

Quand le Livre est inimitable : les livres interdits de Mahfouz et Rushdie.

Carole Boidin, Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Introduction : une comparaison insoutenable ?

Comparer deux romans comme *Awlâd Hâratinâ* et *The Satanic Verses* dans le cadre d'une réflexion sur les rapports entre le roman et le Livre sacré peut sembler contestable, pour deux raisons¹. D'une part, trente ans séparent ces deux ouvrages, qui relèvent d'esthétiques très différentes ; de plus, Naguib Mahfouz écrit en arabe, qui est aussi la langue du Coran, tandis que Salman Rushdie, d'origine indienne mais vivant alors à Londres, écrit en anglais, qui est aussi la langue du pouvoir colonial auquel l'Inde a été assujettie. D'autre part, pour l'analyse littéraire, cette comparaison est largement imposée du dehors, non sans violence. Dans la même année 1988, peu de temps après la publication des *Satanic Verses*, Naguib Mahfouz se voit remettre le prix Nobel de littérature ; l'attention se porte alors sur son roman *Awlâd Hâratinâ* qui avait été interdit en Egypte, ce qui associe ces deux auteurs dans une même démarche critique envers l'Islam et leur vaut des fatwas émises par des fondamentalistes musulmans qui les condamnent à mort².

Ces événements créent une intense polémique, où s'affrontent deux postures qui dépassent largement les questions littéraires : la défense d'une liberté d'expression « sacrée » d'un côté, de l'autre la condamnation d'atteintes blasphématoires envers la sacralité du Coran et des prophètes. Rapidement, ces postures sont essentialisées en une opposition de « cultures », ou au contraire déconstruites comme une affaire politique, dans le contexte de la guerre Iran-Irak : la surenchère islamique serait liée à l'affrontement entre l'Iran et l'Arabie Saoudite pour la suprématie dans la région, tandis que l'intransigeance libérale s'expliquerait par un mépris néo-colonial pour les valeurs défendues par les anciens dominés.

Les enjeux littéraires de ces romans semblent alors négligeables, l'existence même du genre romanesque étant un enjeu de ces oppositions. Se pose en effet la question de l'autonomie du discours littéraire vis-à-vis du discours religieux, autonomie qui n'aurait pas de sens aux yeux du musulman fondamentaliste. À moins que ce ne soit le champ littéraire mondial de l'époque qui refuse d'accorder ce statut d'autonomie aux littératures « périphériques », qui ne retiendraient l'attention qu'en exhibant ce manque d'autonomie, tare si flatteuse pour la littérature « centrale »³.

À cet égard, la place de ces romans dans la carrière de leurs auteurs est révélatrice. Naguib Mahfouz (qui a 48 ans en 1959) et Salman Rushdie (qui a 41 ans en 1988) publient les romans en cause après avoir connu la consécration littéraire, le premier avec sa « trilogie » du Caire (*Bayn al-Qasrayn*, *Qasr al-Shawq*, *Al-Sukkariyya*), le second avec *Midnight's Children*. Or c'est à ce moment de leur carrière qu'ils se confrontent tous deux au Coran, et plus largement au modèle du Livre sacré, dans des romans qu'ils composent donc juste après un livre « consacré » par la critique. S'agit-il alors pour eux de se plier aux exigences du « centre » en produisant un roman qui mette en avant les contraintes religieuses pesant sur la production littéraire de la « périphérie » ?

Cette question épineuse est sans doute mal posée : elle confond la démarche individuelle de chaque auteur avec la lecture rétrospective qui en a été faite, sous les projecteurs de l'actualité, et au niveau d'un champ littéraire mondial. Le rapport des marges aux périphéries, en matière littéraire, est surtout une question de politique des traductions ; or à notre connaissance *Awlâd Hâratinâ* n'a pas été traduit en langue européenne avant les années 1980⁴. Il est donc difficile de réduire la démarche de Naguib Mahfouz, en 1959, à une intériorisation des normes du champ littéraire mondial des années 1980.

Ainsi, il y a au moins deux époques, et deux configurations de champs littéraires à considérer pour l'étude de ces romans : d'une part, le champ littéraire arabophone des années 1950 et 1960, de l'autre, le champ littéraire plus vaste de l'anglophonie des années 1980.

C'est dans ce dernier champ que s'inscrit la démarche de Rushdie, et qu'est relue celle de Mahfouz ; or il semble important de distinguer ces deux moments et la place qu'y occupe la figure du Livre sacré, pour comprendre la démarche de chaque auteur.

Cependant, l'analyse de cette référence au Livre ne saurait se réduire à des questions de champ littéraire. Les réflexions de Barthes concernant la symbolique du Livre sacré dans la création de livres littéraires invitent à observer, chez chaque auteur, comment le Livre, et plus particulièrement cette forme particulière d'écrit sacré qu'est le Coran, fournit un modèle de composition, mais aussi une réserve d'images et de figures de style traditionnelles, dont l'écrivain peut se servir, fût-ce de façon transgressive, pour composer sa propre œuvre⁵.

Or c'est précisément cette autorité du Livre en matière de composition que les deux romans mettent en question, ce qui rejoint en termes littéraires le problème de l'autorité du discours religieux par rapport au discours littéraire dans le champ social, mais dépasse ce problème. C'est donc par la combinaison d'une approche par le champ et d'une analyse textuelle que la comparaison peut s'affranchir des circonstances extra-littéraires qui ont pu la susciter, et mettre en valeur les spécificités de chaque roman.

Pour cela, nous nous attacherons à montrer comment, dans ces romans, le Livre sacré et son contenu narratif servent de matrice à des allégories particulières, qui mettent en question l'autorité politique, religieuse et littéraire, en relation avec des contextes où l'écriture romanesque se confronte à des discours qui la mettent en cause. Cette référence au Livre s'exerce au risque du blasphème, qui constitue un enjeu poétique et pragmatique pour les deux auteurs. C'est pourquoi nous étudierons également comment chaque roman se rapporte au modèle coranique du Livre, produit d'une dictée divine et support de récitation, qui constitue un défi singulier pour l'écriture romanesque.

Dire le réel par le Livre ou mettre le Livre à l'épreuve du réel ? Grandeurs et misères de l'allégorie romanesque.

Les deux auteurs composent des romans qui font allusion au Coran et aux traditions prophétiques reconnues par l'Islam. Ce choix les place dans une position paradoxale dans le champ littéraire où ils exercent leur art. D'une part, ils déclarent tous deux que la présence du Livre sacré dans leurs romans relève d'un projet politique : l'histoire des prophètes et le style du Livre sacré forment la base d'une critique allégorique, portée contre des pouvoirs aliénants qui s'exercent sur la société et sur l'écrivain. En se rapportant au Livre, ils mobilisent une référence largement partagée et échappant au contrôle de ces pouvoirs, et choisissent d'éviter le choc frontal que causerait une dénonciation directe, polémique, moins littéraire. Or le scandale occasionné par ces livres montre que ce choc est venu d'ailleurs : le dispositif allégorique est dangereux, car il repose sur une manipulation du texte coranique, jugé sacré et intouchable par d'autres pouvoirs capables d'exercer une influence plus large. Cette situation trouve son explication au cœur même du dispositif allégorique mis en place : opposant à une idéologie politique des valeurs issues d'un autre système d'autorité, le roman doit réciproquement, pour ne pas devenir discours sermonnaire, mettre en cause cette autre autorité. C'est toute la difficulté du fait littéraire dans ces deux contextes qui, bien que différents, posent la question de l'autonomie de la fiction en courant le risque du blasphème.

Le Livre contre la Loi : l'allégorie contre l'idéologie

Pour comprendre le projet des deux auteurs, il convient de revenir aux conditions de publication de leurs romans. Naguib Mahfouz est couronné de succès après la publication de sa « trilogie » romanesque, qui décrivait la vie d'une famille dans un quartier du Caire aux prises avec l'histoire récente de l'Égypte. Il obtient sans problème que Muhammad Husayn Haykal, proche du régime nassérien, publie dans son journal *Al-Ahrâm* un feuilleton romanesque au titre apparemment anodin, *Awlâd Hâratinâ*, « Les enfants de notre quartier ».

Mahfouz est directeur du Bureau des Arts depuis 1955 et cette position dans la bureaucratie culturelle lui assure ce mode de publication, tout en lui interdisant de formuler des critiques trop ouvertes à l'égard du régime. Or le contrôle exercé par ce régime sur l'expression artistique et intellectuelle s'accroît sur cette période, ce qui affecte la posture de Mahfouz. Dans son cycle romanesque à succès, il avait, sous l'influence du naturalisme européen, représenté à l'échelle d'un quartier l'enfermement de la société égyptienne, et confiait alors à la littérature un rôle de critique sociale et politique. Mais, comme le montre Richard Jacquemond, ce double statut de *kâtib* au sens moderne (« écrivain, intellectuel ») et traditionnel (« scribe, secrétaire, fonctionnaire ») est de plus en plus difficile à tenir face aux pressions politiques et nécessite une écriture moins directe, sous peine de tomber sous le coup de la censure⁶. De plus, le réalisme employé jusque-là par Mahfouz entrait jusqu'alors en résonance avec l'idéologie sociale du régime, avec lequel Mahfouz prend ses distances en raison de ces dérives autoritaires

C'est la raison pour laquelle il choisit de décrire l'évolution d'une autre famille dans un quartier du Caire, mais cette fois dans un style allégorique, qu'il tire des récits prophétiques présents dans le Coran. Le chef de famille, Gabalawi, fonde une grande demeure au jardin idyllique, dont il doit chasser ses fils, notamment après que l'aîné, Adham, a désobéi à ses instructions. L'allusion au sort d'Adam est claire, et trois autres descendants de Gabalawi, inspirés de Moïse, Jésus et Mahomet, se succèdent dans la lutte pour le contrôle du quartier qui entoure cette demeure, face au pouvoir des *futuwwas*, bandes armées qui protègent un pouvoir injuste. Chacun de ces descendants est caractérisé de façon assez rapide, pour incarner un ensemble de valeurs (force, compassion, générosité) capable de libérer momentanément le quartier de l'oppression. Dans la dernière partie du roman, le descendant qui prend la tête de la lutte se nomme 'Arafa (de la racine arabe désignant le savoir, la connaissance) et cause indirectement la mort de Gabalawi, l'Ancêtre fondateur. À son tour, il est assassiné par le nouveau régime. Ainsi est posée la question du rôle émancipateur du savoir dans un monde dominé par la force. C'est ce message politique, et non une mise à mort toute nietzschéenne de Dieu, que Mahfouz revendique en 1975 :

Je demandais aux hommes de la Révolution : voulez-vous suivre la voie des prophètes ou celle des *futuwwas* ? Derrière le cadre artistique de l'histoire prophétique, [mon] propos était de critiquer la Révolution et l'ordre social qui prévalait alors.⁷

Ce rôle critique de la fiction est alors servi par le modèle de l'écriture sacrée, et le Livre lui-même devient, semble-t-il, un modèle à suivre pour le roman, puisque Mahfouz divise son roman en cinq parties (suivant le modèle du Pentateuque), rassemblant en tout cent quatorze chapitres, nombre des sourates du le Coran. La figure du Livre sacré, intouchable par le pouvoir politique, constituerait donc un nouveau moyen d'affirmer la valeur de la littérature dans la société. Mahfouz prend donc le parti d'un modèle de livre-somme, dont les cinq parties peut aussi faire penser aux cinq actes de la dramaturgie européenne classique.

Les circonstances de l'écriture des *Versets sataniques* sont un peu différentes. Salman Rushdie est, lui aussi, l'auteur d'un précédent roman à succès (*Midnight's Children*) et peut ainsi bénéficier de conditions de publication confortables, à Londres. Or Londres est aussi le cœur de l'ancienne métropole coloniale de l'Inde, où Rushdie est né et dont il décrivait les problèmes d'identité dans ce roman, par le biais d'un personnage principal né à l'heure exacte de l'indépendance du pays. C'est ainsi dans un champ littéraire anglophone mondialisé que s'inscrit Rushdie, qui y tient une place certes importante, grâce au succès de ce précédent roman, mais périlleuse, puisqu'il y est avant tout considéré comme un écrivain de l'immigration, voire du subcontinent indien.

Par suite, sans doute, de cette situation, il entreprend alors de dénoncer les fondements idéologiques de la marginalisation des migrants dans l'Angleterre des années 1980, tout en continuant de dénoncer l'archaïsme identitaire de l'Inde à cette époque. Il évoque dans un même geste la colonisation anglaise de l'Inde, mais aussi la conquête musulmane qui l'a précédée, rendant impossible toute représentation définitive d'une identité indienne musulmane⁸

Pour cela, il emploie de nouveau des personnages symboliques, renvoyant cette fois à des figures religieuses orientales que l'Occident a traditionnellement caricaturées pour en faire un Autre méprisable. Le roman juxtapose des trames narratives dans une construction complexe. Dans la partie principale, Gibreel Farishta (« l'ange Gabriel » en ourdou), acteur de films « théologiques » à Bombay, et le doubleur vocal Saladin Chamcha (dont le prénom renvoie au héros arabe de la résistance aux Croisades, tandis que son nom désigne un délateur en ourdou), tombent d'un avion pour se poser sur Londres. Fascinés ou déçus par la vie londonienne et ne trouvant nul réconfort dans la vie à l'indienne, ils représentent les difficultés liées au statut des migrants. Les références religieuses qui fondent cette fiction allégorique se précisent dans une autre strate du récit, où Gibreel rêve qu'il assiste, en tant qu'ange Gabriel, à la façon dont un prophète arabe, Mahound (nom anglais de Mahomet à l'époque des Croisades), a libéré sa tribu d'un pouvoir tyrannique fondé sur l'exploitation de l'homme. Nous retrouvons la réflexion sur les modèles de libérateurs que sont les prophètes chez Mahfouz.

Cependant, dans le rêve de Gibreel, Mahound libère son peuple en lui transmettant un message religieux reçu mystérieusement sur une montagne, et dont l'authenticité fait l'objet, de la part de Gibreel, de commentaires suspicieux. Les allusions critiques au Coran et à l'Islam se multiplient dans le reste du roman, qui utilise par exemple les noms des épouses de Mahomet pour désigner des prostituées, ou évoque un chef religieux iranien tyrannique. Salman Rushdie explique cette construction par son désir de renvoyer l'Occident à ses fantasmes orientalistes, à sa vision caricaturale de l'Islam, et l'Inde à son utilisation idéologique de la religion. Il s'agit également de montrer à quel point l'identité des migrants se construit de façon complexe par rapport à ces représentations, adoptant volontiers une attitude provocatrice face à la bien-pensance politique. Aussi le titre choisi pour le roman se veut-il un écho de ce retournement ironique des stéréotypes religieux et raciaux :

Vous nous appelez des démons (*devils*) ? semble-t-il demander. Très bien, alors, voici la version démoniaque du monde, de « votre » monde, la version écrite à partir de l'expérience de ceux qui ont été diabolisés en vertu de leur altérité. Tout comme les jeunes Asiatiques du roman arborent fièrement des cornes de diable postiches, forme de fierté proclamée pour leur identité, le roman arbore fièrement son titre diabolique.⁹

Le modèle du Livre sacré est à la fois utilisé comme réponse à des idéologies identitaires, et vidé de son contenu dogmatique pour ne plus être qu'un symbole de lutte, de résistance : le Coran est brandi comme un épouvantail par le roman qui ne cesse de le convoquer.

Le Livre muet, un contre-modèle

Comme le montre ce travail sur le Coran, la référence au Livre sacré n'est pas univoque chez ces auteurs : pour résister aux idéologies aliénantes, le discours religieux peut fournir un contre-modèle saisissant, mais l'allégorie ne s'enferme pas dans une vision du monde unique.

Mahfouz fait appel aussi bien au Coran qu'à la Bible dans sa description des héros du quartier. Outre ce montage, la construction de l'intrigue représente de l'intérieur de la fiction le rapport du roman au Livre sacré. En effet, Gabalawi fonde son domaine et l'administration

du quartier en rédigeant dix « conditions » (*shurût*) dans un registre qu'il enferme dans une armoire. Ce registre est l'objet de toutes les interrogations chez ses descendants, à qui il ne montre jamais ce livre, tout en s'y référant sans cesse. Ce livre mystérieux renvoie au Décalogue, mais il pourrait plus largement représenter une figure de Livre sacré archétypal, support d'une Loi immuable contraignant l'existence des hommes. Ce registre disparaît à la mort de Gabalawi, au moment où est mentionnée l'existence d'un cahier de 'Arafa, rempli de formules scientifiques et alchimiques, et qui aurait disparu à sa mort. Le compagnon de 'Arafa se met alors à sa recherche puis disparaît, mais la légende veut qu'il ait commencé à former en secret des compagnons de résistance contre le nouveau pouvoir en place. Or le roman se termine sur l'idée que les habitants du quartier comptent davantage sur les secrets de ce cahier que sur les conditions perdues de Gabalawi pour fonder un nouvel ordre dans le quartier. Au modèle hiératique du Livre qui légitime par sa seule existence un ordre établi dont personne ne peut connaître la raison, succède donc un modèle de livre humain, comportant des connaissances qui peuvent amener à la construction d'un ordre plus juste, pourvu que quelqu'un le déchiffre à l'intention des autres. Au niveau de la diégèse, on pourrait ainsi trouver l'équivalent de l'entreprise critique de Mahfouz, dans son rapport aux Livres sacrés et aux autorités.

Un élément comparable, bien qu'infime, peut être repéré dans les *Versets sataniques*. L'un des deux personnages principaux, Saladin Chamcha, se voit lui aussi dénier par son père l'accès à une bibliothèque. Le père possède une demeure enchantée et un jardin luxuriant, grâce à son commerce dans l'engrais. Il possède un petit bureau dans lequel figurent deux éléments symboliques. D'une part, une édition en dix volumes de la traduction des *Mille et une nuits* élaborée par Richard Burton, « que la pourriture et les vers rongeaient lentement à cause du préjugé bien établi contre les livres qui conduisait Changez Chamchawala à posséder des milliers de ces objets maléfiques dans le seul but de les humilier en les laissant pourrir sans les lire ». D'autre part, « une lampe magique, un avatar de cuivre-et-laiton brillant de celle qui contenait le génie d'Aladin » qu'il interdit à son fils de froter¹⁰. Les *Mille et une nuits* sont sans doute évoquées pour leur statut ambigu. Elles constituent pour le regard occidental, influencé par l'orientalisme, le Livre qui donne accès à l'Orient, alors que les Orientaux les considèrent souvent comme une tradition orale négligeable. Ce livre constitue donc un bon exemple des confrontations de représentations que Rushdie aime explorer et dépasser. Laissant les vers ronger ses livres, et limitant la liberté de son fils, Changez Chamchawala suscite la rébellion de son fils, qui n'aura de cesse de s'appropriier la culture livresque anglaise et les trésors de son père, bien que cette quête entraîne une part de son aliénation culturelle à Londres, comme une malédiction pesant sur ce personnage démoniaque. Mais nous avons noté la valeur positive que Rushdie donne à ces personnages de démons. D'un côté, le père fait fortune à partir de la boue et nourrit les vers par ses livres, représentant les conséquences morbides d'une culture identitaire qui condamne *a priori* les livres de l'Autre. De l'autre, son fils commence par essayer d'intégrer cette culture livresque, puis se transforme physiquement en diable, participant au cycle des métamorphoses dont les *Mille et une nuits* font mention, leur donnant vie hors de ces livres de l'Autre. Là encore, le roman se définit par son rapport à un modèle autoritaire du Livre, comme une forme en transformation qui intègre ce modèle pour mieux le dépasser. Autre indice de l'importance de ce passage : le dernier chapitre du roman s'intitule « *the wonderful lamp* ».

Comme pour Mahfouz, cette récupération des pouvoirs symboliques du Livre (ici le livre de loi, le livre magique ou le livre d'histoires) s'articule à une grande complexité formelle. Si la forme du roman de Rushdie est plus éclatée que la grande somme de Mahfouz, elle n'en reste pas moins monumentale : nombreuses sont les correspondances entre les chapitres, et le roman s'ouvre et se ferme sur le vol des personnages migrants. La forme de ces romans s'accorde au projet ambitieux de mettre le Livre à l'épreuve du réel, de la diversité

humaine.

Contre l'enfermement allégorique : mettre le Livre dans le temps

Pour dénoncer les discours totalitaristes et valoriser un message pluriel, les auteurs utilisent l'ampleur du roman pour réinscrire les Livres sacrés, révélés et donc intouchables, dans l'histoire, dans le temps humain, non pour les détruire ou les caricaturer, mais bien pour en faire une interprétation qui en révèle à la fois le mystère et la charge révolutionnaire. Paradoxalement, donc, l'allégorie laisse place à une forme de réalisme, puisque les récits sacrés sont en quelque sorte expliqués par des circonstances recrées dans les romans. Ce « redéploiement » est permis par la construction complexe et imposante de chaque roman, ainsi que par le principe de divulgation, de mise en commun du Livre, dont nous venons de voir deux figurations.

Parmi ces procédés réalistes à l'œuvre dans l'allégorie, nous pouvons relever celui par lequel, là où le texte sacré s'exprime par métaphores, le roman les explique dans l'ordre du monde décrit. Mahfouz fait des prophètes des héros égyptiens, agissant dans un même chronotope du quartier, sorte d'Égypte mythique où les générations se succèdent sans que l'Ancêtre fondateur ne disparaisse, dans une culture marquée par l'Islam puisque dès que Gabalawi fonde sa maison, il y dispose un *mihrab*, niche murale indiquant la direction de la Mecque. Presque toute la narration se fait à la troisième personne du singulier, et expose les points de vue et les sentiments des personnages, pourtant ce dispositif n'adopte pas toutes les conventions du roman réaliste. Tout n'est pas explicité, et le passage par le point de vue des personnages révèle des zones mystérieuses plutôt qu'il n'explique intégralement ce qui se produit. Ainsi, dans l'histoire d'Adham (Adam), celui-ci voit pour la première fois Umayma (Eve) par le biais de son ombre portée : elle se tient derrière lui et son ombre lui donne l'impression qu'elle sort de sa côte¹¹. Plus qu'une rationalisation du merveilleux religieux, il s'agit pour Mahfouz de construire une fiction réaliste qui conserve les pouvoirs symboliques des métaphores bibliques : cette description indique la fascination ressentie par Adham pour son épouse ainsi que son tempérament contemplatif – et peut-être une remise en cause de l'infériorité de la femme dans le couple amoureux.

Chez Rushdie, l'engagement dans une forme de réalisme est plutôt de l'ordre du réalisme magique. Les personnages sont placés dans un réel historique mais chargé de phénomènes étranges, qui ne sont pas présentés comme invraisemblables mais sont toujours liés à des états de conscience troubles. Ainsi, dans le chapitre IV, une jeune orpheline sensuelle nommée Ayesha, sans cesse entourée de papillons (comme le Mauricio Babilonia de *Cent ans de solitude*) entre en relations avec un couple indien vivant dans une ville féerique nommée Titlipur, et prétend savoir de l'ange Gabriel que l'épouse a un cancer du sein, qui ne pourra être guéri que s'ils traversent tous ensemble la mer d'Arabie. Ainsi, Rushdie transpose la traversée de la Mer morte dans un contexte indien, s'inspirant probablement d'un fait divers dans lequel une communauté chiite de Karachi se serait laissée entraîner dans une semblable traversée pour rejoindre la ville sainte de Kerbala en Iran¹².

L'histoire laisse indécise, au chapitre VIII, l'issue de cette expédition, puisque les témoins ont une opinion divisée sur la question. L'image sacrée de la séparation des eaux est ainsi transformée en enjeu de croyance personnelle, qui relève de la persuasion, sans qu'elle soit invalidée ou rationalisée.

Par ces procédés, les auteurs replacent les Livres sacrés dans un réel mouvant, ouvert à l'interprétation et aux voix plurielles des personnages. La suspension du sens à l'œuvre dans le roman de Rushdie peut d'ailleurs rappeler la conclusion de *Awlâd Hâratinâ* :

Que reste-t-il d'eux ? Un quartier plongé dans les ténèbres, et un rebab qui ressasse des rêves anciens. Comment en sommes-nous arrivés là ? [...] On vous le racontera autour de la pipe à eau dans les fumeries

de haschich, entre une quinte de toux et un éclat de rire.¹³

Faire parler le Livre : construction de polyphonies

- Le modèle de la *riwâya*

La construction de l'instance narrative dans *Awlâd Hâratinâ* correspond au rôle du roman que Mahfouz entend défendre. Dans une *muqaddima*, forme traditionnelle de préface dans la littérature arabe, un personnage narrateur s'exprime pour justifier la composition de l'ouvrage :

Voici l'histoire de notre quartier, ou plus exactement les histoires de notre quartier. A l'exception de la toute dernière période, je n'ai pas été directement témoin des événements qui sont rapportés ici : je les transmets d'après les récits des conteurs publics, si nombreux chez nous. Chacun les transmet à sa façon, tels qu'il les a entendus dans le café de son secteur, et qu'ils lui sont parvenus à travers les générations. C'est là mon unique source d'information.¹⁴

Le narrateur entend ainsi présenter des histoires dont il existe différentes versions : mettant au pluriel l'histoire du quartier, il ouvre le roman à une pluralité de points de vue. Le narrateur explique comment, « écrivain public » habitué à recueillir les plaintes des habitants et partageant leur misère, il a été convaincu de consigner ces histoires afin « qu'elles soient toutes rassemblées sous forme d'un livre, qui ferait autorité, et dont chacun pourrait tirer profit ». Ce dispositif sert à mettre en ordre la fonction sociale des récits allégoriques. En effet, le livre qui est ainsi défini conserve l'utilité reconnue socialement des récits qu'il rassemble. Le narrateur rappelle comment ces récits sont traditionnellement racontés par les habitants du quartier pour fournir une réponse exemplaire (*istishhâd*) à des situations d'injustice. Chacun peut donc les appliquer à sa propre situation et le livre entend conserver cette plasticité.

Richard Jacquemond a montré comment ce prologue reflète, de façon allégorique, les conceptions de Mahfouz sur les pouvoirs du roman et sur la place du romancier dans la société égyptienne. Le romancier, qui appartient au peuple tout en étant « titulaire d'une compétence socialement rare¹⁵ », à savoir l'écriture, peut choisir dans la mémoire collective des hommes les récits les plus aptes à les éclairer et il les remet dans un ordre capable de les rendre intelligibles, et de fournir une lecture de l'Histoire. Il acquiert ainsi un point de vue surplombant, proche de l'omniscience, celui de l'intellectuel, tout en ne réduisant pas l'Histoire à un discours unique : chacun peut y trouver des réponses et participer à la construction du sens.

Ce recours à la mémoire collective lui permet de considérer ces récits comme des histoires vivantes, non figées dans une version canonique antérieure et qu'il est dès lors possible de développer. Cela autorise Mahfouz à multiplier ses sources, à sortir du monologisme du Livre. L'origine des récits est en effet déplacée dans la fiction : ils ne viennent pas de textes sacrés, mais bien de récits et de commentaires oraux propres au quartier. Selon cette logique, Mahfouz inverserait un rapport traditionnel bien connu aux récits coraniques. Les pays musulmans connaissent en effet des formes de prédication dans lesquelles un individu, généralement nommé *qass*, raconte aux croyants souvent illettrés les histoires des prophètes et les commente simplement. Ces discours qui amplifient et expliquent le texte coranique sont en quelque sorte une forme populaire de l'exégèse savante, qui s'appuie notamment sur la vie des prophètes pour comprendre le sens des textes sacrés¹⁶. Le narrateur de Mahfouz ferait ici le trajet inverse : partant de ces récits exemplaires, il en formerait un livre, dont le statut est complexe : à la fois version définitive d'une tradition orale et forme ouverte aux interprétations, il présente bien des rapports avec le Livre coranique, dont il serait une reformulation libre et à visée pratique.

Mahfouz n'entend pas ici faire concurrence au Coran : le livre postulé dans la fiction

n'a pas le caractère sacré du Livre et repose uniquement sur l'imagination des hommes. Il entend en revanche fonder sur de nouvelles bases l'identité du genre romanesque, qui se dit *riwâya* en arabe.

Le texte multiplie en effet les allusions à la terminologie littéraire arabe. Le narrateur se définit, dans la *muqaddima* de *Awlâd hâratinâ*, par rapport à un double, qui est désigné par le même terme en arabe : le mot *râwî*, qui désigne à l'époque moderne le narrateur romanesque, désigne dans la langue classique le transmetteur oral de poésie ou de récits, et plus précisément le conteur public. Ces conteurs narrent traditionnellement dans les cafés la geste légendaire de héros de l'Islam, et dans le roman, chaque génération dispose de conteurs qui expliquent les actions des générations précédentes. Or Mahfouz a transformé les prophètes en personnages héroïques appartenant tous au quartier : les conteurs publics peuvent donc à la fois raconter leurs exploits et tenir le rôle des prédicateurs traditionnels de l'Islam. Mahfouz crée ici une figure hybride et insatisfaisante : le *râwî* raconte les histoires de façon incontrôlable, dans le style excessif des conteurs de cafés, et nombreux dans le roman sont les conteurs qui s'avèrent inféodés aux autorités politiques du moment. En proposant de mettre en ordre ces histoires pour les mettre au service du peuple, par le biais de l'écriture, le narrateur redéfinit ainsi ce qu'est sa fonction de *râwî*, tout comme Mahfouz modernise le récit traditionnel des conteurs, la *riwâya*, terme choisi depuis le XIX^e siècle pour désigner la forme romanesque. Il refonde ainsi le genre du roman arabe. Cette *riwâya*, bien qu'ordonnée, n'est pas pour autant une forme close ; le roman en donne la preuve en scandant les aventures des personnages par des allusions à des épisodes antérieurs, racontés par les personnages de conteurs, qui amènent les personnages à réfléchir aux leçons qu'ils peuvent en tirer pour leur propre action. Le roman procède alors à des citations autotextuelles, donnant une épaisseur toute moderniste au projet exemplaire du livre.

Le roman joue ainsi avec les modalités pratiques selon lesquelles le Livre coranique est traditionnellement lu et commenté. Il mentionne à cet égard, dans plusieurs entretiens, que s'il a lu la Bible, en revanche il a toujours baigné dans un rapport oral au Coran, écouté, psalmodié, appris par cœur, récité et commenté.

- De qui le Livre est-il la parole ?

On retrouve dans les *Versets sataniques* une même allusion à l'importance de l'écoute des récits coraniques dans le monde musulman. Pourtant Rushdie n'en tire pas les mêmes effets. Ce caractère oral rend problématique la nature de Livre du Coran, et le roman utilise ce problème pour construire un de ces passages transgressifs qu'il veut opposer aux idéologies qu'il combat.

Le roman décrit l'enfance de Gibreel, qui avait entendu sa mère lui raconter les histoires du prophète « et si quelques erreurs s'étaient glissées dans ses versions, il ne voulait pas les connaître. 'Quel homme ! se disait-il. Quel ange n'aurait pas souhaité lui parler ?' »¹⁷ Gibreel baigne dans une culture musulmane sans attacher grande importance à la lettre du Coran ; bien plus, il se prend à rêver de ces histoires, sous l'effet de l'alcool, tenant dans ces rêves le rôle de Mahomet au milieu d'épouses au sexe ambigu, mais surtout, dans plusieurs chapitres du roman, il tient la place de l'ange Gabriel, son homonyme. Or pour les musulmans, le Coran a été dicté à Mahomet par l'intermédiaire de l'ange Gabriel. C'est dans le cadre d'un rêve de Gibreel que se pose, dans le roman, la question de l'origine de cette parole divine devenue Livre, dans une construction fictionnelle qui fait référence à un épisode de la vie de Mahomet qui a fait couler beaucoup d'encre.

Mahomet aurait en effet répété à ses fidèles des versets divins, dans lesquels il est ordonné aux musulmans de vénérer trois déesses antéislamiques. Cet ordre, contraire au monothéisme strict de l'Islam, aurait en fait été suggéré à Mahomet par le diable et non par Dieu, comme le prophète l'apprend par la suite, par le biais d'une autre dictée divine qui

abolit ces versets « sataniques » au profit du verset 19 de la 53^e sourate¹⁸.

Le roman s'inspire de cet épisode dans l'un des rêves de Gibreel. Il assiste, dans le long rêve que constitue le chapitre « Mahound », aux premiers exploits de ce personnage et au début de sa prophétie. Le rêve de Gibreel est décrit à l'aide d'un vocabulaire cinématographique, ce qui souligne l'enjeu de ces confrontations de représentations. Son point de vue « est parfois celui de la caméra et à d'autres moments celui du spectateur », ce qui lui permet de varier les angles et d'avoir une vision dynamique des événements, tout en pouvant les juger. Au fil du temps, Mahound est tenté de composer avec les habitants incroyants de la ville de Jahiliya (terme qui désigne l'anté-Islam en arabe), qui exigent que leurs divinités soient reconnues au moins comme subalternes. Un compagnon de Mahound lui suggère de s'adresser à l'ange Gabriel pour obtenir un conseil sur la conduite à tenir. Le dispositif cinématographique du rêve bascule alors :

Mais au fur et à mesure que le rêve se déplace, il change toujours de forme, lui Gibreel, cesse d'être un simple spectateur pour devenir l'acteur principal, la vedette. Avec son vieux défaut à jouer trop de rôles : oui, oui, il ne joue pas seulement celui de l'archange mais aussi le sien, celui de l'homme d'affaires, le Messenger, Mahound, qui escalade la montagne quand il vient. Il faut un montage très brillant pour tenir ce rôle double, on ne peut jamais voir les deux ensemble dans le même plan, chacun doit parler dans le vide, à l'incarnation imaginaire de l'autre, et il faut faire confiance à la technique pour créer l'image absente avec des ciseaux et du scotch, ou, d'une façon plus exotique, avec l'aide d'un tapis de travelling. A ne pas confondre ha ha avec un quelconque tapis magique.¹⁹

Ce dispositif permet à Gibreel d'adopter à la fois le point de vue de l'ange Gabriel et celui de Mahound. La narration transpose ainsi une question cruciale dans la polémique anti-musulmane traditionnelle : Mahomet aurait forgé de toutes pièces les préceptes coraniques pour servir ses intérêts. Mais le roman va au-delà de cette polémique, en faisant référence, indirectement, à l'idée musulmane selon laquelle ce serait le diable qui aurait inspiré à Mahomet ces fameux versets, avant que Dieu n'y mette bon ordre. Le texte prend en effet appui sur cette question pour produire un discours polyphonique, alors qu'une voix se fait entendre, sans que Gibreel puisse distinguer à qui elle appartient, de lui, de Gabriel, de Mahound ou d'un autre. L'effet produit se ressent plus particulièrement dans la version anglaise :

*Not my voice I'd never know such words I'm no classy speaker never was never will be but this isn't my voice it's a Voice
Mahound's eyes open wide, he's seeing some kind of vision, staring at it ; oh, that's right, Gibreel remembers, me. He's seeing me. My lips moving, being moved by. What, whom ? Don't know, can't say. Nevertheless, Here they are, coming out of my mouth, up my throat, past my teeth. : the Words.
Being god's postman is no fun, yaar.
Butbutbut : God isn't in this picture.
God knows whose postman I've been.²⁰*

Ce passage laisse en suspens l'identité du locuteur réel. Nous pouvons y voir une modélisation de la fascination exercée sur la littérature par le Livre sacré, existant sans avoir été écrit, pure profération mais aussi pure écriture divine²¹. La tradition musulmane y voit un miracle, puisque, si les circonstances de la révélation sont importantes à connaître pour comprendre le message de Dieu, elles n'apportent que des informations accessoires, augmentant seulement la compréhension humaine d'un phénomène qui la dépasse. Conformément à son esthétique du retournement des valeurs, Rushdie construirait une version parodique de cette fascination, qui n'en reste pas moins spectaculaire.

Mais le procédé est poussé plus loin. Dans la suite du texte, Gibreel assiste à un autre moment de cette révélation, celui de la consignation des paroles entendues par Mahound. Cette mise par écrit est effectuée par un personnage nommé Salman le Persan : cet étranger

est celui qui sait écrire mais aussi celui qui comprend que, Mahound étant illettré, il peut mettre par écrit autre chose que ce que Mahound lui dicte, sans que ce dernier s'en aperçoive. Cette figure ambiguë est dédoublée dans un autre niveau du rêve de Gibreel : il est alors un individu à la barbe courte, aux lunettes carrées, qui ressemble bien entendu à l'auteur dont il porte le prénom. Dans la fiction, Salman est puni et ses écrits sont interdits ; cependant tout ce passage est au cœur de la polémique soulevée par le roman.

Force est de constater que Rushdie se place consciemment du côté du blasphème ; ce geste, par lequel la sacralité du Coran est problématisée dans une fiction romanesque, est constitutif de la poétique du roman, où il joue un rôle comparable à celui de l'hybridité linguistique ou de la métafiction : il s'agit de mettre en difficulté l'adhésion du lecteur, qui ne peut totalement s'immerger dans la fiction sans en éprouver la force transgressive²².

Mais le blasphème a également un effet pragmatique. Aux yeux des musulmans, le Coran est à la fois inimitable comme discours, incréé et complet : il est un modèle de Livre fascinant parce qu'il comporte son propre commentaire et dépasse tous les commentaires humains, qui tenteraient de justifier cette perfection par les circonstances de la Révélation ou par l'étude interne du texte. Rushdie semble tirer de ce principe l'alternative suivante : soit le Coran défie tous les discours autoritaires qui peuvent être portés sur lui, tout en acceptant tous les discours qui le prennent comme fondement, mêmes les plus déviants ; soit il est une idéologie inscrite dans un processus historique. Dans tous les cas, la littérature s'appuie sur cette ambiguïté, mettant à mal à la fois l'autorité des partisans d'un Islam fondamentaliste et le regard orientaliste.

La construction littéraire, blasphématoire, de ce genre d'épisode, servirait ainsi à définir la part du littéraire dans un contexte où les identités sont figées par des discours dominants. Le rôle de la littérature serait de représenter ce pouvoir des discours et de les confronter entre eux.

Là où Rushdie met en place, à l'aide d'un questionnement sur la nature même du Livre sacré, un roman qui interroge la fiction et la souligne sans arrêt, dans une démarche proche du postmodernisme, Mahfouz passe sous silence la nature du Coran et celle du rôle de Mahomet dans sa transmission. Il se contente d'évoquer la rencontre entre Qasim (inspiré du prophète) et un mystérieux personnage nommé Qindil (« chandelle »), en suivant de près le célèbre récit de Mahomet rapporté par la tradition (*hadîth*) à propos de sa rencontre avec Gabriel. Ça et là, on trouve des pastiches de la tradition du *hadîth* (propos tenus par Mahomet) ou de formules coraniques, mises dans la bouche de Qasim ou de ses compagnons. Le blasphème n'est pas ici du même ordre : Mahfouz ne remet pas plus en cause la sacralité du Coran qu'il ne prétend rivaliser avec lui. Il s'agirait plutôt de récupérer dans le roman la force de certaines formules religieuses, pour augmenter la force et la pertinence de son entreprise allégorique.

Conclusion : deux entreprises vouées à l'échec ?

La critique a montré combien Mahfouz et Rushdie ont été influencés, dans leurs démarches, par des œuvres telles que *l'Histoire du diable* de Defoe (cité en épigraphe des *Versets sataniques*) ou le *Mathusalem* de Shaw. Cet héritage peut être encombrant : mettre le Livre sacré dans l'histoire, voire dans la fiction, ressemble à la réduction par l'historicité du sacré propre à la démarche rationaliste de l'Europe, ou à l'orientalisme.

Les auteurs ont-ils été aveuglés par leur appartenance à la bourgeoisie, ou ont-ils au contraire voulu fournir du point de vue musulman un pendant de ces entreprises européennes ? La critique ne fournit pas de réponse unanime, rappelant que le risque est grand, pour le roman, de ne pas être compris hors de sa culture de naissance. Mahfouz a beau essayer de refonder un roman arabe (de « notre quartier ») par la référence au Coran, et

Rushdie tirer de cette référence une défense des identités minoritaires, force est de constater que le Livre sacré ne peut aisément franchir les limites de la fiction. Face à cette aporie, il est intéressant de noter que ces romans deviennent ensuite, chez ces deux auteurs, une figure de livre interdit qui vient en quelque sorte hanter leur production romanesque. À rebours de cet échec, ils ont également tous deux recours à d'autres formes de Livre exemplaire, notamment les *Mille et une nuits*, produit d'une histoire hybride et pouvant fournir le modèle d'une fiction capable de captiver les tyrans par la seule force des histoires.

- ¹. Pour *Awlâd Hâratinâ*, nous reprenons la traduction de J.-P. Guillaume, *Les Fils de la Médina*, Actes Sud, Babel, 1991. Nous indiquons entre parenthèses les termes arabes si nécessaires, en nous fondant sur le texte publié chez Dâr al-Âdâb à Beyrouth en 1967, qui est légèrement modifié par rapport au texte publié dans le journal *Al-Ahrâm* à partir de 1959, que le traducteur français dit avoir consulté. Nous utilisons une translittération simplifiée, fondée sur les choix du traducteur. Pour le roman de Rushdie, nous utilisons la traduction d'A. Nasier, *Les Versets sataniques*, Paris, Bourgois, 1989 -Plon, 1999.
- ². Voir Rachid El-Inany, *Naguib Mahfouz : The Pursuit of Meaning*, Londres, Routledge, 1993 et Ruvani Ranasinha, « The fatwa and its aftermath », dans Abdulrazak Gurnah (dir.), *The Cambridge Companion to Salman Rushdie*, Cambridge University Press, 2007, p.45-60..
- ³. Voir la problématisation de ces notions dans Gisèle Sapiro (dir.), *Les Contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, Nouveau Monde, 2009.
- ⁴. Sur les traductions de la littérature égyptienne, voir Richard Jacquemond, *Entre scribes et écrivains, les champ littéraire dans l'Égypte contemporaine*, Arles, Actes Sud, Sindbad, 2003, p.155 sq.
- ⁵. Roland Barthes, *La Préparation du roman : I et II, cours au Collège de France 1978-1980*, Paris, Seuil-IMEC, 2003.
- ⁶. R. Jacquemond, *Entre scribes et écrivains*, op. cit., p.77 sq .
- ⁷. Interview dans *Al-Qabas*, 31/12/1975, traduit dans R. Jacquemond, *Entre scribes et écrivains*, op. cit., p.273.
- ⁸. C'est la lecture proposée par Feroza Jussawalla, « Rushdie's *Dastan-e-Dilruba: The Satanic Verses* as Rushdie's Love Letter to Islam », *Diacritics*, 26, 1996, p.50-73.
- ⁹. Salman Rushdie, « In Good Faith », *Imaginary Homelands*, Londres, Granta, 1991, p.393-414 : 403. Nous traduisons.
- ¹⁰. S. Rushdie, *Les Versets sataniques*, op. cit., p.54.
- ¹¹. N. Mahfouz, *Les Fils de la Médina*, op. cit., p.35.
- ¹². Malise Ruthven, *A Satanic Affair. Salman Rushdie and the Rage of Islam*, Londres, Chatto, p.44-45.
- ¹³. N. Mahfouz, *Les Fils de la Médina*, op. cit., p.507.
- ¹⁴. *Ibid.*, p.19.
- ¹⁵. R. Jacquemond, *Entre scribes et écrivains*, op. cit., p.18.
- ¹⁶. Charles Pellat, « kass », *Encyclopédie de l'Islam*, nouvelle édition, Leyde, Brill, t.IV, 1978, p.763-765.
- ¹⁷. S. Rushdie, *Les Versets sataniques*, op. cit., p.37.
- ¹⁸. Sur ces versets et le lien du roman aux traditions hérétiques musulmanes : Saadi A. Simawe, « Rushdie's *The Satanic Verses* and Heretical Literature in Islam », *The Iowa Review*, 20, 1990, p.185-198.
- ¹⁹. S. Rushdie, *Les Versets sataniques*, op. cit., p.145-46.
- ²⁰. « Pas ma voix je n'ai jamais connu de tels mots, je ne suis pas un beau parleur je ne l'ai jamais été ne le serai jamais mais ce n'est pas ma voix c'est une Voix. / Mahound ouvre grand les yeux, il a un espèce de vision, il regarde, oh, c'est vrai, se souvient Gibreel, moi. Il me voit. Mes lèvres remuent, sont mues par. Quoi, qui ? Sais pas, peux pas dire. Néanmoins, les voici, sortant de ma bouche, montant de ma gorge, passant mes dents : les Mots. / Ce n'est pas drôle d'être le facteur de Dieu. / Maismaismais : Dieu n'est pas dans ce film. / Dieu seul sait de qui j'ai été le facteur. » Traduction citée, p.150-151. La traduction ajoute notamment de la ponctuation. Nous respectons les italiques du texte.
- ²¹. Daniel Madigan, « Book », *Encyclopaedia of the Qur'ân*, Leyde, Brill, t.I, 2001, p.242-251 ; Jacqueline Chabbi, « L'arabe, le Coran » dans *Atlas Universalis des Littératures*, Paris, 1990, p.140-141.
- ²². Jaina C. Sanga, *Salman Rushdie's Postcolonial Metaphors. Migration, Translation, Hybridity, Blasphemy and Globalization*, Wesport – London, Greenwood Press, 2001.