



HAL
open science

**Polyphonie narrative et effets de perspectives dans
Mawsim al-hijra ilā l-shamāl (Saison de la migration
vers le Nord) de Tayeb Sâliḥ**

Salah Natij

► **To cite this version:**

Salah Natij. Polyphonie narrative et effets de perspectives dans Mawsim al-hijra ilā l-shamāl (Saison de la migration vers le Nord) de Tayeb Sâliḥ. 2021. tel-01465455

HAL Id: tel-01465455

<https://hal.science/tel-01465455>

Preprint submitted on 26 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NoDerivatives 4.0 International License

Polyphonie narrative et effets de perspectives dans *Mawsim al-hijra ilā l-shamāl* de Tayeb Sâlih

SALAH NATIJ
(Université de Nice-Côte d'Azur (IUT journalisme)
Salah.natij@free.fr

Abstract :

In this study, we offer a critical reading of *mawsim al-hijra ilā l-shamāl*, a reading through which we attempt to show how Tayeb Sâlih succeeds in establishing a narrative strategy allowing him to carry out two almost contradictory operations: communicating to the reader a strong message and a very clear vision of the world, while building a narrative universe according to the principle of narrative polyphony and the multiplicity of points of view. Indeed, the reader of *Mawsim al-hijra* can easily see how this novel is structured in the form of a dual functioning, dividing the space of the narrative into two worlds of humanity and values, each having its own logic of perception and judgment of things and events. On the one hand, there is the world of Moustafa Saïd, a dramatic world, which constitutes the core subject of the novel but which is assumed and perceived as such only by the narrator. It is the latter, in fact, that leads us to perceive and grasp the dramatic nature of the hero's life. We will try to show how storytelling exercises here a meta-communicative function, in the sense that it is not content to report to us and expose the facts to us, but also tries to awaken in us a specific sensitivity capable to organize the facts in the symbolic form of a drama. On the other hand, the text transports us from time to time in the world of a few other characters (the people of the village), showing them leading their lives, simply and spontaneously, in the climate of a subjective totality, if not naive.

Keywords : Narrative perspective, Arabic Novel, Tayeb Şālih, Mawsim al-hijra ilā l-shamāl, Season of Migration to the North.

Résumé :

Dans cette étude, nous proposons une lecture critique de *mawsim al-hijra ilā l-shamāl*, lecture à travers laquelle nous tentons de montrer comment Tayeb Sâlih réussit à instaurer une stratégie narrative lui permettant de réaliser deux opérations quasi antinomiques : communiquer au lecteur un message fort et une vision du monde très claire, tout en construisant un univers narratif selon le principe de la polyphonie narrative et de la multiplicité des points de vue. En effet, le lecteur de *Mawsim al-hijra* peut facilement constater comment ce roman est structuré sous la forme d'un double fonctionnement, divisant l'espace du récit en deux mondes d'humanité et de valeurs, chacun ayant sa propre logique de perception et de jugement des choses et des événements. D'une part, il y a le monde de Moustafa Saïd, un monde dramatique, qui constitue le sujet-noyau du roman mais qui n'est assumé et perçu comme tel que par le narrateur. C'est ce dernier, en effet, qui nous amène à percevoir et à saisir le caractère dramatique de la vie du héros. Nous tenterons de montrer comment la narration exerce ici une fonction méta-communicative, en ce sens qu'elle ne se contente pas de nous rapporter et de nous exposer les faits, mais qu'elle essaie aussi d'éveiller en nous une sensibilité spécifique capable d'agencer les faits sous la forme symbolique d'un drame. D'autre part, le texte nous transporte de temps en temps dans le monde de quelques autres personnages (les gens du village), en nous les montrant en train de mener leur vie, simplement et spontanément, dans le climat d'une totalité subjective, sinon naïve.

Mots-clés : Perspective narrative, Roman arabe, Tayeb Şālih, Mawsim al-hijra ilā l-shamāl, Saison de la migration vers le Nord.

Introduction

En 1967, lorsque parut *Mawsim al-hiğra ilā l-šamāl* de l'écrivain soudanais Tayeb Sâlih (1929- 2009), ce fut à la fois l'étonnement et la satisfaction chez les critiques arabes. Il y avait eu l'étonnement sans doute parce que l'on ne croyait pas le roman arabe capable de donner naissance à une œuvre romanesque aussi novatrice à la fois par la tonalité imprimée au vieux thème des rapports entre Orient et Occident et par la technique narrative mise en œuvre. Et c'est ainsi que l'on est venu, avec raison, à voir et à saluer en Tayeb Sâlih l'éclosion d'un nouveau génie du roman arabe.

Dans l'étude que nous présentons ici, nous proposons une lecture critique de *mawsim al-hiğra ilā l-šamāl*, lecture à travers laquelle nous tenterons de mettre en évidence la manière dont, dans ce roman, Tayeb Sâlih a instauré une stratégie narrative lui permettant de réaliser deux opérations quasi antinomiques et contradictoires, en les maintenant dans un équilibre qui fait la puissance de ce roman : communiquer au lecteur un message fort et une vision du monde très claire, tout en construisant un univers romanesque selon le principe de la polyphonie narrative. Mais avant de tenter de montrer comment cette polyphonie narrative est déployée, nous devons tout d'abord rappeler la structure événementielle du roman.

Les événements que *Mawsim al-hijra ilâ al-chamâl* nous présente se passent à la fois en Angleterre et dans un petit village du Soudan. Après un long séjour en Angleterre, où il a fait des études, le narrateur rentre chez lui dans son village natal. Il passe quelque temps à goûter la joie de retrouver les siens et le bonheur de redécouvrir le pays qui, implicitement comparé à l'Europe, lui inspire sécurité et profondeur du sens des choses.

Après « deux mois de bonheur passés dans le pays », le narrateur va faire la connaissance d'un personnage, dont l'arrivée et l'établissement récents dans le village intriguent jusqu'à maintenant tout le monde, au point que les villageois le considèrent avec un égard fait d'un mélange de respect, de suspicion et de

crainte. C'est ce personnage, s'appelant Moustafa Saïd, qui va, l'espace d'un soir, confier au narrateur du roman le récit des expériences et des événements qu'il a vécus en Angleterre. A travers ce récit, nous apprenons qu'à la suite d'études primaires au Soudan, Moustafa Saïd fut envoyé au Caire pour y poursuivre des études secondaires, puis en Angleterre pour achever ses études supérieures. En Angleterre, Moustafa Saïd fait de brillantes études, participe à la vie intellectuelle de Londres et, surtout, fait des conquêtes féminines. Il lie en effet des relations avec un certain nombre de jeunes femmes anglaises ; quatre parmi ces relations se terminent par des drames : trois des jeunes femmes, Ann Hammond, Sheilla Greenwood et Isabella Seymour, sont mortes suicidées, et la quatrième, Jean Morris, est tuée par Moustafa Saïd lui-même, après l'avoir épousée. Ainsi il sera jugé et condamné à sept ans de prison. A son retour au Soudan, il s'établit, comme simple paysan, dans un petit village où il se marie et partage la vie des villageois. C'est dans ce village qu'il a rencontré le narrateur de qui nous apprenons toute l'histoire.

La manière obligée dont nous venons de présenter et de résumer l'univers événementiel de *Mawsim al-hiġra* risque de donner à penser, surtout à ceux qui n'ont pas lu le roman, qu'il n'y a dans l'espace du récit qu'un seul personnage, Moustafa Saïd. Ce préjugé est à la fois légitime et significatif : il est significatif parce qu'il nous permet, d'une manière très instructive, de découvrir déjà comment chaque fois que nous réalisons le résumé du contenu d'un roman donné, nous sommes toujours amenés à privilégier certains segments du récit au détriment d'autres, à mettre l'accent sur certaines péripéties de la trame tout en en laissant d'autres dans l'ombre. Nous découvrons ainsi, en y regardant de plus près, que ce n'est pas sur le contenu du récit que le résumé nous renseigne, mais surtout et avant tout sur la manière dont le texte du roman nous a en quelque sorte tracé un itinéraire de lecture auquel, en effectuant le résumé, nous n'avons fait que succomber. Cela montre que le type de vision que le lecteur peut avoir des objets représentés dans l'univers du roman est très dépendant de la façon dont, par le biais de la chaîne du déploiement du texte, il

a eu accès à la saisie de ces objets¹. C'est dans ce sens précis que nous parlerons ici de jeux de perspectives textuelles et de stratégie narrative : nous appelons jeux de perspectives textuelles l'ensemble des efforts narratifs que le texte déploie en vue de guider le lecteur vers un mode déterminé (ou, du moins, visé) d'assemblage et de combinaison des unités d'expériences racontées, et donc aussi vers une forme déterminée de compréhension². Cela veut dire que nous partons de l'hypothèse selon laquelle c'est le procédé de narration qui, à travers les différents niveaux d'organisation du récit, anime et orchestre les unités d'expériences présentées par le texte, d'une manière qui vise à en faire un réseau de contextes de sens inter-conditionnés. Il faut reconnaître que si nous disons cela à propos du fonctionnement possible d'un texte romanesque, c'est parce que nous anticipons sur la présence du lecteur comme instance d'actualisation des significations du texte. En effet, les segments d'un texte romanesque ne sauraient constituer que des îlots de sens non communicants, telles les monades de Leibniz, s'ils n'étaient pas pris en charge et médiatisés par la conscience et la mémoire du lecteur.

Le lecteur de *Mawsim al-hiğra* peut facilement constater comment ce roman est structuré sous la forme d'un double fonctionnement, divisant l'espace du récit en deux mondes d'humanité et de valeurs, chacun ayant sa propre logique de perception et de jugement des choses et des événements. D'une part, il y a le monde de Moustafa Saïd, un monde dramatique, qui constitue le sujet-noyau du

¹ Il faut aussi souligner le fait que l'esthétique du résumé présente ici une certaine similitude, du point de vue de la réception, avec l'acte de traduction. Il s'agit, en effet, de deux activités littéraires qui, en même temps qu'elles œuvrent en vue de mettre le texte à la portée du lecteur, tracent insidieusement un itinéraire de lecture, pré-structurent un horizon de réception, en procédant pour ainsi dire à une mise en disponibilité du récepteur futur à une forme d'interprétation et de compréhension du texte.

² Nous devons signaler que le point de vue que nous adoptons s'inspire des thèses de *l'Esthétique de réception* développée par l'école de Constance en Allemagne. Nous nous inspirons surtout des travaux de Wolfgang Iser à qui revient le mérite d'avoir élaboré une théorie de la réception littéraire qui donne à l'activité perceptive et imaginative du lecteur une place centrale dans le processus de construction de l'univers fictionnel. D'où son concept de *lecteur implicite* qu'il définit comme étant « l'ensemble des orientations internes du texte de fiction pour que le texte soit tout simplement reçu [...] Le texte ne devient une réalité que s'il est lu dans des conditions d'actualisation que le texte doit porter en lui-même, d'où la reconstitution du sens par autrui », Iser 1985 : 70. Aussi, du même, « La fiction en effet ». Il s'agit d'un numéro spécial de la revue *Poétique* consacré à la théorie de la réception en Allemagne dans lequel on trouve les contributions des autres membres de l'école de Constance.

roman mais qui n'est assumé et perçu comme tel que par le narrateur. C'est ce dernier, en effet, qui nous amène à percevoir et à saisir le caractère dramatique de la vie du héros. Nous tenterons de montrer comment la narration exerce ici une fonction méta-communicative, en ce sens qu'elle ne se contente pas de nous rapporter et de nous exposer les faits, mais qu'elle essaie aussi d'éveiller en nous une sensibilité spécifique capable d'agencer les faits sous la forme symbolique d'un drame. D'autre part, le texte nous transporte de temps en temps dans le monde de quelques autres personnages (les gens du village), en nous les montrant en train de mener leur vie, simplement et spontanément, dans le climat d'une totalité subjective, sinon naïve.

On peut donc parler de deux plans narratifs se superposant pour former, dans *Mawsim al-hiğra*, la structure du roman :

1) le plan où un ensemble de faits nous est présenté du point de vue d'une perspective que l'on pourrait dire (simplement) thématique ; 2) le plan où la narration devient plus complexe et plus intense, en ce sens qu'elle ne se contente plus, comme dans le plan précédent, de thématiser et d'exposer les objets racontés, elle tente en même temps de les problématiser.

Ainsi, pouvons-nous dire, en anticipant un peu, que la narration (simplement) thématique est déployée afin de permettre au récit problématisant de se réaliser comme tel, c'est-à-dire d'imprimer une tonalité spécifique à la charge dramatique des faits concernant le héros Moustafa Saïd.

Cependant, au point d'intersection de ces deux perspectives que nous venons de distinguer, et comme située sur un niveau qui les domine toutes les deux, utilisant à la fois les effets sémiotiques de leur divergence et de leur complémentarité, se développe une troisième perspective narrative : il s'agit d'une orientation narrative que nous tenterons de traiter sous le titre de III) perspective *mythologisante*.

1. Perspective thématique

Ce qui caractérise de prime abord ce type de narration, c'est une sorte d'objectivité stratégique : sur ce mode, nous apprenons ce que font et disent certains personnages, quels sont leurs gestes et postures actuels, mais nous

apprenons tout cela sans plus, c'est-à-dire que, à travers ce qui nous est ainsi montré, nous n'avons aucun indice qui puisse nous permettre de savoir ce que l'instance de narration "pense" elle-même du monde montré. La situation d'énonciation qu'entraîne l'acte de narration se trouve ici réduit au strict nécessaire, elle est dépouillée de toute subjectivité et tout engagement explicite du narrateur. Celui-ci se donne de cette manière la possibilité de parler des contextes d'expériences de certains personnages en traitant ces derniers sur le mode de "ils font...", "ils sont... », « ils... », etc.

Nous rencontrons cette tendance à la simple thématization notamment dans les passages où le narrateur rend compte des « gens du village ». En effet, dès les premières pages du texte, à travers lesquelles le narrateur nous décrit les circonstances de son retour au pays, les gens du village sont déjà présents. Cette première apparition va permettre au narrateur de mettre ces personnages sur le devant de la scène afin de nous les "exposer", en leur donnant une identité et une forme de discours, en les situant dans un espace social et intellectuel particulier, bref, en leur construisant un monde qui leur est spécifique.

Ainsi, à son retour de l'Angleterre, le narrateur fut submergé des questions que lui posaient les villageois :

أسئلة كثيرة رددت عليها حسب علمي. دهشوا حين قلت لهم أن الأوروبيين ،
إذا استثنينا فوارق ضئيلة ، مثلنا تماماً ، يتزوجون ويربون أولادهم حسب
التقاليد والأصول ، ولهم أخلاق حسنة ، وهم عموماً قوم طيبون.
(MAWSIM : 7)

Cela fit beaucoup de questions auxquelles je répondis de mon mieux. Ils furent stupéfaits d'apprendre que les Européens, avec quelques différences, étaient nos semblables, se mariant, élevant leurs enfants conformément à une tradition, qu'ils avaient des mœurs honnêtes et dans l'ensemble de bonnes gens³.

Cette caractérisation première des gens du village, sous le signe de la naïveté, de l'innocence et de l'ignorance (sympathique), vise à construire un arrière-plan stable qui servira, pour nous, lecteurs et récepteurs éventuels, de procédé de compréhension, auquel nous ferons appel chaque fois que nous rencontrerons ces

³ Saison : 13.

personnages dans la suite du récit. Dans cet ordre, nous avons déjà intégré l'idée selon laquelle ces personnages forment un univers de vie qu'il ne s'agit ni de juger, ni de critiquer, mais seulement de comprendre dans ce qu'il est et tel qu'il est. Le résumé des questions posées est en fait un résumé qualificatif du genre de discours que ces personnages sont capables de véhiculer, un discours qui, vu le caractère restreint de son répertoire, présente tous les symptômes d'un non discours, sinon d'un anti-discours, qui inspire l'évitement et le silence : tous les indices et toutes les allusions que le texte fournit au sujet des gens du village tendent à en faire des personnages quasi exclus de son espace de communication. Ils sont là, mais sans plus. Et ce n'est pas un hasard si le personnage auquel le texte confère le rôle de provoquer Moustafa Saïd et de l'amener à révéler son histoire se trouve être non pas un membre de la communauté villageoise, mais un nouvel arrivant (ou revenant) que Moustafa Saïd ne connaissait pas auparavant. On sait, en effet, que le héros Moustafa Saïd avait déjà passé quelques années au village avant de rencontrer le narrateur. La question que le lecteur est en droit de se poser ici est donc : qu'est-ce qui avait empêché le héros du roman de raconter son histoire à tel ou tel autre personnage parmi ceux qui vivaient avec lui au village avant le retour du narrateur ? Rien, même la perspicacité du narrateur, ne nous permet de comprendre d'une manière satisfaisante pourquoi Moustafa Saïd fut soudainement disposé à confier son histoire à une personne dont il venait à peine de faire la connaissance. Une autre question à poser aussi est celle de savoir dans quel sens il faudra entendre cette phrase par laquelle le héros Moustafa Saïd commence à raconter son histoire au narrateur :

سأقول لك كلاماً لم أقله لأحد من قبل. لم أجد سبباً لذلك قبل الآن.

(MAWSIM : 21)

Ce qui va suivre, je ne l'ai jamais confié à personne. Je n'avais aucune raison d'en parler jusqu'à présent⁴.

En faisant dire à son personnage qu'il n'avait eu jusqu'à présent aucune raison valable et suffisante de raconter son histoire, le texte donne à comprendre,

⁴ Saison : 24.

d'une part, que c'est grâce au narrateur, et seulement grâce à lui, que nous avons pu apprendre la « tranche de vie » londonienne du héros, et que, d'autre part, les gens du village, de par le fait qu'ils n'ont pas su ou n'ont pu représenter la moindre raison de raconter, sont des personnages en quelque sorte dépourvus de toute force susceptible de générer ou de précipiter des événements dans la société du roman. Cette inefficacité événementielle et communicationnelle, le texte la met encore davantage en évidence quand il nous expose les circonstances dans lesquelles le narrateur vient à s'apercevoir que Moustafa Saïd est détenteur d'un passé qui ne manque pas d'intérêt : rappelons-nous qu'ils étaient ce soir-là en train de boire quand M. Saïd, « d'une voix claire, d'un accent parfait », s'est mis à réciter un poème en anglais. Seul le narrateur fut capable, devant cet incident, de reconnaître le sérieux que cachait ce jeu. Quant aux autres personnages, ils ne furent pas à même de se rendre compte de la signification et de la gravité de ce qui venait d'être récité :

كان محجوب مشغول يضحك مع بقية من في المجلس ، فلم
ينتبه لما حدث. (MAWSIM : 118)

Mahjoub, occupé à rire, et les autres convives ne s'étaient aperçus de rien »⁵.

Cela veut dire que seul le narrateur fut capable d'identifier ce qui venait d'être récité comme étant un poème et, en plus, comme étant un poème qui s'insère dans une intertextualité précise :

فجأة سمعته يتلو شعراً إنكليزياً ، بصوت واضح ونطق سليم . قرأ قصيدة
وجدتها فيما بعد بين قصائد عن الحرب العالمية الأولى (MAWSIM : 17)

Il a récité un poème que j'ai retrouvé par la suite dans une anthologie consacrée à la première guerre mondiale⁶.

Il s'avère ainsi que pour percevoir le poème et l'identifier comme renvoyant nécessairement à une histoire possible, les gens du village seraient appelés à

⁵ Saison : 22.

⁶ Saison : 21. Traduction modifiée.

puiser dans un fonds de savoirs et de connaissances, auquel, par leur statut dans le texte, ils ne pouvaient absolument pas accéder.

La tendance à la simple thématization va encore en devenant plus explicite quand les gens du village ne figurent plus dans le récit que sous la forme de tableaux sur lesquels le narrateur se contente d'attirer notre attention, un peu comme pour nous faire croire que nous les découvrons en même temps que lui :

وسمعتهم يقهقهون ، فميزت ضحكة جدي النحيلة الخبيثة المنطلقة حين يكون على سجيته ، وضحكة ود الرئيس التي تخرج من كرش مملوء بالطعام دائماً ، وضحكة بكري التي تأخذ لونها وطعمها من المجلس الذي يكون موجوداً فيه ، وضحكة بنت مجذوب القوية المسترجلة (MAWSIM : 74)

Je les entendis rire bruyamment ; je reconnaissais le rire de mon grand-père, d'un envol grenu et discret quand il est sur son tapis de prière, le rire de Wad Rayyès qui sort d'un estomac toujours plein, le rire de Bakri, variable selon le moment et l'endroit, enfin le rire vigoureux et comme viril de Bint Majdoub⁷.

Remarquons que ce ne sont pas les personnages eux-mêmes qui sont présentés ici, mais seulement leurs rires. Se sachant aidé par un arrière-plan déjà établi, le narrateur ose user de cette métonymie à la fois pour se distancier encore davantage des gens du village et pour rendre le lecteur un peu complice de cette attitude de distanciation. La présentation sur le mode métonymique, à la différence de celle qui aurait pour support l'observation directe ou participante, a cela de caractéristique qu'elle présuppose et appelle l'usage de l'imagination, mais une imagination dont l'horizon d'inspiration est, paradoxalement, d'une extrême étroitesse. Cette étroitesse se manifeste surtout à travers le type d'opération mentale et cognitive qui se trouve ainsi sollicitée chez le lecteur. En effet, comme le mécanisme de signification métonymique est essentiellement basé sur le procédé d'association d'images déjà existantes, le lecteur est appelé non pas à explorer une région de la réalité inconnue pour lui, mais à redéployer le système d'évidences et de familiarités qu'il détient au sujet de cette réalité. C'est ainsi que, comme on peut le voir dans le passage suivant, les rires qui

⁷ Saison : 68-69.

proviennent de l'intérieur de la maison ont suffi, comme données sémiologiques, pour permettre au narrateur d'ajouter :

تخيلت جدي جالساً على فروة صلاته وفي يده مسبحة من خشب الصندل ،
تدور في حركة دائبة كقواريس الساقية . و بنت مجذوب وود الريس وبكري ،
أصدقاؤه القدامى ، يجلسون على تلك الأسيرة الوطيئة ، التي لا تعلق أرجلها عن
الأرض أكثر من شبرين . ارتفاع السرير عن الأرض ، في زعم جدي ، من الغرور ،
وقصره من التواضع ... بنت مجذوب متكئة على كوعها ، وفي اليد الأخرى
سيجارة. وود الريس كأنه يخرج الحكايات الخبيثة من أطراف شاربيه. وبكري
يجلس وحسب (MAWSIM : 74-75)

Je me représentais grand-père, assis sur sa fourrure de prière,
égrenant de ses doigts le chapelet de santal du mouvement régulier de
la noria. J'imaginai Bint Majdoub, Wad Rayyès et Bakri, ses anciens
amis, assis sur les lits bas dont la hauteur ne dépasse pas deux emfans
[...] Bint Majdoub accoudée, une cigarette à la main. Wad Rayyès
comme filant de l'extrémité de ses moustaches des histoires
malicieuses. Bakri tout bonnement assis⁸.

Si la sonorité du rire a ainsi autorisé le narrateur à accéder aussi facilement à la scène et à se la représenter dans presque tous ces détails, c'est parce que le rire permet ici ce que Sartre appelle la connaissance par l'image, à savoir que « Dans l'acte même qui me donne l'objet en image se trouve incluse la connaissance de ce qu'il est »⁹. C'est dire que l'image d'hommes et de femmes riant agit comme une unité sémiologique totale, en ce sens qu'elle permet d'apprendre à la fois le phénomène rire et ce que font les gens qui rient. C'est donc presque à un signal que nous avons affaire ici plutôt qu'à un signe complexe, ce qui montre l'état de « rudimentarité » sous lequel le texte tente de nous présenter les gens du village. Le monde de ceux-ci paraît ainsi tellement réduit dans ses principes d'organisation et de fonctionnement, tellement simple et transparent dans son contenu, tellement ancré dans la monotonie, que toutes les formes sous lesquelles on peut l'imaginer ou deviner sa configuration, à un moment donné, reviennent, comme par déterminisme, à coïncider tout à fait avec ce qu'il est

⁸ Saison : 69.

⁹ SARTRE 1986 : 27.

réellement. C'est sans doute ce sentiment que le narrateur cherchait à partager avec le lecteur, en adoptant le procédé de la représentation, et surtout en montrant le monde des gens du village comme étant un monde absolument prévisible et transparent. On peut être tenté de ne voir dans cette orientation du texte qu'une simple mise en scène dépréciative de la platitude que recèle la forme de vie menée par les villageois. Cette interprétation n'est cependant possible que dans la mesure où l'on adopte une perspective de lecture à la fois épidermique et littérale, c'est-à-dire une lecture qui se contenterait des données brutes relatives au style de vie des villageois, sans tenter d'en saisir tout à la fois la signification esthétique profonde et la portée sociale. En effet, pour bien comprendre le véritable sens de cette attitude du récit à l'égard des gens du village, il faut se situer sur un autre plan, en l'occurrence le plan esthétique. En nous situant sur ce plan, les séances de « bavardage » que tiennent régulièrement le grand-père du narrateur et ses amis ne peuvent plus nous apparaître comme procédant d'une manière simpliste d'aborder la vie, mais comme ayant trait à ce que Simmel appelle une « *éthique de la sociabilité* », c'est-à-dire une éthique, « dans laquelle l'individuel subjectif aussi bien que ce qui possède un contenu objectif s'évanouissent au service de la pure forme de la sociabilité »¹⁰. Autrement dit, si ces gens paraissent indifférents à la qualité du contenu de ce qu'ils se disent et se racontent, contenu qui peut frapper par sa banalité, c'est parce que ce qui importe pour chacun des participants ce n'est pas dire quelque chose de positif, d'intéressant et de sensationnel, mais marquer sa présence, en contribuant à la construction d'une communion dans la conversation. C'est ainsi que ni les paroles de Wad Rayyès, ni celles de Bint Majdoub, évoquant les performances sexuelles de ses différents maris, ne sont perçues par le groupe comme grossières ou ridicules, mais tout simplement comme étant amusantes, drôles, et cela parce que la finalité première de la situation de parole tout entière n'est pas de produire un effet de sérieux, mais de créer un cadre, une atmosphère sociable, où la discussion et l'échange de paroles viennent à revêtir un caractère ludique. De tout cela se dégage un sens de l'insouciance, de la spontanéité, et même de la gratuité, gratuité dont nous

¹⁰ SIMMEL 1998 : 133.

percevons toute la signification, avec encore plus d'intensité, à travers ce que le narrateur dit de la fête que ce dernier et ses compagnons avaient spontanément organisée et vécue en plein désert :

وصفقتنا وضرينا الأرض بأرجلنا وحممنا بحلوقنا ، وأقمنا في قلب صحراء
فرحاً للاشيء... عرس بلا معنى ، مجرد عمل يائس نبع ارتجالاً كالأعاصير الصغيرة
التي تنبع في الصحراء ثم تموت (MAWSIM : 116-117)

Et nous nous sommes mis à battre des mains, à marteler le sol et à chanter, organisant ainsi, au cœur du désert, une fête pour rien » ; « Une fête dénuée de sens, un simple geste désespéré, né à l'improviste tels les petits cyclones qui naissent dans le désert pour mourir aussitôt¹¹.

Il s'agit d'une spontanéité qui participe d'une laisse entrevoir une forme de vie plus profonde, pour ne pas dire plus authentique, parce qu'elle ne forge sa rationalité concrète, c'est-à-dire ses principes de fonctionnement et d'organisation, que selon ses besoins propres et en fonction de ses soucis les plus intimes.

On est en droit cependant de se poser la question de savoir si cette valorisation du mode de vie des villageois procède d'une motivation objective, indépendante de toute subjectivité, ou s'il s'agit tout simplement de l'expression d'une sorte de désir romantique entraînant le narrateur à fuir l'âpre réalité dramatique de l'histoire de son héros et à chercher refuge dans un monde censé être plus calme.

En examinant la physionomie du regard que le narrateur porte sur les gens du village, et surtout sur son grand-père, on constatera tout d'abord que ce regard est imprégné d'une certaine nostalgie, nostalgie à tout ce qui tire la substance de son identité et de la seule cohésion de sa propre vie, par opposition à tout ce qui est hétéronome, et donc identitairement fragile. La cohésion de la vie, voilà ce dont, aux yeux du narrateur, le grand-père est l'inébranlable symbole :

تمهلت عند باب الغرفة وأنا أستمرئ ذلك الإحساس العذب الذي يسبق
لحظة لقائي مع جدي كلما عدت من السفر. إحساس صاف بالعجب من أن
ذلك الكيان العتيق ما يزال موجوداً أصلاً على ظاهر الأرض. وحين أعانقه

¹¹ C'est nous qui traduisons.

أستنشق رائحته الفريدة التي هي خليط من رائحة الضريح الكبير في المقبرة ورائحة الطفل الرضيع . وذلك الصوت النحيل المطمئن ، يقوم جسراً بيني وبين الساعة القلقة التي لم تتشكل بعد ، الساعات التي استوعبت أحداثها ومضت ، وأصبحت لبنات في صرح له مدلولات وأبعاد . نحن بمقاييس العالم الصناعي الأوروبي ، فلاحون فقراء ، ولكنني حين أعانق جدي أحس بالغنى ، كأني نعمة من دقات قلب الكون نفسه (MAWSIM : 77)

Je m'attardais sur le seuil, savourant la sensation agréable qui, comme toujours, précède chacune de nos retrouvailles, une sensation rendue limpide par mon étonnement à l'idée que cette vénérable existence soit encore présente sur la surface de la terre. En l'embrassant, je hume sa singulière odeur, faite du mélange des parfums de mausolée et de nourrisson. Et cette voix, frêle et sereine, constituant un pont qui me relie à la fois aux inquiétants moments de l'avenir, qui ne se sont pas encore clairement formés dans ma conscience, et aux moments révolus, qui ont eu leur part d'événements et sont devenus les pierres d'un édifice riche en enseignements et en significations. Selon les critères de jugement du monde européen industrialisé, nous ne serions que des pauvres paysans. Or, quand j'embrasse mon grand-père, je me sens immensément riche, je deviens un chant dans les battements du cœur de l'univers¹².

Le grand-père, c'est le point immobile dans le temps, c'est la preuve inaltérable de l'efficacité de certaines valeurs, et, comme tel, il représente un repère à la fois sûr et sécurisant. Remarquons surtout les mots que le narrateur utilise pour évoquer le mélange de parfum que la présence du grand-père lui inspire : « mélange de parfum de mausolée et de nourrisson »¹³. Le grand-père se présente ainsi comme réalisant la symbiose du tombeau et du berceau, le point d'embouchure entre la mort et la vie, entre le passé, le présent et l'avenir. Bref, pour le narrateur, le grand-père symbolise un type de société fondée sur la solidarité entre générations, solidarité qui permet l'enracinement de la vie dans un champ de significations plus riches et plus profondes.

Il s'avère ainsi que l'attitude narrative thématique n'est pas de l'ordre de la méchanceté mais de celui de la tendresse et de la sympathie. Elle vise notamment à intégrer les personnages villageois dans l'horizon de sens qui assure à l'histoire racontée la signification recherchée.

¹² Saison : 70. Traduction modifiée.

¹³ Saison : 12 ; Mawsim : 6-7.

Il reste, malgré tout, à faire remarquer que cette perspective est plutôt contraire à l'orientation narrative dominant tout le roman, orientation fortement marquée par la présence de l'instance de narration sous la forme d'un « Je » bien engagé et bien impliqué dans les événements qu'il rapporte. Nous y reviendrons.

2. Perspective problématisante

A partir du moment où le narrateur avait commencé à s'intéresser au personnage-héros Moustafa Saïd et à lui accorder la primauté narrative dans l'ordre du récit, sa manière de s'adresser au lecteur a diamétralement changé :

لا أعلم تماماً ماذا أثار فضولي ، لكنني تذكرت أنه يوم وصولي كان صامتاً.
(MAWSIM : 65)

J'ignore ce qui éveilla ma curiosité. Peut-être son silence
lors de mon arrivée¹⁴.

Au fur et à mesure que la narration se développe, cette curiosité va peu à peu prendre la forme d'une obsession s'emparant du narrateur et faisant de lui une instance d'une autre épaisseur, puisqu'il ne sera plus là seulement pour rapporter et raconter, mais aussi, ce qui est significatif, pour se poser des questions sur la véritable identité du héros¹⁵. Cette situation a pour conséquence que le lecteur a l'impression maintenant que le narrateur s'est complètement détourné de lui pour s'occuper davantage de ses propres soucis et états d'âme. C'est sans doute comme pour anticiper sur cette réaction possible du lecteur que le narrateur s'est empressé de dire : « Mais j'espère, Messieurs, qu'il ne vous vienne pas à l'esprit l'idée que Moustafa Saïd est devenu pour moi une obsession qui m'accompagne dans mes voyages et mon repos »¹⁶.

Du point de vue de la réception, cela veut dire que le lecteur se trouve désormais dans une position de quasi-jalousie vis-à-vis du type de relation qui s'est établi entre le personnage et le narrateur, de telle sorte que sa compréhension des faits racontés ne peut plus se réaliser que sur la base des

¹⁴ Saison : 60. Traduction modifiée.

¹⁵ Pour la notion de personnage, voir HAMON 1977.

¹⁶ Saison : 140. Traduction modifiée. MAWSIM : 156 :

لكن أرجو ألا يتبادر إلى أذهانكم ، يا سادتي ، أن مصطفى سعيد أصبح هوساً يلازمني في حلي وترحالي .

réponses à deux questions qu'il serait amené à se poser : d'une part, pourquoi le narrateur se montre obsédé de la sorte par le mystère que représente pour lui le personnage Moustafa Saïd ? Et, d'autre part, quelle pourrait bien être l'histoire, si confuse, si mystérieuse, de ce personnage ? Ainsi l'attitude du narrateur vient à être elle-même perçue par le lecteur comme constituant un contexte de sens solidaire du texte, c'est-à-dire comme une unité d'expérience susceptible de déchiffrement et d'interprétation, et dont la compréhension est rendue donc indispensable pour l'accès à l'univers du récit.

Lors de l'analyse du premier plan narratif, celui auquel nous avons donné le nom de perspective thématique, nous avons pu constater comment l'attitude adoptée par le narrateur consistait à orienter l'activité de compréhension du lecteur vers la prise d'une position d'observation et de contemplation distantes à l'égard des événements racontés. La notion de perspective thématique que nous avons utilisée renvoie à une situation de récit où l'instance de narration n'avait pas à marquer sa présence, étant entendu que les contextes d'expériences montrés (les gens du village) étaient présentés comme parlant par eux-mêmes d'eux-mêmes. Dans ce deuxième plan narratif, par contre, l'instance de narration est constamment présente, physiquement et moralement, parce que la perspective textuelle est fondée ici à la fois sur l'imprévisibilité de la conduite du héros et sur la problématisation de son espace de vie et de son environnement. Le principe d'imprévisibilité, associé à la narration problématisante, organise ce deuxième plan sous une forme qui exige du lecteur une attention spéciale, attention qui obéit à une structuration alerte. Car, le lecteur sait maintenant que la vraie identité du héros, compte tenu de la complexité de son statut sémiologique, ne sera pas dévoilée par hasard, mais à travers un processus d'intensification de l'attente. Cette situation est devenue partie intégrante des conditions de la réception et de la compréhension du fait que le sens inhérent à l'histoire du héros ne se donne plus directement au lecteur, mais en étant médiatisé et pris en charge totale par la conscience inquiète du narrateur. Quoiqu'il puisse s'en défendre, ce dernier, étant déjà atteint par l'histoire qu'il raconte, va peu à peu s'enfoncer dans le désarroi et l'inquiétude, à mesure que l'ombre du héros disparu noyauté en quelque sorte

son existence. Du coup, il ne fait plus que se responsabiliser et se culpabiliser sous le regard du lecteur ; il a l'impression que le drame de Moustafa Saïd a pénétré sa vie, en faisant ainsi de lui une nouvelle victime :

وأنا أعلم الآن أنه اختارني أنا لهذا الدور . لم تكن صدفة أنه أثار حب الاستطلاع عندي ، ثم قص علي قصة حياته غير كاملة لكي أكتشف أنا بقية القصة . لم تكن صدفة أنه ترك لي رسالة مختومة بالشمع الأحمر ، إمعاناً منه في شحذ خيالي ، وأنه جعلني وصياً على ولديه ليلزمي إلزاماً لا فكاك منه ، وأنه ترك لي مفتاح متحف الشمع هذا . لا حد لأنانيته وغروره.(MAWSIM : 35)

J'ai la certitude à présent qu'il m'avait choisi pour ce rôle. Qu'il ait éveillé en moi l'amour de la découverte n'était pas dû au hasard. Il m'avait confié son histoire incomplète afin que je me charge d'en reconstituer le reste. Et ce n'était pas par hasard qu'il m'avait laissé une lettre cachetée à la cire rouge, mais dans le dessein d'aiguiser mon imagination. Son égocentrisme et sa fatuité sont sans limite¹⁷.

L'histoire a ainsi subi une si étrange métamorphose qu'elle n'est plus uniquement celle du héros mais aussi celle du narrateur, devenu personnage solitaire, qui n'a plus pour partenaire que son monologue :

إنني أبتدىء من حيث انتهى مصطفى سعيد ، إلا أنه على الأقل قد اختار وأنا لم أختار شيئاً [...] أنا الآن وحدي ، لا مهرب لا ملاذ ، لا ضمان . عالمي كان عريضاً في الخارج ، الآن قد تقلص وارتد على أعقابه حتى صرت العالم أنا ولا عالم غيري (MAWSIM : 35)

Je commence là où Moustafa Saïd avait fini. Lui, au moins, avait effectué un choix, tandis que moi je n'ai rien choisi [...] Je suis maintenant seul, sans issue, ni refuge ni garant. Mon univers, qui fut jadis très large, est à présent restreint, renfermé sur lui-même, au point que je suis devenu, à moi seul, l'unique univers¹⁸.

Si le narrateur est ainsi saisi par un sentiment d'extrême solitude, c'est sans doute parce qu'il vient à se rendre compte que la connaissance qu'il a de son personnage n'est pas d'ordre quantitatif, mais qualitatif, elle n'a pas trait aux détails de la biographie, mais à une sorte de compréhension empathique qui fait que, soudainement et spontanément, on se sent comme en communion avec autrui. Cette sorte de communion intuitive donne en même temps au narrateur

¹⁷ C'est nous qui traduisons.

¹⁸ C'est nous qui traduisons.

le sentiment d'être irremplaçable dans son rôle de confident, d'être désigné pour cette tâche par la volonté d'un destin indiscernable. D'où un mélange de fierté, de jalousie et de frustration : en même temps qu'il se considère comme un élu, à qui revient le mérite d'avoir bien compris le héros, il y a chez le narrateur, enfoui, mais qui fait de temps en temps surface, comme une impression d'être en duel existentiel permanent contre, ce qui est pire, un adversaire quasi fantomatique :

ها أنذا أقف الآن في دار مصطفى سعيد أمام (باب الحديد) باب الغرفة
المستطيلة المثلثة السقف الخضراء النوافذ . المفتاح في جيبي وغريمي في
الداخل على وجهه سعادة شيطانية لا شك ؟ أنا الوصي والعاشق والغريم .
(MAWSIM : 136)

Me voilà debout dans la maison de Moustafa Saïd, devant "la porte de fer", la porte de la chambre oblongue, au toit en pente, aux fenêtres vertes. La clé est dans ma poche. Mon rival, à l'intérieur, avec une joie intense sur le visage, une joie sans doute diabolique. Je suis l'exécuteur testamentaire, l'amant et le rival¹⁹.

La motivation de raconter paraît procéder chez le narrateur non pas d'un acte de choix, mais d'une tâche assumée et exécutée par lui comme une nécessité de salut existentiel. En effet, il semble que, pour lui, raconter, c'est un peu continuer le combat contre le héros, tout en sachant et reconnaissant d'avance que ce dernier a remporté définitivement la victoire sur lui. En même temps, on sent que son attitude en ce sens est marquée par le dilemme que comporte la question qu'il semble se poser : que faire ? Se résigner à n'être que l'ombre d'un héros disparu ou refuser et dénoncer cette situation de mystification, au prix de perdre le privilège lié au rôle de confident ?

A cette question, le narrateur se montre incapable de trouver une réponse nette et tranchée. La fascination²⁰ qu'exerce sur lui l'image de Moustafa Saïd est

¹⁹ C'est nous qui traduisons.

²⁰ Cette position où se trouve le narrateur de *Mawsim al-hiġra* n'est pas sans rappeler la situation de Marlowe, le narrateur de *Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad. Avec Marlowe, nous avons l'exemple type de ce qu'une relation ambiguë, existant entre un narrateur et son héros, est susceptible de produire comme effets dans l'univers d'une œuvre de fiction. Si Kurtz exerce sur Marlowe un tel pouvoir de fascination, un pouvoir mystérieux, c'est parce que et les raisons de la fascination et l'esprit fasciné ont la même origine, à savoir l'imagination de Marlowe lui-même, imagination qui s'est peu à peu laissée dominer par le désir d'héroïsation qu'elle a elle-même

tellement forte qu'il paraît ne pouvoir avoir à son égard qu'une attitude pleine d'ambivalence. Il est même des situations d'action où nous assistons à une tentative du narrateur s'identifier totalement au héros de l'histoire qu'il raconte et de fusionner avec lui dans une sorte de communion de destin. C'est le cas dans la tentative de noyade qui clôt le roman. Cette tentative de noyade, quoiqu'elle ne s'est effectuée que sur le mode onirique du cauchemar²¹, est riche en significations. Elle remplit en effet la fonction d'une sorte de rituel magique de purification par lequel le narrateur essaie de tuer définitivement en lui-même le fantôme du héros disparu qui continue à le hanter²². Cependant, dans la mesure où le narrateur n'a pas pu ou n'a pas voulu aller jusqu'au bout de son désir de communion totale dans la même façon de mourir, en ce qu'il n'a fait qu'entrer dans les eaux du Nil et en sortir, on peut dire que cette simulation de noyade représente, au travers le même personnage, une mort et une résurrection, l'accomplissement d'un destin et le sauvetage symbolique d'un idéal dont l'image est peut-être jugée compromise par le suicide. Cette noyade est donc susceptible de recevoir deux interprétations différentes mais complémentaires : soit on n'y voit que l'aspect narratif, et on la considère alors comme procédant de la volonté du récit d'achever et de clore la biographie du héros, en la dotant d'une mort significative ; soit on ne tient compte que de l'effet allégorique qu'elle développe, et on sera alors amené à l'interpréter comme un geste que le narrateur met désespérément en œuvre pour donner symboliquement naissance à un nouveau type de héros, un héros capable de se saisir et de se dire :

سأحيا لأن ثمة أناس قليلين أحب أن أبقى معهم أطول وقت ممكن
ولأن علي واجبات يجب أن أؤديها (MAWSIM : 170).

général. Pour une lecture de *Au cœur des ténèbres*, voir surtout Peter Brooks 1980. Aussi, Todorov 1978.

²¹ Dans la préface à la première traduction de *Mawsim al-hiğra*, intitulée *Le Migrateur* (Trad. Fady Noun, Paris : Sindbad, 1972), Jacques Berque souligne cette tentative de noyade, en la qualifiant à juste titre de « mort métaphorique ».

²² Dans ses réflexions sur la notion de narrateur, Walter Benjamin met en évidence deux rôles fondamentaux que joue l'événement de la mort du personnage dans les processus narratifs : d'une part, « la mort donne sa sanction à tout ce que rapporte le narrateur. C'est à la mort qu'il emprunte son autorité », d'autre part, « seule sa mort (le personnage) révèle le sens de sa vie ». BENAJAMIN 1959 : 306 et 313.

Je vivrai car il y a de rares personnes avec qui je voudrai rester le plus longtemps possible et aussi parce que j'ai des devoirs à accomplir²³.

Non seulement le texte étend ainsi le sens du drame du héros à l'espace sémiotique du narrateur, mais il a aussi, ce faisant, renforcé chez le lecteur la perception de l'existence d'un décalage entre le monde constitué par le héros et le narrateur et celui des autres personnages. Or, c'est en vertu de cette rupture qu'il est donné au texte, d'une part, de faire du narrateur un personnage réduit à vivre l'histoire en solitaire et de promouvoir, d'autre part, cet état de solitude au rang d'une crise psycho-morale²⁴. Il en est de même de l'incident du poème récité par Moustafa Saïd. Ce poème n'a pas une fonction informationnelle (cela aurait pu être le cas si le lecteur avait déjà été en possession de l'essentiel de l'histoire et qu'il ne lui en manquait que quelques détails complémentaires) mais stratégique. A travers cet incident, le texte vise à orienter le lecteur vers la construction d'un type particulier d'hypothèses, hypothèses qui auront pour substance la dissociation du sens de la vie du héros du milieu villageois. Nous avons encore ici une métonymie : le poème récité en anglais. Cependant, il s'agit d'une métonymie dont le fondement n'est pas de nature matérielle, comme c'était le cas pour le rire²⁵, mais intellectuel : elle ne s'appuie pas sur l'expérience concrète (exemple : le rire donne à se « représenter » un groupe de personnes se racontant des anecdotes), mais sur un univers de sens, d'expériences et de savoirs (la poésie, l'Angleterre, la première guerre mondiale). Cet univers de sens remplit une double fonction : il enracine la vie du héros dans une intertextualité historique et intellectuelle très élaborée d'un

²³ C'est nous qui traduisons.

²⁴ Comme l'écrit K. Stierle, « Le sujet devient pour lui-même son propre thème généralement dans la mesure où ses relations habituelles et assurées avec les instances collectives, à partir desquelles le sujet peut se concevoir avant tout comme sujet, sont devenues problématiques, incertaines, douteuses », STIERLE 1977 : 436.

²⁵ En tant qu'expérience physique et comme signe interprétable, le rire renvoie ici à une sphère d'activités et de pratiques possibles dont la nature et l'étendue sont limitées, et donc accessibles pour notre connaissance intuitive, car elles tendent à coïncider avec nos expériences des situations provoquant le rire en général. Comme tel donc, le rire, par le biais de la sonorité qui lui est propre, constitue une unité sémiologique transparente, en ce sens qu'elle semble avoir une relation quasi-onomatopéique avec les univers d'objets qu'elle évoque.

côté²⁶, et, de l'autre, il annonce et approfondit la distance entre les expériences vécues par le héros et la vie quotidienne des villageois.

Or, et c'est là qu'apparaît la véritable stratégie du texte, la distance, marquant les deux formes d'humanité thématiques par le roman, devient, au niveau de la réception, un facteur de complémentarité, permettant au lecteur d'avoir une compréhension profonde des objets racontés. En effet, en tant qu'objets bruts de la narration, l'univers de Wad Rayyès et celui de Moustafa Saïd constituent, a priori, deux mondes que l'on pourrait dire contrarotatifs ; ils sont pour ainsi dire reliés entre eux par leur profonde dissemblance. Sur le plan de la lecture et de la réception, par contre, le clivage entre ces deux mondes devient condition à ce que chacun d'eux reçoive, dialectiquement, le sens qui lui revient justement et pleinement. Autrement dit, le lecteur-récepteur est amené à comprendre, d'une part, que sous le soleil des gens du village, comme par fatalité, toutes les possibilités de la vie sont submergées et gouvernées par un principe d'organisation fondé sur l'ignorance et l'immobilisme. Mais dès que, d'autre part, ce même lecteur aura plongé dans la vie de Moustafa Saïd, il découvrira l'authentique signification du contraste, et, par là même, il saisit, rétrospectivement, que ni l'immobilisme n'est une qualité naturelle, ni l'ignorance n'est un facteur endogène. Bref, il comprend que l'apprentissage et le changement ne sont pas impossibles. Le lecteur dispose en ce sens de l'exemple de Hasna, la veuve du héros : elle se révolte contre la tradition et tue Wad Rayyès, qui voulait l'épouser contre sa volonté. Si cet acte de révolte a pu avoir lieu, c'est parce que, par une sorte d'acculturation, Hasna avait intégré à sa personnalité une autre forme de sensibilité, grâce notamment aux connaissances et aux expériences qu'elle avait pu acquérir en vivant aux côtés de son mari Moustafa Saïd :

ولكن الحقيقة أن بنت محمود قد تغيرت بعد زواجها من مصطفى سعيد . كل
النسوان يتغيرن بعد الزواج لكنها هي خصوصاً تغيرت تغيراً لا يوصف . كأنها

²⁶ Nous pouvons dire la même chose à propos de la bibliothèque de Moustafa Saïd, dont le narrateur nous fait l'inventaire : « livres d'économie, d'histoire, de littérature, de zoologie, de géologie, de mathématique, d'astronomie, l'*Encyclopaedia Britannica*... », *Mawsim* : 138 ; *Saison* :124. Traduction modifiée.

شخص آخر. حتى نحن أندادها الذين كنا نلعب معها في الحي ، ننظر إليها اليوم فنراها شيئاً جديداً ، هل تعرف ؟ كنساء المدن (MAWSIM : 104)

En vérité, Bint Mahmoud (Hasna) n'est plus la même depuis son mariage avec Moustafa Saïd. Toutes les femmes changent après le mariage, mais elle, tout particulièrement, est devenue méconnaissable. Comme si elle s'était métamorphosée. C'est un être neuf même pour nous qui sommes de son âge, qui avons partagé avec elle les jeux de l'enfance. Sais-tu ? Elle ressemble aux femmes de la ville²⁷.

Le personnage de Hasna, sublimé, constitue donc dans l'univers du roman un point de jonction entre le monde du héros Mustafa Saïd et le monde des autres villageois : par l'intermédiaire de Hasna, le monde de Moustafa Saïd fait irruption dans le quotidien des villageois, amenant ceux-ci à se poser des questions inédites, donnant en même temps lieu à une sphère d'événements et de sens où les deux mondes ont eu enfin l'occasion de s'entrecroiser et se féconder mutuellement.

3. Perspective mythologisante

En Parlant des circonstances de la mort de Moustafa Saïd, le héros du roman, le narrateur nous dit, dans une sorte de monologue :

إذا كان مصطفى سعيد قد اختار النهاية ، فإنه يكون قد قام بأعظم عمل ميلودرامي في رواية حياته . وإذا كان الإحتمال الآخر هو الصحيح ، فإن الطبيعة تكون قد منت عليه بالنهاية التي كان يريدها لنفسه . تصور عز الصيف في شهر يوليو العتيد . النهر اللامبالي فاض كما لم يفيض منذ ثلاثين عاما . لظلام يصهر عناصر الطبيعة جميعاً في عنصر واحد محايد ، أقدم من النهر ذاته وأقل منه اكثرثاً هكذا يجب أن تكون نهاية هذه البطل.(MAWSIM : 71)

Si Moustafa Saïd avait choisi la manière de sa mort, il aurait accompli la chose la plus mélodramatique du roman de sa vie. Mais si l'autre hypothèse s'avérait exacte, la nature aura exaucé ses vœux. Imagine, l'été régnait en plein mois de juillet. Le fleuve, insouciant, était en crue comme il ne l'a jamais été depuis trente ans. Les ténèbres fusionnant tous les éléments de la nature en un seul,

²⁷ Saison : 95.

neutre, plus ancien et plus impassible que le fleuve lui-même. C'est ainsi que devait être la fin de ce héros²⁸.

L'été, le mois de juillet, le fleuve qui, pour la première fois depuis trente ans, se met presque en transe. La nature y participe, en apportant du mystère, de l'obscurité. Tous ces éléments visent à construire un climat et des circonstances quasi « épiques » pour la mort du héros. En effet, le roman de Tayeb Sâlih est textuellement organisé en vue de produire un effet esthétique précis : comme nous pouvons le constater à travers le passage cité, il s'agit pour le texte de construire un espace esthétique dans lequel le personnage principal, M. Saïd, sera peu à peu perçu comme une personnalité presque mythique. C'est ainsi que, pour commencer, le narrateur parle de la vie de son personnage en termes de « roman » (*riwāya*), c'est-à-dire en la présentant comme une complexion fictionnelle au second degré, une sorte de mystère éclaté, fragmenté, qui ne se laisse pas se reconstruire, qui échappe au récit lui-même, et celui-ci, en essayant de le saisir et d'en dévoiler tous les détails, trouve par là même à la fois la raison de son développement et le principe de sa productivité.

Pour bien cerner la stratégie du texte à ce niveau, nous proposons de distinguer deux récits dans le roman : le premier est celui que développe le narrateur. Dans ce récit, nous apprenons l'existence du héros et tout ce qui s'est passé au village. Du fait qu'il émane du narrateur principal, nous appelons ce récit le récit englobant. Nous avons aussi un second récit, celui que le héros lui-même a mené pour raconter les événements de sa vie en Angleterre. Il s'agit d'un récit rapporté, et qui peut donc être appelé un récit englobé. Bien entendu, le roman contient d'autres micro-récits, sur lesquels nous reviendrons. Pour le moment, occupons-nous des deux récits signalés et essayons de montrer en quoi leurs mises en œuvre conjointes constituent ce que nous pouvons convenir d'appeler la "mythologie" spécifique de *Mawsim al-hiğra*.

Après la disparition mystérieuse du héros, le narrateur va tenter tout au long du récit de nous faire à l'idée selon laquelle le personnage Moustafa Saïd ne serait

²⁸ Saison : 65. C'est nous qui traduisons.

peut-être rien d'autre qu'une illusion. C'est ce qui transparaît à travers ce passage :

أحياناً تخطر لي فجأة تلك الفكرة المزعجة أن مصطفى سعيد لم يحدث إطلاقاً ، وأنه فعلاً أكذوبة ، أو طيف أو حلم ، أو كابوس ، ألمّ بأهل القرية تلك ، ذات ليلة داكنة خانقة ، ولما فتحوا أعينهم مع ضوء الشمس لم يروه . (MAWSIM : 50)

Par moment il me vient soudainement à l'esprit l'idée troublante que Moustafa Saïd n'a jamais existé, qu'il est effectivement un mensonge, un fantôme, un rêve ou un cauchemar, ayant frappé les gens du village, par une nuit sombre et étouffante, et qui s'est évanoui dans la lumière du soleil matinal²⁹.

هذا المصطفى سعيد لا وجود له. انه وهم ، أكذوبة. وأنني أطلب منكم أن تحكموا بقتل الأكذوبة ... هذا زور وتلفيق . قتلتها أنا . أنا صحراء الظمأ . أنا لست عطياً . أنا أكذوبة (MAWSIM : 36-37)

Le Moustafa Saïd dont vous parlez n'existe pas. C'est une illusion, un mensonge. Je vous implore de condamner ce mensonge à mort » ; « Tout cela est faux, falsification. C'est moi qui les ai tuées. Je suis le désert de la soif. Je ne suis pas Othello. Je suis un mensonge³⁰.

Remarquons que c'est le héros qui dit cela à propos de lui-même. Le lecteur, lui, sait que Moustafa Saïd n'est pas une simple illusion, et cela grâce au récit englobé avec lequel il s'est déjà familiarisé en apprenant que Moustafa Saïd est une « personne » qui avait mené une vie un peu mouvementée en Angleterre. A un niveau supérieur du fonctionnement du texte, cet énoncé du héros est récupéré pour produire un sens plus complexe : le travail du texte donne la possibilité au personnage de se qualifier lui-même comme un pur mensonge, ce qui semble a priori aller dans le sens d'un envahissement du récit tout entier par le système idéologique personnel du héros. Or, nous ne devons pas oublier que si le texte satisfait le désir de son personnage de la sorte, c'est parce qu'il « sait » que ce qu'il concède ainsi d'une manière interne, c'est-à-dire au niveau de la structure du récit, il va le récupérer au plan de la lecture. Autrement dit, le caractère mensonger du personnage n'aura jamais l'occasion de constituer le

²⁹ C'est nous qui traduisons.

³⁰ Saison : 37 et 38. Traduction modifiée.

noyau sémiotique du texte, c'est-à-dire sa vérité dernière, mais seulement un élément de la chaîne des significations qui surgiront sous l'action de la lecture. C'est dans cette perspective que doit être comprise la mise en œuvre par le texte d'autres segments narratifs périphériques : nous voulons parler de ces micro-récits-témoignages que le narrateur avait recueillis auprès de personnages ayant connu le héros ou entendu parler de lui.

Tout d'abord, nous devons souligner le fait qu'à travers ces témoignages, Moustafa Saïd apparaît comme un personnage dont tout le monde croit connaître la véritable identité, mais en parlant de lui, telle une rumeur, chacun ne fait en réalité que projeter ses propres fantasmes. Ainsi, pour un des personnages, Moustafa Saïd est le « prophète al-khidr »³¹. Selon un autre personnage, il s'agit d'une figure de l'université qui était « plus célèbre que les joueurs de l'équipe du football, que le préfet des internes, que les brillants rédacteurs des journaux muraux, que les conférenciers littéraires et les acteurs de la troupe théâtrale »³².

D'après un jeune maître de conférences de Khartoum, « Moustafa Saïd fut le premier soudanais à épouser une anglaise, voire le premier soudanais à avoir épouser une européenne³³. Je crois que vous n'avez jamais entendu parler de lui ; cela fait très longtemps qu'il a immigré en Angleterre où il s'est marié et s'est fait naturaliser là-bas. Il est étrange que nul ici ne se souvienne de lui, malgré le rôle décisif qu'il avait joué dans les complots anglais ourdis au Soudan à la fin des années trente. Il était un de leurs fidèles agents. Le ministère des affaires étrangères britannique l'avait utilisé à des missions très suspectes au Proche-Orient. Il participait au secrétariat de la conférence de Londres En 1936. Il est aujourd'hui millionnaire, et vit comme un lord dans la campagne anglaise »³⁴.

³¹ *Mawsim* : 110.

³² *Ibid.* : 55 ; *Saison.* : 52.

³³ Remarquons à travers cette séquence narrative la réminiscence de cette formule de « le premier qui... » ou « le premier à... », formule qui présente une certaine parenté avec celle que l'on rencontre dans le discours de l'historiographie arabe, comme la chronique de Tabari. Ici comme chez Tabari, l'emploi de cette formule semble répondre au désir de construction d'une figure fondatrice, à l'image des figures issues du mythe des origines et des héros fondateurs. Voir ELIADE 1971.

³⁴ *Mawsim* : 59 ; *Saison.* : 55-56. Traduction modifiée.

Tous ces témoignages sont ainsi rapportés pour être tout de suite démentis. C'est pour ce faire que le narrateur se presse d'ajouter :

وسمعت نفسي أقول دون وعي ، بصوت مسموع: مصطفى سعيد ترك ، بعد موته ، ستة أفدنة ، وثلاثة بقرات وثوراً ، وحمارين ، وإحدى عشرة عنزاً ، وخمس نعجات ، وثلاثين نخلة ، وثلاثاً وعشرين شجرة بين سنط وطلح وحرارز ، وخمساً وعشرين شجرة ليمون ومثالها برتقال ، وتسعة أرادب قمح وتسعة ذرة ، وبيتاً مكوناً من خمس غرف ، وديوان ، وغرفة واحدة من الطوب الأحمر ، مستطيلة الشكل ، ذات نوافذ خضراء ، سقفها ليس مسطحاً كبقية الغرف ولكنه مثلث كظهر الثور ، وتسعمائة وسبعة وثلاثين جنياً وثلاثة قروش وخمسة ملاليم نقداً (MAWSIM : 59-60) .

Je me suis surpris à dire, inconsciemment, d'une voix haute : Moustafa Saïd a laissé, à sa mort, six arpents de terre, trois vaches et un taureau ; deux ânes, onze chèvres et cinq brebis ; trente palmiers, vingt-trois acacias, vingt-cinq citronniers, autant d'orangers, neuf arpents de blé, neuf de maïs et une maison composée de cinq chambres, d'une salle de séjour et d'une pièce adjacente en brique rouge, de forme rectangulaire, aux fenêtres vertes et dont le toit n'est pas, comme les autres pièces, en terrasse, mais en faitage comme le dos du bœuf, et enfin 937 livres, trois piastres et cinq millimes³⁵.

La précision méticuleuse avec laquelle le narrateur fait l'inventaire des biens laissés par le héros, le style minutieusement énumératif et descriptif qu'il adopte pour ce faire, vise à tourner en dérision et à ridiculiser les témoignages qu'il venait de recueillir en les considérant comme participant d'un travail de fabulation. Cela nous renseigne sur le fait que ces récits-témoignages n'ont pas ici une valeur informationnelle, mais indicielle. Autrement dit, ces témoignages ne sont pas destinés à enrichir notre connaissance du héros, mais, au contraire, à nous amener à douter de la fiabilité de celle que nous pensions en avoir jusqu'à présent. Ces témoignages visent donc à montrer au lecteur combien ce que nous avons appris au sujet du héros jusqu'à maintenant est plutôt destiné à révéler la faillibilité de nos modes de perception et de jugement. Le narrateur exprime bien cet esprit du récit lorsqu'il dit :

³⁵ Saison : 55-56. Traduction modifiée.

يا للغرابة . يا للسخرية . الإنسان لمجرد أنه خلق عند خط الاستواء ، بعض المجانين يعتبرونه عبداً وبعضهم يعتبرونه إلهاً . أين الاعتدال ؟ أين الاستواء ؟ وجدي بصوته النحيل وضحكته الخبيثة حين يكون على سجيته ، أين وضعه في هذا البساط الأحمدى ؟ هل هو حقيقة كما أزعم أنا وكما يبدو هو ؟ هل هو فوق هذه الفوضى ؟ لا أدري (MAWSIM : 59-60).

Etrange ! Quelle dérision ! Pour la simple raison qu'un homme soit né sur la ligne de l'équateur, et voilà que certains fous viennent à le considérer comme un esclave et certains d'autres comme un Dieu. Où est la justesse ? Où est l'équilibre ? Et mon grand-père, avec sa voix frêle et son rire malicieux, quelle est sa place sur ce tapis d'Arlequin ? Est-il une réalité tel qu'en lui-même et comme je le prétends ? Est-il au-dessus d'un tel chaos. Je n'en sais rien³⁶.

Cette réflexion du narrateur vient confirmer ce que nous disions plus haut, à savoir que ce n'est pas par leurs contenus, c'est-à-dire par leurs apports en connaissances substantielles, que les témoignages comptent dans le texte, mais surtout par ceci qu'ils nous mettent à même de nous apercevoir comment notre perception et nos jugements sur les autres sont, à l'extrême, influençables par ce que nous sommes pour nous-mêmes. Autrement dit, ce que le texte nous offre à travers ces témoignages, ce ne sont pas tout simplement des objets à apprendre, mais des éléments destinés à nous servir de contextes d'expériences lectorales où nous pouvons prendre conscience du mode de fonctionnement du texte : il s'agit d'un jeu de perspectives et de points de vue. En effet, quand le narrateur dit : « un homme est considéré par certains fous comme esclave et par certains d'autres comme un Dieu »³⁷, et surtout quand il va jusqu'à mettre en doute sa connaissance de son propre grand-père, il pose clairement le problème des points de vue et des défaillances des modes perceptifs qui leur servent de supports. Ce qu'il faut donc souligner, c'est le fait que le dernier passage cité est venu en réponse à l'autre passage, contenant les témoignages, pour lui servir de versant méta-textuel : les témoignages deviennent des exemples concrets que le texte met en évidence pour appuyer sa thèse sur la difficulté de définir et de juger l'Autre. Le texte

³⁶ Saison. : 56. Traduction modifiée.

³⁷Saison : 101 ; Mawsim : 111. Traduction modifiée.

fonctionne donc en se « réfléchissant »³⁸ d'une manière permanente. Réflexivité qui est en fait autant un effet qu'un facteur d'interdépendance entre le texte et sa lecture. Nous constatons ainsi qu'à mesure que la narration se développe, à mesure qu'elle gagne en densité et se fait multiple, au lieu de nous aider à mieux connaître le personnage, au lieu de nous permettre d'accéder au monde de ce dernier et d'en saisir les contours, elle nous en éloigne encore davantage. Les univers de sens auxquels le processus de lecture donne lieu, se trouvent de cette manière profondément marqués par un flottement de signification : ce qui, sur le plan du récit comme linéarité textuelle, est plutôt une tendance à produire et à accumuler de l'information, c'est-à-dire à « raconter toujours plus »³⁹, devient, au plan de la lecture, un facteur de fragilisation et d'ambiguïté du statut sémiotique du réel. Cette fragilisation se trouve d'autant plus renforcée que l'activité de la lecture se déroule dans un environnement fait de contrastes et de dérision, dans la mesure où l'histoire de Moustafa Saïd tire sa signification à la fois mythique et dramatique du fait qu'elle a pour arrière-plan et pour horizon deux espaces de vie et de discours très

³⁸ DÄLLENBACH 1977.

³⁹ Cette constatation va à l'encontre de l'axiome de Paul Ricoeur, emprunté à Frank Kermode, d'après lequel « pour développer un caractère (du personnage), il faut raconter plus », RICOEUR 1990 : 172. Voir aussi p. 175 où, en relation avec cet axiome et sous sa dépendance, Ricoeur écrit : « La personne, comprise comme personnage du récit, n'est pas une entité distincte de ses "expériences". Bien au contraire : elle partage le régime de l'identité dynamique propre à l'histoire racontée. Le récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée ». Nous devons faire deux remarques critiques à l'endroit de cet axiome ainsi formulé : premièrement, affirmer que pour développer le caractère d'un personnage, il suffit tout simplement de raconter davantage, c'est soutenir une thèse qui ne peut prétendre à une certaine validité que dans la mesure où nous aurions affaire uniquement à des textes romanesques dont la stratégie narrativo-sémiotique est basée sur le principe de la linéarité, c'est-à-dire des récits fictionnels se développant sur le mode d'un processus de production du sens non problématique, accumulatif et sémiotiquement croissant. Il est impossible que cela soit le cas de tous les romans. Deuxièmement, dire qu'en construisant sa propre identité, l'histoire racontée construit en même temps et du même coup celle du personnage, c'est, à notre avis, établir un parallélisme et une corrélation qui ne peuvent pas résister à la confrontation avec des exemples de romans dont la puissance esthétique est plutôt due à l'existence d'une certaine dissonance entre le processus du développement de l'histoire et celui de la formation de l'identité du personnage : corrélativement à l'accumulation des données narratives, c'est-à-dire la multiplication des faits qui font du récit une histoire racontable, nous assistons à un phénomène de raréfaction croissante des indices qui sont de nature à définir l'identité du personnage. C'est ce qui se produit chez les auteurs du Nouveau roman, et notamment Robbe-Grillet. C'est le cas aussi de certains romans de Nabokov, comme *La transparence des choses* ou *Pnine*. Voir, pour Nabokov, COUTURIER 1993 : 186 et suiv.

différents : d'une part, il y a le village, la simplicité du quotidien, la platitude intellectuelle et même parfois quelques touches de médiocrité; d'autre part, il y a l'Occident, le monde dont Moustafa Saïd voulait contester à la fois l'idéologie et la prétention à la domination. Cependant, cette histoire renvoie et à son arrière-plan et à son horizon selon le même principe et sous le même signe, à savoir l'incommunicabilité ou, si l'on veut, l'impossible intercompréhension⁴⁰, en raison de l'ignorance, d'une part, et à cause de l'hypocrisie⁴¹, de l'autre.

⁴⁰ Selon Tayeb Salih, si « le monde de Moustafa Saïd intervient et empoisonne la vie du village, c'est pour rappeler au villageois un crime qu'ils n'ont pas voulu pleurer », cité par SATTI 1974.

⁴¹ La dénonciation de l'idéologie occidentale s'exprime notamment à travers la critique de la raison colonialiste et surtout par l'intermédiaire de la thématization de la figure d'Othello. En effet, si Moustafa Saïd évoque et convoque à plusieurs reprises le nom d'Othello, c'est sans doute parce qu'il considère l'aventure passée de ce personnage comme constituant une expérience qu'il doit lui-même à la fois méditer et dépasser : il doit la méditer en tant qu'elle contenait déjà tous les ingrédients des rapports interculturels dont il se sent être aujourd'hui la victime, et il doit la dépasser, en ce sens que pour éviter que sa situation présente en soit tout simplement le lieu de récurrence, de répétition et de reproduction, il lui faut anticiper sur le cours de l'histoire, aller au-devant des événements et, le cas échéant, les provoquer, en adoptant une attitude réfractaire à la complaisance et à l'hypocrisie. Et c'est ce qu'il a tenté d'être et de faire tout au long de sa vie de personnage d'un roman.