

La narration : temps et espace

Naïm Kattan

Number 147, August 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/83278ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les écrits de l'Académie des lettres du Québec

ISSN

1200-7935 (print)

2371-3445 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Kattan, N. (2016). La narration : temps et espace. *Les écrits*, (147), 203–212.

NAÏM KATTAN

La narration : temps et espace

Depuis ma naissance à Bagdad, j'ai vécu dans trois civilisations. J'en ai éprouvé et j'ai tenté d'intégrer, en les assimilant, les histoires et les cultures. Descendant des juifs de Babylone, la plus vieille communauté juive, j'ai dû constater et souvent affronter ma différence dans un pays arabe et musulman. D'autres minorités tentaient également de vivre en paix, sinon en harmonie, avec la majorité. Les chrétiens, les premiers historiquement, qui parlaient encore l'araméen, les kurdes, musulmans sunnites s'exprimant dans leur propre langue. La majorité de la population n'était pas homogène puisqu'elle était partagée entre sunnites et chiïtes.

À dix huit ans, j'ai eu la chance de partir à Paris, plongeant dans l'universalisme d'une culture dont j'avais fait la découverte dans les livres. J'ai fait des études à la Sorbonne et, sept ans plus tard, j'ai immigré au Canada. Juif, j'étais dépouillé de ma nationalité irakienne par le gouvernement irakien de l'époque, et c'est comme réfugié en France que j'ai accosté à Halifax, en route vers Montréal.

Enfant, ma mère me racontait l'histoire familiale en l'assimilant à celle de la Bible. Mon grand père maternel portait le nom de Joseph et, suivant l'exemple de son ancêtre biblique, il a donné à deux de ses fils les noms de Menaché et Ephraïm. Cette première narration fut mon introduction initiale au réel. Elle s'est poursuivie à travers les métamorphoses, tout le long de ma vie. Adolescent, je me rêvais écrivain. Ma langue

maternelle est l'arabe et j'ai publié, à quatorze ans, ma première nouvelle. À Paris, tout en poursuivant en arabe mon travail de journaliste, correspondant d'un quotidien de Bagdad et collaborant à une revue à Beyrouth, j'ai publié mes premiers articles en français, mais ce n'est qu'à Montréal, ma ville d'adoption, à grande distance de Bagdad, que j'ai décidé d'adopter le français comme langue d'expression. Tout en poursuivant mon travail de journaliste, le changement de langue m'a immobilisé comme écrivain. Le silence s'est poursuivi pendant près de quinze ans.



Dans mon premier livre, *Le Réel et le Théâtral*, j'ai essayé de faire le récit intellectuel de mon passage de l'Orient à l'Occident, cherchant à élucider leur différence dans le rapport au réel. On m'a suggéré d'en formuler une théorie à partir des concepts. Je persistais cependant à faire de la narration y compris avec les idées.

Opter pour l'Occident ne fut nullement un refus, encore moins un oubli de l'Orient. Il fallait l'affirmer, le proclamer. Mon premier roman, *Adieu Babylone*, fut une narration de mon histoire de juif de Bagdad. J'étais canadien, québécois, montréalais, à visage découvert, avec mon nom et ma mémoire. Je faisais mon entrée dans un nouveau monde, désiré, choisi. Je sonnais librement à la porte qui me fut grande ouverte. C'était une chance, un privilège. Le chemin était tracé, un long itinéraire, sans restriction. Je me battais avec ma nouvelle langue et je continue à le faire comme tout écrivain, y compris ceux dont le français est la langue de naissance. J'étais le porteur d'une richesse que je m'efforçais et m'efforce encore de mériter.

Comme écrivain, je poursuivais la narration dans mon rapport avec le réel. Mes premiers romans étaient des récits autobiographiques décrivant ma vie en Europe ainsi que mes premières années à Montréal. Même si l'ingrédient de ces livres

était celui de ma vie personnelle, je me situais, par la narration, dans un sillage d'écrivain.

Changer de langue, d'espace, me plongeait dans le temps. J'étais habité par le regard, la perception des femmes et des hommes qui m'entouraient, dont je faisais la rencontre et la connaissance. Les faire surgir dans l'écrit m'amenait à les situer dans le temps. L'espace dont j'ai ressenti le changement tombait dans l'éphémère, sinon dans le détail. La nouvelle était un choix qui n'était pas seulement formel. Des personnages se trouvaient à l'épreuve d'un événement qui modifiait, changeait leur rapport au réel. Le temps intervenait en premier lieu pour orienter leur destin. Un temps abrupt, court, qui ouvrait la voie à la possibilité d'une autre existence. Mais la suite serait le sujet d'une autre narration. L'espace n'était point absent et jouait pleinement son rôle. L'ayant vécu dans la coupure, le passage, je me centrais sur la différence. Celle de la langue, de l'origine ethnique ou religieuse. Je ne me sentais pas en exil. Je changeais d'univers. Une nouvelle naissance. Le temps permet de rendre l'existence d'une langue, d'une origine différentes, une épreuve et une possibilité de rencontre. Ce qui veut dire un aboutissement qui ouvre la porte à la liberté. Vivre le temps transforme la rencontre de l'autre, c'est-à-dire de la différence, en nécessité. Dans ces cas, la nouvelle devient l'option choisie de la forme narrative.



L'existence d'un personnage dans un temps qui ne s'arrête pas à l'instance d'un événement mais se prolonge dans un itinéraire, un chemin de péripéties, de rencontres diverses. Le temps n'est point abrupt et ne subit pas de coupure. Il se prolonge et son arrêt est une conclusion, une fin. C'est cela qui est, en plein, la forme du roman.

Dans *La Fortune du passager*, le personnage central traverse les villes, les continents, à la recherche de sa fortune, une

fortune matérielle qui lui fut volée. Son passage le plonge dans le réel, le temps qui institue et informe sa fortune. Au bout du périple, il s'aperçoit que cette fortune était justement le passage, et qu'elle n'a de substance, de réalité que dans le temps, celui du sentiment, de l'amour qu'il éprouve pour une femme.

Quand j'ai changé de langue, j'avais le choix de m'arrêter au mot, de le transformer en substance du réel. La narration m'a fait éviter une telle option qui, pour moi, aurait abouti à l'impasse, c'est-à-dire au silence. Le mot, dans sa différence, me permet de poursuivre ma narration du réel qui subit un changement et me donne la possibilité de l'inscrire dans la langue. Je m'en suis rendu compte quand j'ai lu mes romans écrits dans ma langue d'adoption, traduits en arabe, ma langue de naissance.

J'écris toujours par rapport à l'autre: le lecteur hypothétique et constamment présent. En d'autres termes, je n'écris pas pour moi, par besoin de m'examiner. J'écris par besoin de la rencontre, tenant compte que c'est la présence de l'autre qui définit mon rapport au réel.

Dans mes nouvelles, mes romans et mon théâtre, mais tout autant dans mes essais, je tente de saisir et de rendre compte de cette rencontre multiple. Je dois être vigilant pour éviter l'écran qui, en masquant le réel, en éloigne l'accès. Un écran double qui recouvre l'espace et le temps. Dans ce cas, il s'agit, pour moi, de l'exotisme et de la nostalgie.

Certains éditeurs qui ont refusé le manuscrit d'*Adieu Babylone* me reprochaient d'évoquer Bagdad négativement. À l'époque, cette ville n'était pas déchirée par la violence et le sang. C'était la cité des Mille et Une Nuits. Lors de mes premières années à Paris, quand je déclinais le nom de ma ville natale, on m'attribuait le nom d'Aladin ou l'on me qualifiait, en riant, de voleur de Bagdad. La connaissance de ma ville se limitait à des fables, à des histoires pour enfants. Aujourd'hui, je dirais presque: heureusement. Car ce sont les assassinats fratricides qui font maintenant la

réputation de la ville des Mille et Une Nuits. Et c'est aujourd'hui que mon roman remonte à la surface: il est traduit, publié en livre de poche en France, en Angleterre, aux États-Unis, en Italie, en Serbie. J'avais pris, en l'écrivant, la précaution d'éviter l'exotisme.

Adolescent, je n'avais qu'un rêve: partir à Paris, avoir la chance de vivre l'Occident dans le réel. Il m'arrivait de regarder des films de Hollywood où la route entre Bagdad et Basrah était semée d'arbres, de verdure, alors que celle que j'ai traversée était, en majeure partie, un désert. J'avais souffert de l'absence des femmes dans ma vie d'adolescent, de même que du vide artistique et culturel, et j'ai tenté d'en faire état. Nous étions quelques-uns, musulmans, chrétiens et juifs, à tenter de donner naissance à la culture dont nous étions privés. Et c'est cela que j'ai essayé de mettre en lumière. J'étais bien loin de la ville rêvée et l'exotisme aurait, dès le départ, dénaturé l'expression de ma vision du réel. J'ai perdu des lecteurs faussement attirés par le rêve et le fantasme.

L'exotisme propose un substitut au réel. Il est aussi éphémère que faux. J'avoue que la tentation d'en faire usage est toujours présente pour celui qui change de lieu. J'aurais été plus attirant en dépeignant ma ville comme celle de l'évasion dans l'imaginaire et le rêve. Mais je presentais le danger de vivre moi-même dans le mensonge que j'exprimerais.

À Paris j'ai eu le sentiment que la tentation de l'exotisme est aussi menaçante dans la description de l'Occident rêvé à Bagdad. J'ai cherché à l'éviter en faisant le récit de mes premières années en Europe dans mon roman *Les fruits arrachés*, et dans celui où j'évoque le Montréal de mes premières années, *La fiancée promise*. Nul exotisme. Dénaturer le réel peut attirer des lecteurs qui ne sont toutefois pas ceux qu'on espère accueillir.

La nostalgie me paraissait être plus qu'un écueil. Le retour en arrière dans le temps est bien commun. On se souvient. Et cela fait partie de la substance, de la matière de tout écrit. Le souvenir est anecdotique et constitue partiellement une inscription dans le temps. Ce qui demeure et se transforme en composante d'un lien avec le réel est la mémoire. On ne vit pas la mémoire comme passé mais comme présent. La nostalgie altère notre rapport. On regrette des parcelles du passé, on cherche à les revivre dans un présent devenu imperméable à des événements qui ne peuvent que reléguer le présent au rêve. Ce serait normal s'il s'agissait de l'avenir. Mais le passé qui en prend la place opère une substitution de l'inscription dans le temps. Pour l'écrivain, c'est une oblitération de la mémoire. Le passé qui ne fait plus partie du présent est éprouvé comme une perte et l'écrit ne peut y revenir qu'en contournant la mémoire, en la faussant, en figeant le temps. Pour l'écrivain, le temps est une continuité qui se déroule dans un présent ouvert à la promesse, fût-elle une longue attente.



On peut rédiger une autobiographie à condition de ne pas l'inclure dans l'écrit littéraire. Pour moi, toute écriture est autobiographique mais n'a pas pour but de décrire des faits, des événements dans un temps qui n'est pas celui de l'être, de la quête du réel. Un homme de science, un homme d'affaires peut légitimement écrire une autobiographie. C'est un document qui possède un intérêt et une valeur comme tel. La biographie de l'écrivain n'a de valeur que si elle s'inscrit dans la littérature. Pour moi il s'agit d'une narration qui puise des éléments dans mon vécu en les transformant en approche du réel qui demeure une approximation qui ne se justifie que par le texte.

J'ai conçu tous mes écrits, romans, nouvelles, théâtre, essais, comme la narration d'une continuité où le raisonnement comprend le sensible et où le paysage est perçu comme vision personnelle inscrite dans le temps.

L'essai est pour moi une narration qui fait des concepts des moments du déroulement de la pensée dans le temps. Il est aussi autobiographique que la nouvelle ou le roman et c'est la raison pour laquelle je me suis considéré loin de la théorisation de la pensée. Cela ne m'empêche pas de lire les philosophes, les sociologues, les anthropologues comme explorateurs du réel. Pour l'écrivain le fait inclut la sensibilité que la narration inscrit dans le temps.

Le théâtre est une narration qui se complète et s'enrichit de la présence physique du narrateur à travers ses personnages. Ayant eu l'expérience du changement de langue et d'espace, la rencontre avec l'autre est une prise de conscience immédiate de la différence. L'autre est une dimension du réel et toute parole est une amorce de dialogue. Dans le roman, la nouvelle ou l'essai, l'écrivain est le narrateur qui décrit l'état de pensée et de sentiment des personnages dont il est lui-même porteur quand il choisit l'essai. Le réel est alors saisi dans la totalité de la parole, de l'environnement, du décor. La sensibilité, la motivation s'incorporent dans la narration dont la parole est un élément.

Au théâtre la parole est souveraine. L'acteur ajoute l'intonation, le geste, qui font état d'une sensibilité que le spectateur devine et à laquelle il participe quand l'expression est réussie. Il faut préciser que les mots peuvent voiler, cacher ce qu'un personnage veut dire. Face à l'autre il peut être pudique, craintif. Il arrive qu'il manque d'audace, de courage. Il est tout autant susceptible de mentir quand cela sert son but ou son intérêt. La narration peut ainsi être oblique, désarticulée jusqu'à la contradiction. Le lecteur peut réfléchir sur les vicissitudes, les pièges aussi bien que sur la franchise et la brutalité de la parole. Il

dispose du loisir, du temps pour le faire. Dans la salle de théâtre, la mise en scène, la personnalité du comédien, le décor, peuvent faire perdre sa souveraineté à la parole ou, tout au contraire, en faire ressortir le pouvoir, en révéler la puissance.



Dans *Le réel et le théâtral* j'ai tenté de souligner la différence entre l'Orient et l'Occident dans leurs rapports avec le réel. La narration est omniprésente dans la Bible hébraïque et dans le Coran. Elle est une émanation de la transcendance. Cela explique l'absence, pendant des siècles, du théâtre, de la narration, dans les littératures arabe et juive. On n'a pas traduit les pièces de théâtre grec dans les deux langues alors que les œuvres de philosophie, de médecine, de sciences le furent amplement. C'est l'influence occidentale qui a suscité la naissance de la narration, roman et théâtre, dans les deux littératures depuis la fin du dix-neuvième siècle jusqu'à aujourd'hui.

Est-ce en raison de la transcendance que le théâtre classique français avait pour règle de spécifier la limite du temps à vingt-quatre heures pour éviter de tomber dans le mythe? Il est vrai que dans le théâtre le temps et l'espace demeurent inséparables. Le temps est le moment présent même si le passé peut être convoqué. Nous sommes en face de personnages qui vivent le moment présent dans un espace indiqué, souligné, reproduit sous nos yeux par le décor. La parole s'énonce au présent. L'autre est là, la porte lui est nécessairement ouverte. Ainsi, dans ma pièce *Le seuil de la promesse*, les personnages portent dans leurs mots une indication de l'espace qu'ils viennent de quitter. Ils vivent l'instant, et l'avenir, si proche qu'il soit, est une promesse. Dans *Avant la cérémonie*, le temps est le cœur de la parole. Un père et sa fille se retrouvent après vingt ans de séparation. Un homme et une femme, quittant Montréal pour Israël, avaient la conviction de changer de vie en changeant

d'espace. Ils s'aperçoivent que le choix de vie est tout autre. L'intimité et la vie commune dépendent de sentiments personnels, de pulsions individuelles.

Dans les années soixante-dix, pris par mes fonctions au Conseil des Arts du Canada, je ne disposais pas de temps pour établir des contacts avec les troupes de théâtre. Radio-Canada mettait alors en ondes des œuvres théâtrales. J'ai profité de l'occasion pour en écrire. Je me levais à cinq heures du matin pour écrire mes romans, mes nouvelles, mes essais et mes pièces de théâtre. Dans ce dernier cas, j'ai dû me soumettre aux règles de Radio-Canada. Des pièces d'une heure ou de trente minutes. Des pièces radiophoniques. C'est la voix qui prime. C'est-à-dire la parole. Celle-ci peut révéler des personnages dans leur rapport au réel ou recouvrir ce rapport par des mystifications. Le rapport à l'autre peut être direct, mais les mots peuvent tout autant le voiler par un sens second, par un non-dit. C'est le cas dans les pièces *Le trajet*, *Le vol* et *La neige*. Quand j'ai relu la pièce *La discrétion*, je me suis dit que je pressentais alors ce que les organismes de rencontres par Internet ont rendu familier : des liens qui n'existent que par la parole. En quelque sorte, le théâtre remplace alors le réel.

Je ne privilégie pas dans mes écrits une forme. Quand l'idée me vient d'écrire une histoire, ce sont les personnages qui me guident. Je vis leur vie et tente d'en faire part. Au départ, je pressens que c'est une nouvelle, un roman, une pièce de théâtre qui correspond à cette narration. L'histoire surgit dans mon esprit en dictant la forme. Je ne crois pas que l'une soit supérieure à l'autre.

Au théâtre, le comédien fait vivre le texte. Il peut l'incarner, le vivre intérieurement sur scène. Il peut également l'interpréter rationnellement, de l'extérieur, quasi mécaniquement. Il s'agit alors d'habileté en l'absence de l'art. Cela peut être efficace. Il ressemble, à cet égard, à l'écrivain qui vit les personnages et les lieux qu'il met en mouvement dans son

texte. La littérature occupe pleinement alors sa place. Il peut également concevoir des personnages, des situations, des événements et des lieux qui attirent le lecteur, qui moussent le tirage. L'écrivain s'absente, recherche la réussite. Son efficacité camoufle son option qui est, en fait, un retrait. De telles considérations me sont heureusement étrangères. J'écris pour l'autre. Il est présent même s'il est indéfini.

