celui d'un narrateur autodiégétique ou homodiégétique. Il en existe maints exemples pour les deux. Pour une focalisation interne et invariable avec voix autodiégétique nous regardons un exemple de l'anecdote 264 (*Farağ*, III, 48-50).

فجلس في حجرة خلوته واحضرني وسفاتي أرتالا فغنت المحسنة وقد أخذ مني الشراب فما ملكت نفسي أن استحسنيت وطربت فأوما إليّ وقطب في وجهي.

On voit dans ces lignes que tout est raconté du point de vue du personnage principal. La voix autodiégétique est souvent fortement liée à la focalisation interne.

Nous trouvons aussi un exemple où le narrateur autodiégétique « permet » une focalisation interne sur un autre personnage : C'est dans l'anecdote 362 (*Farağ*, III, 378-85) qu'il se trouve un serment prononcé par la femme du héros semblable à celui de l'exemple du livre de Thomas Mann :

فتابيت وحلفت با العظيم لا عادت تفعل شيئاً من ذلك.

Pour donner un autre exemple de serment qui est signe d'une focalisation interne, regardons cette phrase du récit 94 (*Farağ*, I, 271)

فلا والله ما استتمت دعاءه حتى هبت ريح وغبرة حتى لم ير بعضهم بعضاً.

L'aspect intéressant de cette phrase est qu'elle est située dans un passage raconté par un narrateur hétérodiégétique.

Un autre signe verbal pour une focalisation interne est la particule démonstrative et introductive إذا ou إذا qui est souvent utilisée avec la préposition (elle exprime l'apparition subite d'un fait et en même temps le processus cognitif et la reconnaissance du personnage qui le perçoit. À part la dimension cognitive et temporelle elle comporte aussi une dimension spatiale. Regardons cet exemple d'un narrateur autodiégétique du récit 364 (*Farağ*, III, 390).

فإذا احسست بأن اليرد قد بدأ يأخذني (...).

Et quelques lignes plus loin :

فإذا بالراهب قد خرج (...).

Nous y voyons toutes les caractéristiques (spatio-temporelle et cognitive) évoquées.

Regardons maintenant le récit 360 qui présente un autre cas rare d'un narrateur hétérodiégétique qui dans certains endroits focalise sur un personnage (*Farağ*,

III, 371 sq.). Il s'agit d'une histoire de deux frères qui ont hérité une fortune de leur père. L'un a tout gaspillé l'autre a bien investi. Puisque le pauvre est devenu dépendant, le frère riche cède à ses demandes de l'embaucher comme aide pour un voyage d'affaires sans soupçonner qu'il peut lui faire du mal :

فلم يشكَّ الأخ أن أخاه قد تأدّب وأنّ هذا أوّل إقباله وآثر أن يصون أخاه ورقّ عليه فأخذ معه.

La phrase montre que le narrateur sait ce que le personnage pense avec l'expression *لم يشكَّ* et deux fois *أنّ*. Donc, nous avons ici un personnage zéro-focalisé. A part le fait que ce narrateur voit ce que le frère riche pense il nous dit aussi implicitement qu'il va subir quelque chose d'inattendu et de désagréable - donc, une amorce proleptique qui est aussi signe d'une focalisation zéro.

Plus tard dans le récit nous constatons que le narrateur focalise sur un personnage. Les deux frères et un loueur de bêtes sont désormais en route. À un moment ils font une pause. Le frère pauvre va avec le loueur à l'abreuvoir des bêtes et le frère riche déploie la nappe pour le repas et attend. Regardons comment ce passage est focalisé sur le frère riche :

فنزل التاجر على باب الكهف الذي كان في الجبل وأدخل متاعه إليه وبسط السفرة وأخذ أخوه الفقير والمكاري الدواب ومضيا ليسقيها. وانتظر التاجر أخاه فاحتبس طويلا ثم جاء وحده (...).

Il est évident que seulement les actions du frère riche sont rendues. Celles de l'autre sont esquissées du point de vue du riche frère. Plusieurs marques textuelles indiquent la focalisation sur lui :

- a) indice spatial : *جاء* donc, le fait que le frère pauvre vient chez lui montre que le point de vue est celui du riche frère.
- b) temporel et cognitif : Les mots *احتبس طويلا* et *انتظر* expriment l'expérience d'une longue attente et l'impatience.
- c) centre d'action : c'est autour du riche frère que la narration de ce passage est bâtie et pas sur l'autre. L'un, attend son frère tandis que l'autre est en train de faire quelque chose de plus décisif pour l'histoire - il tue le loueur.²

Comme Genette nous explique, la focalisation interne est surtout une restriction (Genette, 1972 : 209). C'est-à-dire que le narrateur limite sa vue et son horizon cognitif à celle d'un personnage. On peut en conclure que le narrateur doit avoir un horizon plus large pour qu'il puisse le limiter. La limitation elle aussi est un outil de technique narrative que le narrateur supérieur (et forcément zéro-focalisé) peut utiliser à chaque moment pour l'enlever plus tard et arriver encore une fois à sa vue généralisée. La focalisation interne n'est donc rien d'autre que la conséquence d'un narrateur zéro-focalisé, qui est placé au dessus de tout ce qui est narré car il le raconte « après coup ». Nous pouvons supposer une narration après coup pour presque tous les récits dans le *Farağ* et les *ahbār* en général. Par l'historicité de tout narré le narrateur devient presque toujours zéro-focalisé même s'il laisse raconter l'histoire par un personnage impliqué (donc, narration homo- ou autodiégétique). La focalisation zéro est la conséquence du fait que le

narrateur est déjà informé de tout ce qui s'est passé dans le récit et il le reproduit simplement, souvent à la manière d'un narrateur autobiographique (first person retrospective narrator - selon Rimmon-Kenan, 2002 : 80) qui a pour particularité de reproduire les événements dans un ordre plus ou moins chronologique comme s'il le vivait de nouveau. Le lecteur est conscient de ce procédé et c'est pour cela qu'il ne lui semble pas une transgression d'autorité narrative si par exemple le narrateur reproduit des dialogues qu'il n'avait pas pu entendre lui-même. Effectivement cela explique aussi les nombreux cas dans lesquels le narrateur dispose des connaissances des événements et des circonstances variés qu'il ne connaissait pas pendant qu'il les a vécus. Il peut donc entre autres, raconter ce qu'il ne pouvait pas savoir si on suit la chronologie du récit, il peut focaliser sur un personnage avec paralipse pour en tirer un effet de surprise après, en tout il peut diriger le lecteur comme il veut. Un exemple d'un tel cas se trouve dans le récit 378 (*Farağ*, IV, 40). Le narrateur autodiégétique se cache d'un souverain, il attend des messages qui viennent par un pigeon voyageur. Pour les récupérer il envoie une vieille femme au pigeonnier. Au même moment, le pigeon voyageur arrive aussi avec un message pour le narrateur. Toute la description du pigeon voyageur, de la façon avec laquelle le propriétaire défait le message et le donne à la femme sans la regarder sont des détails qui doivent être absolument inconnus au narrateur au moment où ils apparaissent.

En conclusion nous pouvons relever que la focalisation interne est une conséquence de la présence d'un narrateur supérieur sans focalisation. Tous les *alḥbār* sont donc des récits à focalisation zéro de par leur historicité du narré et l'acte de narration après coup. Nous allons revenir sur ce sujet dans la sous-section 2.3. Ces résultats sont soutenus par les précisions de Reuter (Reuter, 2005 : 50) qui dit notamment sur la focalisation zéro et sa relation au phénomène d'alternance de voix et de focalisation : « (...) elle permet de passer sans trop de difficultés à d'autres combinaisons (notamment une combinaison hétérodiégétique avec une perspective passant par le personnage) ».

Focalisation externe (neutre)

Genette appelle ce type de focalisation un peu ironiquement « behaviouriste » (Genette, 1972 : 206). C'est le cas où le narrateur dit moins que le personnage n'en sait. La relation est exprimée par l'équation suivante :

Narrateur < personnage

Cette forme de narration est pratiquée dans des récits comme *Der fromme Spruch* d'Adalbert Stifter, *The Maltese Falcon* de Dashiell Hammett, *The Killers* et *Hills Like White Elephants* d'Ernest Hemingway. Genette nous dit que son utilisation constante de la focalisation externe dans le dernier récit « pousse la discrétion jusqu'à la devinette. » (Genette, 1972 : 206).

Au fond, il y existe un problème de distinction entre la focalisation externe et la focalisation zéro. Rimmon-Kenan par exemple ne parle que de deux types de focalisation : a) de la focalisation interne (character-focalizer) et de la focalisation de narrateur (narrator-focalizer) sans qu'elle distingue entre

externe et zéro. L'omniscience ou le savoir restreint du narrateur «externe» est traité sous l'aspect cognitif de la particularité psychologique. Là elle écrit (Rimmon-Kenan, 2002: 80):

« In principle, the external focalizer (or narrator-focalizer) knows everything about the represented world, and when he restricts his knowledge, he does so out of rhetorical considerations (...). The knowledge of an internal focalizer, on the other hand, is restricted by definition: being a part of the represented world, he cannot know everything about it ».

Rimmon-Kenan met en évidence une différenciation possible entre focalisation externe et zéro en disant que le narrateur externe sait tout de la diégèse (notre narrateur à focalisation zéro) sauf s'il restreint son savoir (notre narrateur externe). Le narrateur à focalisation interne est, par contre, restreint par définition.

Nous voyons donc que le narrateur externe selon notre définition est un narrateur à focalisation limitée (au rôle d'un témoin simple qui ne voit que les apparences extérieures) « par des considérations rhétoriques » selon l'avis de Rimmon-Kenan (nous préférons dire considérations narratives ou techniques) du narrateur omniscient. D'une manière le premier dépend du dernier comme la focalisation interne dépend d'un narrateur à focalisation zéro en étant une restriction de son champ de perception à celui d'un autre personnage. Le narrateur à focalisation externe, par contre, est un témoin hors de tout personnage, voilà la différence entre lui et le narrateur à focalisation interne.

D'autre part il y existe l'avis que la focalisation externe exprime la restriction des informations à une vue extérieure (pour éviter la présentation des pensées et des émotions). Beaumont fait partie de ce groupe quand il cherche à montrer avec ses exemples de la littérature de *ḥadīṭ* que les *aḥbār* sont généralement racontés à focalisation externe. Il est intéressant de voir que Beaumont explique la focalisation externe dans les *aḥbār* en prenant comme exemples des passages dialogués ou scéniques (Beaumont, 1996 : 17). Nous avons remarqué que ces passages sont souvent racontés à focalisation externe. Beaumont ne nous dit pas, par contre, comment cadrer les autres passages qui entourent la partie scénique. Néanmoins, il tente de mettre en évidence une focalisation générale pour tous les *aḥbār*. Nous nous demandons alors comment classer les parties qui font preuve d'une vue d'ensemble dans l'espace et le temps ; pour cette raison nous préférons une autre approche qui se distingue de la sienne par une analyse par segments et parties de texte qui, comme nous l'avons vu dans les sous-sections précédentes, peuvent varier dans la focalisation ou la voix (et la focalisation avec elle).

Dans son étude sur les types de focalisation, Boris Uspensky nous donne d'autres indices pour caractériser la focalisation externe (Uspensky, 1973 : 85). Il parle notamment des expressions typiques qui marquent ce type de focalisation comme "evidently, it seemed, apparently, as if" etc. Il nomme ces mots "words of estrangement", donc, mots de séparation ou mots de distanciation. Si on regarde les exemples donnés par Beaumont comme semblables aux *aḥbār* on constate que ces mots s'y trouvent aussi (Beaumont, 1996 : 17) :

« Spade smiled and nodded as if he understood her, but pleasantly, as if nothing serious were involved. »

Deux fois nous voyons l'expression « as if ». Curieusement nous ne croisons jamais de telles expressions dans les *aḥbār* sauf dans des contextes totalement différents. On peut en conclure que les *aḥbār* ne ressemblent pas du tout aux exemples de Hammett ou Hemingway. En fait, il y a deux manières de comprendre la phrase « Spade nodded (...) » :

1. Cette phrase n'est probablement même pas un bon exemple pour un narrateur hétérodiégétique à focalisation externe car il exprime une sorte de certitude omnisciente en la brouillant par des "as if" qui ne sont peut-être pas sincères. En réalité il se peut que le narrateur veuille exprimer avec certitude que Spade ne la comprenait pas et qu'il s'agissait de quelque chose de grave. Donc la phrase sans les « as if » serait ainsi: "Spade smiled and nodded without really understanding her, but pleasantly, he knew that nothing serious was involved." Nous aurions, donc, ici un narrateur à focalisation zéro.

2. Si cette hypothèse n'est pas correcte et si nous avons ici un vrai narrateur externe, il s'agit, donc, d'une supposition sincère par rapport aux signes extérieurs qu'il perçoit en tant que narrateur observant les personnages, une présomption que Spade pense probablement d'une certaine manière, etc. Dans ce cas-là il s'agirait d'un narrateur limité. Ce narrateur ne rend pas seulement les événements selon ses apparences, il dit aussi ce qui semble être vrai. De cette manière il se manifeste comme un narrateur qui exprime sa pensée mais qui ne comprend pas tout ce qui se passe dans l'histoire. De ce point de vue il est un témoin extérieur limité mais un qui exprime ses suppositions et ses doutes - un trait qui n'existe pas dans la littérature d'*adab*.

Le narrateur hétérodiégétique à focalisation externe des *aḥbār* ne nous donne que les faits sans exprimer des suppositions par rapport aux signes extérieurs. A lui, les choses ne semblent pas d'une certaine manière, sauf s'il utilise cela comme tour technique à la manière de notre hypothèse n°1 plus haut et en tant que narrateur à focalisation zéro.

Nous pouvons conclure que les présentations scéniques qui se trouvent habituellement dans la partie principale d'un récit sont typiquement racontées à focalisation externe. Les pensées et les émotions sont, le cas échéant, transmises indirectement.

Par rapport à l'ensemble des anecdotes et surtout à l'exposition et l'épilogue nous sommes en mesure de constater que l'horizon du narrateur est trop large pour qu'on puisse parler d'une narration externe contrairement aux cas dans les présentations scéniques. En outre il n'est guère possible d'y trouver des présentations des sentiments et des pensées car ce sont des types de textes fondamentalement différents.

Un type extrêmement intéressant qui montre des affinités avec un exemple existant dans la littérature occidentale de nos jours, se trouve par exemple dans l'anecdote 261. Là, nous avons affaire à un narrateur homodiégétique qui est en même temps le foyer de perception. Comme il s'agit ici d'une combinaison de ces deux caractéristiques nous sommes portés à croire que la focalisation est interne. Pourtant la manière avec laquelle il décrit les actions de son compagnon, le héros, ne le fait pas apparaître comme un narrateur à focalisation interne car il ne nous communique pas ses pensées et ne fait pas part de ses émotions non plus. C'est pour cela que nous disons qu'il s'agit peut-

être d'un narrateur homodiégétique à focalisation externe, ce qui pourrait nous sembler un peu absurde vu que c'est avec ses yeux que nous voyons les faits. Cette contradiction, entre un narrateur homodiégétique et une narration qui est censée être à focalisation externe, a été mise en évidence par Genette à l'exemple de *L'Étranger* d'Albert Camus. Son livre est considéré comme modèle pour une narration homodiégétique à focalisation externe. Genette dit entre autres : « Le monde narratif de *l'Étranger* est 'objectif' sur le plan 'psychique', en ce sens que le héros-narrateur ne fait pas état de ses (éventuelles) pensées ; il ne l'est pas sur le plan perceptif, car on ne peut dire que Meursault y soit vu 'de l'extérieur', et qui plus est le monde extérieur et les autres personnages n'y figurent qu'en tant (et à mesure) qu'ils entrent dans son champ de perception. » (Genette, 1983 : 84). Exactement la même réserve est applicable au récit 261 du *Farağ* et à son narrateur homodiégétique. Comme Genette le dit la qualité perceptive reste chez le narrateur homodiégétique.

Focalisation zéro

On attache fréquemment la qualité d'omniscience à la focalisation zéro. Malgré la critique à l'encontre de l'aspect ambigu du terme d'omniscience il est toujours répandu. Nous avons déjà pris note de la focalisation zéro dans les deux sous-sections précédentes où nous avons dit entre autres que les deux autres types sont des dérivés ou bien des restrictions du type zéro au moins dans les récits du *Farağ*. Le narrateur à focalisation zéro a le plein pouvoir et savoir sur le « contenu » et les éléments événementiels dans le récit. Il n'est pas important s'il connaît tous les détails du temps dans lequel le récit se déroule. Seule la manière de présenter des événements (peu importe si elle est véridique, proche de la vérité, historique ou non) est déterminante (Genette, 1983 : 49). Dans le fond le terme omniscience ne poserait pas de problème s'il avait la même signification que le terme focalisation zéro qui conformément à Pouillon, Todorov et Genette peut être rendue par la formule suivante (Genette, 1972 : 206) :

Narrateur > personnage

Il s'agit d'une « vision par derrière » (Jean Pouillon) ou comme Genette explique d'un foyer « si indéterminé, ou si lointain, à champ si panoramique (le fameux „point de vue de Dieu“, ou de Sirius, dont on se demande périodiquement s'il est bien un point de vue) qu'il ne peut coïncider avec aucun personnage (...). » (Genette, 1983, 49)

Cette particularité caractérise le mieux la focalisation zéro. Reuter y ajoute que le narrateur à focalisation zéro typiquement résume des larges écarts dans l'espace et le temps à travers une vue d'ensemble ; qu'il évalue les événements ayant eu lieu dans l'histoire et qu'il rend possible des changements de focalisation (Reuter, 2005 : 48 sqq.) Il est, par contre, problématique si on veut faire comme Beaumont et mettre la focalisation zéro au même rang que la capacité du narrateur à rendre les pensées d'un personnage (Beaumont, 1996 : 13-15 Or, cette dernière particularité n'est qu'une des caractéristiques de la focalisation zéro dont la formule ci-dessus exprime le fait que le narrateur sait et dit plus qu'aucun des personnages ne savent.

Nous n'avons pas cherché longtemps pour en trouver un exemple dans le *Farağ* où le narrateur autodiégétique sait plus que tous les autres personnages : c'est le cas de l'anecdote 378 (*Farağ*, IV, 40) que nous avons déjà discuté dans la sous-section 2.1 sur la focalisation interne.

Dans le récit 386 (*Farağ*, IV, 63 sq.) il existe plusieurs passages à focalisation zéro. Il commence avec un narrateur homodiégétique à focalisation interne, qui parle d'un certain al-Nadīrī dont il a fait la connaissance en Egypte. Puis le narrateur homodiégétique assume la focalisation zéro en résumant des événements qui ont eu lieu dans le passé. Dans un autre endroit de l'histoire le narrateur sait des faits qu'il ne devrait pas savoir s'il était un narrateur à focalisation interne (*Farağ*, IV, 64).

Dans les *ahbār* il existe un grand nombre de situations où la présence du narrateur à focalisation interne est exclue et où l'existence d'un narrateur à focalisation zéro s'impose. Nous avons déjà vu plus haut que le narrateur hétérodiégétique aussi peut rendre des dialogues et des faits qu'il ne devrait pas savoir s'il était limité à la focalisation externe. Nous avons expliqué ce phénomène par l'historicité (prétendue ou réelle peu importe) et la narration après coup des *ahbār* qui impliquent notamment un narrateur à focalisation zéro (Genette, 1983 : 50 sq. ; Martinez, 1999 : 66 sq.).

Pour en revenir à l'aspect de rendre les pensées des personnages : Pour Beaumont le narrateur hétérodiégétique ne peut pas rendre des émotions et des pensées sauf où elles sont évidentes et prédictibles. Il est vrai que les récits avec ce type de narrateur n'abondent pas en présentations des pensées et des émotions. Nous avons vu plus haut que pour éviter de telles présentations la voix et la focalisation du narrateur sont susceptibles de varier.

À part cela, nous trouvons aussi des cas où la présentation des pensées par un narrateur hétérodiégétique dépasse les limites décrites par Beaumont. Voyons par exemple le récit 400 (*Farağ*, IV, 107) :

Le narrateur hétérodiégétique décrit la peur d'un homme qui, arrivé dans un village, ne veut plus poursuivre son voyage pendant la nuit parce qu'il porte un grand montant d'argent avec lui :

فخاف على نفسه من الطائف أو من بلية تقع عليه.

Il demande à un villageois s'il peut le loger pour une nuit. Celui-ci acquiesce tout en ayant des intentions malhonnêtes qui sont révélées par le narrateur hétérodiégétique :

فلما تيقن أنّ معه مالاً حدّث نفسه بقتله وأخذ المال.

Cette phrase est une présentation très concrète des pensées. Comme celle dans le premier exemple, les pensées dans cette phrase ne sont pas évidentes dans la manière qu'on peut les deviner facilement. En plus nous ne voyons pas d'expressions avec قال dans ces exemples, notamment parce qu'il ne

s'agit pas de monologues intérieurs. Nous avons donc affaire à un narrateur hétérodiégétique à focalisation zéro et un degré d'omniscience très haut. Dans ce récit nous trouvons encore d'autres exemples de présentations des pensées (*Farağ, ibid.*) :

ولم يعلم ابنه ما في نفسه
وهو لا يشك أنه الضيف
وعرف ما أريد به

Ces phrases sont d'autant plus intéressantes qu'elles contiennent les pensées des différents personnages. Nous en trouvons d'autres exemples comme dans les récits 401 (*Farağ, IV, 108 sq.*), 475 (*Farağ, IV, 349-51*), 472 (*Farağ, IV, 339*) etc. Nous constatons donc que le narrateur hétérodiégétique peut avoir une focalisation zéro très accentuée avec des connaissances sur le récit qui dépassent celles d'un témoin simple à focalisation externe. La présentation des pensées fait partie de cette omniscience. Nous avons vu que les dialogues qui se trouvent hors du champ de perception d'un narrateur n'ont pas besoin d'être témoignés par un narrateur homodiégétique. Les exemples montrent bien que les dialogues sont tous seuls déjà une justification suffisante et ils ne doivent pas forcément être ancrés dans la réalité par un narrateur présent.

Enfin, nous avons constaté que la focalisation variable (externe, interne et zéro alternent) est déjà une conséquence d'un narrateur à focalisation zéro et nous nous sommes rendus compte que presque tous les narrateurs (qu'ils soient homo- ou hétérodiégétiques) ont des aspects « omniscients » à cause d'une narration après coup.

Conclusion

Pour conclure nous voudrions faire ressortir les résultats les plus importants : Résumons d'abord les occurrences des types de voix et des changements de voix dans le corpus analysé :

Hétérodiégétique : 225 récits
Homodiégétique : 303 récits
Autodiégétique : 89 récits

Transvocalisation : 83 récits
Transvocalisation multiple : 9 récits

Un aspect captivant de notre analyse a été l'exploration du phénomène de changement de voix narrative au milieu du récit qui semble être une particularité propre à la prose arabe classique. Contrairement à la littérature moderne nous trouvons plus des cas de transvocalisation que des cas de transfocalisation (v. ci-dessus 1.3.1 et 1.3.2). De plus il est intéressant de voir que la structure du récit conditionne le choix de la voix narrative. Quant à la focalisation nous avons pu constater que la focalisation zéro est la focalisation standard de laquelle les autres modes de focalisation dépendent s'il y a variation au niveau de la focalisation/ voix. En même temps il y existe des affinités entre les types de voix narrative et ceux de focalisation.

Bibliographie

- Beaumont, D. E. 1996. «Hard-Boiled: Narrative Discourse in Early Muslim Traditions». *Studia Islamica*, n° . 83 (1996), pp. 5-31.
- Genette, G. 1972. *Figures III*. Paris.
- Genette, G. 1983. *Nouveau discours du récit*. Paris.
- Jahn, M. 1995. Narratologie. Methoden und Modelle der Erzähltheorie. In: *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden*, pp. 30-50.
- Joyce, J. 1963. *A Portrait of the Artist*. Harmondsworth.
- Martinez, M. 1999. *Einführung in die Erzähltheorie*. München.
- Özkan, H. 2008. *Narrativität im K. al-Farağ ba'da š-šidda* des Abū 'Alī al-Muḥassin at-Tanūhī. Berlin.
- Reuter, Y. 2005. *L'analyse du récit*. Barcelona.
- Rimmon-Kenan, S. 2002. *Narrative fiction*. New York.
- Al-Tanūhī. 1398/1978. I-V. Ed. 'Abbūd al-Šālġī. *K. al-Farağ ba'da al-šidda*. Beirut.
- Uspensky, B. 1973. *A Poetics of Composition*. Berkeley.

Notes

¹ Ce chiffre est fourni par l'éditeur, al-Šālġī. Le vrai chiffre est plus élevé parce que quelques-uns de ces récits incluent plusieurs versions de la même histoire. Au total nous en avons compté 525.

² Il s'agit ici d'une paralipse telle que Genette la décrit : « Le type classique de la paralipse (...) c'est, dans le code de la focalisation interne, l'omission de telle action ou pensée important du héros focal, que ni le héros ni le narrateur ne peuvent ignorer, mais que le narrateur choisit de dissimuler au lecteur. » Genette, 1972 : 212.