

AL-ṬAYYIB ṢĀLIḤ : LE RÉVÉLATEUR LE PLUS SENSIBLE DE L'ACCULTURATION ⁽¹⁾ L'INDIVIDU CONTRE LE GROUPE

Nada TOMICHE

Né en 1929, dans le petit village de Duba (région de Marw), au Nord du Soudan, Ṭayyib Ṣāliḥ grandit dans cette campagne fertilisée par le Nil, si souvent décrite dans ses contes et ses romans, avec ses dattiers et son fleuve. Il étudia le Coran au *kuttāb*, de la manière la plus traditionnelle, avant d'aller au Gordon College, à Khartoum, poursuivre ses études secondaires. Puis il passa trois ans (1953-56) à Londres, à étudier l'économie et les sciences politiques à l'« Institut of International affairs ». Il dirigea la section arabe à la BBC avant de revenir au Soudan comme directeur de la radiodiffusion nationale. Marié à une Ecossaise, père de trois fillettes, il travaille actuellement au Ministère de l'Information et de la Culture des Emirats Arabes Unis.

De culture arabe, fortement marqué par la poésie classique (Abū Nuwās, Mutanabbī, Abū l-ʿAlā' al-Maʿarrī) et par une vision islamique du monde (aussi bien orthodoxe que mystique et inorthodoxe), il puise dans les diverses traditions littéraires et orales l'élément magique, surnaturel ou simplement irréel qui caractérise son œuvre. Ouvert à la littérature mondiale, surtout anglaise et russe, il se montre très sensible au théâtre de Shakespeare et de Tchekhov.

Il se dit socialiste, convaincu de la possibilité de parvenir à une harmonie qui effacerait enfin l'injustice et le vice et restaurerait, éventuellement, l'unité arabe. Mais son œuvre montre que ce « rêveur » est aussi parfois un « violent », poussé à la création littéraire par la haine et la révolte, plutôt que par l'amour et le pardon. Elle est toujours le rejet violent de l'inauthentique.

(1) Données bibliographiques tirées du 1979, qui publie des interviews de l'auteur, *Temps* (Tunis) du 22 février 1977 et de recueillies à Qatar. *al-Ḥayāt al-ṭaqāfiyya* (Tunis) de janvier-février

Cette œuvre naît avec une série de contes publiés dans la presse et regroupés en un recueil intitulé *‘Urs al-Zayn wa sab’ qışaş* « Les noces de Zayn et sept récits »⁽¹⁾. Son premier roman paraîtra peu après, en 1966, dans la revue libanaise de Tawfiq Şāyig, *Ḥiwār*. C’est *Mawsim al-ḥiğra ilā l-šamāl* « La saison des migrations vers le Nord »⁽²⁾. Par la suite, l’auteur écrit une série de romans sous le titre général de *Bandar Šāh*, et dont les deux volumes (seuls parus jusqu’ici) portent les noms de personnages : *Daw’ al-bayt*, « Lumière de la maison » et *Maryūd* « Aimé »⁽³⁾.

L’ÉCRIVAIN

C’est autour d’une déchirure que se construit l’écrivain. D’un côté, il est séduit par l’Occident, par son mode de vie, ses villes et sa technique et même sa puissance. D’un autre côté, il craint et hait cet Occident qui s’impose, qui suscite, en Orient, une société aux structures plaquées, copiées sur l’Europe, senties comme inauthentiques. D’un côté, il a le désir profond de réformer des usages nationaux mais médiévaux et inadéquats au monde moderne, d’accéder au niveau des « pays civilisés », de l’autre, il a la crainte de l’aliénation et de la perte d’identité soudanaise. Ṭayyib Şāliḥ se situe lui-même dans la lignée d’écrivains à qui se posent les mêmes dilemmes. Il salue en Ğubrān un prédécesseur,

(1) *‘Urs al-Zayn*, Beyrouth 1966. Trois des récits ont été traduits en anglais par Denys Johnson-Davies sous le titre de « The doum tree of Wad Hamid », « A handful of dates » et « The wedding of Zein », Londres, Heinemann 1969.

(2) Edité par *dār al-‘awda*, Beyrouth 1969, 2^e éd. 1972. Traduit en anglais par Denys Johnson-Davies sous le titre de *Season of migration to the North*, Heinemann 1^{re} éd. 1969, 2^e éd. 1970, et en français par Fady Noun, Paris, Sindbad 1972, sous le titre de *Le migrateur*.

(3) Certains critiques arabes ont consacré à l’auteur des études ou des chapitres, tels Georges Ṭarabišī, *Šarq wa ġarb, ruğūla wa*

unūta « Orient et Occident; hommes et femmes », Beyrouth, *dār al-ṭalī‘a*, 1^{re} éd. 1977, 2^e éd. 1979, ou Muḥammad Kāmil al-Ḥaṭīb, *al-Muğāmara ‘l-mu‘aqqada* « L’aventure compliquée », publié par le ministère syrien de la culture, en 1976. Un recueil d’études critiques lui a été dédié, dû à divers auteurs dont Rağā’ al-Naqqāš, ‘Alī al-Rā‘ī et autres, et intitulé *Al-Ṭayyib Şāliḥ, ‘abqarī ‘l-riwāya ‘l-‘arabiyya* « Ṭ.Ş., le génie du roman arabe », Beyrouth, *dār al-‘awda*, 1972. Voir aussi dans *al-Ṭalī‘a*, février 1980, ‘Abd Allāh Ibrāhīm, *Mağzā ‘l-mawt fi adab al-Ṭ.Ş.*, et, dans *al-Fikr al-‘arabī al-mu‘āšir*, n° 2 juin 1980, Rağā Ni‘mat, *Ḥiwār ma’ al-Ṭ.Ş.*

ainsi qu'en Tawfīq al-Ḥakīm (en particulier dans son *'Uṣfūr min al-šarq* « Oiseau d'Orient ») et en Suhayl Idris (*al-Ḥayy al-latinī* « Le Quartier latin ») ⁽¹⁾. Il admire Ṭaha Ḥusayn pour avoir libéré la pensée arabe des méthodes traditionnelles ⁽²⁾. Chez tous ces auteurs, c'est la même aspiration aux réformes, mais aussi, dans le même temps, la peur commune de l'auto-destruction par l'inauthentique, qui touche Ṭayyib Ṣāliḥ. C'est ce dilemme que l'on retrouve dans ses contes et romans.

De *'Urs al-Zayn* à *Mawsim al-ḥiğra ilā l-šamāl*, des êtres discontinus, extraordinaires, « anormaux » se transforment, par l'intervention de la civilisation (pour Zayn), de la communauté (pour Muṣṭafā Sa'īd), en hommes semblables aux autres, élevant à eux et modifiant les autres à leur image. Homologiquement, la vie du village et celle des « héros » subissent une transformation profonde.

Dans un cadre villageois étroit, en un espace de temps limité, les événements se précipitent, pour les êtres comme pour les choses : d'archaïques ils s'ouvrent à la modernité dont il n'est pas clairement dit si elle est bienfaisante ou mal-faisante.

Dans ces « héros », s'affrontent d'abord puis s'équilibrent le primitif et l'archaïque millénaire d'un côté, la science et la civilisation de l'autre. Et c'est le drame de l'acculturation et de la lente réintégration de soi, qui forme le sens profond du récit.

Tantôt le discours procède par homologie et parallélisme : le « héros » est anti-imam, anti-colonialiste (Zayn, Muṣṭafā Sa'īd, le narrateur de *Mawsim*); il est libéral et généreux. Et tantôt il procède par antiphrase, comme dans *Nahla 'alā l-ğadwal* ⁽³⁾ où la répétition de formules pieuses (*yaftaḥ Allāh, yuṣallūna* et versets coraniques) exprime moins une conviction religieuse de l'auteur que sa dénonciation de la passivité du *maktūb*.

Du parallélisme homologique à l'antiphrase, l'éventail est vaste. Marqué par sa formation première, musulmane et traditionnelle, ainsi que par sa culture occidentale et par l'Université anglaise, Ṭ.Ṣ. s'ouvre à tout, mais aussi doute

⁽¹⁾ Jugements exprimés dans son interview à *Al-Ḥayāt al-ṭaqāfiyya*, citée plus haut (p. 001 n. 1).

⁽²⁾ D'après *Le Temps*, cité, 22-2-77.

⁽³⁾ C'est le premier des contes qu'il ait

publié, dès 1953, à en croire ce que dit l'auteur dans une interview accordée à Sayyid Firğali et parue dans *Al-Ṭ.Ṣ.*, *'abqarī 'l-riwāya* (ouvrage collectif cité), p. 206.

de tout. Ou du moins, il hésite entre des choix, type de « l'écrivain à problèmes », de « l'écrivain problématique ».

Les problèmes sont posés dès ses premiers textes, *Naḥla ʿalā l-ḡadwal* « Un dattier sur la rigole », *ʿUrs al-Zayn* « Les noces de Zayn », *Ḥifnat tamr* « Une poignée de dattes », *Risāla ilā Ilin* « Lettre à Hélène », *Dūmat Wad Ḥāmid* « Le palmier de W.H. », *Idā ḡāʿat* « Si elle venait », *Hākaḡā yā sādatī* « Ainsi, Messieurs! », *Muqaddimāt* « Prémices ».

Ce sont des récits d'événements, dans un cadre et un moment très limités. Énoncés à la première personne, avec vision « du dedans », ou à la 3^e personne, le récit est non seulement l'auteur, mais aussi les acteurs qui multiplient les points de vue par leurs narrations et leurs visions différentes du même problème.

Car ces contes présentent trois aspects de la réalité. Il y a la neutralité pseudo-historique des événements : rencontres, actes, conséquences. Il y a la perception de cette histoire par les actants qui développent leurs interprétations. Il y a enfin la « morale de l'histoire » tirée par l'auteur lui-même, plus ou moins ouvertement.

Chaque aspect est traité dans les formes les plus ambiguës, le sens du contenu se masquant derrière les parallélismes homologues ou les antiphrases.

Ainsi, *Naḥla ʿalā l-ḡadwal* « Un dattier sur la rigole », le premier conte publié par l'auteur, est déjà un « morceau de bravoure » où l'antiphrase est poussée au maximum. Le récit commence par une pieuse invocation *Yaftaḥ Allāh* « Que Dieu nous aide » (littéralement « que Dieu ouvre [la porte du salut] »), reprise neuf fois dans le conte qu'elle clôt en se répétant, « *yaftaḥ Allāh, yaftaḥ Allāh* ». D'autres formules coraniques semblent confirmer l'isotopie religieuse du contenu. Le personnage principal, Maḡḡūb, naguère agriculteur et commerçant aisé, est ruiné par les sécheresses successives et s'en remet à Dieu et aux forces obscures, symbolisées par son dattier fétiche, pour être sauvé.

Il a, par ailleurs, un fils unique qui, au lieu de le seconder, est parti travailler à Khartoum, sans plus donner de ses nouvelles. Il maudit ce fils ingrat qui s'est laissé attirer par la ville. C'est la dénonciation de la « modernité » qui détruit les antiques structures sociales et les rapports familiaux traditionnels.

Et pourtant ce sera le fils prodigue qui sauvera les siens en leur faisant parvenir l'argent gagné en exil. Le fils a su accepter les impératifs de la civilisation moderne. La religion et ses « forces obscures » conservent donc pour Maḡḡūb et sa génération vieillie leurs pouvoirs apaisants et sécurisants, mais elles ne résolvent rien

en fait et même, ce qui est pire, elles font injustement maudire le bon fils et elles tendent à obstruer les voies de l'avenir. Ainsi, ce qui semblait — jusqu'aux dernières lignes du conte — être une isotopie religieuse s'avère finalement une dénonciation par antiphrase, adroite et prudente, dans le contexte islamo-soudanais de l'auteur.

Soigneusement, tendrement, la description est faite des coutumes héritées des pères, des habitudes de soumission, des rapports entre aïeul et petit-fils, du dattier qui se retrouve dans nombre de récits, symbole de la pérennité soudanaise et du Nil généreux avec ses ramifications en canaux et rigoles. Par opposition, la modernité est suggérée dans sa sécheresse. Le non-conformisme est ressenti par le personnage central — le seul dont les sentiments nous soient livrés, et à qui s'identifie le lecteur — comme un Mal, perturbateur et dysphorique, inquiétant parce que inconnu et donc mystérieux. Pourtant ce « Mal » sera salvateur. Ḥasan, le fils, personnage en apparence Méchant, s'avère Bon : son émigration au Caire, depuis cinq ans, jugée comme une fuite devant ses responsabilités et ses devoirs, est, en vérité, le résultat positif d'une prise de conscience des besoins de la vie actuelle et permettra de sauver la Famille. Le personnage central du conte, Maḥğūb, le Père, avec ses superstitions, sa foi dans les prophéties d'un devin de quartier, son attachement à des coutumes ruineuses (dépenses en vêtements et en réceptions pour la Fête, manifestations intempestives de générosité et de richesse) est en fait un « anti-héros », une caricature attachée à des valeurs négatives.

La « tendresse » de l'auteur pour la tradition apparaît dans le fait que sa dénonciation n'est pas féroce, que la condamnation est implicite et que la société et la nature même confirment Maḥğūb dans ses erreurs, le conte s'achevant sur l'image du dattier qui « lui semblait frémir [dans le ciel] en égrenant « Dieu nous aide, Dieu nous aide (*yaftaḥ Allāh, yaftaḥ Allāh*) ». La situation est dramatisée par une confrontation entre l'ordre du subjectif (attachement au dattier, aux traditions, à l'hier de la jeunesse) et l'ordre de l'objectif (inadéquation des normes religieuses et des croyances périmées dans le monde moderne). Le subjectif répond aux sentiments de nostalgie de l'auteur, d'où sa tendresse et son euphorie descriptive. L'objectif reconnaît l'inutilité des superstitions, la nécessité de la modernisation, mais avec une sorte de regret et même, dans certains contes, de désespoir, d'où le dysphorique de la prise de conscience.

Ainsi, par antiphrase, est posé le problème de la modernisation d'une société encore traditionnelle. Les faits « historiques » sont la fête avec ses coutumes, l'appauvrissement d'un ancien fermier aisé, et la solution apportée aux problèmes par le départ du fils, sa rupture avec le groupe, départ vu comme une fuite par le père, et, au contraire, comme une adaptation à une réalité nouvelle par l'auteur. Celui-ci dénoue donc le petit drame et en propose implicitement la morale. L'ensemble est situé dans l'espace du village, avec un prolongement par l'imaginaire vers Le Caire, lieu d'exil du fils. Le temps de l'action est celui du récit et ne le dépasse pas. Tout se déroule dans un présent immédiat, coupé de rétrospectives ou *flash-back* qui donnent sa profondeur à une durée très brève.

'Urs al-Zayn « Les noces de Zayn » est un long conte (ou un court roman) construit sur un « avant » et un « après » disposés de part et d'autre d'un miracle. L'« avant » est à la fois positif et négatif : le « héros » est laid et bête, encore qu'il soit bon et secourable. L'« après » est euphorique quand il deviendra beau, intelligent, sensible, gai et donc entièrement positif. La transformation se produit au moment où il se heurte à l'anti-héros, Sayf al-dīn, beau et rusé, mais méchant, qui le blesse à la tête, grièvement, par surprise. Zayn est alors entouré de ses amis affolés qui commencent par recourir aux cris traditionnels, aux protestations vengeresses, aux injures à l'égard de l'agresseur. Quand mention est faite du médecin à quérir, le chaos s'apaise. Un laps de temps de deux semaines est passé sous silence, durée du séjour de Zayn à l'hôpital très moderne de Marwī. Il en revient transformé, propre, immaculé, deux rangées de dents éclatantes de blancheur ayant remplacé les chicots jaunis de sa bouche édentée. Il est devenu beau.

Ce passage d'un « avant » à un « après » est dû au miracle de la technique moderne, à l'hôpital, aux spécialistes de la médecine. La modernité apparaît comme positive.

Mais alors a lieu le « miracle » religieux. Zayn aperçoit Sayf al-dīn, l'agresseur responsable de sa blessure, et se jette sur lui. Déployant la force extraordinaire qu'on lui connaît, il l'étrangle. A cet instant, le saint homme, Ḥunayn, doué de puissance prémonitoire, survient, relève Zayn, rend le souffle à Sayf al-dīn. A la suite de quoi, seconde transformation, Sayf al-dīn se repent de ses actes coupables. Il était déjà beau, il devient bon et pieux, donc entièrement positif, comme Zayn, bien qu'à un niveau moral inférieur.

La sainteté de Ḥunayn, soulignée à diverses reprises comme exceptionnelle et insupportable aux gens de religion, a donc eu le même effet que la médecine moderne. Deux voies, celle de la « religion » et celle de la science, peuvent conduire au progrès et à des lendemains meilleurs.

Par ailleurs, si la modernité peut être bénéfique (hôpital, hygiène, transformation physique de Zayn), elle peut être également maléfique : vices de Sayf al-dīn, prison, débauche. De même, la tradition est faste quand elle développe la chaleur humaine, les rapports sociaux, mais elle est néfaste quand elle favorise un imam médiocre, le chaos et la soumission au sort.

Une interprétation possible du récit consisterait donc à établir une homologie entre la transformation du bon Zayn, d'abord laid et « anormal », en un Zayn entièrement positif et la transformation du village, d'abord pauvre, plongé dans l'ignorance, sans hygiène ni soins médicaux, en un village positif avec riches récoltes, commerce actif, vaste hôpital, école secondaire, école agricole, fermes modèles et pompe à eau géante irriguant les terres. Cette transformation a effectivement lieu dans le récit. Miraculeuse pour les paysans, elle s'explique, pour un esprit « moderne », par le progrès et la science. Elle exprime la foi dans la perfectibilité de l'homme et dans le progrès, vivace en l'esprit de Ṭayyib Ṣāliḥ, comme elle l'est dans le roman depuis le XIX^e siècle et chez l'un des auteurs favoris du romancier, Tawfiq al-Ḥakīm.

Véritable conte populaire à références mythiques, *'Urs al-Zayn* est une sorte de *Peau d'Ane*, à héros masculin et où la fée est remplacée par la science moderne. On y retrouve le plaisir de narrer que permet l'exploitation du « miracle », c'est-à-dire de la réussite parfaite, joyeuse et morale.

Ḥifnat tamr « Une poignée de dattes » oppose également un « avant » à un « après » sous la forme des rapports d'un grand-père et de son petit-fils. Les liens sont ceux de la tendresse et de l'estime réciproques, des habitudes et des coutumes identiques et respectées. Mais une divergence se manifeste sourdement devant la rigueur de la collectivité à l'égard de l'individu qui s'en détache. Celui-ci n'a pas droit à la différence, il doit se conformer aux normes sous peine de sanction. Le premier impératif, dans une société traditionnelle, est de ne pas tenter de dépasser les limites imposées par une situation hiérarchique et financière. Maḡḡūb, le personnage individualiste, n'a pas le droit de vouloir

épouser plusieurs femmes s'il ne peut pas assumer les frais et les charges que ces remariages successifs imposent. La norme est sociale et religieuse à la fois, donc doublement contraignante. Mais la punition de l'infraction, équitable d'après le grand-père, prend aux yeux du petit-fils une allure injuste et cruelle. La réaction finale de l'enfant qui vomit les dattes données par l'aïeul, est le signe du rejet d'une société au comportement senti comme inhumain. C'est la fissure par laquelle la modernité commence à envahir la vie quotidienne d'un petit village soudanais. Pour la génération nouvelle (celle de l'enfant), l'individu a le droit de se libérer du groupe et de chercher à faire son bonheur selon ses propres choix.

Dūmat Wad Ḥāmid « Le palmier de W.Ḥ. » présente l'opposition entre un passé misérable, traditionnel, avec ses superstitions et son bonheur calme, et une modernité inévitable avec son hygiène, sa science et son absence de chaleur humaine. Elle est illustrée par le monologue d'un vieillard devant un jeune étudiant de passage. Les plaies du village (mouches, saleté, absence de confort, pauvreté) sont exposées avec l'affection qui s'attache aux fidèles compagnons de générations successives de villageois misérables. Les tentatives de modernisation, dues à des intérêts politiques ou financiers, sont déjouées parce qu'elles menacent de détruire des lieux et un palmier sanctifiés par le temps. Les personnages traditionnels décrits ont des attitudes nobles, un comportement de philosophes, par opposition aux représentants de la ville, mesquins, sournois et méprisants.

Une fois de plus, le palmier symbolise, par ses racines profondes, son tronc puissant, ses branches élevées vers le ciel, le Soudan authentique, vigoureux et pieux. Le Nil symbolise, une fois de plus, la généreuse fécondité, le lieu familial où les enfants vont nager, l'éternité recommencée.

Et pourtant, cet antique état de choses est condamné à disparaître. Un port fluvial sera construit un jour à venir, un Projet agricole sera mis en chantier et une pompe à eau installée. Quand ? « Quand le fils de mon fils sera diplômé, quand se multiplieront parmi nous les jeunes gens qui nous seront étrangers par l'esprit. Alors, peut-être, construirons-nous une machine à élever l'eau ... Peut-être alors le bateau fluvial s'arrêtera-t-il chez nous ... sous le palmier de Wad Ḥāmid ... Car il n'y aura aucune raison de couper le palmier ... aucune raison de déplacer le lieu saint ... il y aura place pour tout ».

Ainsi donc, dans une série de contes, par homologie ou par antiphrases, le problème posé est celui de l'intégration de la modernité à une société au mode de vie antique et qui craint de perdre son équilibre et son authenticité.

Le mariage avec l'Europe Une seconde série de contes, moins nombreuse et moins ample, ébauche un problème parallèle au premier : celui du mariage du Soudanais et de l'Européenne, matérialisation de la fusion des deux cultures. C'est le sujet de la « Lettre à Hélène », de « Si elle venait », d'« Ainsi, Messieurs! » et de « Prémices ». D'un conte à l'autre revient la rencontre de la blonde aux yeux bleus et du Soudanais aux cheveux très noirs et aux yeux de charbon. Les noms de lieu sont anglais : rues, quartiers, magasins, métro. Les difficultés naissent — avec l'amour entre les deux êtres — des différences de religion, de pays, de race (*al-dīn, wal-balad, wal-ġins*). « Pourquoi m'as-tu aimé? Moi l'étranger, perdu, qui porte dans mon cœur les soucis de toute une génération? Moi, la dupe, l'anxieux, l'instable? ».

Le discours, dans cette série, est plus direct que dans les précédents contes. La démonstration ne procède ni par homologies allusives, ni par antiphrases. Les événements sont mineurs. L'essentiel réside dans la solution du dilemme : épouser ou ne pas épouser? Accepter les normes sociales ressenties comme arbitraires et injustes ou les rejeter? Rejeter le groupe et sauver le bonheur individuel? La réponse est suggérée, sans insistance, car le point est névralgique. La « Lettre à Hélène » est celle d'un mariage heureux. « Ainsi, Messieurs! » dépeint l'intégration du Soudanais amoureux et aimé, fier et ombrageux dans une société britannique qui a ses défauts certes mais aussi ses générosités. « Prémices » présente une série de cinq récits très courts — d'une ou deux pages — indépendants les uns des autres et qui, en bref, montrent que le mariage est positif et que l'hésitation et le respect des normes n'engendrent que la tristesse et le regret.

« Si elle venait » *idā ġā'at* décrit une « modernisation » mal faite, illustrée par une publicité tapageuse, des rapports décevants entre Soudanais et Soudanaise et l'échec professionnel. Le seul rayon d'espoir naît d'un rendez-vous pris avec une jolie Suédoise, promesse de plaisir « si elle venait ». Seul le fait que cette rencontre potentielle, qui tient peu de place dans le récit, donne son titre au conte, fait prendre conscience de son importance dans cette histoire aux intentions ambiguës. La modernisation des villes soudanaises n'est pas toujours heureuse

et doit se faire avec précaution et sagesse. La lumière vient de l'Occident, il faut en tirer les leçons constructives, les principes valables, non le clinquant tapageur des publicités abusives.

Mawsim al-hiğra ilā l-šamāl « La saison des migrations vers le Nord » exprime la même aspiration à la modernité et la même peur de l'auto-destruction. Le texte s'étoffe et prend l'ampleur d'un roman de dix chapitres aux personnages multiples, redondants ou complémentaires. Le récit se présente, dès le début, sous la forme de monologues dus à deux narrateurs successifs, à la fois différents et semblables par divers traits. Il s'ouvre sur un premier narrateur anonyme, qui raconte son retour vers les siens après un long séjour en Europe, marqué par la solitude et le froid. Il s'achève sur l'image du même narrateur qui entre dans le Nil pour se suicider, qui se reprend et qui hurle « au secours, au secours » — sur quoi se clôt le roman. Celui-ci se développe donc entre l'euphorie du retour et la dysphorie finale. Le village du narrateur sert de cadre au panneau « soudanais » du roman. Londres est le cadre du panneau occidental.

La plus grande partie du livre (145 pages sur 171) se situe dans l'espace du village soudanais où résident les deux narrateurs, leurs familles, les membres de leur groupe social, au cœur d'une nature de palmiers, de bêtes, de champs et au bord du fleuve. C'est l'espace d'origine du premier narrateur (N₁), et d'accueil pour le second narrateur, Muṣṭafā Sa'īd (N₂), après ses voyages à l'étranger. C'est aussi l'espace où celui-ci mourra. Mais, par le procédé du souvenir, du *flash-back*, cet espace restreint est constamment troué de retours en arrière, d'analepses qui introduisent des espaces non-soudanais en espaces imaginaires. Ces rétrospectives, ces emboîtements sont des fuites qui se font surtout en direction de l'espace anglais et parfois du Caire. D'où une trame spatiale complexe, fonction des états d'âme des narrateurs, alors que l'espace « réel » est circonscrit au village.

Après une période de calme, rapportée par N₁, qui ouvre le roman, une inversion se prépare. Le second narrateur, N₂, Muṣṭafā Sa'īd, prend la parole et crée les espaces du souvenir : déplacements par le train et par le bateau de Khartoum au Caire puis à Londres où se développent des forces perturbatrices. Les relations humaines de M.S. avec les « autres » se tendent à mesure qu'il passe de l'espace

ouvert de sa ville natale, Khartoum, à l'espace clos de sa chambre exotique à Londres, avec les suicides successifs de ses maîtresses et le meurtre de sa femme anglaise, Jean Morris.

Le retour à l'espace du village est aussi retour au calme. A nouveau se préparent les événements perturbateurs, centrés au Soudan, cette fois, et qui vont culminer avec la mort de la femme soudanaise de Muṣṭafā Sa'īd, Ḥasna.

Ainsi, l'espace *englobant*, réel, essentiel, reste celui du village soudanais.

Parallèlement, le temps englobant, de durée limitée, est troué de moments extrêmement discontinus ⁽¹⁾. Le roman commence au retour de N₁ dans son village, c'est-à-dire vers la fin de l'espace temporel que couvre le récit. Ce point de départ sépare l'Avant de l'Après, tout ce qui s'est passé avant ce retour et tout ce qui se passera après. Le récit part donc d'un point dans le temps et progresse, entrecoupé de rétrospectives. La linéarité temporelle, régulièrement rappelée en tête des chapitres (avec une seule prolepse, ou « projection en avant », au début du 3^e chapitre), est donc soumise à une série d'emboîtements. Le temps réel encadre les souvenirs et l'imaginaire, tout en progressant jusqu'à la clôture du roman. L'aspect biographique du récit permet à N₁ de marquer l'axe chronologique et à M.S. (N₂) de marquer la rétrospective.

Le temps englobant couvre environ deux ans et demi. Celui des rétrospectives va de l'enfance de M.S. jusqu'à sa rencontre avec N₁, soit une cinquantaine d'années, comprenant une douzaine d'années d'événements vécus à Londres et dont la fréquence est particulièrement élevée dans le récit. Deux ans suivent la rencontre et le roman s'achève sur l'entrée de N₁ dans le Nil.

Ainsi, les péripéties vont de l'enfance à la mort et la narration se tisse autour d'un double personnage, N₁ qui n'a pas de nom propre et qui ouvre le roman et N₂, Muṣṭafā Sa'īd, qui prend la parole au chapitre 2. Ces deux personnages centraux sont identiques par leur formation universitaire et leur qualité de Soudanais. Ils diffèrent par l'âge, N₁ étant de vingt-cinq ans plus jeune que N₂. Ils ont une formation universitaire. Ils se sont détachés de leur milieu et ont pénétré dans celui des Anglais.

⁽¹⁾ Une bonne étude sur *Le temps dans « Mawsim al-hiġra ilā 'l-ṣamāl »* a été présentée en mémoire de DEA par Michel Bounajem, à l'université de Paris III, juin 1980.

Les deux hommes peuvent être définis par des syntagmes narratifs aisés à prélever dans leurs interventions propres ou dans celles de leurs interlocuteurs. Muṣṭafā Saʿīd est « mensonge » *ukdūba*, « aurore mensongère » *faḡr kādīb*; il est agressif (*lā budd an yaṅṭaliq al-sahm* « la flèche doit partir », *watar al-qaws mašdūd* « la corde de l'arc est tendue »); il est « assoiffé » de conquêtes, de victoires, de vengeance, *qawāfilī zam'ā*⁽¹⁾. M.S. est le symbole de l'agressivité nationale ressentie par sa génération contre la colonisation anglaise : « Les premiers bateaux qui sillonnèrent le Nil étaient chargés de canons et non de pain »⁽²⁾. Il se présente comme la victime de l'envahisseur, ce qui justifie à ses yeux, son comportement impitoyable.

Le narrateur N₁ est objectivité et paix. Il n'aime ni ne hait les Anglais : « Là-bas est pareil à ici » dit-il⁽³⁾, « leur caractère est bon, ce sont en général de braves gens »⁽⁴⁾. Mais il exprime une certaine amertume à l'égard de cette science « plaquée » qu'il a acquise dans les universités anglaises⁽⁵⁾. Il refuse le « paraître » mensonger. Certains syntagmes connotent le sens de la liberté et de la responsabilité de N₁ : *idā kunnā akādīb, fa-naḥnu akādīb min ṣunʿ anfusinā* « si nous sommes mensonges, nous sommes alors mensonges forgés par nous-mêmes »⁽⁶⁾.

Quand le « paraître » mensonger où vit N₂ (Muṣṭafā Saʿīd) est dénoncé, celui-ci s'effondre et disparaît (en prison ou dans le Nil). Contrairement à N₁, il ne supporte guère la lumière et ne vit que dans l'ombre.

Les autres personnages s'organisent en groupes autour de l'un des deux narrateurs, avec une relative autonomie, en fonction des espaces non-soudanais et soudanais.

L'espace non-soudanais comprend les souvenirs du Caire, du train qui y conduit, et de Londres. C'est celui qu'évoque Muṣṭafā Saʿīd. S'y succèdent le prêtre anglais rencontré dans le train, puis, au Caire, Mr et Mrs Robinson, ainsi qu'une étudiante amoureuse, enfin, en Angleterre, Ann Hamond, Sheila Greenwood, Isabella Seymour et Jean Morris, maîtresses et épouse de M.S. ainsi qu'un petit groupe d'hommes : un père, un mari, les professeurs de faculté et le procureur.

(1) Références des quatre exemples : p. 33, 36, 37 — p. 34 — p. 31, 41 — p. 41.

(2) P. 98.

(3) P. 53.

(4) P. 7.

(5) P. 61.

(6) P. 53.

L'espace soudanais englobe, autour de N₁, sa famille villageoise : mère, sœur, père, frères, oncles, grand-père, épouse; le groupe représentant la société du village, et, à Khartoum : un fonctionnaire retraité, un jeune universitaire, un intellectuel anglais. Autour de N₂, au Soudan, ses proches se répartissent entre une mère et un père défunts et des maîtres d'école à Khartoum, puis, au village, sa femme Ḥasna et la famille de celle-ci.

Le premier groupe (non-soudanais), centré autour de N₂, est, à une exception près, composé d'Anglais, en majorité de formation universitaire et de tous âges. Le second groupe (au village et à Khartoum) est formé de Soudanais en grande majorité sans formation intellectuelle. Tous les personnages sont fortement marqués par leur appartenance ethnique d'abord, et par leur culture ensuite. Le lien entre les deux groupes est assuré par les narrateurs et l'entrelacs de leurs monologues.

La marque distinctive des groupes est limitée à la différence des cultures bien plus qu'à la différence des « races ». Il est à noter qu'aucune opposition ne se manifeste de l'ordre du religieux / vs / non religieux, du pauvre / vs / riche, du progressiste / vs / réactionnaire. Les éléments masculins des groupes sont complémentaires alors que les éléments féminins sont redondants, permettant la répétition lancinante des aventures amoureuses. Par contre, le prêtre anglais dans le train, Mr Robinson, les universitaires anglais situent Muṣṭafā Sa'īd dans la hiérarchie sociale et l'intelligentsia. Ils précisent et confirment ses capacités de savant, sa réussite professionnelle et la part de responsabilité de la société occidentale dans son évolution. Les éléments féminins sont un « actant collectif » servant à insister sur le côté fascinant du héros, à souligner son « paraître » ambigu. Il est affreusement laid pour l'une (Jean Morris) / admirablement beau pour les autres, sauvage / doux, égoïste / généreux, cruel / tendre, ironique / dépourvu d'humour (d'après Mrs Robinson). Il est et il n'est pas : par excellence il s'avère un Mensonge. Il tue et ne tue pas.

Tel est le héros dans le contexte posé par le titre : c'est à-dire lors de sa migration vers le Nord. Dans le contexte inverse, celui du retour au Sud, au Soudan, le second groupe (soudanais) modifie l'image de Muṣṭafā Sa'īd en supprimant toutes les ombres négatives. Il est devenu bon mari et bon père, ami généreux, syndicaliste conscient et efficace, agriculteur compétent. Ses connaissances ne semblent pas dépasser les besoins de son milieu et de son propre mode de vie.

Il est entouré des « accessoires » et objets du paysan aisé (maison et mobilier apparent). Il semble parfaitement adapté aux normes du petit village.

En redescendant du Nord au Sud, il semble passer du « paraître » à « l'être » et, par sa mort, se fondre en N_1 qui n'a pas de nom, pas d'identité autre que celle que lui donne Muṣṭafā Sa'īd. Très vite, d'ailleurs, dès le chapitre 3, ce dernier ne s'intègre plus au récit que par le souvenir de N_1 , il est ressuscité par lui, puis en lui.

Le groupe II est défini par son cadre spatial, le Soudan. La famille de N_1 a une existence indépendante du narrateur. Celle de M.S., N_2 , se partage entre un groupe évoqué par le souvenir (père, mère, tribu) et un groupe qui évolue dans le roman (femme et enfants). Tous ses éléments sont douloureux. La famille de N_1 , au contraire, ne porte ni blessure ni drame. Elle est paisible et sécurisante comme l'espace qu'elle remplit. Puis elle s'efface devant le « groupe social » et le cercle s'élargit, passant de la famille au village. Chacun de ses éléments est porteur d'une expérience qui apparaît souvent comme polarisée par les fantasmes sexuels. Progressivement, le groupe social va avoir pour fonction de poser et de développer le problème des « contraintes » imposées par la collectivité à un individu, la femme.

Le lien entre le groupe social II et N_1 se manifeste, petit à petit comme une limitation de la liberté individuelle. Le Groupe finit par absorber la famille de N_1 et par imposer ses normes, interdisant à l'individu, le narrateur ou la femme, jusqu'à la libre disposition de leur corps. Ainsi, l'ensemble des éléments du Groupe II (y compris la famille) deviendra hostile aux valeurs humanitaires adoptées par N_1 et Ḥasna, la femme violentée. A Londres c'était M.S. qui agissait en opposant au groupe anglais. Au village c'est au groupe soudanais que s'oppose N_1 . Dans chaque cas, on assiste à une opposition entre la collectivité et l'individu, et à un décalage sur l'axe spatial entre « ici » et « là-bas » et temporel (après/avant). Dysphoriques, ces tensions connotent le malaise qui existe dans les rapports entre, non plus l'Orient et l'Occident, car l'auteur est conscient de la similitude de là-bas et d'ici (*hunāk miṭl huna*)⁽¹⁾, mais entre l'Orient occidentalisé et l'Orient traditionnel, entre l'individu et le groupe.

(1) P. 53.

Pourtant, ces oppositions n'excluent pas d'autres rapports, définis par les rôles de N_1 et de N_2 . Si le rôle de N_1 en tant que tuteur de Ḥasna, la veuve de Muṣṭafā Sa'īd, entraîne un conflit avec le « groupe social », le rôle de N_1 en tant que natif du village, entraîne des rapports filiaux et affectueux avec sa famille et les autres. La diversité de ces rôles, sa formation universitaire et la confiance dont l'honneur M.S. donnent à N_1 un relief et une supériorité certaine sur l'ensemble du Groupe soudanais.

Cette supériorité fait de lui le personnage qui incarne les espoirs du Soudan de demain et qui illustre le Soudanais idéal avec ses vertus et ses amertumes. Mais si N_1 se situe dans le prolongement des ambitions nationales, il va à contre-courant des normes archaïques du groupe villageois qui le brise, provisoirement du moins. La recherche d'un espace hors de ce groupe le jettera dans le suicide et dans le Nil, comme ce fut le cas pour N_2 .

Ainsi N_1 prend le relais, dans l'axe temporel et spatial, de Muṣṭafā Sa'īd. Il poursuit la même quête qui est l'amélioration de la situation du Soudan, par rapport à l'Occident, avant l'indépendance pour N_2 (= Muṣṭafā Sa'īd), et par rapport à la société locale sclérosée, après l'indépendance, pour N_1 . Il y a toujours volonté de transgression : au Nord comme au Sud, il y a toujours choix de l'interdit. Le mariage d'une Anglaise et d'un Soudanais, en Angleterre, est ressenti comme contrevenant aux normes; de même, le refus d'obéissance d'une jeune veuve qui s'oppose à un remariage, est ressenti par le village soudanais comme une grave infraction. Quand, du Nord, on passe au Sud, volonté de mariage et refus de mariage ont une même fonction : celle de manifestation antisociale.

On voit donc comment, en dépit de la diversité événementielle, le sens est redondant. Entre la naissance et la mort des deux narrateurs, une même lutte se développe de l'individu contre les tabous sociaux. Le temps, l'espace et les hommes s'intègrent à la lutte, donnant au roman une singulière cohérence. La lutte s'intériorise même entre chaque narrateur et son propre Moi. Muṣṭafā Sa'īd héros se transforme en victime et « l'arc tendu » devient le noyé du Nil. N_1 , après avoir lutté contre N_2 , tente de se détruire. Ce sont les déchirements internes de l'acculturation.

Ainsi, de *'Urs al-Zayn* à *Mawsim al-hiğra*, on retrouve un même problème dans tous les récits courts ou longs de Ṭayyib ṢāliḤ : la confrontation du Soudan et de la modernité (présentée sous ses diverses formes : technique, politique avec

la caricature des campagnes électorales, sociale avec l'opposition du groupe à l'individu, internationale avec le Soudanais en lutte contre l'Angleterre).

Aussi l'espace est-il duel : c'est soit le Soudan (parfois Khartoum, plus souvent le « petit village ») soit l'Europe (surtout Londres). Le récit procède avec « discrétion », les sentiments exprimés sont anti-colonialistes sans être anti-anglais. Le discours glisse volontiers vers l'antiphrase ou le paradoxe : son ambiguïté est peut-être la caractéristique la plus marquante de l'auteur. Le lecteur s'interroge sur « ce que veut dire le texte », dérouteré par le glissement permanent de l'explicite à l'allusif.

L'ART DE CONTER

Cette ambiguïté est l'un des secrets de l'art de conter de Ṭayyib Ṣāliḥ. Elle contribue à organiser les séquences qui s'entrecoupent, interfèrent, s'entremêlent. Ainsi, dans *Mawsim*, M.S. donne un corps à la lutte Orient / vs / Occident et N₁ à l'autre lutte, Orient / vs / Tradition. Les termes des oppositions ne restent pas en deçà de la réalité : ils acceptent la démesure, le mélodrame, l'emphase rhétorique, la recherche stylistique, l'expression dialectale, l'obscurité, le mystère. Ṭayyib Ṣāliḥ n'est pas un écrivain « classique » au sens français du XVII^e siècle.

La tension est maintenue par une habile technique de retours en arrière (analepses), de « suspense », de projections en avant (prolepses), par la répétition (récits divers d'un même événement). Des visions du monde, des codes moraux peuvent ainsi se dégager et s'opposer ⁽¹⁾. L'art de l'écrivain estompe les contours trop nets. L'être et le paraître, la vérité et le mensonge, le rêve et la réalité se confondent. Le lien entre sexualité et « socialité » est essentiel. La révolution se fera par l'amour, un amour agressif, exigeant, qui refuse les concessions et qui est foncièrement différent de l'amour aseptisé et fleur bleue. La pulsion érotique, dont nous n'avons pas eu le loisir de développer ici l'examen, mais dont on pourra avoir une rapide analyse dans notre *Littérature arabe traduite*, est au cœur de la

⁽¹⁾ Tout un code moral opposant l'Orient et l'Occident peut être dégagé de la multiplicité des amours tragiques des femmes de Londres et du drame unique de la Soudanaise

dans *Mawsim al-ḥiğra*, voir N. Tomiche, *La littérature arabe traduite. Mythes et réalité*, Geuthner 1978, p. 38 sv.

vision du monde de l'auteur. Elle traduit son amour de la vie, sa volonté de s'assumer en tant qu'individu et de refuser les mièvreries du « savoir-vivre ».

Bandar Shah D'un récit à l'autre, le mythe se développe de l'Afrique noire = puissance aux terres arides et fertiles à la fois, au Nil éternel et viscéral, lieu de la jouissance primitive, de la force surhumaine. Lucidement, l'auteur exploite le folklore et la démesure du conte populaire : Zayn, les taons de *Dūmat Wad Ḥāmid* ou son gigantesque palmier « semblable à un aigle mythique qui étendrait ses ailes au-dessus du village et de chacun de ses habitants . . . », semblable aussi « à une antique idole ». Le mythe se développe dans les deux volumes de *Bandar Ṣāh*, avec une insistance accrue.

Daw' al-bayt (1975) et *Maryūd* (1977) semblent au premier abord une répétition des précédents textes. Le lieu, d'abord, reste le village de Wad Ḥāmid qui avait déjà donné son nom au titre d'un conte et son décor à la plupart des récits. L'utilisation du temps obéit aussi à une technique déjà éprouvée. Ainsi, dans *Maryūd*, le point de départ, fixé dès les premières lignes, est le moment du retour de Muḥaymayd dit Maryūd, « Aimé »⁽¹⁾, âgé d'une cinquantaine d'années, au village natal. En fonction de ce point de départ, le récit progresse dans le temps, lentement, au gré de ses promenades solitaires, en compagnie d'un groupe d'intimes, en duo avec un ami, ou en accompagnant vers la tombe la dépouille de Maryam, son premier amour. La durée de cette progression est brève et ne dépasse pas quelques jours. Mais elle est fréquemment interrompue d'analepses : souvenirs d'enfance et de jeunesse, rapports avec le grand-père, avec Maryam, histoires de Ṭāhir et du père de celui-ci, Bilāl, répétitions de faits et de gestes. C'est une sorte de quête tâtonnante du sens de la vie, sous forme de jugements portés par l'adulte sur son passé, ses aveuglements. Mais c'est à la dernière page du second volume, *Maryūd*, que le sens se dégage, par la condamnation du grand-père (*ḡadd*) et du « sérieux » (*ḡidd*), avec un jeu de mots plein d'amertume. Le grand-père a matérialisé les interdits sociaux et entravé la liberté de son petit-fils, le séparant de Maryam. A quoi s'oppose la glorification du père — jusque là sévèrement

⁽¹⁾ L'auteur dit dans une interview que *al-rayd* signifie « l'amour » en dialecte, et *Maryūd* en est le participe passif « aimé »;

rapporté par Hudā 'al-Ḥusaynī, dans *al-Ṭayyib Ṣāliḥ, 'abqarī 'l-riwāya* (citée), p. 220. *Muḥaymayd* est le diminutif de Muḥammad.

condamné par les siens pour ses amours et sa légèreté. Entre le grand-père et le petit-fils, le père était un juste (*al-arġaḥ fī mizān al-ʿadl*)⁽¹⁾. Il représentait une génération méconnue, injustement méprisée, moins traditionnelle que celle de l'aïeul, moins « sérieuse » que celle du fils, aimante et généreuse, mais étouffée sans avoir pu donner sa mesure.

La « modernité » fait, ici encore, son apparition, dans les propos de Maryam qui, dans ses rêves d'avenir, souhaite vivre à la ville, au chef-lieu (*bandar*), avec le confort de la civilisation : l'eau courante, l'électricité, le chemin de fer, les autos, les hôpitaux, les écoles. « Que Dieu maudisse Wad Ḥāmid . . . où règnent la maladie, la mort, le casse-tête ! » et où l'école n'est ouverte qu'aux garçons.

Mais, à côté de cette révolte contre l'archaïque, il y a le contre-pied que représente l'histoire encadrée de Bilāl, véritable « conte des veillées ». Beau, mystique, il reprend le personnage principal de *ʿUrs al-Zayn* et met en valeur la croyance populaire en les Saints et les ṣūfis aux vertus extraordinaires, détachés des plaisirs du monde et voués à l'amour divin et à la prière.

Ce que tout cela signifie, explique l'auteur dans l'interview accordée à Hudā l-Ḥusaynī, est implicite dans le titre même de la série : « J'ai choisi le titre de *Bandar Ṣāh* parce que notre problème c'est [d'abord] la recherche de la ville moderne (*bandar*) et, en second, c'est de trouver une façon adéquate de nous juger nous-mêmes, et c'est là la fonction du pouvoir (le ṣāh) » (*wal-nuqṭa al-tāniya hiya iġād ṣiġa mulā'ima li-ḥukm anfasinā, w-allatī hiya l-sulṭān (ṣāh)*). L'approche consiste en une analyse minutieuse, scrupuleuse d'événements, puis en l'édification d'une hypothèse : « le passé et l'avenir sont en collusion perpétuelle (*ta'āmur mustamirr*) contre le présent; le grand-père et le petit-fils sont en perpétuel complot contre le Père. *Maryūd* est le prolongement de caractères permanents (*ṣaḥsiyyāt mustamirra*) qui suivent une longue lignée ininterrompue ». Cette permanence doit être reconnue et acceptée, elle se retrouve dans le cadre, la technique de l'utilisation du temps, les affrontements de personnages, depuis *Naḥla' alāl-ġadwal* jusqu'à *Maryūd*.

Ainsi, toute l'œuvre de Ṭayyib Ṣāliḥ se présente non comme une autobiographie, mais comme une expérience sentimentale, un vécu minutieusement analysé dans ses frustrations et ses nostalgies. Elle est aussi, par son côté « conte des veillées »

(1) *Maryūd*, 2^e éd. Beyrouth, *dār al-ʿawda*, 1978, p. 88.

un exorcisme où l'humour et l'antiphrase restent sous-jacents, comme un rire contenu par l'auteur qui parlerait à un enfant. La fonction d'une telle œuvre est celle-là même qu'assurerait le roman arabe depuis sa naissance au XIX^e siècle : elle dénonce sans heurter de front. Elle accuse la civilisation de l'Occident, sans la condamner, elle décrit les traditions orientales périmées mais non sans nostalgie. Les meurtres, suicides, viols et pulsions sexuelles, qui semblent outrepasser les normes morales, restent en fait en deçà de ce qui pourrait apparaître comme une agression intolérable au public d'origine. Car, comme en latin, on peut tout dire en arabe. Si, par une technique audacieuse dans l'utilisation de l'espace, du temps et de la répétition, l'œuvre de Ṭayyib Ṣāliḥ est neuve et originale, elle reste modérée et prudente dans l'affrontement de l'interdit. Erotique, elle n'est jamais blasphématoire; rebelle aux jeux du politique, elle n'est jamais révolutionnaire; critique, elle ne dépasse pas le réformisme social, toujours ambiguë, pratiquant la restriction mentale, la *tawriyya* des ṣūfis.

Elle va pourtant plus loin que les romans arabes, généralement sécurisants jusqu'en 1967, plus loin que l'avant-garde «explosée» jusqu'en 1973, et que l'avant-garde «dénonciatrice» ensuite ⁽¹⁾. L'œuvre de Ṭayyib Ṣāliḥ, mieux que toute autre, met en scène le conflit de deux forces également mystérieuses et puissantes, la Modernité et la Tradition. Sa contestation verbale, ses psychodrames, dénoncent l'Occident et l'Orient mais sans les rejeter et, au contraire, en tentant de les réintégrer. C'est que, par sa double culture, il reste attaché au folklore, à la mystique populaire, à certains modes de vie, mais, également, il aspire au renouveau, au progrès, à l'évolution. Aussi, plus que tout autre, est-il l'écrivain du Doute et de l'interrogation permanente. Il est l'écrivain de la déchirure, nostalgique du passé et assoiffé de changement.

Mieux que tout autre, Ṭayyib Ṣāliḥ incarne, par la force de son double attachement, l'un des drames de l'acculturation, celui de la résistance de l'individu à la pression du groupe.

(1) Sur ces divers moments et ces tendances de la littérature arabe actuelle, voir notre

Histoire de la littérature romanesque de l'Égypte moderne, Paris, Maisonneuve-Larose 1981.