

À l'encontre de la collectivité et de la dictature : la révolution de l'individu dans *Kuhūf Hāydrāhūdāhūs* de Salīm Barakāt

Greta Sala

Inalco, Paris, France ; Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Italia

Abstract This study aims to analyse Salīm Barakāt's novel *Kuhūf Hāydrāhūdāhūs* (2004) by focusing on the problematic dynamics between individuality, communitarianism, and dictatorship. After exploring the novel's social binary structure, it examines the character of the dictator and his deindividualization. It argues that, while the emergence of the individual subject poses a threat to the traditional holistic society, it also constitutes a form of resistance to authoritarian power. The study, based on a close reading of the text, enables us to explore the progressive affirmation of the individual within contemporary Syrian literature.

Keywords Contemporary Arabic literature. Syrian novel. Salim Barakat. Individuality. Collective sphere. Dictatorship.

Sommaire 1 Introduction. – 2 La société de Haydrahodahus: le binarisme et le modèle holistique. – 3 Le prince Théony: ennui nihiliste, totalitarisme et performance du pouvoir. – 4 Orsine: l'avènement de l'individualité. – 5 Conclusions: l'individu comme nouveau terrain de quête.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2023-02-21
Accepted 2023-05-22
Published 2023-08-29

Open access

© 2023 Sala | © 4.0



Citation Sala, G. (2023). "À l'encontre de la collectivité et de la dictature : la révolution de l'individu dans *Kuhūf Hāydrāhūdāhūs* de Salīm Barakāt". *Annali di Ca' Foscari. Serie orientale*, 59, 45-74.

DOI 10.30687/AnnOr/2385-3042/2023/01/002

1 Introduction

Dans l'avant-propos de *Tuqūs al-išārāt wa-l-taḥawwulāt* (Rituels pour une métamorphose [1994] 2016) par le Syrien Saadallah Wannous (Sa'd Allāh Wannūs), l'auteur nous met en garde contre une interprétation erronée du statut des personnages de son œuvre. Avant d'être considérés comme de simples symboles des institutions qu'ils représentent, ceux-ci doivent être d'abord reconnus en tant qu'individus, chacun avec sa propre subjectivité et sa propre souffrance.¹ Ainsi, Wannous demeure un des premiers auteurs arabes contemporains qui revendiquent de manière aussi explicite l'individualité de leurs personnages.

Cette revendication n'est pas anodine : au cours des dernières décennies, la question de l'individu et de son rapport avec la sphère collective a fait de plus en plus l'objet d'une problématisation dans le domaine artistique et culturel arabe. La production littéraire syrienne est, à cet égard, très révélatrice : que ce soit contre la famille, la société patriarcale, le régime, la communauté ethnique ou religieuse, les personnages des romans s'engagent dans une lutte identitaire dans le but de s'affranchir de ces entités abstraites et de revendiquer leur droit à l'autodétermination. Le récit de cette lutte s'accompagne souvent d'une remise en question des narrations dominantes, notamment de celles édifiées autour des notions d'appartenance, de famille, de patrie et de nation, ce qui permet à des discours alternatifs de voir le jour. Parfois, ces derniers donnent une visibilité à des sujets auparavant relégués dans une condition de subalternité (Censi 2014, 125-6).

Dans cet article, nous nous proposons d'aborder la question du rapport entre sphère individuelle et sphère collective telle qu'elle est traitée dans le roman *Kuhūf Ḥāydrāhūdāhūs* (Les Grottes de Haydrahadahus, [2004] 2008) par le romancier et poète kurde syrien Salim Barakat (Salīm Barakāt).² Or, avant de procéder à l'analyse de

¹ « إن أبطال هذه المسرحية ليسوا رموزاً ولا يمثلون مؤسسات وظيفية بل هم أفراد لهم ذواتهم ومعاناتهم المتفردة والشخصية » (Wannūs [1994] 2016, 6).

² Né en 1951, Salim Barakat est originaire d'al-Qāmišlī, ville syrienne à majorité kurde située sur la frontière turque. Après un court séjour à Damas où il entreprend des études de littérature, il s'installe à Beyrouth en 1971. Là, il devient secrétaire de rédaction de *al-Karmel*, revue littéraire dirigée par Maḥmūd Darwīš, et participe activement à la vie culturelle de la capitale libanaise. En 1982, au milieu de la guerre civile, il quitte le Liban pour s'installer à Chypre. Il s'établit ensuite en Suède (1999), où il réside encore aujourd'hui. Auteur très prolifique, Barakat écrit en arabe malgré ses origines kurdes. Il commence sa carrière en tant que poète mais c'est notamment grâce à ses romans qu'il acquiert une véritable notoriété sur la scène littéraire arabe et internationale. La publication de *Kuhūf Ḥāydrāhūdāhūs*, en particulier, fait suite à une première phase d'écriture s'inscrivant dans le courant du réalisme magique, dont il s'éloigne au milieu des années quatre-vingt-dix. Le thème des centaures, au centre du roman considéré, sera repris dans une œuvre publiée en 2010 et s'intitulant *Ḥawāfir muḥāššama fī Ḥāydrāhūdāhūs* (Sabots brisés à Haydrahadahus).

cette œuvre, il convient de retracer le contexte historique et socio-culturel dans lequel s'inscrit notre question de recherche.

Revenons donc à la revendication de Wannous concernant le caractère individuel de ses personnages : celle-ci remonte à la troisième phase de la production théâtrale de l'auteur (Ilyās 1996, 97), caractérisée par le recours à une écriture plus introspective. En s'éloignant du soi-disant 'théâtre de la politisation' (*masrah al-tasyis*), à partir de la fin des années quatre-vingt Wannous commence à s'intéresser aux composants individuels de l'Histoire, au détriment d'une conception de celle-ci en tant que phénomène purement collectif déterminé par l'action des masses.³ C'est notamment le sentiment de désillusion éprouvé face à la crise des idéaux panarabistes et de la pensée marxiste qui explique l'émergence de cette nouvelle phase d'écriture.⁴ En effet, lors d'un entretien accordé à Marie Elias (Māri Ilyās) en 1996, Wannous raconte avoir retracé l'histoire de cette crise et s'être ainsi rendu compte du caractère illusoire de ses anciennes convictions. Il déclare alors avoir abandonné l'espoir en une forme de progrès social qui se construise à partir du changement politique : celui-ci ne peut mener à aucune libération si la société n'entreprend pas elle-même un processus de démocratisation. Le seul changement envisageable, alors, est celui qui s'opère d'abord au sein de la société, à partir des unités minimales qui la composent : les individus. En se dessaisissant de l'idée que les spécificités individuelles constituent des questions «(bourgeoises),⁵ superficielles, futiles et négligeables » (Ilyās 1996, 99),⁶ Wannous décide d'accorder une attention majeure au concept d'individu en raison de son potentiel libérateur. Il parvient ainsi à une redéfinition du rôle, toujours engagé, de l'intellectuel :

[مهمته] أن يحاول ممارسة حريته، وأن يحبّ فرديته، وألا يعتقد على الإطلاق أنه إذا اغتنى كوجود فردي، إنما يمزق شمل الجماعة. لقد كنا ساذجين في فهم الجماعة والعمل الجماعي، كنا نتخيل هذه الجماعة أفراداً لهم وجوه واحدة وأمزجة واحدة، وكنا ننفر من الاستثناء والتفرد، ناسين أو متجاهلين أن الاستثناء والتفرد هما اللذان يجعلان من الجماعة قوة إنسانية لا مجرد جمع من الأرقام والوجودات الفارغة... (Ilyās 1996, 104)

³ À propos de la dernière phase de la production théâtrale de Wannous et de l'attention nouvelle accordée à la dimension individuelle, notamment dans *Tuqūs al-išārāt wa-l-taḥawwulāt*, voir Censi 2020, 11-45.

⁴ D'après Joseph Massad, la nouvelle posture de Wannous s'explique également par l'influence du néolibéralisme (2007, 374).

⁵ La condamnation de l'individualisme en tant que mode de vie typiquement bourgeois a été longtemps répandue au sein des milieux intellectuels marxistes du XX^e siècle, dans les pays arabes comme en Europe. En particulier, la critique stéréotypée du 'petit bourgeois narcissique' est propre à une idéologie fondée sur le primat du collectif : en faisant l'apologie des masses, celle-ci propose de trouver des solutions collectives (ou collectivistes) aux problèmes économiques et sociaux (Laurent 1993, 106).

⁶ « (بورجوازية) سطحية غير جوهرية يمكن تنحيتها ». Sauf indication contraire, toutes les traductions sont de l'Auteure.

[Sa mission] est d'**essayer de pratiquer sa liberté et d'aimer son individualité**, sans croire, en une aucune façon, que s'il tirait avantage de son existence en tant qu'individu il finirait alors par déchirer l'unité de la communauté. Nous avons été naïfs dans notre manière d'appréhender la communauté et le travail collectif : nous imaginions cette communauté comme un ensemble d'individus doués d'un seul visage et d'un seul tempérament, et nous étions horrifiés par l'exception et l'individuation, en oubliant ou en ignorant que ce sont **l'exception et l'individuation qui font de la collectivité une force humaine** et pas seulement une somme de nombres et d'existences vides... [Gras dans l'original]

La désillusion ressentie par Wannous est en réalité partagée par la plupart des intellectuels de son époque et se manifeste clairement dans le domaine littéraire. Dans son étude sur la production romanesque en Syrie depuis 1967, Elisabeth Vauthier (2007) parle d'un sentiment de défaite qui parcourt les écrits des deux décennies successives à la *Naksa*. La consternation détermine l'émergence de personnages en quête de sens. Toutefois, la seule signification que le héros peut trouver réside

dans le combat pour le changement et le progrès d'une part, dans l'attachement à la patrie d'autre part. (Vauthier 2007, 343)

Malgré le désenchantement vis-à-vis du champ politique et social, on remarque donc la persistance d'un sentiment d'espoir placé dans des entités supra-individuelles et abstraites telles que la patrie⁷ ou un certain idéal de société. En effet, bien que les événements de juin 1967 encouragent le débat autour des causes de la *Naksa*, au lendemain de celle-ci seul un nombre très limité d'intellectuels adoptent un regard critique vis-à-vis des structures socioculturelles internes à la 'nation arabe'. Ce n'est qu'à partir de la fin des années soixante-dix que cet « inward turn » (Bardawil 2013), dénonçant l'écart existant entre les idéaux et la réalité vécue par les individus, commence à marquer le discours d'une partie croissante de l'intelligentsia arabe. Face à l'absence d'un véritable processus de démocratisation sociopolitique, les intellectuels se livrent alors à une remise en question systématique des grandes idéologies du passé, en contribuant à ce que Kamal Abu-Deeb définit comme « the collapse of totalizing dis-

⁷ À propos de l'exil, Vauthier affirme que dans les romans syriens d'après 1967 « la comparaison entre la patrie et le pays d'exil est souvent à l'avantage de la première » (2007, 365), ce qui n'est plus le cas aujourd'hui : cette narration nostalgique du pays d'origine est de plus en plus absente du roman arabe contemporain (Bianco 2022).

course » (2000).⁸ C'est dans le cadre de ce contexte historique qu'on assiste à un repli progressif sur la sphère individuelle : déçu et désabusé, le sujet se tourne vers lui-même et essaie de faire face à son propre mal-être à partir d'une réflexion sur soi en tant qu'individu.

La focalisation croissante sur le concept d'individu a d'ailleurs été mise en avant par une étude de Martina Censi portant sur la représentation de la dimension corporelle au sein du roman syrien du début du XXI^e siècle (2016). D'après l'auteure, l'attention inédite accordée à la représentation du corps, lieu de manifestation de l'individu, témoigne de la crise vécue par ce dernier : face à une société de type autoritaire, le sujet individuel essaie de se soustraire aux logiques collectives limitant sa liberté et se bat pour affirmer sa propre individualité. L'importance nouvelle accordée au concept d'individu ne résulte donc pas seulement de l'échec des grandes idéologies du XX^e siècle ni de l'avènement du néolibéralisme. Elle représente également une réaction à un type de société où la communauté, avec son système de valeurs, normes et interdits, exerce un poids considérable sur la définition de l'identité du sujet. En abordant cette question d'un point de vue sociopolitique, Yassin al-Haj Saleh (Yāsīn al-Ḥāğ Ṣāliḥ) définit le communautarisme comme un des fondements du régime syrien, modèle par excellence de ce qu'il nomme un « état sultanien moderne » (2016). D'après l'auteur, le communautarisme n'a rien à voir avec la foi religieuse : il s'agit plutôt d'une « stratégie politique, [d'] un instrument de gouvernement » (166) qui consiste à diviser la population en groupes distincts et à accorder aux personnes appartenant à certains groupes privilégiés des positions de pouvoir.

Dans le système sultanien, chaque communauté religieuse ou ethnique acquiert une part de capital social. [...] Le communautarisme réside justement dans le partage inégal de ce capital. À conditions matérielles égales, on n'a pas les mêmes chances [...] selon que l'on appartient à telle communauté et pas à telle autre. (al-Haj Saleh 2016, 190)

La nature corrompue du système administratif, où les besoins du citoyen ne sont pas assurés par l'État mais par ses liens familiaux, claniques, tribaux et confessionnels, ne fait que renforcer le repli des groupes sur eux-mêmes, ainsi que le pouvoir que ceux-ci détiennent sur leurs propres membres. Nous nous retrouvons ainsi face à une négation systématique, à la fois sociale et politique, de l'individu, d'où l'urgence de ce dernier de s'affirmer en tant que tel.

⁸ Pour approfondir les changements traversant le débat intellectuel arabe dans l'après 1967 et l'impact de ceux-ci sur la production littéraire, voir Klemm 2000 ; Abu-Deeb 2000 ; Bardawil 2013 ; Pannewick et al. 2015.

Or cette urgence traverse, de manière plus ou moins subversive, le roman contemporain.⁹ Dans *Les Grottes de Haydrhodahus*, le récit plonge dans un univers mythique, ce qui est propre au style de Barakat. En raison de l'écriture hermétique de l'auteur, l'étude de cette œuvre s'avère particulièrement ardue. Ce n'est pas un hasard si Barakat a été très peu traduit dans les langues étrangères, comme l'ont dénoncé, parmi d'autres, Anne-Marie McManus (2014, 323) et Jonathan Morén (2017), son traducteur suédois. Il suffit de penser au fait que, malgré la richesse de sa production littéraire ayant débuté dans les années soixante-dix, la première traduction en anglais d'une œuvre de Barakat date de 2021.¹⁰ Selon Morén, cela serait surtout dû à la complexité de sa langue, caractérisée par l'emploi de termes obscurs et anciens, souvent empruntés au patrimoine littéraire arabe classique (2017).¹¹ Les éléments allégoriques et les références continues à des patrimoines mythiques et philosophiques variés causent à leur tour d'importantes difficultés herméneutiques.

Pleinement consciente de l'impossibilité de déchiffrer cette œuvre dans tous ses détails et d'en fournir une lecture exhaustive, nous visons à analyser le roman en nous concentrant sur la question de l'individu, représenté par le personnage d'Orsine, et de son rapport avec le pouvoir et la société. Nous essayerons de mettre en évidence la façon dont cette question est problématisée au sein de l'œuvre : comment le sujet individuel fait-il irruption dans l'univers mythique, basé sur un modèle sociétal holistique, du roman ? Quelles menaces et quels espoirs sont véhiculés par ce nouveau type de subjectivité, alternative à celle dominante ? Nous nous intéresserons tout d'abord à la structure interne à la société de Haydrhodahus afin d'examiner les fondements épistémologiques et ontologiques sur lesquels elle est bâtie. Après avoir souligné le binarisme propre à ce système social, nous focaliserons notre attention sur la représentation de Théony, le prince souverain. Nous aborderons ainsi les questions de l'ennui du prince, du nihilisme politique et de la totalisation du régime. La théâtralité des gestes du despote, ainsi que le rituel qui accompagne

9 Même si ce n'est pas le cas de l'œuvre abordée dans cette étude, la progressive affirmation du sujet individuel au sein du roman syrien passe aussi par la diffusion du personnage-individu. Cela représente une importante nouveauté par rapport à la production romanesque de la fin du XX^e siècle, dominée par le personnage-type (Vauthier 2007, 368).

10 Il s'agit de *Come, Take a Gentle Stab. Selected Poems*, une sélection de poèmes appartenant à différents périodes de la production littéraire de l'auteur et traduits en anglais pour la première fois.

11 Cela demeure particulièrement vrai à propos des œuvres publiées au tournant du siècle, celles que Barakat a définies comme ses 'cathédrales' : *Anqāḍ al-azal al-tānī* (Débris de la seconde éternité, 1999), *al-Aḥtām wa-l-sadīm* (Les sceaux et la nébuleuse, 2001) et *Dilšād* (Delshad, 2003). Cf. <https://arablit.org/2017/01/18/swedish-translator-how-is-it-possible-salim-barakats-books-havent-been-translated-into-english/>.

chacune de ses apparitions en public et le cérémonial du maquillage, nous permettront d'évoquer également la dimension performative du pouvoir. Cette analyse nous mènera enfin à nous intéresser à celui qui demeure le plus grand ennemi des régimes totalitaires : l'individu. Nous nous concentrerons alors sur la figure d'Orsine, un personnage énigmatique qui, en se manifestant seulement dans les rêves ou à travers des dessins, existe sans vraiment exister. Au sein du roman, plusieurs éléments l'érigent en archétype du sujet autonome et indépendant, faisant de lui un terrain de résistance contre les ambitions totalisatrices du pouvoir. L'émergence du paradigme individualiste semble être prédite par l'œuvre comme une inéluctable révolution sociale, ontologique et épistémologique.

2 La société de Haydrahodahus : le binarisme et le modèle holistique

Publié à Beyrouth en 2004 par la maison d'édition al-Mu'assasa al-'arabiyya li-l-dirāsāt wa-l-našr, *Kuhūf Hāydrāhūdāhūs* est un des rares romans de Salim Barakat à avoir été traduits en langue étrangère.¹² L'œuvre, composée de treize courts chapitres, « emprunte la forme et le langage des contes anciens » (Jihad Hassan 2006, 262-3), ce qui confère à l'écriture une puissance évocatrice remarquable. À travers une structure temporelle complexe, où passé et futur s'entremêlent constamment par des procédés d'analepse, prolepse et répétition, le roman raconte l'histoire des Hodahus, un peuple de centaures vivant dans un royaume constitué de grottes. Un jour, la soif de pouvoir du prince Théony le pousse à vouloir contrôler même ce que ses sujets ont de plus précieux, à savoir leurs rêves, en leur imposant de les partager avec lui. Effrayées à l'idée de devoir dévoiler les secrets de leur intimité, les créatures Hodahus cessent soudainement de rêver, ce qui les oblige à se servir de leur imagination pour inventer des songes et ne pas se trouver en défaut face à la requête du souverain. Toutefois, le subterfuge mis en œuvre par le peuple est rapidement découvert par Théony, qui est également inquiété par la diffusion d'un mythe : celui d'Orsine, créature sur deux pattes qui fait des rêves complets, contrairement aux centaures Hodahus. Face au présage d'un soulèvement, le prince décide alors de s'infiltrer parmi son peuple pour élucider les événements en cours et prévenir le déclenchement d'une révolte. Pourtant, cette décision le conduit à la mort : pris sur le fait, il est tué par Didis, une femme guerrière, sous

¹² Le roman a été publié en français en 2008 par Actes Sud, grâce à la traduction de Bayan Salman en collaboration avec Christine Montalbetti. L'œuvre a été également traduite en espagnol, catalan, suédois et kurde.

les yeux de la savante Anistomis. Celle-ci informe ensuite la princesse Anaxaméda qui, dans l'attente du retour du prince, l'a remplacé par un poète ayant le même aspect physique, Azénon. Ce sosie n'est toutefois qu'un pantin dans les mains de la princesse, derrière laquelle se cache et véritable détentrice du pouvoir.

L'univers du roman se caractérise avant tout par la structure binaire de la société de Haydrahodahus. Comme nous l'avons mentionné, aucune des créatures Hodahus ne rêve de manière complète : à l'âge de six ans, chacun choisit un partenaire avec lequel partager ses rêves.¹³ Pour le restant de leur vie, tous les matins les deux membres du couple se racontent leur propre moitié de songe pour reconstruire ainsi le rêve complet.

لكل مخلوق في هايدراهوداهوس من يشاطره، من الأقربين إليه، نصف حلمه. لا أحد يحلم حليماً كاملاً. لكن لا أحد يروي لغير شريكه في مناصفة الحلم ما يراه من تحلي منامه عليه بالصور مندرجة في خصائص اللون، أو بلا لون [...] ولم يحدث، قط، أن جرى إخلال بذلك التوافق، الشبيه بالميثاق، بين اثنين. إنه اختيار الإقامة النهائية في الحيز الذي يؤثته، برهافة المصادفة المدللة، كل من الظل والشكل.

(Barakāt 2004, 8)

Chaque créature, à Haydrahodahus, a un proche avec qui partager son demi-rêve. Personne ne peut faire un rêve complet. Néanmoins, chacun ne raconte sa moitié de rêve qu'à son partenaire de rêve. Il raconte ce que lui dictent les images, en couleurs ou en noir et blanc. [...] Et il n'est jamais arrivé que cet arrangement, véritable pacte entre deux personnes, soit rompu. Ce choix est définitif, en ce qui concerne les rêves – ces espaces décorés avec la délicatesse d'un hasard choyé, où se meuvent des ombres et des formes. (Barakat 2008, 12)

Le pacte instauré entre deux Hodahus fond dès lors les deux créatures en une seule unité insécable. Cette unité relève de l'ordre du sacré, en raison du lien existant entre la couleur, élevée au rang de divinité, et les rêves : le rêve 'est' une couleur et le dévoiler équivaut à insulter le divin.¹⁴ Mais la couleur ne représente pas uniquement la source et la substance des rêves : elle demeure aussi un garant de vérité en tant qu'unique principe sur lequel on prête un serment. De plus, elle semble constituer la source vitale des Hodahus, chacun desquels est défini par la teinte de sa peau : Anistomis, la responsable de la bibliothèque de Vivlavidi, a la peau argentée ; Médras, le poète astrologue, présente une peau noire, des cheveux blonds et une

¹³ Comme on le découvre tout au long de l'œuvre, il y a quelques Hodahus qui font exception, notamment Anistomis et Didis.

¹⁴ «الحلم لوّن. إن كشفناه أناه» (Barakāt 2004, 26).

queue blanche ; le visage de Nisyano, le vieux combattant, est ocre, alors que le géant Titona est de couleur brun foncé et porte une cape noire, et ainsi de suite. La mort, d'ailleurs, est décrite comme 'la destruction de la couleur' (*ḥarāb al-lawn*) (Barakāt 2004, 21).

Notons à ce propos que l'extinction de l'espèce d'Anistomis, aujourd'hui presque complètement éteinte, a été causée par une 'fièvre blanche' (*ḥummā bayḍā'*) (14) provoquant un 'albinisme' (*mahaq*) (13) qui a asséché, organe après organe, tout le corps de ces créatures. Cette fièvre a été également appelée la 'fièvre des indices' (*ḥummā al-qarā'in*) (13) car provoquée par un besoin incontrôlable de trouver pour toute chose une étymologie. En effet, les Hodahus de cette espèce, responsables de la bibliothèque de Haydrahodahus et donc protecteurs des savoirs, considéraient tout ce qui les entourait comme un indice, à savoir un signe renvoyant à quelque chose d'autre.

أَفْرُوا أَنْ أَيَّ وُجُودٍ، لِحَيٍّ أَوْ جَمَادٍ، لَا يَكْتَمِلُ إِلَّا بِوُجُودٍ آخَرَ يَجْعَلُهُ مُضَاعَفًا. مَنْطِقٌ مَا أَقْرَبُ، فِي التَّشْبِيهِ، إِلَى مَنْطِقِ الشَّيْءِ وَمَعْنَاهُ، لَكِنَّهُ لَمْ يَكُنْ عَلَى ذَلِكَ النَّحْوِ الصَّارِمِ.
(Barakāt 2004, 13)

Selon les membres de cette espèce, n'importe quelle existence, d'un être animé ou inanimé, ne pouvait s'accomplir que par une autre existence qui la démultipliait. C'était une logique qui ressemblait à celle de la 'chose et de sa signification', mais pas de manière aussi stricte. (Traduction par l'Auteur)

Cette approche épistémologique se fonde donc sur une logique binaire et relationnelle : c'est le lien unissant chaque chose à une autre (dont elle est l'indice) qui attribue un sens à la première. Mais ce système binaire ne concerne pas uniquement le monde des sciences et de la connaissance : comme nous l'avons vu précédemment, on peut même parler d'un binarisme ontologique. Ce binarisme semble s'inspirer du mythe de l'androgyné, exposé par Aristophane dans *Le Banquet* de Platon. Comme les trois espèces existant à l'origine des temps (les hommes doubles, les femmes doubles et les androgynes), les créatures Hodahus n'atteignent leur plénitude qu'à travers la relation qu'elles entretiennent avec leur partenaire. Les membres du couple demeurent ainsi dépendants les uns des autres, complémentaires et indissociables.

La société mise en scène par le roman semble s'inspirer du modèle holistique (du grec *hólos* : 'un tout'), décrit par Alain Laurent comme celui qui prédominait partout à l'origine et le plus répandu dans le monde encore aujourd'hui (1993, 7). À l'intérieur de ce modèle, le sujet se retrouve soudé aux autres malgré lui et soumis à des valeurs dont il n'est pas l'auteur (8). Tout cela nous renvoie à la notion de 'monde épique' employée par Hassan Abbas (Ḥassān 'Abbās)

dans le cadre d'une étude sur la représentation du corps.¹⁵ En reprenant Georges Lukács, Abbas affirme que

la principale caractéristique d'un monde épique réside dans le fait qu'objet et sujet y ont la même signification. L'individu - le sujet - est tout entier fondu dans un monde - l'objet - homogène et fini. [...] Le corps [épique] n'est en rien un élément singulier. Il est un fragment, une partie d'un ensemble, d'un groupe, d'une masse, bref, d'une totalité englobante. Cette totalité est animée par une force invisible qui fait se mouvoir les corps selon un rythme harmonieux. (Abbas 2021a, 110)

Le corps épique est donc un corps privé de toute valeur particulière. Autrement dit, dans le monde épique le sujet n'existe pas en tant qu'individu mais demeure la simple cellule d'un organisme social qui le prédétermine. Au sein de l'œuvre considérée, la subordination du sujet à des entités supra-individuelles advient à deux niveaux : au niveau microscopique, l'individu est réduit à être le terme d'un binôme ; au niveau macroscopique, il appartient, avec son partenaire, au tout organique de la société. Celle-ci présente une structure fortement hiérarchisée : chaque créature Hodahus appartient en effet à un rang établi qui s'exprime par son apparence physique, et notamment par certains accessoires de sa tenue vestimentaire. À titre d'exemple, nous pouvons considérer les sabots : si Anistomis porte des sabots d'argent épais, les sabots de Sino, son assistant, sont en cuivre. Quant au prince, il porte des sabots en or qu'il remplace, au moment de son départ de la grotte colossale, par une paire en plomb afin de mieux se dissimuler parmi son peuple. Le rang est d'ailleurs lié à la fonction revêtue par chaque Hodahus, appelé à s'acquitter d'une tâche précise et nécessaire au bon fonctionnement du système social, économique et politique : on trouve le prince et la princesse, la responsable de la bibliothèque et son assistant, le moine (Kédromy) et son acolyte (le géant Titona), le poète astrologue (Médras), le clown de la cour (Khaniyas), les combattants et ainsi de suite. De fait, les créatures Hodahus entrent à plein titre dans la définition de personnages-type : privées de toute individualité,¹⁶ elles sont réduites au rôle qu'elles remplissent. Parfois, elles sont même définies par celui-ci sans que leur prénom soit mentionné lorsqu'elles sont interpellées par quelqu'un : Kédromy devient ainsi « le moine Hodahus » ou « le moine » tout court, de même que le prince et tous les autres personnages. La réduction du sujet à sa propre fonction demeure par-

¹⁵ Abbas se sert de la notion d'« épique » pour décrire les modalités de représentation du corps dans l'art pictural syrien avant 2011 (2021a).

¹⁶ À certains égards, les personnages d'Anistomis et de Didis représentent une exception.

ticulièrement évidente dans le cas des cuisiniers, castrés afin qu'ils puissent accomplir au mieux leur travail dans les cuisines :

يُخْصُونَهُمْ كِي يَشْرُدَ النَّسِيأُ شَهَوَاتِ خِيَالِهِمْ إِلَّا شَهَوَاتِ ابْتِكَارِ مَمَالِكٍ مِنَ النَّكْهَاتِ، وَشَرَائِعٍ مِنَ قُدْسِيَّةِ الطَّعْمِ.
(Barakāt 2004, 51)

On les castré pour que l'oubli ôte le désir de leur imagination et qu'ils ne songent plus qu'à inventer des royaumes de saveur et les lois du goût sacré. (Barakat 2008, 64)

La tâche exécutée par le sujet ne se limite donc pas à la définition de son identité, mais peut même avoir un impact déterminant sur sa conformation physique.

Or le modèle sociétal binaire de Haydrahodahus s'avère doublement menacé. La première menace émane du cadre politique et, en particulier, du nouveau décret imposé par le prince demandant à chacun de ses sujets de dévoiler publiquement sa moitié de rêve. La décision de Théony transgresse la coutume de Haydrahodahus, exigeant que toute créature garde son rêve uniquement pour soi et pour son partenaire. Cette coutume confère aux couples une dimension privée : le partage de celle-ci demeure l'élément fondant de chaque entité binaire, soit ce qui constitue ses deux composants en un tout indissoluble et distinct des autres binômes. C'est pourquoi la décision du prince, visant à priver les couples Hodahus de leur intimité, fait craindre la désintégration de celles-ci et met en péril l'ordre social établi. Comme nous le verrons plus loin, le démembrement des couples n'implique pas la libération de leurs membres et leur affirmation en tant qu'individus, mais bien leur soumission à un pouvoir de plus en plus totalitaire.

De l'autre côté, la structure holistique de la société de Haydrahodahus est progressivement remise en question par l'émergence d'un nouveau type de subjectivité, représenté par le personnage d'Orsine : en raison de sa capacité à faire des rêves complets, il demeure l'embème du paradigme individualiste.

3 Le prince Théony : ennui nihiliste, totalitarisme et performance du pouvoir

Nous pouvons facilement reconnaître dans le personnage de Théony une allégorie du pouvoir dictatorial. Un des éléments constitutifs de son identité est l'ennui, représenté ici en tant qu'état existentiel marquant chaque aspect de sa vie quotidienne. Le terme 'ennui' (*ḍağar*), d'ailleurs, se répète sans cesse dans les discours tenus par le souverain : « Ne t'ennuies-tu pas ? » (Barakat 2008, 27);¹⁷ « Sommes-nous ennuyeux à ce point ? » (27);¹⁸ « Elle est ennuyeuse, ou ennuyée » (31);¹⁹ « Tu m'ennuies, Khaniyas ; ton cœur est ennuyeux » (60)²⁰ ou encore :

لماذا تعكسني المرأة على نحو لا أرى نفسي عليه؟ [...] لا أرى ضجري.
(Barakāt 2004, 39)

Pourquoi le miroir me reflète-t-il de telle façon que je ne puisse pas me voir ? [...] Je ne vois pas mon ennui. (Barakat 2008, 49)

Véritable moteur de l'action du souverain, c'est l'ennui qui le mène à chercher dans l'exercice despotique du pouvoir une forme de distraction le détournant du constat de sa propre misère. De fait, Théony incarne parfaitement la figure du « roi sans divertissement » (Pascal 1669): malgré la richesse et le pouvoir dont il dispose, rien ne semble lui apporter satisfaction.²¹ Il attend alors avec impatience que son peuple se rebelle contre lui ou que ses ennemis lui déclarent la guerre, après une période de paix qui semble durer depuis déjà trop longtemps.

كنتُ أتمنى أن يسترسل أمرًا التخوم الحجرية في عنادهم، وحمم بقوة، فتلمس الجالسون أطراف الخوان. منذ بلغت سالتنا الذروة في شؤون تدبير الحروب لم نعد نجد مخرجاً من ذلك. الحروب تمرير عقلي لاستدراج النفس إلى صلح مع القلق. بين كل حرب وأخرى فسحة لا تعوض [...] بين حرب وأخرى تلمنا فسحة للتفكير في حرب جديدة، أكثر كمالاً. وهؤلاء الأمراء يعودون بي إلى الضجر.
(Barakāt 2004, 11)

¹⁷ «أما تضجر؟» (Barakāt 2004, 21).

¹⁸ «أنحن مضجرون إلى هذا الحد؟» (Barakāt 2004, 21).

¹⁹ «هو مضجر، أو ضجران» (Barakāt 2004, 24).

²⁰ «أنت مضجر، ياخانياس، قلبك مضجر» (Barakāt 2004, 48).

²¹ Même les éloges qui lui sont adressés l'ennuient : par le biais des rêves qu'ils sont tenus de lui raconter, les notables de la cour ne font que chanter ses louanges, ce qui pousse le prince à s'exclamer : «من منكم سيهيجني بحلم يراني فيه أخسر، ما لم يخسره أحد؟» (Barakāt 2004, 50) (Qui m'enchante d'un rêve qui me verra perdre ce que nul n'a jamais perdu ? Je supplie vos rêves de me concocter une perte exceptionnelle, afin que j'en tire l'espoir de perdre) (Barakat 2008, 62).

'Je souhaitais que les émirats des bornes de pierre continuent à s'acharner contre moi.' Il hennit si fortement que ses proches agrippèrent les bords de la table. 'Depuis que notre dynastie est arrivée au sommet dans l'élaboration des affaires de la guerre, on ne trouve plus d'issue à cette question. Les guerres sont un exercice de l'esprit qui pousse l'âme à se réconcilier avec l'angoisse. La période qui sépare une guerre d'une autre est une pause regrettable. [...] Entre une guerre et une autre, nous avons besoin d'une pause pour penser à une nouvelle guerre, plus parfaite. Et ces émirats m'ennuient, ô !' (Barakat 2008, 15-16)

L'ennui du prince révèle la vacuité de son être et est à l'origine d'un nihilisme existentiel qui se reflète dans sa conduite politique. Pour lui, rien n'a plus de sens ni de valeur : même la vie et la mort deviennent alors un jeu, comme le démontre la fin tragique de Khaniyas, le bouffon de cour, dont le cadavre rôti sur le grill est servi aux convives de la grotte colossale sous le regard du prince, enfin divertit. Cette scène macabre n'est que la conséquence naturelle d'un nihilisme politique qui atteint ici ses manifestations les plus absurdes et grotesques. Selon al-Haj Saleh (2016), ce type de nihilisme consiste dans une dévalorisation de la réalité et de la vie concrète au profit d'une essence imaginaire. Par le biais de cette dévalorisation, il fournit les fondements d'un conflit qui, en niant la politique en faveur de la guerre, ne cherche pas à obtenir des concessions de la part des supposés ennemis, mais vise plutôt à les anéantir. Comme dans le cas du régime syrien et de tout régime autoritaire plus généralement, la violence de Théony demeure « structurelle, primordiale, délibérée et offensive » et se fonde sur l'identification entre l'État et le dictateur (al-Haj Saleh 2016, 129). Ce dernier devient « le principe premier des destructions » (Chehayed, de Vaulx d'Arcy 2021, 27) : la destructivité politique qui en découle se base sur une négation du monde en tant que lieu commun, et donc condition de possibilité du politique, et implique la transformation des citoyens en sujets subordonnés (29). Comme les créatures Hodahus, personne n'est vraiment maître de son propre destin, celui-ci étant soumis aux caprices du souverain.

C'est exactement par caprice, du reste, que Théony commande à ses sujets de lui dévoiler leurs rêves. Comme le texte le souligne à plusieurs reprises, cet ordre 'transgresse' (*yaḥriqu*) les coutumes et les rites de la société Hodahus : en s'érigeant au-dessus des lois divines, le souverain se rend coupable de *húbris*, terme utilisé dans la tragédie grecque pour désigner la démesure de l'être humain suscitant la punition des dieux.²² En particulier, l'arrogance de Théony

²² En suivant la logique des tragédies grecques, il est possible d'interpréter le meurtre final de Théony comme la conséquence prévisible de son outrage.

menace la préservation de la société Hodahus, fondée sur la sacralité d'une dimension privée partagée à deux. D'ailleurs, même les rites funéraires de Haydrahodahus ont été conçus dans le but de protéger l'intimité de chaque couple : la loi exige en effet que les morts soient momifiés au lieu d'être brûlés, car

الْحَرَقُ يُكْثِرُ اقْتِحَامَ الْأَرْوَاحِ لِلْأَمْكِنَةِ الْمَحْظُورَةِ: الْعَقْلِ. الْهَيْكَلِ الَّذِي يَتَزَوَّدُ فِيهِ الْأَمْرَاءُ بِرُؤْيَا الْكَهْوَفِ الْمَفْقُودَةِ.
مَخَادِعِ النِّسَاءِ.

(Barakāt 2004, 10)

L'incinération multiplie l'envahissement, par les âmes, des lieux interdits : à savoir, l'esprit, le temple dans lequel les princes viennent faire provision de l'image des grottes qu'ils ont perdues, et enfin les chambres des femmes. (Barakat 2008, 15)

La seule pensée que la sphère intime puisse être profanée entraîne des conséquences néfastes : après la décision du prince, les centaures se découvrent soudainement incapables de rêver. Cette incapacité se présente comme un dysfonctionnement psychophysique se manifestant par la maigreur et par l'opacification de la peau, comme dans le cas de l'Hodahus Socino, pour qui « la vie s'effondre »²³ et la seule solution semble être l'exil.

D'autre part, la logique qui inspire la décision du souverain est claire : sa soif de pouvoir le pousse à vouloir contrôler les aspects les plus intimes de la vie de ses sujets, dans le but d'éroder l'élément fondant de chaque couple Hodahus, consistant dans le partage des rêves, et de démembrer ainsi les unités constitutives de la société. Il faut souligner à ce propos que, bien que le sujet n'existe pas en tant qu'individu au sein du binarisme social de Haydrahodahus, l'intimité qu'il partage avec son partenaire constitue un espace de résistance au pouvoir. De fait, si d'un côté les binômes Hodahus demeurent des entités supra-individuelles, de l'autre côté ils agissent également en tant que superindividus : c'est exactement pour cette raison qu'ils sont perçus comme une menace par le régime en place. La désintégration des couples et la conséquente disparition de la distinction entre espace privé et espace public représentent alors des facteurs indispensables au renforcement autoritaire du pouvoir. Au contraire de ce que l'on pourrait imaginer, la désagrégation des binômes souhaitée par le prince n'ouvre pas la voie à l'affirmation de l'individu en tant que tel : au lieu d'être libéré, celui-ci se retrouve complètement seul face à l'Etat. La suppression du binarisme propre à la société de Haydrahodahus ne peut alors que consolider son organisa-

²³ « البقاء يتقوّض » (Barakāt 2004, 6).

tion holistique : privé de son partenaire, sans lequel il ne peut aboutir à aucun type d'accomplissement, le sujet en est réduit à être la particule d'un tout qui le « conditionne à son absorption grégaire dans la masse » (Laurent 1993, 78-9). Cela favorise la totalisation du pouvoir, le totalitarisme étant un phénomène de masse fondé sur la négation du sujet individuel :²⁴ le processus de « massification des individus » (Arendt [1972] 2002, 21) amène le sujet à s'identifier au tout de la foule, en renonçant ainsi à sa spécificité personnelle. Il parvient alors à un « désintérêt de soi », à savoir un « désir d'anonymat, le désir d'être un simple numéro » (Arendt [1972] 2002, 74).

Le phénomène de désindividualisation, toutefois, ne concerne pas uniquement les sujets du prince : il concerne d'abord, et surtout, ce dernier. L'analyse des mécanismes de mise en scène du pouvoir s'avère particulièrement utile pour éclairer cet aspect de la figure dictatoriale. En effet, toute apparition publique du souverain présente une dimension hautement performative :²⁵ être prince n'est qu'un rôle que Théony interprète sans cesse afin de conserver sa position au sommet de la hiérarchie de Haydrahodahus. Dans la performance²⁶ du pouvoir, chaque situation doit respecter une gestuelle précise établie auparavant, ce qui nous rappelle l'étiquette en vigueur à la cour de Louis XIV. Considérons à titre d'exemple le rituel accompagnant l'entrée du prince dans la grotte colossale :

نهض خالصاً الأمير الجالسون. تهيئاً الخدم وهم يطلقون صهلاً محسوباً بقياس الدربة من حناجرهم، خافتة لكنها صارمة التبر في علوم الخدم أنصاف الإنسان وأنصاف الخيل. جلس ثبوني وصدرة إلى الخوان.

24 Les écrits de Mussolini sont, à cet égard, très éloquentes : « Pour le fascisme, le monde n'est pas ce monde matériel qui apparaît à la surface, où l'homme est individu isolé de tous les autres [...]. Dans ce qu'on appelle l'homme, le fascisme considère la nation et la patrie, les individus et les générations se trouvant unis, dans une même tradition et dans une même mission, par une loi morale qui supprime l'instinct de la vie maintenu dans le cercle étroit du plaisir, pour instaurer dans le devoir une vie supérieure, libérée des limites du temps et de l'espace : une vie où l'individu, par l'abnégation de lui-même, par le sacrifice de ses intérêts particuliers, par la mort même, réalise cette existence toute spirituelle qui fait sa valeur d'homme » (Mussolini [1932] 1938, 10-11).

25 Même dans la manière dont les créature Hodahus s'adressent la parole nous pouvons reconnaître une certaine performativité, en raison du caractère ritualisé des échanges verbaux, caractérisés par le recours à des formules et à des épithètes. Pour citer quelques exemples : « الهوداهوس أنستوميس، مرؤضة نظام الصور في فينلافيدي » (Barakat 2004, 17) (Hodahus Anistomis, l'appriivoiseuse du système des images en Vivlavidi) (Barakat 2008, 24); « الهوداهوس سألونيا، زوجة أخي أكسيانوس » (Barakat 2004, 21) (Hodahus Saroniya, épouse de mon frère Axiyanos) (Barakat 2008, 27); « أميرة الكهف الأعظم » (Barakat 2004, 104) ((Moi) la princesse de la grotte colossale) (Barakat 2008, 130) et ainsi de suite. La plupart de ces formules servent à préciser le lien de parenté de la personne désignée ou son rôle au sein de la hiérarchie de Haydrahodahus.

26 Nous utilisons la notion de 'performance' en nous basant sur le cadre théorique des *Performance Studies*. Cf. Schechner [2002] 2013.

جلس الخُلصاءُ ممدَّيْنِ قوائمَهُم، كلٌّ بحسب ما يَريْه. [...] [قَرَّب] الخدمُ الصُحونَ إلى متناول أيديهم، وقد انحنوا بقوائمهم الأمامية على الأرض الرخام، في الصفحات المتساوية بين جليس وآخر.

(Barakāt 2004, 7-8)

À son entrée, les courtisans de Théony se levèrent. Les serveurs signifièrent qu'ils étaient prêts en libérant de leurs gosiers un hennissement bas, tempéré mais austère, qu'ils avaient appris en s'entraînant, eux qui étaient aussi pour moitié hommes, pour moitié chevaux. Théony s'assit, le torse contre la table. Les courtisans s'assirent, allongeant leurs pattes, chacun selon son confort. [...] Les serviteurs approchèrent les assiettes en courbant leurs pattes de devant sur le sol de marbre entre chaque siège. (Barakat 2008, 11-12)

La répétition quotidienne de ces gestes finit par rendre naturel leur accomplissement et par légitimer, d'une certaine façon, le pouvoir qu'ils contribuent à mettre en scène. Le procès d'itération est d'ailleurs essentiel à l'acte performatif, consistant en des 'comportements restaurés' (*restored behaviors*) et donc en le redoublement d'actions déjà pratiquées (Schechner [2002] 2013, 28). Parmi ces actions, la plus importante est sûrement celle du travestissement, auquel le prince se livre chaque jour à travers le rituel du maquillage :

أخرجت المزيّناتان أصبأغهما من صندوقين صغيرين، مكسوَّين برفائق النحاس الأحمر. مشطتا شعْرَ الأمير المُسدَّل على أذنيه. مشطتا لحيته المدبَّبة القصيرة، ثم بدأتا في تزيين وجهه بتؤدة في الحركة، ورقة في اللمس.

الهوداهوس، أجمعون، دأبوا على التبرُّج: الذكور، والإناث. أما الأطفال فاكتموا لهم بخطوط من اللون على ذقونهم. غير أن الأمير ثيوني أتخذ لنفسه نوعين من زينة الوجه بالأصباغ: تبرُّج خفيف داخل كهوف مجلسه، بين الخُلصاءِ والأمناء والعائلة، وتبرُّج ثقيل أشبه بالقناع إذا خرج إلى كهوف الإدارات، أو الساحات، أو استعراض أمور رعيته في الأسواق، والحقول، وحلبات سباق الهوداهوس الشعراء.

(Barakāt 2004, 22)

Les deux coiffeuses sortirent leurs teintures de deux petits coffres, couverts de cuivre rouge. Elles commencèrent à peigner les cheveux du prince, longs jusqu'aux oreilles. Elles peignirent sa barbe courte et ronde, puis elles entreprirent de maquiller son visage, d'un geste tendre et de touches délicates. Les Hodahus défilèrent tous au maquillage : les mâles et les femelles. Quant aux enfants, on se contenta de quelques traits de couleur sur leur menton. Néanmoins, Théony choisit pour lui-même deux types de maquillages pour colorer son visage selon les occasions : un maquillage léger à porter dans la salle de la grotte parmi ses fidèles, les secrétaires et la famille ; un maquillage épais, semblable à un masque, lorsqu'il se rend dans les grottes des administrations, ou sur les

places, ou va voir les affaires de ses sujets sur les marchés ou dans les champs, ou qu'il se rend dans les arènes des poètes Hodahus. (Barakat 2008, 29)

Le quotidien du souverain se présente donc comme une mascarade : même ses sujets portent du maquillage ainsi que toute une série d'accessoires qui, comme nous l'avons vu précédemment, renvoient à leur rang social. De fait, l'apparence physique est hautement codifiée, ce qui nous donne l'impression que rien d'autre n'a d'importance : la forme, dans le royaume de Haydrahodahus, l'emporte sur le contenu. Par conséquent, tant que la forme est respectée, tout contenu est interchangeable. C'est exactement cette logique qui mène au remplacement de Théony par son sosie, le poète Azénon. Initialement censée être temporaire, cette substitution vise à dissimuler la disparition du prince et à éviter ainsi des soulèvements, dans l'attente de son retour. Pour ne pas susciter des suspicions, Azénon est lui-même soumis au rituel de maquillage. On lui donne ensuite les sabots de Théony, ainsi que ses poignards, son manteau et sa couronne ; enfin, on lui apprend à répéter les gestes habituels du prince (Barakat 2008, 100).

Une fois terminée la préparation d'Azénon, celui-ci est conduit à la grotte colossale. Ici, il rencontre ses fidèles et les notables de l'administration, auxquels il adresse des discours dépourvus de tout sens logique. Toutefois, ce qu'il dit « n'[a] pas d'importance » (Barakat 2008, 101)²⁷ et n'intéresse pas son entourage ; Azénon parle comme s'il entendait ses propres paroles à travers quelqu'un qui les lui soufflait.²⁸ Cette dernière image, renvoyant à la figure du souffleur, confère encore plus de théâtralité au personnage du souverain. En effet, peu importe ce que celui-ci dit ou pense : l'important est que le rôle du prince soit joué par quelqu'un. Mais ce qui est encore plus alarmant, c'est que ce quelqu'un ne se limite pas à incarner un personnage : dans le cas de Théony, celui-ci s'approprie la performance et finit par être absorbé par celle-ci. Enfermé dans le rôle qu'il s'efforce de jouer, il devient un tout avec son masque :

وجهُ الأمير بلا قناع من الأصباغ لم يألّفهُ العامّةُ. بقي من أسرار الكهف الأعظم.
(Barakāt 2004, 23)

Sans le masque du maquillage, le visage du prince n'était pas familier au peuple. Il demeurait parmi les secrets de la grotte colossale. (Traduction par l'Auteur)

²⁷ « لم يكن بهم ما يلقبته آزينون » (Barakāt 2004, 80).

²⁸ « كان يلقبها كانه سمعها من أحدٍ ما » (Barakāt 2004, 81).

Ainsi, il n'y a plus de distinction entre Théony en tant que sujet individuel et Théony en tant que prince : dépouillé de toute individualité personnelle, il devient un type. Ce n'est pas un hasard, alors, qu'une fois enlevé son déguisement de prince, son prénom, marque distinctive de l'individu, disparaît du récit. En particulier, cela a lieu lorsque Théony, en présageant le prélude d'un soulèvement, décide de s'aventurer seul dans son royaume pour enquêter sur la situation. Avant de s'en aller, il enlève ses sabots d'or, en les remplaçant par des sabots en plomb, et s'habille d'un manteau à capuche. À partir de ce moment, il cesse d'exister en tant que souverain, mais aussi en tant que Théony : le texte se réfère à lui en l'appelant 'quelqu'un' (*aḥad*) (Barakāt 2004, 83), 'créature' (*maḥlūq*) (84), 'l'étranger' (*al-ġarīb*) (86).²⁹ C'est seulement vers la fin de l'œuvre, lorsqu'Anistomis le reconnaît et l'appelle 'prince' (*amīr*) (94), qu'il recommence à exister. Toutefois, son destin semble être scellé : sa recherche à tout prix d'un divertissement, et notamment son espoir dans le déclenchement d'une révolte, le conduit à la mort par main de la guerrière Didis. Comme nous le verrons par la suite, le lieu où le meurtre se passe n'est pas anodin. Théony est en effet tué dans une grotte abandonnée, à l'intérieur de laquelle sont gravées trois images : Orsine, la créature sur deux pattes ; une créature qui ressemble à Orsine, mais à laquelle on a ajouté une queue et des sabots ; une créature Hodahus, à moitié humaine et à moitié équine. Ces images semblent suggérer l'existence d'un lien évolutionniste entre Orsine et les Hodahus, le premier apparaissant comme le descendant (et/ou l'ancêtre) des seconds.

4 Orsine : l'avènement de l'individualité

Le personnage d'Orsine fait sa première apparition dans le deuxième chapitre de l'œuvre ('Théony, prince de Haydrahodahus', *'Tiyūnī-Hāydrāhūdāhūs'*), lorsque la princesse Anaxaméda, sous la contrainte du prince, dévoile aux notables de la grotte colossale son dernier rêve :

رَأَيْتُكَ جَرِيحاً بِلَا أَلْمِ. كُنْتُ تَرَوِي فَكَاهَةً لِكَاهِنِ الطَّوَّاحِينِ، الْهُودَاهُوسِ كِيدَرُومِي وَهُوَ يَأْكُلُ قَتَاءً.
لَقَدْ نَادَيْتُهُ، مَرَّتَيْنِ— بَعْدَ ذَلِكَ— بِاسْمِ أُورْسِينِ.
(Barakāt 2004, 10)

Je te voyais blessé [Théony], mais tu ne souffrais pas. Tu racontais une plaisanterie au moine des moulins, l'Hodahus Kédromy,

²⁹ Le seul moment où il semble récupérer sa personnalité individuelle est quand, dans la grotte des narrateurs, il tortille une mèche de ses cheveux avec sa main gauche. C'est en raison de ce geste, que le souverain a l'habitude de faire lorsqu'il écoute quelqu'un, qu'Anistomis commence à douter de l'identité de cet 'étranger'.

qui mangeait du concombre. Puis tu l'appelais deux fois du nome d'Orsine. (Barakat 2008, 15)

Interpellé par ce nom étrange, 'Orsine', et désireux de connaître sa signification, le prince fait convoquer Anistomis, protectrice des savoirs. D'après celle-ci, le nom désignerait une 'demi-figure' (*niṣf šūra*) (Barakat 2004, 24), une 'créature d'une seule moitié' (*maḥlūq bi-niṣf wāḥid*) (24), mais aussi une 'créature sans mémoire' (*maḥlūq bilā ḡākira*) (24). Par ailleurs, ce n'est pas la première fois qu'Anistomis tombe sur cette créature énigmatique : quelque temps avant de devenir la responsable de l'administration de Vivlavidi, elle avait découvert par hasard une tablette cassée sur laquelle étaient gravées des images insolites.

[...] فالصور المنحوتة على بقايا اللوح الهشيم كانت تكررًا لشكل يجعل من معنى القرين سيرورةً عبث. [الأشكال، التي كانت تشبه بأصافها الأمامية، كانت تتصل - على نحوٍ مستقيم - بأفخاذ، وسيقان، وأقدام، لا غير. ما من اندماج فيها بأعضاء جيد.] (Barakāt 2004, 15)

Les dessins sculptés sur les bribes de la tablette cassée étaient la répétition d'une forme signifiant l'indice d'un devenir absurde. [...] Les dessins des parties hautes, du sommet des têtes jusqu'aux ventres, qui ressemblaient aux moitiés supérieures avant des Hodahus, étaient reliés, d'une façon stricte, à des cuisses, des jambes et des pieds, rien d'autre. Rien ne les reliait à des organes de chevaux. (Barakat 2008, 21)

Comme on le découvre par la suite, cette créature douée de deux jambes et de deux pieds n'est autre qu'Orsine. Celui-ci est d'abord défini par le manque : le manque des sabots (ce qui le différencie des créatures Hodahus), mais aussi le manque d'un partenaire de vie avec qui partager ses rêves et, enfin, le manque de mémoire. Tout cela lui confère une connotation négative et fait de lui une 'forme souffrante' (*ṣakl mu'aqḡab*) (Barakat 2004, 16), une 'créature angoissée' (*maḥlūq qaliq*) (55) et 'perdue' (*mafqūd*) (55), se promenant comme une 'nomade' (*raḥḥāla*) (55) parmi 'les jardins de son oubli' (*ḥadā'iq nisyānihi*) (55). L'absence de mémoire, en particulier, semble être directement liée à sa nature bipède. Ces deux éléments font d'Orsine une claire allégorie de l'être humain, celui-ci ayant souvent été décrit comme une créature oublieuse.³⁰

³⁰ Cf. le célèbre *ḥadīṭ* « إنما سمي الإنسان إنساناً لأنه عهد إليه فنسي » (L'être humain fut appelé *insān* ['oublieux'] car on lui confia une tâche et il oublia) rapporté par Ibn Manzūr dans son dictionnaire *Lisān al-'arab* (1997, 11). D'après celui-ci, la racine du terme *insān* ('homme') serait la même que celle du verbe *nasiya* ('oublier') et de *nisyān* ('oubli').

Notons à ce propos que l'espèce humaine demeure complètement inconnue dans les grottes de Haydrahodahus. Puisqu'il ne renvoie à rien qui existe, Orsine remet en question l'approche épistémologique dominante, basée sur l'idée d'une relation existant entre les choses, toute entité étant l'indice d'une autre et trouvant un sens dans son rapport avec l'Autre. Or Orsine n'est l'indice de rien, sinon d'un 'devenir absurde' (*sayrūra 'abat*) (Barakāt 2004, 15). Il est d'ailleurs difficile de situer Orsine dans le temps : en se référant aux dessins gravés dans la grotte de Vivlavid, Anaxaméda affirme que

الصور، حينئذٍ خيالنا إلى ما كُنَّا في وجودنا الأول كتنقوش على لوح اللون.
(Barakāt 2004, 64)

Les figures portent la nostalgie de ce que nous étions dans notre première existence comme des gravures sur la tablette de la couleur. (Barakat 2008, 80)

Cette phrase obscure semble souligner l'existence d'un lien entre les images gravées, y compris celle d'Orsine, et le passé de Haydrahodahus, comme si les premières constituaient une mémoire visuelle des créatures ayant vécu dans les époques précédentes. Cela semble être confirmé par un autre passage énigmatique, où l'on apprend que lorsqu'un Hodahus rêve d'Orsine, il retourne à lui-même et « ce qui a disparu est retrouvé par une mémoire perdue » (Barakat 2008, 79).³¹ Orsine apparaît donc à la fois comme la prémonition de l'avènement d'une nouvelle espèce et le souvenir d'une créature appartenant au passé. Cette ambivalence suggère une conception cyclique de l'histoire, où tout se répète et où passé et futur s'équivalent. Une telle conception explique également la théorie sur l'amour avancée par Anistomis, d'après laquelle chacun connaît déjà son âme sœur avant de la rencontrer, car celle-ci n'est que l'« image de notre amour dans notre première mémoire abandonnée » (Barakat 2008, 81-2).³² L'idée de la répétition se fond ici avec celle de la métempsychose, faisant écho aux croyances du monde kurde dont l'auteur est originaire. La vision cyclique du temps résonne en outre avec une autre idée centrale au sein du roman : celle de l'infinité en tant que complétude. En effet, si une conception linéaire du temps peut se conjuguer avec l'idée d'infini, en nous menant à appréhender l'histoire en tant que succession infinie d'événements, cette succession infinie ne pourra jamais être complète, en raison du fait qu'il y aura toujours un nouvel événement à venir. Le seul moyen d'interpréter l'histoire à partir de l'idée d'infini comme complétude est celui de concevoir le temps de manière

31 «المفقود الذي تستعيده ذاكرة مفقودة» (Barakāt 2004, 63).

32 «صورة حينا في ذاكرتنا الأولى المهجورة» (Barakāt 2004, 65).

circulaire : dans ce type de temporalité, rien de nouveau peut advenir, car tout événement a déjà eu lieu, ce qui fait de l'histoire un ensemble complet. Au sein de l'œuvre, cette notion d'infinité en tant que complétude transparait notamment dans la description de l'univers onirique d'Orsine :

حلمُه حلمٌ بلا نهاية. [...] أيسْتَطِيعُ أن يحلم نصفَ حلم، هذا الذي يحلم حُلماً بلا نهاية؟ أَلحُلمُ الذي بلا نهاية هو نصف عليّ أن أتممه؟ لا. حلمٌ بلا نهاية هو حلم كامل.
(Barakāt 2004, 55)

Son rêve est un rêve sans fin. [...] Peut-elle rêver un demi-rêve, celle qui rêve infiniment ? Son rêve sans fin est-il un demi-rêve que je me dois de compléter ? Non, un rêve sans fin est un rêve complet. (Barakat 2008, 69-70)

En effet, Orsine n'a pas besoin d'un partenaire pour rêver : ses rêves ne sont pas des demi-rêves, à savoir des rêves finis dans le sens de 'limités' et par conséquent partiels, car privés de leur moitié. N'ayant pas de limites, ce sont des rêves sans fin : rien ne leur manque et ils sont donc complets. Cela nous permet de reconnaître en Orsine non seulement l'allégorie de l'être humain, mais aussi et surtout celle du sujet individuel : un sujet capable de s'autodéterminer et de parvenir seul à son propre accomplissement. Ce n'est donc plus le manque qui constitue le caractère distinctif d'Orsine, mais bien, au contraire, la complétude. Si la société de Haydrahodahus représente le monde épique où l'individu est indissociable de ce qui l'entoure, Orsine personnifie au contraire la notion de 'sujet tragique' : d'après la définition d'Abbas, celle-ci désigne un sujet chargé de sens dans sa singularité (2021a, 121).³³ Par le biais d'Orsine, le tragique fait donc irruption dans l'univers clos de Haydrahodahus et détermine la constitution du sujet en individu : le sens du premier ne repose plus sur son appartenance à une collectivité, mais bien sur son autonomie. Cette prise de sens du sujet en tant que sujet individuel peut être expliquée par ce que Friedrich Hölderlin reconnaît comme la caractéristique principale de la tragédie, à savoir la tentative de l'homme « de s'accoupler avec le divin » (cité par Midal 2010, 178).

En raison de sa nature complète et de l'indépendance qui en découle, le personnage d'Orsine connaît une réévaluation progressive tout au long de l'œuvre, comme le démontre le dialogue entre Didis et Anistomis à son sujet :

33 Sur la question du passage du corps épique au corps tragique, voir aussi 'Abbās 2021b, 22-30.

عادَت تَحَدِّقُ إِلَى دِيدِيسَ: 'مَاذَا تَرِينَ؟'.
أَرَى مَخْلُوقًا ذَا نِصْفٍ يَشْبِهُنَا. لَا. نِصْفُهُ الْأَعْلَى يَشْبِهُنَا. إِنَّهُ جِزْءَانِ مَرْكَبَانِ، لَكِنَّهُ يَبْقَى نِصْفًا أُنْشَقَّ عَنِ
بَاقِي هَيْكَلِ الْهُودَاهُوسِ.
'أَهْوَنِصْفٌ، حَقًّا؟'. سَاءَ لَهَا أُنْستوميس. فَتَقَرَّتْ دِيدِيسَ الصُّورَةَ بِأَنَامِلِهَا ذَاتِ الْأَطْفَارِ الرِّمَادِيَّةِ: يُبْدُو نِصْفًا،
وَلَيْسَ نِصْفًا. إِنَّهُ نِصْفٌ كَامِلٌ، قَالَتْ. فَوَافَقَتْهَا أُنْستوميس بِحِمْحِمَةٍ رَخِيمةٍ: 'هُوَ نِصْفٌ كَامِلٌ. يَتَوَدَّكُ- بَلَا
ذَاكِرَةٌ- إِلَى حِلْمٍ كَامِلٍ يَخْصُوكَ وَحْدَكَ'.
(Barakāt 2004, 62)

[Anistomis] regarda Didis en lui demandant : 'Que vois-tu ?'
'Je vois une créature qui nous ressemble à moitié. Non. Sa partie supérieure nous ressemble. Elle est composée de deux parties, mais elle demeure une moitié qui s'est séparée du reste du squelette d'Hodahus.
'Est-elle vraiment une moitié ?' lui demanda Anistomis. Alors Didis fixa sur la figure dessinée ses doigts aux ongles gris : 'Elle semble une moitié, mais pas vraiment. Elle est une moitié complète', dit-elle. Anistomis répliqua en acquiesçant d'un hennissement doux : 'Elle est une moitié complète. Elle te conduit sans mémoire vers un rêve complet qui te concerne seule'. (Traduction par l'Auteur)

Peu à peu, Orsine est érigé en modèle à suivre. Cela demeure particulièrement évident pour le personnage d'Anistomis : dépourvue d'un partenaire à cause de l'extinction de son espèce, celle-ci est condamnée, depuis toujours, à faire le même demi-rêve qui se répète à l'infini. Lorsqu'elle découvre que Didis non plus ne partage avec personne sa moitié de rêve, Anistomis décide de lui parler d'Orsine et, à partir de ce moment, le mythe de la créature sans mémoire se répand dans les grottes de Haydrahodahus. Orsine commence alors à se manifester dans les songes d'un nombre croissant de créatures, les rendant capables de faire, elles aussi, des rêves complets. Cela inquiète les représentants du pouvoir, notamment Axiyanos (le frère du prince) et le moine Kédromy, qui décident d'interroger toute créature soupçonnée de comploter contre le régime, pour ensuite la tuer :

'مَا الْحِلْمُ الْكَامِلُ، أَيُّهَا الشَّقِيُّ؟'.
'هُوَ أَنْ لَا أَحْتَاجُ شَرِيكًَا يَقُودُنِي إِلَى النِّصْفِ الْآخَرَ مِنْ حِلْمِي، أَوْ أَقُودُهُ إِلَى النِّصْفِ الْآخَرَ مِنْ حِلْمِهِ. حِلْمٌ كَامِلٌ لَيْسَ حِلْمًا فَحَسْبُ، بَلْ تَمْرِينٌ عَلَى إِمْلَاءِ سَرِّ عَلَيَّ أَنْفُسَنَا لَا يَخْصُ غَيْرَنَا، قَالَ الْهُودَاهُوسِ الْمُقَيَّدِ.
حَمَّحَمَ كِيدُرُومِي: 'مُحَايَجَّتُكَ إِلَى الْأَسْرَارِ؟'. رَدَّ الْهُودَاهُوسِ الْمُقَيَّدِ:
-هِيَ حَاجَتِي إِلَى الْوَحْدَةِ.
'مَا حَاجَتُكَ إِلَى الْوَحْدَةِ؟، دَمَدَمَ كِيدُرُومِي. تَدَخَّلْ أَكْسِيَانُوسُ:
-الْوَحْدَةُ حِيلَةٌ. مَاذَا تَدَبَّرُ فِي الْوَحْدَةِ غَيْرَ الْحِيلَةِ، أَيُّهَا الشَّقِيُّ؟ [...] أَأَنْتَ تَتَمَرَّدُ عَلَيَّ هَايْدِرَاهُودَاهُوسِ؟'.
(Barakāt 2004, 28-9)

'Qu'est-ce qu'un rêve complet, misérable ? dit le moine.
-Cela veut dire que je n'ai pas besoin d'un partenaire qui me conduise jusqu'à ma moitié de rêve, ni lui, que je le conduise

jusqu'à sa moitié. Un rêve complet n'est pas seulement un rêve, c'est plutôt l'exercice d'apprendre à garder un secret qui n'appartient qu'à soi', dit l'Hodahus garrotté. Kédromy hennit : 'Pourquoi ce besoin de secrets ?' L'Hodahus garrotté répondit : 'C'est mon besoin de solitude.

-Et c'est quoi, ce besoin de solitude ?' murmura Kédromy. Axiyanos intervint : 'Cette solitude est une ruse. Que prépares-tu dans la solitude, sinon une ruse, misérable ? [...] Te révoltes-tu contre Haydrahodahus ? (Barakat 2008, 37)

Orsine est clairement perçue comme une menace par le gouvernement en place : son indépendance nie le binarisme propre de la société de Haydrahodahus où tout sujet n'existe qu'à l'intérieur d'un couple. Cette créature sans mémoire met donc au défi le statu quo, en présageant la venue d'un nouveau paradigme sociétal, ainsi que d'un nouveau système ontologique et épistémologique fondé sur l'idée d'unité en tant qu'entité complète et autosuffisante. Mais cela ne représente pas le seul problème, ni le principal, aux yeux du régime. La solitude promue par Orsine, considérée comme un 'luxe' (*taraf*) (Barakât 2004, 63) par la plupart des créatures Hodahus, lui semble une 'ruse' (*hīla*) (37) car elle constitue un espace qui échappe au contrôle du prince. L'émergence d'une sphère privée strictement individuelle ne peut donc que préoccuper le pouvoir établi, dont les ambitions totalisatrices impliquent, comme nous l'avons vu auparavant, la négation de l'individu. Néanmoins, celui-ci parvient finalement à l'emporter sur l'ordre dictatorial : la mort finale du souverain semble en effet préannoncer l'affirmation du sujet individuel. En particulier, ce n'est pas un hasard que Théony soit tué devant le dessin d'Orsine dans la grotte abandonnée, ni que son assassin et sa complice soient Didis et Anistomis : étant les deux seuls personnages de l'œuvre dépourvus de partenaires, ces deux femmes peuvent être considérées comme une préfiguration du modèle individualiste.

Notons toutefois que l'avènement de l'individu n'entraîne pas nécessairement l'instauration d'un règne démocratique et basé sur des idéaux de justice et de transparence. La conclusion du roman est à ce propos très énigmatique : après la mort de Théony, le moine Kédromy et Axiyanos sont également tués par des combattants au service d'Anistomis. Celle-ci parvient ainsi à se débarrasser de tous les anciens représentants du pouvoir, sans que le reste de la société en soit au courant : tandis que le rôle du prince continue d'être joué par Azénon, le meurtre de Théony demeure un secret et « personne ne sait rien de [l']affaire » (Barakat 2008, 131-2).³⁴ Anistomis se révèle donc une figure ambiguë et manipulatrice, suscitant une certaine

34 « لا يعرف أحد بالأمر » (Barakât 2004, 105).

surprise chez le lecteur. Elle profite du pouvoir vacant pour favoriser l'ascension d'Anaxaméda, sur laquelle elle est consciente d'exercer une grande influence (peut-être aussi en raison du caractère équivoque de leur relation, qui prend parfois l'apparence d'un jeu de séduction saphique).³⁵ Dans les dernières pages du roman, d'ailleurs, elle invite la princesse à « exerc[er] l'erreur [...] pour arriver à ce qui est juste » (Barakat 2008, 131)³⁶ et à faire d'Azénon une marionnette obéissant à ses ordres :

ستصنعين من آزينون الأمير الذي يفصل من ظلك، أنت، عبااته، وعباءات أيامه. [...] سيشرب من يدك هوى حقيقته الجديدة. لن يستهويه إلا ما يستهويك، أيها الهوداهوس الأميرة.
(Barakāt 2004, 105-6)

Vous ferez d'Azénon un prince qui taillera ses capes dans votre ombre, les capes de ses jours. [...] Il boira dans vos mains la passion de sa nouvelle vérité. Il n'aimera que ce que vous aimerez, princesse Hodahus. (Barakat 2008, 132)

Après avoir remplacé l'ancien régime, le nouveau gouvernement ne fait donc qu'en reproduire les dynamiques perverses : ses représentants continuent d'agir dans l'ombre et de déterminer le destin des gens ordinaires par des décisions arbitraires. Déployé pour servir les intérêts de ses détenteurs, le pouvoir se révèle ainsi incapable de se libérer de sa nature machiavélique.

De fait, l'ambiguïté finale du roman nous invite à nuancer la valeur qu'il attribue au paradigme individualiste. L'ambivalence de ce dernier est d'ailleurs mise en avant par la façon dont Orsine est représenté tout au long de l'œuvre. Malgré la progressive réévaluation du personnage, la narration se garde de l'idéaliser et met en évidence ses fragilités, telles que le manque de mémoire qui le prive de points de repères, le sentiment de perte et d'égarement, ainsi que sa nature nomade et donc instable. Sa solitude, bien que source d'indépendance, menace du reste de dissoudre les liens constitutifs de la société traditionnelle, sur laquelle l'auteur semble parfois porter un regard nostalgique.³⁷

³⁵ Cette ambiguïté concerne également la relation entre Anistomis et Didis et donne vie à une sorte de triangle amoureux entre ces dernières et Anaxaméda.

³⁶ « درزي الخطأ [...] أن يكون صواباً » (Barakāt 2004, 105).

³⁷ La nostalgie envers des mondes disparus ou en train de s'évanouir est d'ailleurs un thème récurrent dans les œuvres de Barakat. Ce sentiment mélancolique est parfois lié aux souvenirs d'enfance, mais aussi à la question kurde et notamment à la division du Kurdistan historique. Notons toutefois que, à la différence d'autres ouvrages, dans *Les Grottes de Haydrhodahus* il n'y a aucune référence explicite à l'enfance de l'auteur ni à l'histoire de son peuple. Ici, le sentiment de nostalgie semble être plutôt

5 Conclusions : l'individu comme nouveau terrain de quête

Comme nous avons essayé de le montrer, la question de l'individu et de sa progressive affirmation revêt un rôle central dans le roman de Barakat. Le royaume de Haydrahodahus demeure une allégorie de la société traditionnelle, caractérisée par la présence d'une dimension communautaire tellement puissante qu'elle finit par empêcher la constitution du sujet en individu. Celle-ci n'est pas seulement entravée par la nature holistique de la société, mais aussi et surtout par les ambitions totalisatrices du pouvoir en place. Par ailleurs, dans un régime totalitaire même le souverain est sujet à un processus de désindividualisation : emprisonné dans son personnage, le dictateur se retrouve dépossédé de sa spécificité personnelle. C'est bien ce « dénuement de l'être humain de son individualité » (Chehayed 2021, 132) qui est une des causes premières, sinon la première, de l'émergence d'une véritable barbarie sociale et politique.

Dans l'œuvre considérée, deux facteurs font obstacle à la préservation de cette barbarie : un premier terrain de lutte est celui fourni par le pouvoir de l'imagination. C'est grâce à celle-ci que les sujets du prince parviennent à inventer leurs propres rêves et à échapper ainsi à la tentative du souverain de contrôler leur vie intime. Cette tentative doit également se confronter à l'émergence d'une subjectivité strictement individuelle, bien qu'encore en gestation. Notons à ce propos que l'individualité se présente ici comme une propriété intrinsèque de l'humanité : Orsine, la créature sur deux pattes et dépourvue de mémoire, symbolise à la fois l'individu et l'être humain.

L'arrivée de l'espèce humaine (et du sujet individuel) est pourtant représentée de manière assez ambiguë. D'un côté, la conscience individuelle semble s'ériger en bastion de résistance contre le nihilisme politico-existential instauré par le régime. Le pouvoir de Théony est de fait renversé par les trois personnages de l'œuvre qui s'approchent le plus du modèle individualiste : Didis, qui se charge de tuer le prince ; Anaxaméda, qui dissimule sa disparition en le remplaçant par Azénon (et qui demeure elle aussi sans partenaire après le départ de son mari); Anistomis, femme rusée qui constitue le train d'union entre les deux premières et se trouve à la tête du groupe. Nous soulignons d'ailleurs la possibilité de lire l'épilogue du roman à travers une perspective de genre : Théony ne représente pas uniquement le pouvoir totalitaire, mais aussi l'autorité patriarcale et l'ordre hétéronormatif. Ce n'est donc pas un hasard qu'il soit renversé par trois femmes ni que la relation existant entre celles-ci se rap-

dû au risque impliqué par le repli sur la sphère individuelle, à savoir la désagrégation du tout organique de la société.

proche, à certains égards, de l'homoérotisme. De l'autre côté, plusieurs éléments dénoncent les limites du paradigme individualiste. Considérons avant tout la mise en scène d'Orsine, représenté dans la complexe ambivalence qui caractérise l'individu et l'être humain en général. À cela s'ajoute l'apparente impossibilité de guérir le pouvoir de sa perversion chronique, d'où le fait que le triomphe de l'individu sur le dictateur n'entraîne pas l'instauration d'un État de droit.

De fait, même si le potentiel émancipateur de la conscience individuelle l'emporte sur ses aspects critiques, Barakat ne vise pas à tisser un éloge aveugle de celle-ci : il se contente plutôt d'en présager l'avènement et de présenter ce dernier comme un phénomène inévitable. Son inéluctabilité est d'ailleurs mise en avant, dans le cadre du récit, par la conception cyclique de l'histoire, qui fait d'Orsine une créature appartenant à la fois au passé et au futur, ainsi que par la coïncidence absolue entre individu et être humain. On pourrait en déduire que l'essence de ce dernier, bien qu'il soit toujours et inévitablement inséré au sein d'un réseau relationnel, réside dans la différence existant entre lui et les autres (ce qui en fait un être distinct et unique), ainsi que dans sa capacité de penser et de décider par soi-même.

Dans *Les Grottes de Haydrahodahus*, l'émergence de la subjectivité individuelle apparaît donc comme une révolution inarrêtable, ce qui semble refléter les dynamiques traversant la société contemporaine (syrienne, mais pas seulement). Au-delà de la production littéraire, ces dynamiques trouvent également un écho dans le domaine artistique : en analysant les changements survenus dans l'art pictural syrien depuis 2011, Abbas souligne l'importance nouvelle revêtue par le corps tragique/individuel, au détriment du corps épique (2021a). En guise de conclusion, l'auteur s'interroge sur les causes possibles de ce changement majeur, sans pour autant nous donner de réponses définitives : si d'un côté l'émergence du corps tragique pourrait refléter le désir de mettre fin à l'uniformité imposée par le régime, de l'autre elle pourrait également s'expliquer par la déception ressentie face à l'échec de la Révolution. Nous retenons que ces deux arguments sont également valides.

En effet, comme nous l'avons évoqué précédemment, dans le domaine littéraire la focalisation sur le concept d'individu n'est pas une nouveauté de la dernière décennie. Bien avant 2011, ce concept fait l'objet d'une problématisation qui est représentative de la tentative du sujet d'échapper au contrôle d'une sphère collective contraignante. Par ailleurs, le débat artistique et intellectuel qui a accompagné et suivi les événements de 2011 a souvent insisté sur la nécessité de lutter pour l'émancipation individuelle. En réfléchissant sur le lien entre la Révolution et l'individu, l'écrivain et artiste queer Ward Zaraq écrit à ce pro-

pos : « libérer l'individu c'est la base pour libérer la patrie » (2020).³⁸

Toutefois, si les événements de 2011 ont certainement accéléré le procès d'individualisation de la vie sociale, cela ne s'est pas produit uniquement dans une perspective d'émancipation. Quelques mois après son commencement, la Révolution a perdu sa dimension héroïque et donc épique, pour se transformer en une véritable tragédie (Abbas 2021a). Face à la violence et à la mort, ainsi qu'à l'exil massif de son propre peuple, le sujet s'est retrouvé soudainement privé de tout point de repère : la précarité du monde extérieur l'a alors mené à se tourner d'autant plus vers lui-même, en se réfugiant dans une sphère privée et strictement individuelle. Dans le cadre de la production littéraire, ce repli sur soi a encouragé le recours à une écriture introspective, capable de faire ressortir la profonde vulnérabilité du sujet traumatisé.

En conclusion, nous pouvons affirmer que la question de l'individu et de son rapport avec la collectivité attire aujourd'hui un intérêt croissant dans le domaine artistique et littéraire syrien. Depuis son apparition au sein de la réflexion théorico-artistique de Wannous, elle a été et continue d'être largement explorée par les auteurs contemporains, qui l'abordent dans ses différentes déclinaisons. Que ce soit pour s'opposer à l'homogénéisation voulue par le régime, pour s'affranchir des contraintes imposées par l'ordre socioculturel ou pour essayer de se mettre à l'abri d'un monde extérieur extrêmement précaire, le sujet se tourne vers lui-même et son intériorité se transforme en terrain de quête. L'histoire n'est désormais plus « la matière principale sur laquelle s'édifie le roman » (Vauthier 2007, 401) : en passant du macro au micro, l'intérêt s'écarte des structures supra-individuelles pour se focaliser sur l'individu et pénétrer sa conscience. C'est principalement à partir de cette nouvelle perspective que la recherche d'une signification, s'il y en a encore une, se construit et se déploie dans le roman contemporain.

38 Original text : « Liberating the individual is the basis for liberating homelands ». Cette assertion s'inscrit dans une réflexion de l'auteur sur le lien entre la révolution syrienne et son parcours personnel d'acceptation, et ensuite de revendication, d'une identité de genre perçue par la société comme 'non-normative'.

Bibliographie

Sources primaires

- Barakāt, S. (2004). *Kuhūf Hāydrāhūdāhūs*. Bayrūt : al-Mu'assasa al-'arabiyya li-l-dirāsāt wa-l-našr.
- Barakat, S. (2008). *Les Grottes de Haydrahodahus*. Arles : Actes Sud-Sindbad.
- Wannūs, S.A. [1994] (2016). *Ṭuqūs al-īšārāt wa-l-taḥawwulāt*. Bayrūt : Dār al-adāb.

Sources secondaires

- Abbas, H. (2021a). « Du corps épique au corps tragique ». Chehayed, N. (éd.), *Images de chair et de sang. Penser le corps en Syrie (2011-2021)*. Beyrouth : Presses de l'Ifpo, 109-26. <https://doi.org/10.4000/books.ifpo.16379>.
- 'Abbās, Ḥ. (2021b). *Al-Ġasad fī riwāya al-ḥarb al-sūriyya* (Le corps dans le roman syrien de guerre). Beyrouth : Presses de l'Ifpo.
- Abu-Deeb, K. (2000). « The Collapse of Totalizing Discourse and the Rise of Marginalized/Minority Discourses ». Abdel-Malek, K. ; Hallaq, W. (eds), *Tradition, Modernity, and Postmodernity in Arabic Literature. Essays in Honor of Professor Issa J. Boullata*. Leyde : Brill, 335-66. https://doi.org/10.1163/9789047400479_023.
- Arendt, H. [1972] (2002). *Le système totalitaire. Les origines du totalitarisme*. Paris : Seuil Gallimard.
- Bardawil, F.A. (2013). « The Inward Turn and Its Vicissitudes. Culture, Society, and Politics in Post-1967 Arab Leftist Critiques ». Bouziane, M. et al. (eds), *Local Politics and Contemporary Transformations in the Arab World. Governance Beyond the Center*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 91-109. <https://doi.org/10.1057/9781137338693.0011>.
- Bianco, A. (2022). « Au crépuscule de l'humanité : incommunicabilité, hospitalité et violence dans *Courrier de nuit* de Hoda Barakat ». *Annali di Ca' Foscari. Serie orientale*, 58(1), 231-60. <https://doi.org/10.30687/AnnOr/2385-3042/2022/01/009>.
- Censi, M. (2014). « *Šibh al-ġazira al-'arabiyya* di Salwā al-Na'īmī. Per una nuova identità araba ». *Annali di Ca' Foscari. Serie Orientale*, 50(1), 123-42. <https://doi.org/10.14277/2385-3042/7p>.
- Censi, M. (2016). *Le Corps dans le roman des écrivaines syriennes contemporaines. Dire, écrire, inscrire la différence*. Leyde : Brill. <https://doi.org/10.1163/9789004315259>.
- Censi, M. (a cura di) (2020). *Rituali Di Segni e Metamorfosi. Ṭuqūs Al-īšārāt Wa-l-Taḥawwulāt*. Venezia : Edizioni Ca' Foscari. I grandi libri della letteratura araba 3. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-475-2>.
- Chehayed, N. (2021). « Entre le corps nihiliste et le corps absolu. Khaled Dawwa et Mohammad Omran ». Chehayed, N. (éd.), *Images de chair et de sang. Penser le corps en Syrie (2011-2021)*. Beyrouth : Presses de l'Ifpo, 127-44. <https://doi.org/10.4000/books.ifpo.16379>.
- Chehayed, N. ; de Vaulx d'Arcy, G. (2021). *La destructivité en œuvres. Essai sur l'art syrien contemporain*. Beyrouth : Presses de l'Ifpo. <https://doi.org/10.4000/books.ifpo.16030>.
- al-Haj Saleh, Y. (2016). *La question syrienne*. Arles : Actes Sud-Sindbad.

- Ilyās, M. (1996). « Ḥiwār.Wannūs... ‘an kitābātīhi al-ḡadīda. Li-awwal marra aš‘ur bi-l-kitāba ka-ḥurriyya, li-awwal marra aš‘ur anna al-kitāba mu‘a » (Dialogue. Wannous... sur sa nouvelle écriture. Pour la première fois je sens l'écriture comme une liberté, pour la première fois je ressens que l'écriture est un plaisir). *al-Ṭarīq*, 1, 96-104.
- Jihad Hassan, K. (2006). *Le roman arabe (1834-2004)*. Arles : Actes Sud-Sindbad.
- Klemm, V. (2000). « Different Notions of Commitment (*Itizām*) and Committed Literature (*al-adab al-multazim*) in the Literary Circles of the Mashriq ». *Arabic and Middle Eastern Literatures*, 3(1), 51-62. <https://doi.org/10.1080/13666160008718229>.
- Laurent, A. (1993). *Histoire de l'individualisme*. Paris : Presses Universitaires de France.
- McManus, A. (2014). « The Contemporary Syrian Novel in Translation ». *The Arab Studies Journal*, 1(22), 322-3.
- Ibn Manzūr, M. (1997). *Lisān al-‘arab*, vol. 6. Bayrūt : Dār Šādir.
- Massad, J. (2007). *Desiring Arabs*. Chicago : University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226509600.001.0001>.
- Mussolini, B. [1932] (1938). *La doctrine du fascisme*. Firenze : Vallecchi.
- Midal, F. (2010). *Pourquoi la poésie ?*. Paris : Pocket.
- Morén, J. (2017). « Swedish Translator: How is It Possible Salim Barakat's Books Haven't Been Translated into English ? ». *Arablīt & Arablīt Quarterly. A Magazine of Arabic Literature in Translation*, January 18. <https://arablīt.org/2017/01/18/swedish-translator-how-is-it-possible-salim-barakats-books-havent-been-translated-into-english/>.
- Pannewick, F. et al. (eds) (2015). *Commitment and Beyond: Reflections On/Of the Political in Arabic Literature Since the 1940s*. Wiesbaden : Reichert Verlag. <https://doi.org/10.29091/9783954906130>.
- Pascal, B. (1669). *Les pensées*. Paris : Guillaume Desprez.
- Schechner, R. [2002] (2013). *Performance Studies. An introduction*. New York : Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203125168>.
- Vauthier, E. (2007). *La création romanesque en Syrie de 1967 à nos jours*. Damas : Institut français du Proche-Orient. <https://doi.org/10.4000/books.ifpo.5428>.
- Zaraa, W. (2020). « In the Shadow of that Flag ». *SyriaUntold*, October 13. <https://syriauntold.com/2020/10/13/in-the-shadow-of-that-flag/>.

