

CHAPITRE V

LA NOUVELLE

1) Modification de la forme

Nous pouvons caractériser la période qui fait l'objet de notre étude comme une période de changement pour deux formes narratives qui se trouvaient liées à l'ensemble de la structure sociale et économique. La première forme - celle de la nouvelle où personnage et action sont présentés de façon neutre par rapport à la réalité - correspond à la structure économique et sociale qui tendait vers le socialisme; la seconde - celle de la nouvelle où personnage et action sont coupés des structures sociales - correspond au passage du socialisme au libéralisme. Autrement dit, la nouvelle est passée du réalisme au symbolisme et à l'absurde.

Il ne faut pas imaginer, toutefois, que ce changement soit clair, nettement délimité dans l'histoire de la littérature contemporaine. Dès la première moitié des années soixante, des essais ont été écrits, soutenant que le changement enregistré dans la forme de ce genre littéraire n'est pas le seul résultat des transformations sociales dues à la guerre de 1967. Bien que celle-ci soit considérée comme la cause directe du changement, il ne faut pas négliger le rôle important qu'ont joué dans cette évolution, la conjoncture internationale d'une part et l'influence de la littérature étrangère d'autre part. Par ailleurs, ce changement ne peut être considéré comme spécifique d'une génération littéraire précise puisqu'on le retrouve pareillement chez les écrivains de l'avant-guerre et chez ceux de l'après-guerre.

2) Problématique du symbolisme et de l'absurde

La nouvelle symbolique ou absurde pose un problème d'interprétation. D'une part, reposant sur le double sens⁽¹⁾, elle accepterait plusieurs explications, laisserait le lecteur hésiter, notamment quand l'écrivain utilise le symbole de manière ambiguë, ne permettant pas d'obtenir une

(1) Pour plus de renseignements, voir l'ouvrage de Paul Ricœur, *Le conflit des interprétations*, Ed. du Seuil, Paris, 1969, pp. 64-80.

signification certaine. On *peut* à ce sujet citer le mot d'un critique, commentant certaines œuvres de cette époque: « Ces œuvres apparaissent au lecteur sous la *forme* d'une énigme demandant une solution (...). Ce genre littéraire se trouve souvent devant une fuite de la signification (2). D'autre part, nous pouvons nous interroger sur l'absence de thème à caractère social et historique. La sociologie de la littérature se fonde sur l'étude des œuvres réalistes, car le contenu de celles-ci fait directement référence à la réalité historique et sociale (3); cela permet au chercheur de découvrir les structures significatives constitutives de la vision du monde propre à un écrivain et à son groupe social. En ce qui concerne la nouvelle absurde, le problème est plus complexe, même si elle se révèle étroitement liée aux structures mentales caractéristiques d'un type de société précis. Sur quoi se fonder *pour* interpréter ce genre d'œuvre littéraire ? A l'heure actuelle, on ne trouve pas de réponse à cette question, ni dans les travaux de L. Goldmann, ni dans ceux de R. Escarpit (4). Cette situation ne nous autorise pas cependant à fuir le problème.

Avant d'exposer notre point de vue, il est nécessaire de mentionner les stimulants qui ont conduit l'écrivain à renoncer à la réalité pour lui substituer le symbole dans deux cas. D'une part, quand il ne peut déclarer ses idées

pour une raison politique, sociale ou morale; d'autre part, quand il se trouve dans un état psychologique où la vision du réel dépasse la simple perception des sens, le réel semblant ne pas concorder avec ses formes extérieures. Il nous semble que la première situation est fondamentalement celle des nouvellistes égyptiens au cours de cette période, comme en témoignent bien les réponses à l'enquête citée au chapitre précédent. Le symbole dans ce cas devient, le plus souvent, un simple substitut de la réalité dont le lecteur pourra retrouver la signification réelle, pour peu que l'écrivain réussisse à se servir de ce symbole avec art, avec une ampleur qui permette de dépasser toute ambiguïté.

Le renoncement des nouvellistes à la réalité, pour adopter l'absurde" pourrait trouver sa cause dans les changements importants qui ont affecté la plupart des éléments du champ (5). Il en résulte souvent que l'écrivain se retire en lui-même; il crée, par son imagination, un univers indépendant des expériences de la vie courante. Il insiste sur les relations internes de son œuvre littéraire beaucoup plus que sur la reproduction du monde extérieur. Cela se caractérise en particulier par la présentation des personnages coupés

(2) Chokri Ayad, *Al-adab fi alam mutagayyr*, Op. cil., p. 148.

(3) In *Le naturalisme*, (œuvre collective), Ed. Union d'Éditions, 1978, p. 368.

(4) Voir l'ouvrage de l'auteur: *Sociologie de la littérature*, Paris, 1973.

de leurs rapports avec les structures sociales globales. D'autre part, les événements se déroulent de manière illogique, souvent dépourvue de sens. Dans certains cas, il est manifeste que la pensée du nouvelliste traduit un écart entre son monde intérieur et celui de l'extérieur. Finalement, le lecteur se trouve en face d'un état à la fois psychologique, social et métaphysique; cela nous conduit donc à prendre en considération ce triple aspect pour interpréter les valeurs esthétiques.

3) Abandon de la forme romanesque

La première œuvre de N. Mahfouz, écrite au début de cette période, fut un recueil de nouvelles «Sous l'abri », du nom de la première nouvelle qui s'y trouve contenue. Celle-ci apparaît comme la plus importante de l'œuvre de l'auteur: non seulement parce qu'elle enregistre l'instant où la création de la forme narrative manifeste la relation entre l'aspect psychosocial, historique et les valeurs esthétiques. C'est pourquoi il faut poser l'hypothèse de l'existence d'un lien entre les caractères généraux d'une forme littéraire et une manière précise de comprendre les tensions de la vie. L'écrivain traduit en effet, dans cette forme les tensions psychologiques qu'il ressent et celles-ci entretiennent une relation qu'il reste à déterminer, avec la réalité sociale et historique.

Au cours de cette période, N. Mahfouz a composé:

- 6 pièces courtes en un seul acte,
- 5 romans courts,
- 41 nouvelles,
- 1 roman.

Cela signifie que l'écrivain n'a pas conservé sa forme

littéraire originale. Or, N. Mahfouz occupe dans la littérature arabe contemporaine une place privilégiée, celle du maître du roman arabe.

Notre auteur a commencé sa vie littéraire avec la nouvelle, dans les années 1928-1940, mais les changements sociaux et individuels subis par l'Égypte après la seconde guerre mondiale l'ont entraîné à créer le besoin du roman comme forme littéraire susceptible d'exprimer l'histoire et la société. Notons cependant qu'il est revenu à la nouvelle en 1960, pendant une seule année. Au cours de la période que nous étudions, Mahfouz est devenu nouvelliste: il ne pratique plus que les genres courts, et notamment la nouvelle.

(5) Nous employons ce terme pour évoquer l'ensemble constitué du « milieu » et du « je ».

4) Le renoncement au réalisme

On pourra s'étonner que les œuvres narratives écrites par N. Mahfouz dans la période de 1967 à 1973, ne soient pas empreintes du réalisme social qui caractérise ses romans et nouvelles écrits antérieurement. En effet, l'auteur est resté longtemps fidèle à cette tendance, et ses premières œuvres sont d'un réalisme étonnant.

En 1945, il critique ouvertement les injustices sociales dans « Le nouveau Caire », puis, entre 1946 et 1949, dans « Khan Al-Khalili », « Ruelle Al-Madaq », pour ne citer que ces deux titres. Quant à la trilogie (1955), elle rapporte avec un réalisme saisissant tous les événements politiques survenus en Egypte de 1947 à 1954.

Dans « Le voleur et les chiens » (1962), l'auteur met en scène un citoyen .que la nécessité de trouver de l'argent

pour soigner sa mère, transforme en voleur aux yeux de la société. Dans d'autres nouvelles, comme «Le !llonde de Dieu» (1963), il utilise le même réalisme pour exprimer une révolte contre toutes les injustices.

Avec « Les moineaux et l'automne » (1962), l'écrivain revient aux événements politiques de juillet 1952 : transformations sociales, répercussion sur les esprits parmi le peuple et la haute bourgeoisie.

En octobre 1967, N. Mahfouz rédige « Sous l'abri ». Il y élabore le thème qu'il développera en de nombreuses variations jusqu'à la composition de la nouvelle «Le crime », (1973) : certains phénomènes échappent à la volonté et à la raison, provoquant anxiété, terreur d'être poursuivi et aboulie. L'évolution des événements paraît discontinue, l'individu est en permanence coupé des structures sociales.

5) La nouvelle de N. Mahfouz

Alicune nouvelle ne représente mieux l'absurdité de la condition humaine que « Sous l'abri »⁽⁶⁾. Nous en donnons ici un résumé sommaire, afin d'éviter d'alourdir le commentaire analytique de sa structure par des rappels justificatifs de son contenu. Des événements se passent sous le regard d'un policier et d'autres personnes: la poursuite d'un voleur, un meurtre, un homme et une femme faisant l'amour sur des cadavres. Ce qui constitue l'in vraisemblable.. c'est qu'une personne demande au policier: « *Vous n'avez pas vu ce qui s'est passé sur la route?* » et que celui-ci répond à sa question en sortant son fusil et en tirant sur la foule. Cette invraisemblance est due à une force mystérieuse dominée par le non-sens, mais elle ne dégrade pas la valeur de l'existence individuelle, ni celle des liens affectifs et sociaux.

La nouvelle commence par: « *Le nuage s'estformé (..) La pluie est tombée, les passants ont pressé le pas, sauf un groupe de gens qui se sont groupés sous l'abri* »; nous avons donc une narration descriptive du réel, mais celleci disparaît immédiatement dans la structure globale de la nouvelle. « *Un homme a surgi comme un fou d'une avenue latérale et a disparu (...). Il a été poursuivi par des hommes et des enfants criant: Au voleur... Arrêtez le voleur...* » (7). Ici le lecteur imagine que Mahfouz a préparé la situation dramatique fondamentale avec cette description qui, en principe, devrait, en cohérence avec le reste des éléments de la nouvelle, garder pour lui une signification globale.

Mais cette hypothèse est infirmée quand les gens qui poursuivent le voleur apparaissent, s'en saisissent et l'assomment pendant que le narrateur nous annonce qu'il y a « un policier à l'entrée de l'immeuble en train de regarder ».

Dans la deuxième partie de la nouvelle, ces circonstances sont si ambiguës que l'auteur songe à prendre une initiative susceptible de les éclaircir et de les transformer en une situation véritable: « *Ils ont cessé d'échanger des coups (...). Le voleur a gesticulé (...) a fait un discours, l'a*

fini, s'est arrêté pour regarder ses auditeurs avec assurance et sérénité, s'est mis à danser avec art, et ses poursuivants l'ont applaudi ». Cependant, une des personnes qui se trouvent sous l'abri commente: « *Comment! Le policier n'intervient pas!* » (8).

Ici, se confrontent deux ordres de signification: la conscience du personnage et un aspect social représenté par le policier. Mais chacun de ces deux ordres se trouve scindé en deux possibilités: d'une part, les personnes sous l'abri sont partagées entre l'envie d'agir et le « quant à

soi » qu'elles veulent conserver devant le policier; d'autre part, pour ce dernier - vrai ou faux policier? - mieux vaut attendre. Cette incertitude, cette oscillation entre le sens et le non-sens dureront jusqu'à la fin de la nouvelle où l'on assiste à la mise à mort des personnes se trouvant sous l'abri par le policier, sans aucune raison. Nous suivons maintes tentatives de résolution d'un problème dont la solution ne peut s'énoncer. Le nouvelliste remplit un vide entre deux pôles voilés d'ombre, car la raison profonde de l'attitude des personnes se trouvant « sous l'abri » n'apparaîtra par la suite pas plus logique que celle du policier.

Le lecteur se trouve donc, comme les gens, sous l'abri, devant un état psychologique plutôt que devant une situation.

(6) « Tahta-1-mizalla », Le Caire, 1969, p. 16. (7) Ibid., p. 5.

Dans la troisième partie de la nouvelle, les événements se succèdent dans la rue : « Deux voitures roulant à folle allure... se sont renversées, provoquant une explosion (...) ».

Un être humain, parmi les victimes de l'accident, rampe couvert de sang ». Le narrateur enregistre : « Personne ne s'est retourné (...). Personne ne leur prête attention » (9) et les personnes sous l'abri commentent : « Une catastrophe sans aucun doute (...). Le policier ne bouge pas ». Ces personnes refusent toute aide, tout contact comme l'indique la simple phrase : « Il doit y avoir un téléphone tout

près (...) mais personne ne se déplace ». C'est l'incapacité d'agir qui apparaît ; il en va de même pour le représentant

de l'ordre puisque « Le policier allume une cigarette » (10) alors que devant lui, un homme et une femme venus de l'un des immeubles, font l'amour dans la rue.

La sexualité ici ne réduit en rien l'opacité de ce monde étrange. Elle n'apporte pas une importante signification psychologique dans la structure fondamentale de la nouvelle : elle est, comme la mort des gens, provoquée par l'accident des deux voitures.

La vie n'apparaît pas comme un ordre cohérent, les valeurs semblent confuses et dégradées : « Tout s'est accentué et a atteint son sommet (...) le meurtre, la danse, l'amour et la mort » (II).

Ainsi les distances entre les choses et les valeurs deviennent égales, le mal comme le bien ; à ce moment du récit l'écrivain semble se trouver dans une impasse et ne plus savoir où s'orienter. Cela signifie que le « je » reste isolé et que rien ne le stimule ou ne l'attire.

L'écrivain subit un mouvement de flux et de reflux tout au long de la nouvelle. Il hésite, n'arrive pas à remplir le vide entre le sens et le non-sens, la réalité et la non-réalité. Dans ce monde étrange, apparaît subitement un nouveau personnage : « Gros, tête nue, portant un pantalon et un pull-over noirs, tenant à la main des jumelles, il se mit à examiner la rue avec ses jumelles (...) il a bégayé : il faut absolument continuer sinon on serait obligé de recommencer » (12). Une des personnes qui se trouvent sous l'abri a pensé alors que tout ce qui se passe dans la rue est fictif et que l'homme, qui vient d'intervenir n'est rien moins que le metteur en scène. Le désarroi et la sur-

(8) Ibid., p. 7.

(9) Ibid., p. 7.

(10) Ibid., p. 8.

(11) Ibid., p. 16.

(12) Ibid., p. 10.

prise saisissent de nouveau ces personnes, étonnées devant l'absurdité du monde, et passives à l'égard des événements qui se déroulent dans la rue.

Dans la quatrième partie de la nouvelle, nous trouvons un groupe d'hommes « *ayant un caractère officiel* » et rôdant autour des gens qui attendent sous l'abri. Ceux-ci les épiaient à la manière de « *chiens reniflants* » ⁽¹³⁾. Ces hommes poursuivent celui qu'ils croyaient être le metteur en scène. Quelqu'un du groupe commente: « - *Partons, sinon nous serons convoqués pour témoigner lors de l'interrogatoire* » ⁽¹³⁾. A ce niveau, apparaît une dichotomie caractérisée, une conscience, un rationalisme et une absence de responsabilité. Cette conscience apparaît clairement dans cette simple phrase: « - *Un espoir subsiste encore. - S'il vous plaît, monsieur l'agent!* ».

Ainsi les personnages de l'abri interviennent, essayant de communiquer avec le policier qui vient vers eux et les regarde avec suspicion, croyant que leur réunion cache quelque hostilité. » *Qu'est-ce que cache votre rassemblement ici? Il s'est reculé de trois pas, a visé avec son fusil, a tiré et ils sont tombés par terre (...). Leurs corps sont éparpillés sous l'abri* » ⁽¹⁵⁾. Ainsi, le récit s'achève étrangement, entre le sens et le non-sens. Nous pouvons émettre l'hypothèse plausible que le meurtre des personnes sous l'abri, par l'intermédiaire du policier qui représente l'ordre social, la justice, n'a pas de justification et prend une dimension métaphysique. Une autre hypothèse tout aussi crédible: les personnes sous l'abri ressentent; du début à la fin de la nouvelle, une certaine prise de conscience attestée par leurs agissements "mais celle-ci est considérée par la justice comme une menace pour le régime. Dans la société réelle, le pouvoir est remis en cause par les intellectuels; ici transparaît donc, au milieu des personnes sous l'abri, la voix personnelle de l'écrivain. Cela est clair dans une phrase du début de la nouvelle, les gens suivent ce qui se passe dans la rue: « *Si ce n'est pas un spectacle de cinéma, c'est donc ta folie* », et dans une autre phrase située à la fin de la nouvelle, lorsqu'ils appellent un policier: « *Vous n'avez pas remarqué ce qui se passe dans la rue?* ». Ces personnes pourraient représenter l'évolution de la conscience, du premier au dernier événement de la nouvelle, même si cette conscience se révèle incapable de changer quoi que ce soit. Alors, la nouvelle de N. Mahfouz apparaît comme une remarquable critique de l'Etat. En vertu d'une autre interprétation, « *Sous*

(13) Ibid., p. 14.

(14) Ibid., p. 15.

(15) Ibid., p. 16.

l'abri» démontre ce qu'un système de classes, paré d'attributs idéologiques, fait de l'individu.

Mahfouz exploitera la même situation dans un décor et sous des titres différents. Ainsi qu'en témoignent « Dans l'obscurité » et « Le sommeil ». Dans la première nouvelle, on trouve des personnes rassemblées dans une chambre sombre, s'adonnant à l'opium. Au début, le narrateur décrit le lieu: « Très sombre (...). Ils se rassemblent dans un néant (...). Par l'obscurité, chacun vit dans un monde propre à lui dont les portes sont fermées ». Leur chef de file leur dit: « Si vous vous étiez connus sous la lumière d'une bougie, vous échangeriez des paroles qui n'en finiraient jamais »⁽¹⁶⁾. Ils sont les uns auprès des autres aux quatre coins de la chambre tout en étant isolés. Le chef de file a pu les priver de lumière en s'emparant de leurs boîtes d'allumettes et de leurs briquets; il les a démunis de leurs pièces d'identité après les avoir dorgués avec un mélange de sa propre invention, qui leur a fait perdre la mémoire.

Le narrateur commente: « Le silence a régné (...) personne n'a prononcé un mot (...). Le bruit d'un sommeil profond s'est répandu »⁽¹⁷⁾.

Dans « Le sommeil », (1969), le héros est incapable de sauver la femme qu'il a aimée. Il se trouvait avec elle dans une guinguette lorsqu'un jeune garçon, assis auprès d'eux, s'est rué sur elle pour la tuer. Elle l'avait appelé à son secours, elle avait crié, mais il était plongé dans un profond sommeil. L'impuissance apparaît dès le début de la nouvelle où l'on voit le héros en proie à des hallucinations qui lui font croire qu'il communique avec les âmes et les esprits; cette coupure d'avec la structure homogène de la vie se manifeste avec évidence, lorsque quelqu'un lui apprend que son amie a été tuée en sa présence. Le narrateur commente: « Sa conscience le poursuit, l'accuse et le rend responsable de l'appel au secours perdu »⁽¹⁸⁾. Mais ce sentiment de culpabilité et cette impuissance à agir de façon positive sont décelés nettement; la nouvelle se termine par: « Le héros éprouve l'impétueux besoin de s'allonger sur son lit; épuisé, il

ferme les yeux et murmure: Un long sommeil, long, sans fin... »⁽¹⁹⁾.

Les nouvelles de N. Mahfouz offrent une structure particulièrement nette. L'irréductible juxtaposition de deux ordres provoque l'apparition d'un vide, qui, pour n'être jamais comblé, sera toujours cependant parcouru, en ce sens que l'individu voit se dérouler les événements sans enchaînement logique.

(16) Ibid., p. 35.

(17) Ibid., p. 46.

(18) Ibid., p. 29.

(19) Ibid., p. 31.

Les effets abondent, les signes gratuits se multiplient, sans pour autant former un langage.

On se trouve donc à l'opposé ou presque des nouvelles écrites par l'auteur en 1960 dans lesquelles des méditations positives unissent l'individu au social, puis se dégradent, provoquant l'échec. Mais l'échec a un sens aux yeux des personnages, sens justifié par notre connaissance sociale et historique du personnage. Ainsi, dans la nouvelle « Le monde de Dieu »⁽²⁰⁾, un individu désire s'élever à une autre couche sociale et vole le salaire de l'administration pour passer de bonnes vacances, il part avec une jeune fille pour réaliser son rêve d'amour et ses ambitions pécuniaires. La nouvelle s'achève par l'échec, le drame quand la police l'arrête. Ainsi l'écrivain pose la question essentielle: celle de l'injustice sociale. Nous remarquons, à travers la narration, la présence d'éléments sociaux qui déterminent l'échec des personnages. Face à leurs attitudes et décisions, ils sont soit simples (domestiques et vagabonds), soit hypocrites ou opportunistes (crainte de la petite bourgeoisie devant la pauvreté et le scandale). L'auteur ne tente pas d'expliquer cette position; il préfère embrasser le réel d'un regard neutre et nous le présenter de la même façon.

Si l'on envisageait les nouvelles précédentes, nous noterions que le choix de ces thèmes comporte une prise de position dans la vie. Arrêtons-nous sur un exemple. Dans « La faim »⁽²¹⁾, l'auteur raconte l'histoire d'un propriétaire d'usines. Sorti un soir pour prendre l'air au bord du Nil, il rencontre une personne qui veut se suicider. Il la sauve et, à travers la conversation qui s'engage, il apparaît que cette personne est un ouvrier d'usine qui souffre de la pauvreté et de la faim. Dans cette situation, sa femme s'est donnée à un autre ouvrier plus riche. Humilié, il a voulu tuer cette femme qui avait bafoué son honneur. Mais, se souvenant qu'elle assurait le pain à ses enfants et en même temps soucieux de sauvegarder sa dignité, il a décidé de se suicider.

Nous notons également dans cette nouvelle que le narrateur enregistre et commente les événements tout en les reliant, afin d'édifier une réalité psychosociale.

Dans la période que nous étudions au contraire, les personnages de N. Mahfouz sont victimes du déterminisme.

Dans « Situation d'adieu »⁽²²⁾, (1971), deux personnages se réveillent et

(20) « Le monde de Dieu », Le Caire, 1963.

(21) « Al-gua », nouvelle tirée du recueil « Hams al-gunun », Le Caire, 1938.

(22) « Mawqif wada », nouvelle tirée du recueil « Hikaya bila bidaya wa la-nihaya », Le Caire, 1971.

constatent qu'ils sont dans un endroit perdu, nus et privés de mémoire:

« - *Quel désert mort!*

- *Suis-je donc dans une tombe? C'est l'impression que l'on a de l'intérieur!*⁽²³⁾.

- *Qu'est-ce qui t'a amené ici ?*

- *Autant que je m'en souviens, une perte et un fardeau.*

- *Qui nous a unis?*

- *Nous ne pouvons être ensemble par pure coïncidence*»⁽²⁴⁾.

Ils s'efforcent de recouvrer la mémoire et nous apprenons, grâce à la reconstitution de certains événements, qu'ils sont membres d'une organisation secrète; chargés d'une mission dont ils ignorent tout, ils sont poursuivis par la police, conscients que leur seule chance de salut est la fuite, ainsi que l'exprime l'un d'entre eux à la fin de la nouvelle: « *Fuyons! Nous sommes poursuivis et nous le resterons* ».

Ici et là, un ordre social systématique s'oppose aux initiatives, aux tentatives de l'individu qui veut croire que cet ordre est fait pour l'accueillir. Les personnages de l'écrivain, avant la période en question ici, sont avant tout des êtres déterminés dans le temps et l'espace; pendant celle-ci, ces personnages n'appréhendent plus le réel que par le biais du raisonnement. Il nous semble essentiel de souligner que la condition humaine se différencie d'une étape à l'autre. Lors de la seconde étape, on trouve deux ordres de signification qui ne concordent jamais, mais sont contraints d_ coexister. Les nouvelles tissent un réseau dans le vide. L'absurde n'est pas provoqué par l'interrogation métaphysique de tel personnage - l'attitude du « pourquoi » est celle du personnage qui s'étonne de voir le monde résister à sa subjectivité, dans laquelle il voudrait l'intégrer - mais bien par un effort sans cesse renouvelé pour discerner un ordre dans un labyrinthe.

A côté de cela, le monde auquel doit faire face l'individu est peuplé de gens irr_ponsables qui appartiennent à une hiérarchie et la représentent sans s'interroger sur la nature de l'autorité qui y préside.

L'écrivain nous montre sans l'expliquer que l'individu se perd dans les labyrinthes sociaux (sens qu'il faudrait donner à l'observation des personnages réfugiés « sous l'abri »); il nous montre également son échec

(23) Ibid., p. 133.

(24) Ibid., p. 134.

dans l'ordre de la connaissance comme dans la communication avec autrui. C'est que sa fonction psychologique est prisonnière d'une fascination provoquée par une suite d'éléments très variés qu'il ne sait pas intégrer dans une totalité cohérente. La conscience du personnage est comme arrachée à elle-même. L'absurde constitue un univers plein qui semble étouffer le hasard et dans lequel l'imagination du lecteur ne trouve guère de place.

Dans «Un mois de lune de miel» (25) 1972, un couple a préparé un nouvel appartement pour y passer sa lune de miel. En entrant chez eux, ils trouvent un étranger à qui ils demandent de décliner son identité. Ce dernier les avise qu'il occupe la fonction de bonne en remplacement de sa mère. L'homme lui fait comprendre qu'ils n'ont nullement besoin d'une bonne et l'invite à quitter la maison. L'étranger refuse, décide de rester et dit à l'homme: «En revanche, toi, si tu veux partir, tu n'as qu'à le faire! ». Le mari s'emporte et il se produit un combat dont l'étranger sort vainqueur. La femme ouvre la

fenêtre pour appeler au secours. Les gens répondent par une avalanche de plaques de boue sur la fenêtre. Le téléphone est en panne. Finalement, la femme décide de sortir pour appeler la police, mais la porte est fermée.

Angoissée, la femme est surprise par le bruit d'une dispute qui se déroule entre l'étranger et une autre personne aussi grande que lui; une minute après les deux hommes se serrent la main. La nouvelle s'achève ainsi:

« La pièce s'est vidée des étrangers (...). Ce ne sont que des chaises renversées, des débris. Les époux se sont assis sur ce qui reste d'un canapé brisé, le visage écorché à la suite des coups échangés (...). Quant à leurs vêtements, ils sont déchirés (...). Ils se sont regardés, puis ont regardé ce qui les entourait avec stupéfaction et soudain ils ont été pris de fou-rire (...) puis, ils ont repris le silence et l'hébétude » (26).

Telle est la fin de la nouvelle qui apparaît dominée par la terreur des événements illogiques et dont chaque composante semble incohérente par rapport à l'ensemble; l'on espère en vain que de la rencontre de ces composantes naîtra une signification globale.

Ainsi, cet univers coupé du monde extérieur, régnait déjà dans toutes les nouvelles précédentes; néanmoins des divergences peuvent être remarquées. L'absurde semble être moins un état qu'un plan informe, infini où le narrateur est installé. Nous ne trouvons plus la confrontation de la conscience et de l'inconscience, du passé et du présent, du logique et de l'irrationnel. Nous pouvons dire alors que la nouvelle neutralise les

(25) Le recueil contenant cette nouvelle a été publié à Beyrouth, 1972.

(26) Ibid., p. 30.

composantes de la personne. Ce n'est plus la réalité qui est symbolisée, c'est le langage narratif qui devient symbolique. Personnage, narrateur, cadre d'existence ne sont d'aucune époque, ni d'aucun pays. Les structures sociales ont disparu comme les caractéristiques qui servent à déterminer le personnage. Celles-ci sont toujours créées de façon abstraite.

Mahfouz, à cette époque, ne s'attache plus à préciser l'espace et le temps où vivent les personnages. Il écrit lui-même: «*Maintenant, peu importe l'individu qui a des particularités dans un temps et un espace précis, je cherche en lui un homme dans une certaine situation*»⁽²⁷⁾.

Le thème narratif et dramatique fondamental de Mahfouz demeurera-t-il la persistance de la dégradation humaine?

Dans «L'homme ayant perdu sa mémoire deux fois» (28) 1971, un homme est assis dans un petit jardin d'hôtel sans bien comprendre pourquoi il est là. Le propriétaire le questionne:

«- *Comment êtes-vous ici ?*

- *Je me suis trouvé dans un désert, avec la montagne derrière moi et une seule construction devant moi.*

- *Il faut que tu te rappelles d'Où tu es venu!*

- *Je ne sais pas.*

- *Et ta famille?*

- *Je ne sais pas*⁽²⁹⁾.

- *Que comptes-tu faire?*

- *Je n'en ai aucune idée*⁽³⁰⁾.

L'homme ne se souvient de rien, ni de son passé, ni de son présent. Toutes les incertitudes qu'il éprouve devant les choses dont il ignore tout, constituent au sens propre du terme, son univers. Non seulement elles constituent la réalité tangible, mais encore elles nous prouvent que la mémoire de notre personnalité n'est qu'un amalgame de reflets vagues.

D'autre part, notre être psychologique n'est pas moins informe, incohérent, fugace et friable dans le monde extérieur. Le souvenir, qu'il soit image ou remémoration, est illusoire. Nous ne nous rappelons rien avec précision, le passé nous place devant un perpétuel «je ne sais pas»; en nous n'existent que des fragments vécus, hors de nous, des objets se dégradent.

(27) Voir la revue *Al-Hilal*, n° de fév., 1972, p. 6.

(28) «*Ar-raghu alazi faqada zakiratahu maratayni*»), nouvelle tirée du recueil «*Hikaya bila bidaya wa la-nihaya*») publié au Caire, 1971. (29) *Ibid.*, p. 209.

(30) *Ibid.*, p. 210.

«Nous vivons dans l'absurde », ce thème prend une valeur esthétique, originale et saisissante dans les œuvres de Mahfouz. Il semble créer une structure narrative de l'absurde dont voici quelques éléments:

- Deux ordres de signification sont confrontés mais les principes, les pôles dont ils dépendent sont cachés ou implicites.

- L'absurde n'est pas le non-sens; ce sentiment est au contraire engendré par des séries de signes contradictoires que l'individu se trouve contraint d'admettre en même temps.

- L'individu attribue une signification au monde extérieur, alors qu'il est, à son insu, un signe de ce monde.

- Il ne connaît que le contenu fragmentaire d'une totalité dont la forme et la nature lui échappent. Son existence se compose de moments successifs.

- En conséquence, le temps est souvent absent de la nouvelle. Cela exprime la distance infranchissable qui sépare l'individu d'un ensemble inconnu.

- L'univers apparaît donc peuplé d'irresponsables qui ne comprennent pas les causes de leurs actes. En revanche, ils sentent ou constatent l'existence d'un ordre général et incohérent.

- On voit disparaître également le sens des valeurs comme celui des élans passionnels durables. L'univers absurde se traduit par une uniformité et une impassibilité coupées d'éclairs de violence.

- L'individu sent disparaître sa personnalité, tandis que nul ne lui donne place ou rôle à jouer dans le monde étrange qu'offrent les nouvelles. Parvenu au bout de cet itinéraire de l'absurde, il nous reste désormais à expliquer la structure que nous avons peu à peu définie, en essayant de l'insérer dans une structure plus vaste.

- Le phénomène de l'absurde soumet toujours le personnage à un effet dégradant: aboulie, terreur, sentiment d'errance et violence.

- L'homme devient la victime, le jouet de forces, d'événements dont le contrôle lui échappe tout à fait. Or, aucune tentative d'explication par la biographie de l'écrivain ne saurait justifier la valeur esthétique de ces constantes structurelles. En revanche, pour la première fois de sa carrière littéraire, celui-ci avertit le lecteur en écrivant au début du premier recueil: « Ces nouvelles ont été écrites entre octobre et décembre 1967 »⁽³¹⁾. Ainsi, il a bien voulu faire le lien entre ce qui se passait dans la société égyptienne de cette période et ce qui se passe à l'intérieur de son univers imaginaire. À l'étude de ces nouvelles, une vision du monde – qui demeure peut-être inconsciente chez l'auteur – se révèle à nous dans l'anxiété qui imprègne

chacune d'elles, déborde les limites d'une anxiété individuelle pour atteindre une dimension collective, voire une portée planétaire dans certaines comme « Dans l'obscurité » et surtout « Sous l'abri ». Le réflexe d'anxiété met en évidence les dangers que recèle cette vision du monde. Contagieuse, l'anxiété assume un rôle esthétique et sociologique privilégié en dévoilant la menace de déséquilibre social qui règne depuis l'avènement des changements survenus à cette période.

Sur le plan de la forme littéraire, il nous semble que la disparition de la narration entraîne naturellement l'abandon de la structure proprement narrative; ainsi, ni les textes de « Un mois de lune de miel », ni ceux de « Un conte sans début ni fin »⁽³²⁾, ne sont des nouvelles au sens étroit du terme; ce sont des formes intermédiaires entre la nouvelle et le théâtre en un acte.

Dans cette forme esthétique, il n'est pas aisé de trouver une unité d'impression; c'est le dialogue qui domine et prend la place de la narration. Il en résulte une absence de situation dramatique: c'est la dramatique de l'action qui donne à la nouvelle son unité structurale.

Cette modification signifie qu'il n'existe pas de genre littéraire statique, chaque forme littéraire pouvant évoluer selon l'évolution des changements sociaux-historiques de l'époque.

Nous remarquons d'autre part, que le dialogue est cohérent avec la structure de l'œuvre et ne présente pas de ruptures; ce trait démarque l'écrit de la littérature de l'absurde. Arrêtons-nous sur un exemple pris dans la nouvelle « Sous l'abri ». Les personnes qui sont sous l'abri discutent: « - *Ce n'était pas le metteur en scène comme nous l'avions cru.*

- *Qui peut-il être?*

- *Il se peut que ce soit un voleur ou un fou évadé, ou peut-être fait-il partie avec les poursuivants d'une scène cinématographique?*

- *Ce sont des événements concrets qui n'ont rien à voir avec le cinéma ».*

Un autre point éloigne la littérature de Mahfouz de l'absurde, c'est que, malgré le pessimisme et l'impuissance, à changer les personnages, nous relevons certaines certitudes et certains espoirs. Dans son dernier groupe de nouvelles « Le crime »⁽³³⁾ 1973, ne figure pas l'absurde caractéristique de la première série, comme par exemple dans la nouvelle « Bienvenue » où un cireur de chaussures parle avec son client, un « monsieur » :

«- *La question, c'est que les choses sont compliquées.*

- *N'oublie pas que nous sommes en état de guerre et*

(31) Voir « Tahta-l-mmizalla » op. cit., p. 3.

(32) « Hikaya bila bidaya wa la-nihaya », recueil publié au Caire, 1972.

(33) N. Mahfouz, « Al-garima », recueil publié au Caire, 1973.

que nous avons essuyé une défaite auparavant (...).

- Est-ce que la guerre résoudrait tes problèmes? Moi, je veux la victoire, et une vie raisonnable. Quand cela se réalisera-t-il?

- Ça se réalisera avec de la patience et du travail»⁽³⁴⁾.

6) La nouvelle de Yousof Idris

Depuis la composition de son premier recueil de nouvelles «Les nuits les moins chères» en 1954, jusqu'à celles de «Langage al-ay ay» en 1965, l'auteur n'a cessé d'utiliser le réalisme social qui revient constamment dans ses œuvres littéraires, tant au théâtre que dans le roman et la nouvelle.

En 1969 l'écrivain a édité son premier recueil de nouvelles écrites après la guerre et intitulé «L'appel»⁽³⁵⁾; puis en 1971 un second recueil intitulé «Maison de chair»⁽³⁶⁾. L'ensemble des deux recueils contient vingt nouvelles où les caractères absurde et symboliste sont prépondérants.

Dans «L'appel», une jeune fille vit à la campagne en rêvant de la vie urbaine; de ses lumières et ses gratte-ciel fascinants. Mais une crainte et une voix intérieure lui répètent qu'elle va tomber dans la débauche et qu'elle se donnera à un homme de la ville. Finalement, elle accepte d'épouser Hamad, campagnard travaillant comme concierge dans un grand immeuble de la ville. Là-bas, ce qu'elle craignait arrive. Elle succombe. La voilà maintenant «couchée sur le sol de la chambre, les jambes nues; son petit enfant, effrayé, pleure près de sa tête. Pendant ce temps, vêtu d'une veste et sans pantalon, l'homme de la ville est allongé sur elle, jambes nues, cuisses nues, presque toute nue». Quand son mari pousse la porte, le narrateur commente: «Il est stupéfait devant cette vision hallucinante et terrifiante. Il se sent mourir, il ne voit plus rien, n'entend plus, ne sent plus...»⁽³⁷⁾.

L'écrivain nous place au sommet de la situation dramatique dès le début de la nouvelle, devant une scène symbolique de la rencontre entre modernisme et traditionalisme. Le modernisme et ses particularités se révèlent très nettement quand Hamad, descendu dans la rue et tentant d'oublier l'atrocité de la scène, voit l'homme de la ville «devenir dix, vingt hommes de la ville, tous portant des vestes et marchant à grandes enjambées».

Pour décrire la vie en ville, l'auteur s'est servi d'un symbole, l'acte sexuel entre Fathya et l'homme, qui traduit bien cet appel au modernisme dont Fathya ressentait l'attrait depuis longtemps déjà: «Cela ne lui paraît pas étrange car elle l'avait imaginé tout au long des années précédentes

(34) «Ahlan», nouvelle tirée du recueil «Al-ga,rima».

(35) «An-nadhaba», Dar Al-Hilal, Le Caire, 1963.

(36) «Bayt min lahm», Dar Alam Al-Kutub, Le Caire, 1971.

(37) An-nadaha». op. cit. p. 9.

(...), donc l'idée l'obsédait, l'oracle l'appelait. Evoquant l'acte dans tous ses détails, elle l'avait vu en étant convaincue qu'il allait se produire. Ainsi, elle vivait l'acte comme s'il était en train de se produire»⁽³⁸⁾.

Cet appel qui n'avait cessé de harceler la jeune femme avant qu'elle ne quitte son milieu rural se retrouve constamment dans la nouvelle, Fathya fuyant son mari pour retourner à la ville. Au cours de ce passage du passé à l'avenir accompli par le personnage, l'auteur présente sa vision du monde à travers la voix de l'oracle: « *qui per sistait à lui répéter que sa défense allait capituler et qu'elle finirait par succomber* »⁽³⁹⁾.

Cet acte ne peut pas se produire dans la société réelle, pour une femme issue du milieu rural. En effet, l'usage social comprend un ensemble de valeurs solidement enracinées qui entraîneraient pour la coupable, expulsion, mépris et même parfois mort. On constate donc que le nouvelliste tisse une métaphore autour du thème sexuel pour présenter la nécessité du modernisme comme remède à la crise de développement de la civilisation; cela traduit la pensée d'Ildris et du groupe intellectuel en Egypte, à cette période.

A vant de rejoindre la ville, Fathya portait en elle cette prédiction: « *Là-bas.. tu dois résider, là où sont les larges avenues..., là où la lumière intense et brillante fait. se transformer les ténèbres en jour..., là où des gens montent dans des voitures...* »⁽⁴⁰⁾. Cette nécessité intérieure est donc à la fois rêve et réalité; aussi ce n'est pas par hasard qu'elle épouse Hamad et abandonne le gardien campagnard, établissant par là le passage du monde traditionnel au monde moderne où l'on trouve « *les voitures roulant à toute vitesse, les affiches publicitaires et lumineuses avec leurs sept couleurs (...)* »⁽⁴¹⁾, où « *tout se passe électriquement* »⁽⁴²⁾.

Cependant, cet univers dont Fathya a longtemps rêvé, cache des contradictions énormes qu'elle était loin d'imaginer et qu'elle découvre avec surprise à son arrivée à la ville: « *Elle a vu des pauvres, des affamés, des mendians (...), des femmes qui seraient laides sans leur maquillage* »⁽⁴³⁾.

Néanmoins, ces maux, cette vie inhumaine « *n'ont pas détruit le rêve dans l'esprit de Fathya. La ville gigantesque demeure attirante à ses yeux bien que le mal s'y étale partout* »⁽⁴⁴⁾.

(38) Ibid., p. 15.

(39) Ibid., p. 15.

(40) Ibid., p. 16.

(41) Ibid., p. 18.

(42) Ibid., p. 20.

(43) Ibid., p. 18.

(44) Ibid., p. 21.

Cette conscience semble mêler la VOIX de l'héroïne à celle du nouvelliste...mais elle s'accompagne d'uneangoisse sur l'avenir. C'est ce qui réveille Fathya de son sommeil pour aller voir « *si la porte est fermée* »⁽⁴⁵⁾. Elle se rend compte qu'il faut combattre l'oracle annonciateur de la perdition par l'homme de la ville qui habite le même immeuble qu'elle. Mais, au cours de l'acte sexuel, elle ouvre les yeux: « *La terreur disparaît... Elle regarde bien son vainqueur... Elle n'a jamais vu un visage pareil, bien rasé... et aussi beau; une bonne odeur se dégageait de son corps...* » (46).

En fait, ces images représentent tout ce qui lui manquait à la campagne, toutes les aspirations d'une société marquée par une crise ambiguë.

La nécessité de changement est clairement exprimée lorsque Fathya ressent « *le passage d'une soumission contrainte à une soumission puissante* »⁽⁴⁷⁾.

A ce stade...l'action semble coordonnée pour véhiculer le symbole. Elle n'est pas le reflet de la simple réalité, elle porte des significations qui dépassent la réalité pour embrasser un terrain plus vaste. Dans cet univers narratif, on constate donc une évolution particulière du réel dont on retrouve l'équivalent dans la structure globale de la nouvelle.

Le narrateur, utilisant la technique du «flash-back» nous montre la puissance de l'homme de la ville. Ainsi, lorsque Fathya a traversé la chambre, il nous explique qu'elle a pleuré au début.. mais qu'au moment de leur union « *elle commence à ressentir des choses étranges et fantastiques qui pénètrent son être et son corps, des choses nouvelles et éblouissantes (..) comme si la lumière clignotante, rouge, bleue, mauve (..), tous les vêtements chers, riches et élégants, tous les parfums, toutes les rues larges,*

encombrées et propres, les jardins, les arbres, les tramways, les voitures somptueuses, les cinémas, les cabarets, les danseuses, les enfants bien portants. les pharmacies, tout ceci se rassemblait et s'infiltrait dans son être »⁽⁴⁸⁾.

Dans la dernière partie de la nouvelle, notons qu'Hamad quitte l'immeuble, emportant ses bagages, accompagné de Fathya et de leurs deux enfants, fuyant la vie de la ville: « *Il a pris des billets pour le premier train, mais lui est rentré seul à la campagne (..). Fathya a rofité de son inattention, dans le mouvement de ceux qui arrivent et de ceux qui partent (..), pour fuir et reprendre le chemin de la ville et de sa propre volonté, non plus pour satisfaire à un appel mystérieux* »⁽⁴⁹⁾.

(45) Ibid., p. 26.

(46) Ibid., p. 23.

(47) Ibid., p. 33.

(48) Ibid., p. 32.

(49) Ibid., p. 110.

Nous découvrons ici la pensée du nouvelliste qui s'exprime à travers le comportement et la prise de décision de l'héroïne concernant son retour à la ville. Malgré les contradictions et les conflits divers qui ont fait naître en elle la peur - comme nous l'avons vu précédemment le modernisme semble constituer une fatalité à laquelle correspond la dégradation. Au cours de cette période de passage, les valeurs sont déséquilibrées, non pas de façon définitive, mais jusqu'à ce que les composantes d'autres valeurs prennent forme et deviennent nettes pour l'individu qui retrouve alors une cohérence avec les structures sociales globales.

Dans la nouvelle « La grande opération »⁽⁵⁰⁾, on trouve le thème de la mort sous la forme d'un corps de femme allongée sur la table d'opération et souffrant d'un mal mystérieux localisé à l'abdomen. Au cours de cette opération, le chirurgien et ses assistants ne parviennent pas à identifier ce mal. La femme reste ainsi; on voit l'assistant et l'infirmière aux côtés de la patiente; il ne reste plus qu'à attendre la mort qui se dessine déjà sur le visage de la femme. Le médecin contemple « la chambre comme s'il la

voyait pour la première fois. Il la trouve horrible, lugubre, ce qu'il n'avait jamais remarqué auparavant (...) avec du sang rouge qui tache le plafond blanc »⁽⁵¹⁾. L'infirmière semble occupée à tricoter⁽⁵²⁾. Le médecin voit le temps passer lentement. Il regarde l'horloge et suit la marche des aiguilles avec angoisse; il cherche un moyen de sortir de cette situation embarrassante »⁽⁵³⁾ « alors que la patiente sur la table d'opération n'est pas encore morte »⁽⁵⁴⁾. Soudain, il soupire et a l'impression de sentir mourir des parties de son corps comme celui de la femme étendue devant lui (...) au point d'en frémir et de penser à sa mort comme si l'heure en était venue »⁽⁵⁵⁾. Au moment où il sent la mort « l'envahir, il est comme un rat pris au piège; il tente de s'enfuir de toutes ses forces (...) il quitte sa place pour se tourner vers l'infirmière; il lui pose les mains sur les épaules (...) »; le narrateur commente les faits: « L'étreinte est devenue plus forte (...). Ils se sont déshabillés »⁽⁵⁶⁾ et ont fait l'amour devant la femme allongée.

Dans ce passage, le sexe n'a pas la même signification que précédemment. Le héros semble souffrir d'aliénation psychologique. Il a participé à l'intervention chirurgicale; il a fréquenté à maintes reprises la

(50) Ibid., p. 104.

(51) Ibid., p. 105.

(52) Ibid., p. 109.

(53) Ibid., p. 116.

(54) Ibid., p. 121.

(55) Ibid., p. 122.

(56) Ibid., p. 123.

salle d'opération; il connaît parfaitement ce qu'elle renferme comme objets et instruments. Cependant, au cours de l'attente, il fixe ces objets et pour la première fois manifeste une surprise, un étonnement « *comme quelqu'un qui se réveille après un rêve (...) Non... ce n'est pas une salle d'opération, c'est un endroit effrayant et lugubre qu'il découvre à cet instant* ».

Cet instant vide l'a amené à contempler ce qu'il y avait d'étrange dans son univers. « *Au cours de la semaine, son rêve éternel était le jour des opérations* »⁽⁵⁷⁾ et, parmi ses collègues, il est réputé pour « *son zèle au travail* »⁽⁵⁸⁾; mais il vient de découvrir l'étrangeté de ce monde: l'agonie de la patiente dans un coin de la salle crée en lui une peur qui se transforme en sentiment de sa propre mort: « *Chaque fois que sa pensée se fixe sur l'idée de la mort de la femme, son corps se contracte, par peur que sa propre fin n'arrive au même instant* »⁽⁵⁹⁾.

De toute sa vie, il n'a jamais éprouvé un tel sentiment en exerçant son activité. C'est seulement à cet instant précis qu'il a découvert son être et des choses qui l'entourent. « *Des taches de sang sur le mur (...). L'atmosphère de la salle s'est alourdie; la lumière a pris la forme de raies distinctes* »⁽⁶⁰⁾. Cette rupture entre lui et les choses se retrouve aussi entre lui et les êtres ainsi que le montre l'échec de la communication qu'il a tenté d'établir avec l'infirmière affairée à son tricot: « *Vous avez entendu parler de la dernière anecdote? Elle n'a pas répondu, comme si elle était coupée du monde* »⁽⁶¹⁾ - *Comment docteur? - L'anecdote (...) Elle s'est levée en se dirigeant vers la fenêtre et a jeté un regard vers l'extérieur* ».

Le héros cherche un moyen pour dissiper son aliénation et recouvrer son sang-froid; « *Il se place devant l'infirmière à côté de la fenêtre et regarde son corps* »⁽⁶²⁾. Le narrateur commente: « *Comme un dernier appel au secours, il quitte sa chaise, se dirige vers elle* »⁽⁶³⁾. Ils se sont unis devant le corps partagé entre la vie et la mort, comme en rêve, comme si le héros était inconscient, s'insérant dans la structure globale de la nouvelle, au sein de l'action qui s'y déroule.

Le personnage de l'infirmière « *sauvage, irascible* »⁽⁶⁴⁾. « *Ce qui se dit d'elle est effrayant (...)* Un de ses collègues a essayé de la caresser pendant

(57) Ibid., p. III.

(58) Ibid., p. 110.

(59) Ibid., p. 122.

(60) Ibid., p. 123.

(61) Ibid., p. 116.

(62) Ibid., p. 117.

(63) Ibid., p. 122.

le travail, elle a réagi violemment ». Cette description du personnage est de nature à rendre impossible tout acte sexuel: le fait que cet acte ait lieu avec le médecin suggère donc au lecteur qu'il y a eu entre eux une sorte de relation inconsciente.

Cela est confirmé au lecteur lorsqu'il apprend qu'entre les deux personnages n'existaient ni passé commun, ni amitié, ni amour qui auraient pu justifier le consentement rapide de la femme à la proposition du médecin.

Ainsi, la sexualité revêt une forme métaphysique et psychologique.

La vie présentée par l'écrivain ne permet pas au médecin de se délivrer de son aliénation: la sexualité n'aide pas.. le héros, mais elle le renvoie à son être profond. En fait cette délivrance ne serait réalisable que dans l'équilibre social, dans la coordination de l'individu avec les structures sociales globales.

La crise du héros.. n'est-elle pas un phénomène individuel? Certainement pas"car l'aliénation psychologique ou sociologique était ressentie chez la majorité des intellectuels après la guerre.

Dans la nouvelle «L'oiseau et le fil» (65), 1970, deux oiseaux ont choisi de se poser sur un fil entre deux poteaux téléphoniques: « *A cet instant précis, il transmet sept communications en même temps* » (...). *Les griffes de l'oiseau se sont accrochées avec douceur, le vent a soujflé. Il a vacillé, s'est raccroché* (...). *Non loin de lui a remarqué sa compagne* (...). *Le fil rouillé, vieux et fin... Apparemment rien ne se produit; à l'intérieur des mondes et des univers tournent: des bonjours, des protestations, des salutations, des contrats, des adieux, des appels au secours* (...); *de grosses voix, de douces intonations, des paroles se mélangent, fusionnent, s'unissent et deviennent toutes, à la fin, matérielles. Des électrons. Des charges de même nature, semblables. Le mot d'amour a la même intensité que celui de la haine. Les courants de la vérité sont ceux du mensonge. La franchise pareille à l'hypocrisie, la douleur pareille à la malédiction, le voleur à l'honnête homme. La nuit est semblable au jour; le tabou est comme le permis; la lutte comme la trahison; l'héroïsme comme la lâcheté* ».

Dans cette nouvelle, malgré l'ambiguïté du symbole et de l'abstraction, une image révèle l'isolement de l'écrivain et son sentiment d'absurde quand il écrit que la vérité est semblable au mensonge, le voleur à l'honnête homme, autant d'éléments connotant un sentiment d'aliénation.

(64) Ibid., p. 104.

(65) « L'oiseau et le fil », nouvelle tirée du recueil « Bayt min lahm », Le Caire, 1971 et traduite dans le chapitre V III.

Dans le récit « L'illicite »⁽⁶⁶⁾ 1962, l'écrivain a utilisé le thème sexuel de façon réaliste en créant l'héroïne tragique représentée par le personnage d'Aziza, une journalière qui sombre dans la misère, tout comme ses sembla-

bles, les ouvriers agricoles. Idris, en critiquant la condition sociale de la campagne, rêve de changement et se heurte à l'ordre établi.

Dans la nouvelle « Dustur ya sayda »⁽⁶⁷⁾ 1969, une grand-mère noue une relation avec un jeune ayant l'âge de ses fils, sans que l'écrivain justifie cette situation. Il nous laisse dans l'ambiguïté: aucune explication sociale n'est fournie. D'autre part, nous ne pouvons pas parler ici d'une œuvre symbolique comme cela est le cas de « La grande opération » et de « L'appel » où l'écrivain laisse le lecteur tiraillé entre le sens et le non-sens.

Dans la série de nouvelles composant le recueil « Maison de chair » (1971) nous remarquons que la structure significative disparaît et l'univers imaginaire de l'écrivain se colore souvent de symboles ambigus et d'absurdités. Dans la nouvelle qui donne son titre au recueil, une *femme* vivant avec ses quatre filles et dont le mari est décédé, se remarie avec le vieil aveugle venu lui lire des versets du Coran à la mémoire de son mari. L'écrivain se base sur la prise de conscience et sur un symbole qui rappelle l'univers narratif de N. Mahfouz.

On retrouve le même procédé dans la nouvelle « La ruse »⁽⁶⁸⁾ 1971: le héros narrateur voit l'image d'une tête de chameau qui le poursuit partout, sous la douche, dans son bureau, pendant la sieste, dans l'autobus et dans sa chambre. Ni les événements, ni les images n'apportent au lecteur la moindre signification; on peut dire, en reprenant l'expression de G. Lukács que ces nouvelles « impliquent et traduisent une absence de perspective »⁽⁶⁹⁾.

Cependant, ces nouvelles enrichissent le champ psychologique de la personne. Les thèmes sont séparés du cadre dans lequel ils s'inscrivent; les plans, les degrés de temporalité sont substitués au sentiment d'une durée homogène inscrite dans l'immédiateté; les personnages fixent leur attention sur les détails, le dessin des objets dont ils sont radicalement séparés et qu'ils ne peuvent intégrer dans leur affectivité ou dans leur pensée. Les objets n'en deviennent que plus spécifiques, plus précis. Le nouvelliste conduit par là le lecteur à une perception précise du monde, plutôt qu'à un certain impressionnisme. D'autre part, percevant la durée comme une succession

(66) « Al-Haram », Le Caire, 1962.

(67) « Dustur ya sayda », nouvelle tirée du recueil An-nadaha, Le Caire, 1969.

(68) « Al-khida », nouvelle tirée du recueil « BaYt min lahm », op. cil. .

(69) G. Lukács. La signification prééminente du réalisme critique. trad. par M. Gondillac. Ed. allimard. Paris. 1960. p. 104.

d'images, la confondant avec le vécu, le personnage ne recourt plus, ou qu'en de rares cas, à des temporalités imaginaires ou socialement déterminées: il accroît notre connaissance du temps psychique. Ces deux éléments pourront être retenus par l'historien qui les confrontera à la réalité psychosociale correspondante.

7) La nouvelle d'A. Al-Kharraf

Dans la nouvelle «Dans la rue» ⁽⁷⁰⁾ 1972, le héros debout devant une glace de sa chambre, se rase, puis va se promener dans la rue. Darls une ruelle, il est saisi d'angoisse, comme s'il fuyait un danger indéterminé, comme si un monstre le menaçait.

Le danger représenté par l'ombre du monstre qui rôde en ville se traduit, dès le début de la nouvelle, par des signes implicites surgissant de l'être même du héros. Un état d'angoisse s'empare de lui et le menace. Le héros est décrit de la même façon que ceux qui sont sensés avoir rencontré le monstre d'une part, et la ville où rôde la bête d'autre part. «*Il est dans les rues... entre les autobus (...), entre les vieilles maisons (...), les foules (...), et les voitures brillantes (...)*» ⁽⁷¹⁾. Affronte-t-il l'individu ou la collectivité de la ville?

Dans la seconde partie de la nouvelle, le narrateur décrit un autobus bondé, qui roule «*muet, sur la rive du Nil*». *Les gens à l'intérieur ont pris place et éprouvent un instant de satisfaction et de contentement, comme il s'en trouve rarement entre les gens (...). Le souffle du Nil pénètre par la fenêtre de l'autobus*» ⁽⁷²⁾. «*Les jambes sont placées en position inconfortable, les pieds sur le cercle de fer (...) de la roue de devant*».

Le héros regarde «*sur l'eau (...) un petit canot noir et solitaire qui paraît au loin (...), monte et descend sur la surface de l'eau*». L'intervention de l'élément naturel nous permet, dans une certaine mesure, de pénétrer l'état d'âme du héros. Cette pénétration est cependant étrange puisqu'elle se réalise par le biais d'un élément extérieur. On a là une allusion aux relations discontinues qui lient les événements et la relation symbolique dans laquelle s'enferme le personnage. Le canot solitaire vacille sur l'eau comme le héros à l'intérieur de l'autobus d'où monte «*le grincement des freins (...); il dérape sur la place(...); l'homme ressent une secousse qui lui fait mal (...). Le chauffeur se retourne, les gens crient (...)*».

Ainsi, l'écrivain a préparé la situation dramatique, il ne nous a pas placés

(70) Nouvelle tirée du recueil «*Sa at al-kiblia*», Beyrouth, 1972.

(71) Ibid., p. 87.

(72) Ibid., p. 88.

devant un événement subit mais il nous a fait vivre le déroulement du drame. D'abord le héros endure l'encombrement de l'autobus qui manque de tomber dans le Nil en évitant un camion. L'accident est préparé, et néanmoins il reste surprenant. Cette secousse

qui apparaît} montre une angoisse latente qui habite en profondeur le héros. Cependant, elle ne nous conduit pas directement au monstre mais à cette description sac

cadée: « *Les remous successifs provenant de la terre, de l'eau, du goudron, de l'argile durcie sont insupportables* »⁽⁷³⁾.

Par cet accident le drame atteint son paroxysme. La fonction symbolique du monstre s'éclaircit légèrement quand nous retrouvons le héros narrateur engagé sur une grande place de la ville.

Son regard sur la ville lui évoque « *d'énormes animaux oisifs* ». La place devient pour lui un monde étrange dépourvu de vie et d'action. Il est probable que la ville, symbole du modernisme, déposséderait l'homme de toute force morale et lui communiquerait un mal incurable. Ici la vision de A. Kharrat s'oppose à celle de Y. Idris. Chez ce dernier, en effet, le modernisme n'apparaît pas comme un mal absolu. Ainsi dans « *L'appel* », le personnage de Fathya découvre les deux faces de la ville, « *le bien et le mal* » mais « *la ville grandiose restait la même pour elle* » et elle choisit de fuir son mari pour retourner à la ville. Au contraire, Kharrat ne voit dans la ville qu'angoisse, solitude.

Dans cet univers imaginaire, l'homme ne domine pas les lieux, il se sent toujours étranger en quelque endroit qu'il se trouve. Pour Idris au contraire) il y a correspondance entre l'homme et le lieu qu'il occupe. Fathya, la campagnarde, essaye de toutes ses forces de vaincre le sentiment d'aliénation qu'elle éprouve à la ville; le héros que fait apparaître Kharrat est incapable de s'intégrer à ce milieu pour sortir de sa solitude. Ce caractère négatif que l'on retrouve également dans l'exclusion du temps de la

description du personnage exprime les difficultés de celui-ci à agir.

Dans la dernière partie de la nouvelle, le héros paraît rêver. Il voit « *un bateau luxueux qui se déplace lememem sur le Nil, pourru d'une carcasse énorme* » et, dans un moment d'exaltation, il déclare: « *Le monstre habite le fond de mon cœur, jlottam sur les eau.* » d'un amour incompréhensible et non désiré... ».

Ainsi semble enfin éclaircie la signification structurale de la symbolique. Ce qui était caché est révélé: l'angoisse, le malaise. Le héros traverse une

(73) Ibid., p. 89.

crise, mais cette crise est comme coupée du monde extérieur. qui apparaît comme un simple décor s'opposant à une réalité effective qui, néanmoins, continue d'entretenir une relation profonde avec le monde intérieur du héros. puisque, chaque fois que se produisent des changements dans le monde extérieur, ceux-ci se répercutent sur l'univers intérieur.

C'est donc le sentiment de l'absurde qui constitue l'univers narratif de la nouvelle, Nous retrouvons ce thème. dans un décor différent, au sein d'autres œuvres de Kharrat, comme « A la gare » ou « Au bout du chemin » ou encore « La tour ».

Dans la première nouvelle, le héros, après un voyage en train, découvre subitement qu'il a perdu son alliance. Il retourne à la gare et « court à grandes enjambées, suivant le train, haletant, pour essayer de le rattraper...⁽⁷⁴⁾. Il n'y arrive pas mais tombe sur les rails: « Il est assommé (...J, il perd conscience »⁽⁷⁵⁾. Lorsqu'il revient à lui, il se retrouve la tête enfouie dans un cadavre déchiqueté. Il tente alors de s'enfuir, mais il retombe⁽⁷⁶⁾; il se relève et il trébuche sans fin, comme si toute volonté lui était ôtée. Il obéit aveuglément à une force mystérieuse qui, transformée en cycle infernal, fait naître en lui un sentiment de mort qui s'affirme à travers tous les événements survenant partout en ville.

Dans la nouvelle « Au bout du chemin », le héros doit affronter une situation analogue. Il ressent également une angoisse et une menace qui pèsent sur sa vie. Il a quitté la femme qui l'accompagnait dans le train parce qu'il a remarqué un groupe de nomades qui le visaient et voulaient attenter à sa vie. Il ressent la nécessité de « titir un danger qu i rôde ». Il se jette du train en marche: « Il tombe du train (...)⁽⁷⁷⁾.

Il se retrouve alors seul: « dans le sable du désert (...).

Le silence est écrasant (...J. Devant. les rails du chemin de fer s'allongent à l'iJ fini »⁽⁷⁸⁾.

C'est ainsi que s'achève la nouvelle, comme si le héros devait continuer le voyage dans cet univers lugubre et vide, comme si les rails du chemin de fer, symbole d'une continuité, guidaient ce voyage vers le néant. En quittant

la femme dans le train, il ne laisse paraître aucun sentiment, aucun chagrin. Quand il a remarqué les nomades, il ne lui a rien dit non plus.

(74) Ibid.. p. 82.

(75) Ibid.. p. 83.

(76) Ibid.. p. 84.

(77) Ibid.. p. 13.

(78) Ibid.. p. 31.

Nous pouvons conclure que dans son univers imaginaire, Kharrat insiste essentiellement sur les personnages toujours en situation ambiguë. L'œuvre littéraire équivaut en quelque sorte à la « libre association d'idées » recherchée par les psychanalystes. Cette technique lui fait donc négliger certaines perspectives utilisées communément dans la nouvelle, telles que l'action, son déroulement chronologique, la description des personnages et leurs itinéraires historiques. L'auteur se libère également de la réalité sociale dont il fait totalement abstraction. La plupart du temps, ses nouvelles se déroulent dans un train, un autobus ou un tramway; le personnage paraît exempt de tout engagement, de toute relation avec autrui et de toute appartenance à un lieu ou à un temps déterminé.

Donc, les structures narratives de Kharrat se présentent avec des caractéristiques définies:

- L'absence de communication entre les personnages, comme l'indique cette simple phrase: - quand le garçon de café tente d'interroger le héros de la nouvelle « Dans la rue » « De quoi parlez-vous ? » « Il se réfugie dans le silence »⁽⁷⁹⁾. Ainsi, chaque nouvelle rencontre, chaque conversation lui apparaîtra comme le fragment d'un tout indiscernable.

- La logique ne ressort ni de l'individu, ni du social, mais de leur relation.

Elle engendre un univers artificiel, arbitraire où l'homme ne connaît ni commencement ni fin, mais des répétitions tandis que ses élans spontanés prennent l'aspect de surgissements vite épuisés.

L'homme qui apparaît dans ces nouvelles n'est capable de rien... parce que la société évolue vers une nouvelle accommodation sociale et le système de valeurs est bouleversé.

Le héros narrateur s'exprime à la première personne, son « je » constate, enregistre, sans faire de commentaire, ni relier entre eux les événements, par une vision du monde, par une réalité psychosociale à exprimer.

Dans l'œuvre de Kharrat, le monde auquel doit faire face l'individu est peuplé de gens irresponsables qui appartiennent à une hiérarchie et la représentent sans s'interroger sur la nature de l'autorité qui y préside. On y trouve l'inadaptation d'un individu, son incapacité à s'intégrer dans une totalité cohérente.

Le héros est déchiré intérieurement. La conscience du héros apparaît comme arrachée à elle-même. Une similitude de structure, décelée dans l'œuvre, n'implique pas une similitude de formes, de composition, de contenus. Kharrat exprime l'absurde dans des nouvelles symboliques

(79) « Dans la rue », op. cit., p. 120.

figurées à travers un univers non réel; par contre Mahfouz l'exprime en choisissant comme thème une société réelle.

Le nouvelliste, pour raconter l'histoire de ses personnages, doit concevoir une durée qui reflète et exprime l'ordre, les règles inconnues dont dépendent de telles existences. Le temps narratif devra traduire et soutenir dans l'enchevêtrement du discontinu, la certitude à peine esquissée derrière les incertitudes, la présence simultanée du sens et du non-sens.

Le thème narratif de l'absurde ne pouvait se manifester qu'au moment où la vie sociale fortement différenciée, concernait et même absorbait l'existence de chacun.

8) La génération de l'après-guerre

Quant à la génération des années soixante, qui s'est fait connaître après la guerre de 1967, elle s'est essentiellement préoccupée de rechercher avec la nouvelle une forme d'expression plus apte à exprimer les problèmes de son époque, son angoisse concernant l'avenir du pays.

Les jeunes écrivains croient en la nécessité d'un changement social, chacun selon sa vision propre. Certains pensent que le changement doit se faire dans le sens d'une mutation vers le socialisme. D'autres l'envisagent plutôt à travers l'expression de la liberté individuelle. Les œuvres de la première catégorie se distinguent par un engagement politique; celles de la deuxième par un engagement rationnel. Il est cependant difficile de délimiter exactement ces deux catégories car on peut trouver, au sein de la première catégorie, des écrivains faisant intervenir des préoccupations personnelles à côté des préoccupations générales; de même, au sein de la deuxième catégorie, certains auteurs se penchent sur les problèmes sociaux en négligeant parfois les problèmes personnels. Tous ont foi en un avenir de lutte et de libération. Ainsi qu'en témoigne la préface à une revue littéraire intitulée «Galerie 68 » fondée en 1968 par un groupe réunissant des membres de ces deux catégories: «Si ces œuvres littéraires réussissaient à exprimer le sentiment des écrivains de cette nouvelle génération, elles rempliraient l'engagement qu'elles se sont fixé: la participation à la lutte de libération»⁽⁸⁰⁾.

(80) « Galerie 68 » n° de mai 1968. p. 3.

9) La nouvelle d'Al-Ghitani

A ce propos, arrêtons-nous sur un exemple remarquable, celui de Gamal Al-Ghitani. Cet auteur a écrit deux recueils de nouvelles durant cette période. Sa première œuvre «Journal d'un jeune homme depuis mille ans»⁽⁸¹⁾ commence ainsi: « Nos savants ont découvert ces papiers lors des fouilles d'une ville antique; ces papiers ont été écrits par un de ses habitants au cours de la guerre qui eut lieu dans ces temps perdus (...) sur les rives du Nil, contre un petit pays »⁽⁸²⁾.

Au premier abord, cette présentation historique retient l'attention du lecteur qui s'imagine que l'écrivain va le guider dans l'antiquité égyptienne, en décrivant des événements et des personnages historiques. Cette perspective s'estompe dès la fin de l'introduction. Bien que la nouvelle paraisse hors du temps et de l'espace par son absence délibérée de références, elle fait bien cependant allusion à la situation actuelle de la société égyptienne. Le pronom «je» utilisé par le héros narrateur est là pour en témoigner; d'autre part les événements et descriptions rapportés par ce même héros révèlent les contradictions explicites de la vie quotidienne à cette période : « *L'ne \ille obscure (...)* »⁽⁸³⁾. *Le silence s'abat sur elle (...)*. *Pas d'explosions, ni de bruits de canons (...)*. *La musique militaire (...)* »⁽⁸⁴⁾. *Les //lies sont pleines de belles filles. de jeunes élégants (...) et de longues roitllres (...)* »⁽⁸⁵⁾.

Dans la nouvelle: « A la découverte de Ibn Salam »⁽⁸⁶⁾ un pauvre homme courageux tente de résister à l'oppression et à la colonisation, lors de l'occupation turque. La nouvelle est riche en descriptions et observations de toute nature.

De telles caractéristiques se retrouvent dans d'autres nouvelles de l'auteur, lesquelles débutent par une introduction historique, puis passent à la description de l'événement contemporain. Al-Ghitani choisit donc une forme historique et non des événements historiques, pour décrire la réalité actuelle et symboliser ses objectifs.

En ce qui concerne la forme littéraire, la disparition du drame, dans toutes les œuvres du recueil écrites en 1967-1968, fait que ces écrits ne peuvent être considérés comme des nouvelles proprement dites; elles se présentent sous la forme de tableaux. L'écrivain évoque le personnage, décrit

(81) « Awraq shab ash al-f am » Le Caire. 1969.

(82) Ibid.. p. 7.

(83) Ibid.. p. 8.

(84) Ibid.. p. 12.

(85) Ibid.. p. 10.

(86) « Kashf al-litam an Ibn Salam », tirée du recueil « A wraq shab ash al-f am », op. cit.

l'événement sans introduire d'élément dramatique et il reste plus proche de l'observation, de la description que de l'action.

Dans la nouvelle « Terre... Terre »⁽⁸⁷⁾ 1970, un instituteur part en vacances dans sa famille qui habite à Suez, l'une des villes du front. Arrivé là, il ne retrouve de sa famille et de sa maison que « des pierres et des débris de bois carbonisés... des restes de vêtements ayant perdu l'éclat de leurs couleurs ».

Le nouvelliste, après avoir décrit ce spectacle tragique de façon précise, nous laisse avec le héros qui conduit un ami à l'hôpital, triste et l'esprit tourmenté par ses souvenirs. Il imagine sa mère, ses sœurs, les moments passés avec elles, sous la forme d'un monologue constant. L'écrivain utilise conjointement deux techniques pour donner un caractère dramatique au monologue: le « flash-back » et le contraste. D'autre part, le monologue permet de relier simplement le présent au passé. Ainsi le héros se souvient de l'amour de sa mère en se parlant à lui-même:

«Dorénavant, lorsque j'aurai un cauchemar, qui va me réveiller? Personne... ». Pour amplifier le drame, toute l'histoire est basée sur l'unique scène de l'arrivée du héros, lorsque les villageois l'accueillent « avec tristesse et mutisme, ne sachant comment lui annoncer la nouvelle »;

il a tout perdu en un seul instant et précisément « à neuf heures et demie exactement ». Le héros ne cesse de se répéter cette heure fatidique, comme si le temps s'était arrêté à l'instant où « une main inconnue... pressant un bouton... un missile terre-terre est lancé (...). Il a anéanti la source de la tendresse (...). emportant avec lui une voix qui rassurait les enfants (...) »⁽⁸⁸⁾. Quant à l'ami qui aurait pu le consoler, le malheureux a perdu la vue et l'ouïe.

Dans la deuxième partie de la nouvelle, le héros cherche, par tous les moyens, à rendre à son ami son état antérieur. Le « médecin » a posé son stéthoscope sur le dos et la poitrine de l'homme d'un geste automatique, puis il lui a demandé de l'accompagner au Caire. Le héros s'étonne de cette attitude et décide d'aller voir le directeur de l'hôpital malgré l'avertissement d'un infirmier: « Il n'est pas facile de voir le directeur... »⁽⁸⁹⁾. Quittant alors l'hôpital, il va trouver la police où l'officier lui demande:

« Pourquoi te plains-tu du médecin? »⁽⁹⁰⁾. Il raconte brièvement ce qui s'est passé et l'officier lui demande de revenir le lendemain. La persévérance

(87) « Ard, ard », nouvelle tirée du recueil portant le même titre, Le Caire, 1972, p. 22.

(88) Ibid., p. 15.

(89) Ibid., p. 10.

(90) Ibid., p. 23.

du héros pour aider son ami indique un désir profond de retrouver une communication rendue impossible au sein des milieux policier et hospitalier.

Après la guerre de 1967, des catégories de gens telles que le médecin ou l'officier de police existent encore en Egypte, dans leur aspect le plus traditionnel.

En fait_ le nouvelliste nous suggère la pensée suivante: pour que l'ami du héros retrouve la vue et l'ouïe, il faut changer la mentalité de ces gens et cela n'est possible que s'il se produit également un changement dans les structures sociales.

Dans « La soif »⁽⁹¹⁾ 1971, une mère ayant perdu son fils à la guerre vient s'asseoir sur sa tombe en pleurant et s'imagine qu'il l'appelle de l'au-delà. Ses camarades soldats lui avaient dit qu'il était « mort sans avoir eu soif. »⁽⁹²⁾. Elle évoque la vie de son fils: « le jour où enfant, il marchait à quatre pattes et le jour où, devenu grand, il avait revêtu la tenue militaire..., le jour où on avait descendu son corps enveloppé dans le drapeau national (...) »⁽⁹³⁾.

Dans la nouvelle « L'oiseau de l'hiver »⁽⁹⁴⁾, le nouvelliste établit un parallèle entre son sentiment de solitude et l'existence d'autres créatures. De deux oiseaux migrateurs, un seul est resté; son compagnon s'est envolé. Cette scène éveille chez l'écrivain un intérêt pour tous ceux qui sont solitaires dans la vie: « les voyageurs étrangers, le musicien ambulancier à la campagne, la fille orpheline qui l'aimait au village... »⁽⁹⁵⁾. Cette dernière avait perdu ses parents au cours d'un raid militaire ennemi. Demeurée vivante, elle s'était placée sous la protection des militaires, mais elle était morte au cours d'un des raids suivants. Le nouvelliste prononce pour elle cette oraison funèbre: « Le soleil se cache derrière les nuages, les jets d'eau sur les places s'arrêtent, les lumières s'éteignent... »⁽⁹⁶⁾.

Ces œuvres engagées et réalistes parlent à l'imagination du lecteur en lui communiquant une tension croissante.

Dans toutes les nouvelles du recueil cité, l'auteur implie que cette tension en présentant des personnes mortes à cause de la guerre..ne laissant aux vivants que des souvenirs douloureux. Il paraît réaliser une sorte de fusion sentimentale avec le lecteur, lui communiquant un état profond de chagrin.

(91) « Az-zama », nouvelle tirée du recueil « Ard, ard », op. cit. (92) Ibid., p. 64.

(93) Ibid., p. 66.

(94) « Les oiseaux de l'hiver », nouvelle tirée du recueil « Ard, ard ». op. cit.

(95) Ibid., p. 53.

(96) Ibid., p. 60.

10) Spécificité de la nouvelle

Nous nous proposons de repérer les caractéristiques essentielles: la brièveté d'une part et le style ⁽⁹⁷⁾ dramatique d'autre part.

Arrêtons-nous sur l'analyse d'une nouvelle de Youssef Dris, « L'appel » ...pour illustrer cette caractéristique.

Cette œuvre se fonde sur une seule scène, dont le moment le plus dramatique & été préparé par un processus descriptif. Le lecteur est confronté d'emblée à la situation de crise. La nouvelle s'ouvre, en effet, sur cette phrase: « *Hamad poussa la porte; un spectacle effrayant, insolite le surprit* » (...) ⁽⁹⁸⁾. Sa femme, étendue sur le sol de la chambre est en train de faire l'amour avec un inconnu. L'écrivain utilise alors le procédé du « flash-back » : Fathya revoit l'image de son passé, de sa vie à la campagne et son immense désir d'aller vivre en ville à la peur que lui inspire néanmoins cette idée. C'est l'impression dominante que nous retirons de cette nouvelle et que nous communiquons bien le monologue de Fathya. En analysant les différentes parties de la nouvelle et les éléments qu'elles contiennent, on s'aperçoit que les événements comme les personnages sont en petit nombre.

Les événements se réduisent aux quelques faits suivants: Fathya a vécu à la campagne" puis elle est venue en ville où elle s'est donnée à un homme habitant dans l'immeuble. Alors, son mari, Hamad, décide de retourner à la campagne pour fuir le mode de vie urbain; Fathya le quitte pour retourner seule vivre à la ville.

Les personnages se limitent à cinq: la femme, le mari, l'amant et les deux enfants auxquels il est fait de rares allusions. Le nouvelliste les a volontairement laissés dans l'ombre; ce choix représente une des composantes de l'économie de la nouvelle. De même, les personnages principaux ne sont pas décrits de façon exhaustive, minutieuse. Ils sont tous présentés sous un jour approximatif, qui ne permet guère le jugement ni la détermination de leur situation globale; ce caractère oppose donc diamétralement la nouvelle au roman puisque le romancier décrit ses personnages et les inscrit dans un cadre spatio-temporel précis.

Remarquons d'autre part, que le narrateur ne constitue pas un des personnages dans cette nouvelle. Il n'y est pas sujet; il est à la troisième personne. Il ne nous décrit les choses que de l'intérieur, plus exactement sous l'angle qu'il a choisi, comme cela apparaît bien dans la présentation des

(97) Le mot « style » est utilisé ici au sens large, de façon littéraire générale et pas uniquement linguistique.

(98) « An-nadaha », op. cit. p. 8.

comportements et des pulsions psychologiques des personnages.

Chez Yousouf Idris, la description intérieure prend la forme d'une suite d'interrogations, une poursuite sans fin de pensées et de sensations en perpétuelle évolution.

Le narrateur s'efface derrière le personnage dont il dépeint la vie intérieure, la dimension psychologique restant l'élément de base de la nouvelle. Néanmoins, les commentaires qu'il en donne restent très proches de l'impression dégagée par le texte.

Si nous ne percevons le narrateur qu'à travers l'impression que dégage la nouvelle, il a cependant un point commun avec l'héroïne : son ardent désir de la vie moderne en ville, qui se manifeste par une voix qui semble l'appeler : « Une voix mystérieuse l'appelle (...) » > Cela se produira (...). Cette même voix lui a affirmé que sa résistance serait vaine... Le sens de cette « voix mystérieuse », l'auteur en donnera la signification par la suite. Mais, dès ce moment, cette voix se révèle connaître le passé, le présent et l'avenir. Or, qui donc pourrait d'avance connaître la destinée de l'héroïne ? Les simples hallucinations psychologiques qui la troublent intérieurement ne peuvent remplir cette fonction divinatoire. Il apparaît bien que cette voix ne peut être que celle de l'écrivain qui seul détient la situation globale et qui nous la communique par ce moyen. Bien que le nouvelliste n'ait pas présenté les personnages de façon complète, ceux-ci, recevant la même influence, contribuent à créer la même impression.

Dans cette nouvelle, l'impression communiquée est compliquée et profonde. De ce fait, l'auteur se trouve contraint de préparer la situation dramatique fondamentale par le recours à des descriptions réduites néanmoins à l'essentiel. C'est ainsi que le narrateur nous apprend que Fathya est une fille de la campagne, envahie par le sentiment que « sa vie à la campagne est bornée (...) » ⁽⁹⁹⁾ et qu'elle pense à « Fatima, sa cousine qui travaille comme bonne à la ville (...) » ⁽¹⁰⁰⁾. Ces allusions rapides aux rêves de Fathya nous indiquent l'angle sous lequel il faut lire la nouvelle.

L'instant où nous apprenons, par la technique du

« flash-back » que Fathya habite la ville depuis cinq ans ce qui nous inscrit dans la temporalité - est, en fait, le signe d'une transition, d'un passage du style descriptif au style dramatique.

Tout au long de la nouvelle, nous remarquons que l'auteur ne dévie pas de l'impression qu'il veut communiquer. Il n'attache guère d'importance aux

(99) « An-nadaha », op. cit., p. 15.

(100) Ibid., p. 16.

personnages et aux événements, de même qu'il ne se soucie ni du lieu, ni du temps, contrairement à ce que fait un romancier. Ce principe d'économie est la caractéristique essentielle de la

nouvelle. C'est une condition nécessaire pour réaliser l'unité d'impression. Cette économie ne doit donc pas être jugée comme une carence ou un arbitraire; c'est la nature même de la nouvelle qui dicte ce style, une limitation nécessaire jointe à une forme spécifique. Au contraire la technique du roman laisse à l'écrivain davantage de liberté dans l'horizon du texte, sans que cela porte pour autant préjudice à l'œuvre. En effet, comme nous l'avons déjà mentionné, le romancier a une vision globale du monde, sous toutes ses dimensions: sociales, historiques, psychologiques; la présentation des personnages et des événements est donc nécessairement inscrite dans le temps et l'espace. Le nouvelliste, en revanche, n'appréhende le monde que sous un angle particulier, dépourvu de détails et contenu dans les limites de l'impression qu'il souhaite communiquer.

En résumé: la caractéristique essentielle de la nouvelle, en tant que genre littéraire, est le principe d'économie; ce principe fonctionne à tous les niveaux, que ce soit par rapport aux événements, aux personnages, aux images ou dans l'expression.

D'autre part, ce genre littéraire est très fréquemment imprégné de poésie; cela n'a rien de surprenant puisque le nouvelliste relate généralement des sentiments personnels et montre avec quelle force il a ressenti le drame.

Donnons quelques exemples de cette poésie de la nouvelle. Dans «L'oiseau et le fil» ⁽¹⁰¹⁾ 1970, Idris décrit le manège d'un oiseau: *«Il n'arrête pas de bouger (...). Il s'est envolé, a tourné, a guetté, s'est posé, s'est raccroché, s'est retourné. Non loin de lui, il a remarqué sa compagne. Il a battu des ailes, elle de même. Il s'est rapproché. Elle aussi, Il a gazouillé, elle a chanté. Il a Fotté le bec sur son bec, elle a également frotté le sien. Il a penché la tête, elle a reposé sa tête sur la sienne»*.

Dans la nouvelle « La douceur de l'âme » ⁽¹⁰²⁾, (1970), nous remarquons d'autres éléments poétiques: *« Un autre rocher s'écroule sur ma tête, je m'enfonce davantage, l'eau au-dessus de mon nez. Un autre rocher s'écroule. Toute la montagne commence à s'écrouler... L'univers aquatique s'écroule autour de moi... Ce qui est effrayant dans ces volcans et ces explosions, ces montagnes, c'est qu'ils sont faits d'eau, mais qu'ils sont plus*

(101) « Al usfur wa-s-silka », nouvelle extraite du recueil « Bayt minlahm », op. cil., p. 71.

(102) « La douceur de l'âme », nouvelle tirée du recueil « Bayt minlahm », op. cil., p. 86.

solides que les rochers. Les rochers sont plus miséricordieux. Je suis submergé. Je m'enfonce et je suis submergé. Afa tête est sous l'eau maintenant. De toutes mes forces, je résiste pour émerger, pour respirer. Afa tête remonte pour aller à l'encontre d'une montagne de vagues qui arrive. Je veux respirer : l'eau, je respire de l'eau... ».

Nous retrouvons tout naturellement des éléments poétiques; en effet, nous pourrions qualifier cet art de romantique et dire qu'il est dominé par ce tempérament poétique.

Ces différentes caractéristiques jouent un rôle impor

tant dans l'interprétation du rapport entre le psychisme du nouvelliste et la nature de la période historique. Elles peuvent nous aider utilement à comprendre certains aspects du phénomène que nous allons éclairer plus précisément dans le chapitre suivant.