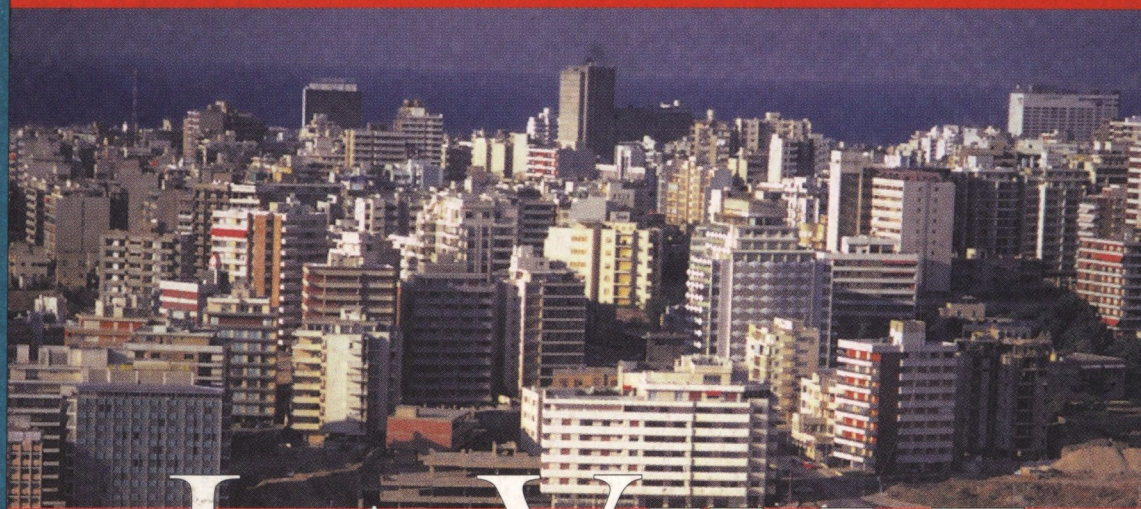


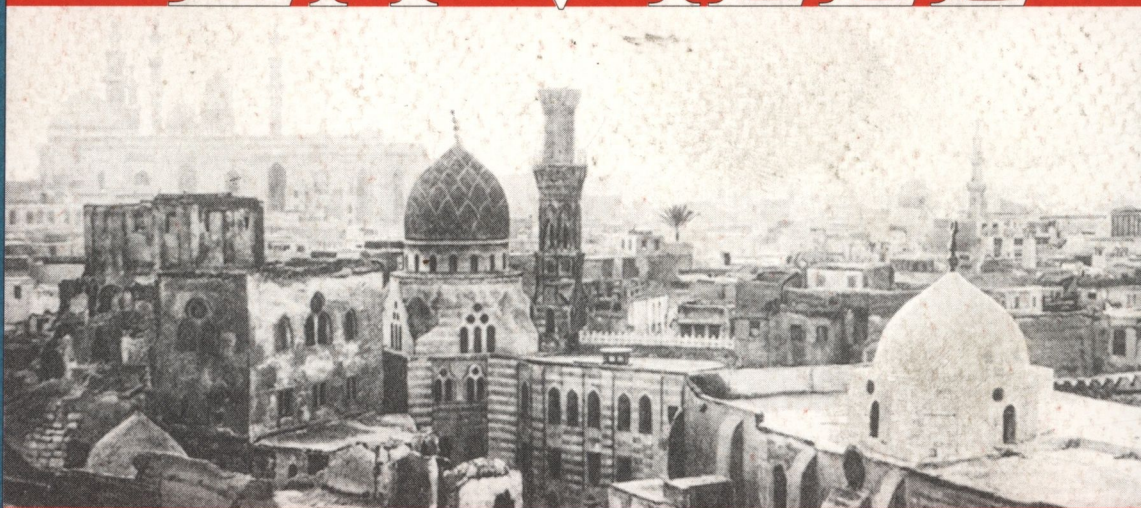
MONA TAKIEDDINE AMYUNI

IN KOMMISSION BEI FRANZ STEINER

BEIRUTER TEXTE UND STUDIEN • BAND 63



LA VILLE



SOURCE
D'INSPIRATION





La série *Beiruter Texte und Studien* est consacrée aux régions de la Méditerranée orientale, le Levant. Elle est conçue comme un lieu de débat interdisciplinaire ouvert aux sciences sociales et à la culture tout en tenant compte des particularités historiques de la région.

Reprendre les pérégrinations dans les cités modernes de quelques écrivains arabophones et francophones, déambuler dans des villes que l'imaginaire recrée tantôt dans un style réaliste et cru, à d'autres moments dans une fantasmagorie débridée, est une découverte à laquelle l'auteur nous sollicite de manière de plus en plus intense et dans une forme intimiste qui nous attire profondément.

Ainsi la Ville prend forme en nous à travers quelques auteurs privilégiés. Elle naît, grandit, mûrit, meurt et renaît, en épousant toutes les ambiguïtés qu'elle évoque en cette fin de siècle, mais aussi depuis des temps immémoriaux. Ville-mythique, ville-obstacle, ville-femme fatale, adorée et haïe, qui éclate en mille fragments, qui brûle, tombe en cendres et reprend forme telle qu'incarnée par Beyrouth, blessée, tuée, psalmodiée dans la joie et la douleur, recrée par ses propres fils et filles, chantres de ce lieu où s'épanouissent toutes les facultés.

L'auteur renoue avec le passé et montre la pérennité de la Ville depuis les anciens textes sacrés et les épopées fondatrices, à travers l'histoire jusqu'aujourd'hui. Les villes pourvues d'un nom, d'un destin, d'une forme humaine, nourrissent l'inconscient collectif et la Jérusalem déchue, souillée, sera restaurée par la Jérusalem Céleste, Cité des élus, attente de tous les êtres humains.

معهد الألساني للأبحاث الشرقية

ORIENT-INSTITUT

DER DEUTSCHEN MORGENLÄNDISCHEN GESELLSCHAFT

BEIRUTER TEXTE UND STUDIEN

1. MICHEL JIHA: Der arabische Dialekt von Bišmizzin. Volkstümliche Texte aus einem libanesischen Dorf mit Grundzügen der Laut- und Formenlehre. 1964. XVII, 185 S.
2. BERNHARD LEWIN: Arabische Texte im Dialekt von Hama. Mit Einleitung und Glossar. 1966. *48*, 230 S.
3. THOMAS PHILIPP: Ġurġi Zaidān. His Life and Thought. 1979. 249 S.
4. ‘ABD AL-ĠANĪ AN-NĀBULUSĪ: At-tuhfa an-nābulusiya fī r-riḥla aṭ-ṭarābulusiya. Hrsg. u. eingel. von HERIBERT BUSSE. 1971. XXIV, 10 S. dt. Text, 133 S. arab. Text.
5. BABER JOHANSEN: Muḥammad Ḥusain Haikal. Europa und der Orient im Weltbild eines ägyptischen Liberalen. 1967. XIX, 259 S.
6. HERIBERT BUSSE: Chalif und Großkönig. Die Buyiden im Iraq (945–1055). 1969. XIV, 610 S., 6 Taf., 2 Ktn.
7. JOSEF VAN ESS: Traditionistische Polemik gegen ‘Amr b. ‘Ubaid. Zu einem Text des ‘Alī b. ‘Umar ad-Dāraqutnī. 1967. 74 S. dt. Text, 16 S. arab. Text, 2 Taf.
8. WOLFHART HEINRICHS: Arabische Dichtung und griechische Poetik. Ḥāzim al-Qarṭāġannīs Grundlegung der Poetik mit Hilfe aristotelischer Begriffe. 1969. 289 S.
9. STEFAN WILD: Libanesisches Ortsnamen. Typologie und Deutung. 1973. XII, 391 S.
10. GERHARD ENDRESS: Proclus Arabus. Zwanzig Abschnitte aus der *Institutio Theologica* in arabischer Übersetzung. 1973. XVIII, 348 S. dt. Text, 90 S. arab. Text.
11. JOSEF VAN ESS: Frühe mu‘tazilitische Häresiographie. Zwei Werke des Nāṣī’ al-Akbar (gest. 293 H.). 1971. XII, 185 S. dt. Text, 134 S. arab. Text. (Vergriffen)
12. DOROTHEA DUDA: Innenarchitektur syrischer Stadthäuser des 16.–18. Jh. Die Sammlung Henri Pharaon in Beirut. 1971. VI, 176 S., 88 Taf., 6 Farbtaf., 2 Faltpäne.
13. WERNER DIEM: Skizzen jemenitischer Dialekte. 1973. XII, 166 S.
14. JOSEF VAN ESS: Anfänge muslimischer Theologie. Zwei antiqadaritische Traktate aus dem ersten Jahrhundert der Hīġra. 1977. XII, 280 S. dt. Text, 57 S. arab. Text.
15. GREGOR SCHOELER: Arabische Naturdichtung. Die zahriyāt, rabī‘iyāt und raudīyāt von ihren Anfängen bis aṣ-Ṣanaubārī. 1974. XII, 371 S.
16. HEINZ GAUBE: Ein arabischer Palast in Südsyrien. Ḥirbet el-Baiḍa. 1974. XIII, 156 S., 14 Taf., 3 Faltpäne, 12 Textabb.
17. HEINZ GAUBE: Arabische Inschriften aus Syrien. 1978. XXII, 201 S., 19 Taf.
18. GERNOT ROTTER: Muslimische Inseln vor Ostafrika. Eine arabische Komoren-Chronik des 19. Jahrhunderts. 1976. XII, 106 S. dt. Text m. 2 Taf. u. 2 Ktn., 116 S. arab. Text.
19. HANS DAIBER: Das theologisch-philosophische System des Mu‘ammar Ibn ‘Abbād as-Sulamī (gest. 830 n. Chr.). 1975. XII, 604 S.
20. WERNER ENDE: Arabische Nation und islamische Geschichte. Die Umayyaden im Urteil arabischer Autoren des 20. Jahrhunderts. 1977. XIII, 309 S.
21. ṢALĀḤADDĪN AL-MUNAĠĠID/STEFAN WILD, Hrsg. und eingel.: Zwei Beschreibungen des Libanon. ‘Abdalġanī an-Nābulusīs Reise durch die Biqā‘ und al-‘Uṭāifīs Reise nach Tripolis. 1979.



- XVII u. XXVII, 144 S. arab. Text, 1 Kte. u. 2 Faltktn.
22. ULRICH HAARMANN/PETER BACHMANN, Hrsg.: Die islamische Welt zwischen Mittelalter und Neuzeit. Festschrift für Hans Robert Roemer zum 65. Geburtstag. 1979. XVI, 702 S., 11 Taf.
 23. ROTRAUD WIELANDT: Das Bild der Europäer in der modernen arabischen Erzähl- und Theaterliteratur. 1980. XVII, 652 S.
 24. REINHARD WEIPERT, Hrsg.: Der Diwān des Rāʿī an-Numairī. 1980. IV dt., 363 S. arab. Text.
 25. ASʿAD E. KHAIRALLAH: Love, Madness and Poetry. An Interpretation of the Maḡnūn Legend. 1980. 163 S.
 26. ROTRAUD WIELANDT: Das erzählerische Frühwerk Maḡmūd Taymūrs. 1983. XII, 434 S.
 27. ANTON HEINEN: Islamic Cosmology. A study of as-Suyūṭī's al-Hayʾa as-saniya fi l-hayʾa as-sunniya with critical edition, translation and commentary. 1982. VIII, 289 S. engl. Text, 78 S. arab. Text.
 28. WILFERD MADELUNG: Arabic Texts concerning the history of the Zaydī Imāms of Ṭabaristān, Daylamān and Gilān. 1987. 23 S. engl. Text, 377 S. arab. Text.
 29. DONALD P. LITTLE: A Catalogue of the Islamic Documents from al-Ḥaram aš-Šarīf in Jerusalem. 1984. XIII, 480 S. engl. Text, 6 S. arab. Text, 17 Taf.
 30. Katalog der arabischen Handschriften in Mauretanien. Bearbeitet von U. Rebstock, R. Osswald und A. Wuld ʿAbdalqādir. 1988. XII, 164 S.
 31. ULRICH MARZOLPH: Typologie des persischen Volksmärchens. 1984. XIII, 312 S., 5 Tab. u. 3 Ktn.
 32. STEFAN LEDER: Ibn al-Ġauzī und seine Kompilation wider die Leidenschaft. 1984. XIV, 328 S. dt. Text, 7 S. arab. Text, 1 Faltaf.
 33. RAINER OSSWALD: Das Sokoto-Kalifat und seine ethnischen Grundlagen. 1986. VIII, 177 S.
 34. ZUHAIR FAṬḤALLĀH, Hrsg.: Der Diwān des ʿAbd al-Laṭīf Faṭḥallāh. 1984. 1196 S. arab. Text. In zwei Teilen.
 35. IRENE FELLMANN: Das Aqrābādīn al-Qalānisi. Quellenkritische und begriffsanalytische Untersuchungen zur arabisch-pharmazeutischen Literatur. 1986. VI, 304 S.
 36. HÉLÈNE SADER: Les États Araméens de Syrie depuis leur Fondation jusqu'à leur Transformation en Provinces Assyriennes. 1987. XIII, 306 S. franz. Text.
 37. BERND RADTKE: Adab al-Mulūk. 1991. XII, 34 S. dt. Text, 145 S. arab. Text.
 38. ULRICH HAARMANN: Das Pyramidenbuch des Abū Ġaʿfar al-Idrīsī (st. 649/1251). 1991. XI u. VI, 94 S. dt. Text, 283 S. arab. Text.
 39. TILMAN NAGEL, Hrsg.: Göttinger Vorträge – Asien blickt auf Europa, Begegnungen und Irritationen. 1990. 192 S.
 40. HANS R. ROEMER: Persien auf dem Weg in die Neuzeit. Iranische Geschichte von 1350–1750. 1989. X, 525 S.
 41. BIRGITTA RYBERG: Yūsuf Idrīs (1927–1991). Identitätskrise und gesellschaftlicher Umbruch. 1992. 226 S.
 42. HARTMUT BOBZIN: Der Koran im Zeitalter der Reformation. Studien zur Frühgeschichte der Arabistik und Islamkunde in Europa. 1995. XIV, 590 S. dt. Text, 2 S. engl. Zusammenf., 5 S. arab. Zusammenf.
 43. BEATRIX OSSENDORF-CONRAD: Das „K. al-Wāḍiḥa“ des ʿAbd al-Malik b. Ḥabīb. Ed. und Kommentar zu Ms. Qarawiyyīn 809/49 (Abwāb aṭ-ṭahāra). 1994. 574 S. dt. Text mit 71 S. arab. Edition, 45 S. Faks.
 44. MATHIAS VON BREDOW: Der Heilige Krieg (ḡihād) aus der Sicht der malikitischen Rechtsschule. 1994. 547 S. arab. Text, 197 S. dt. Text und Indices.
 45. OTFRIED WEINTRITT: Formen spätmittelalterlicher islamischer Geschichtsdarstellung. Un-

- tersuchungen zu an-Nuwairī al-Iskandarānīs Kitāb al-Ilmām und verwandten zeitgenössischen Texten. 1992. X, 226 S. dt. Text, 2 S. engl. Zusammenf., 2 S. arab. Zusammenf.
46. GERHARD CONRAD: Die quḍāt Dimašq und der maḏhab al-Auzāʿī. Materialien zur syrischen Rechtsgeschichte. 1994. XVIII, 828 S.
 47. MICHAEL GLÜNZ: Die panegyrische qaṣida bei Kamāl ud-din Ismāʿīl aus Isfahan. Eine Studie zur persischen Lobdichtung um den Beginn des 7./13. Jahrhunderts. 1993. 290 S.
 48. AYMAN FUʿAD SAYYID: La Capitale de l'Égypte jusqu'à l'Époque Fatimide – Al-Qāhira et Al-Fustāt – Essai de Reconstitution Topographique. 1998. XL, 754 S. franz. Text, 26 S. arab. Text, 109 Abb.
 49. JEAN MAURICE FIEY: Pour un Oriens Christianus Novus. 1993. 286 S. franz. Text.
 50. IRMGARD FARAH: Die deutsche Pressepolitik und Propagandatätigkeit im Osmanischen Reich von 1908–1918 unter besonderer Berücksichtigung des „Osmanischen Lloyd“. 1993. 347 S.
 51. BERND RADTKE: Weltgeschichte und Weltbeschreibung im mittelalterlichen Islam. 1992. XII, 544 S.
 52. LUTZ RICHTER-BERNBURG: Der Syrische Blitz – Saladins Sekretär zwischen Selbstdarstellung und Geschichtsschreibung. Im Druck.
 53. FRITZ MEIER: Bausteine I-III. Ausgewählte Aufsätze zur Islamwissenschaft. Hrsg. von Erika Glassen und Gudrun Schubert. 1992. I und II 1195 S., III (Indices) 166 S.
 54. FESTSCHRIFT EWALD WAGNER ZUM 65. GEBURTSTAG: Hrsg. von Wolfhart Heinrichs und Gregor Schoeler. Band I und II. 1994. Bd. 1: Semitische Studien unter besonderer Berücksichtigung der Südsemitistik. XV, 284 S. Bd. 2: Studien zur arabischen Dichtung. XVII, 641 S.
 55. SUSANNE ENDERWITZ: Liebe als Beruf. Al-ʿAbbās Ibn al-Aḥnaf und das Ġazal. 1995. IX, 246 S. dt. Text, 2 S. engl. Zusammenf., 2 S. arab. Zusammenf.
 56. ESTHER PESKES: Muḥammad b. ʿAbdalwahrāb (1703–1792) im Widerstreit. Untersuchungen zur Rekonstruktion der Frühgeschichte der Wahhābiya. 1993. VII, 384 S.
 57. FLORIAN SOBIEHOJ: Ibn Ḥafīf aṣ-Ṣirāzī und seine Schrift zur Novizenerziehung. 1998. IX, 442 S. dt. Text, 48 S. arab. Text, je 3 S. dt., engl., arab. Zusammenf.
 58. FRITZ MEIER: Zwei Abhandlungen über die Naqṣbandiyya. I. Die Herzensbindung an den Meister. II. Kraftakt und Faustrecht des Heiligen. 1994. 366 S.
 59. JÜRGEN PAUL: Herrscher, Gemeinwesen, Vermittler: Ostiran und Transoxanien in vormongolischer Zeit. 1996. VIII, 310 S. dt. Text, 4 S. dt., 3 S. engl., 4 S. russ. Zusammenf.
 60. JOHANN CHRISTOPH BÜRCEL/STEPHAN GUTH, Hrsg.: Gesellschaftlicher Umbruch und Historie im zeitgenössischen Drama der islamischen Welt. 1995. XII, 295 S.
 61. BARBARA FINSTER, HERTA HAFENRICHTER, Hrsg.: Rezeption in der islamischen Kunst. In Vorbereitung.
 62. ROBERT B. CAMPBELL, Hrsg.: Aʿlām al-adab al-ʿarabī al-muʿaṣir. Siyar wa-siyar dātiyya. (Contemporary Arab Writers. Biographies and Autobiographies). 2 Bde. 1996. 1380 S. arab. Text.
 63. MONA TAKIEDDINE AMYUNI: La ville source d'inspiration. Le Caire, Khartoum, Beyrouth, Paola Scala chez quelques écrivains arabes contemporains. 1998. 220 S.
 64. ANGELIKA NEUWIRTH, SEBASTIAN GÜNTHER, BIRGIT EMBALÓ, MAHER JARRAR, eds.: Myths, Historical Archetypes and Symbolic Figures in Classical and Modern Arabic Literature. Proceedings of the Symposium held at the Orient-Institut Beirut, June 25th – June 30th, 1996. In Vorbereitung.
 65. Türkische Welten 1. KLAUS KREISER/CHRISTOPH K. NEUMANN, Hrsg.: Das Osmanische Reich in seinen Archivalien und Chroniken. Nejat Göyünç zu Ehren. Istanbul 1997. XXIII, 328 S.
 66. Türkische Welten 2. ESRA KARABACAK/SUMRU ÖZSOY/CLAUS SCHÖNIG with collaboration of Ingeborg Baldauf: Subutay: Kurtuluş Yolunda – a Turkish-Uzbek Text from the 1920s. In Vorbereitung.



67. Türkische Welten 3. GÜNTER SEUFERT: Politischer Islam in der Türkei. Islamismus als symbolische Repräsentation einer sich modernisierenden muslimischen Gesellschaft. Istanbul 1997. 600 S.
68. EDWARD BADEEN: Studien zu 'Ammār al-Bidlīsī's *Ṣawm al-qalb* und *Bahğat aṭ-ṭā'ifa*. Im Druck.
69. THOMAS SCHEFFLER, HÉLÈNE SADER, ANGELIKA NEUWIRTH, eds.: Baalbek: Image and Monument, 1898–1998. 1998. XIV, 348 S. engl. u. franz. Text.
70. AMIDU SANI: The Arabic Theory of Prosification and Versification. On *ḥall* and *naẓm* in Arabic Theoretical Discourse. Im Druck.
71. ANGELIKA NEUWIRTH, BIRGIT EMBALÓ, FRIEDERIKE PANNEWICK: Bio-bibliographischer Survey der modernen palästinensischen Dichtung. In Vorbereitung.
72. J.C. BÜRCEL/S. GUTH/P. FURRER, Hrsg.: Conscious Voices. Concepts of writing in the Middle East. In Vorbereitung.
73. Türkische Welten 4. SURAYA FAROQHI/CHRISTOPH NEUMANN, Hrsg.: Material Culture in the Ottoman Empire. In Vorbereitung.
74. CARSTEN WALBINER/BERNHARD HEYBERGER/ALBRECHT FUESS, Hrsg.: Les européens vus par les Libanais à l'époque ottomane. In Vorbereitung.

Rue Hussein Beyhum, Zokak el-Blat, Beirut

P.O.B. 2988, Tel.: 01-372940 / 602390, Fax: 01-602397, e-mail: oib@netgate.com.lb



MONA TAKIEDDINE AMYUNI

LA VILLE SOURCE D'INSPIRATION

LE CAIRE, KHARTOUM, BEYROUTH, PAOLA SCALA CHEZ QUELQUES
ÉCRIVAINS ARABES CONTEMPORAINS



BEIRUTER TEXTE UND STUDIEN
HERAUSGEGEBEN VON
DER DIREKTORIN DES ORIENT-INSTITUTS
DER DEUTSCHEN MORGENLÄNDISCHEN GESELLSCHAFT
PROF. DR. ANGELIKA NEUWIRTH

BAND 63



LA VILLE SOURCE D'INSPIRATION

LE CAIRE, KHARTOUM, BEYROUTH, PAOLA SCALA CHEZ QUELQUES
ÉCRIVAINS ARABES CONTEMPORAINS

MONA TAKIEDDINE AMYUNI



BEIRUT 1998
IN KOMMISSION BEI FRANZ STEINER VERLAG STUTTGART

Umschlaggestaltung: Wolf-Dieter Lemke
unter Verwendung einer Photographie von Beirut (CD-Rom; mit freundlicher Genehmigung
des libanesischen Tourismusministeriums) sowie einer historischen Postkarte von Kairo
(Sammlung W.-D. Lemke)
Lektorat und Druckbetreuung: Hanne Schöning

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Amyūnī, Munā Taqī-ad-Dīn:

La ville source d'inspiration : Le Caire, Khartoum, Beyrouth, Paola Scala chez quelques
écrivains arabes contemporains / Mona Takieddine Amyuni. – Stuttgart: Steiner, 1998

(Beiruter Texte und Studien; Bd. 63)

Zugl.: Paris, Univ., Diss., 1990

ISBN 3-515-06885-6

Jede Verwertung des Werkes außerhalb des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig und
strafbar. Dies gilt insbesondere für Übersetzung, Nachdruck, Mikroverfilmung oder
vergleichbare Verfahren sowie für die Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen. Gedruckt
mit Unterstützung des Orient-Instituts der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, Beirut
(Libanon), aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft, Forschung und
Technologie.

© 1998 by Orient-Institut

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Druck: Hassib Dergham & Sons

Printed in Lebanon



à F. le bienheureux, le compagnon de toujours...

REMERCIEMENTS

Cet ouvrage était au départ une thèse de doctorat d'université, préparée sous la direction de M. Dominique Chevallier à l'Université de Paris – Sorbonne (Paris IV) en 1990. J'allais voir M. Chevallier alors que les bombes pleuvaient sur Beyrouth. Il me recevait avec une très grande disponibilité et me donnait généreusement de son temps, sans jamais paraître pressé.

Plus tard, j'eus la chance de connaître Madame Angelika Neuwirth, directrice de l'Orient-Institut à Beyrouth. Elle prit connaissance de cet ouvrage et décida de le publier.

Mme Suzy Khatchadourian se chargea de dactylographier le texte. C'est avec grande minutie que Mmes Hanne Schöning, Susanne Bräckelmann, Susanne Schmidt et M. Roland Kühnel en corrigèrent les épreuves. Sans la grande patience de ces personnes, cet ouvrage n'aurait pas vu le jour.

Les deux chapitres qui se rapportent au roman et à la poésie de Beyrouth seront développés dans un ouvrage en préparation. En effet, une mise à jour de ces sujets s'est avérée nécessaire, puisque depuis l'achèvement de ce livre en 1990, le Liban a connu une prolifération de jeunes écrivains.

Beyrouth, septembre 1996

Mona T. AMYUNI

TRANSLITTÉRATION

Pour faciliter la lecture du texte, j'ai adopté la démarche suivante pour les noms propres arabes:

1. J'ai gardé l'orthographe française dans le texte, là où elle est d'usage commun. Par exemple: le Coran ou Abdel-Nasser.
2. J'ai, par ailleurs, translittéré selon les règles de la Deutsche Morgenländische Gesellschaft dans le texte et dans les notes les noms propres moins connus, ainsi que les auteurs et les titres d'œuvres en arabe. Par exemple: Wadād al-Qāḍī et *Ṭawāḥin Bayrūt*.
3. Dans la bibliographie et l'index on trouve les noms des auteurs arabes translittérés. Pour les œuvres traduites le nom tel qu'il apparaît dans le livre est ajouté entre parenthèses. Par exemple: Maḥfūz, Naḡīb (Mahfouz, Naguib): *La chanson des gueux*.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	7
Translittération	8
Introduction	11
I. Le mythe du Caire chez Naguib Mahfouz	31
II. Khartoum – Londres – Khartoum: La Ville-Obstacle chez Tayeb Salih	69
III. Ville en feu: Le roman de Beyrouth 1975-1990	103
IV. Ville éclatée: La poésie de Beyrouth 1975-1990	135
V. Ville recréée: La Paola Scala de Georges Schehadé	173
Conclusion	195
Bibliographie sélectionnée	203
Index des noms propres	217
Index des concepts et thèmes	223
Summary	231
ملخص	237



INTRODUCTION

C'est par un choix délibéré que j'ai donné pour titre à cette étude *La Ville source d'inspiration* et non «le thème de la ville..., l'image de la ville..., l'idée de la ville...» et ce, pour plusieurs raisons. Tout d'abord, je ne savais pas vraiment où allait me conduire l'analyse spécifique de l'œuvre de chaque auteur que je me proposais de relire sous l'angle particulier de l'expérience urbaine. Ensuite, en raison même de l'abondance des études sur le concept de la ville à caractère multidisciplinaire ou spécialisé, je me devais de procéder, en toute modestie, à une approche aussi personnelle que possible, en quelque sorte «impressionniste», si je puis m'exprimer ainsi.

Je ne souhaitais pas m'astreindre à suivre, pour la lecture de ces textes, une méthodologie préconçue, mais au contraire, les faire revivre de l'intérieur, à partir de leur monde spécifique ou, si l'on veut, de leur point de départ, comme l'aurait dit Georges Poulet.

D'où le choix des villes que je connaissais plus ou moins bien, le Caire, Khartoum, Londres, Beyrouth, Paola Scala... et celui d'auteurs en vue desquels je me sentais des affinités. Déambuler dans ces villes, les redécouvrir sous l'angle du paysage intérieur de chacun de ces auteurs, son imagination et sa sensibilité propres, m'apparaissait séduisant. J'étais tentée d'admettre l'hypothèse formulée par Italo Calvino, selon laquelle «tout homme a dans sa tête une ville qui n'est faite que de différences, une ville sans forme ni figures, et les villes particulières la remplissent».¹

Je dois faire ici l'aveu d'une remarque qui s'est très vite imposée à mon esprit. Lecture faite de ces textes urbains, je ne parvenais plus à dissocier les villes décrites et vécues, de la propre représentation que je m'en étais faite en les visitant. Nos idées-images des villes, comme le dit si bien

¹ I. CALVINO, *Les Villes invisibles*, Paris 1974, p. 43.

Jacques Ellul, sont modelées par nous-mêmes et élargies, enrichies par nos lectures. La ville prend forme dans notre être; elle naît, grandit, mûrit et renaît. Elle est souffrante ou heureuse, elle gémit de bonheur ou de douleur. Idées-images en nous, citoyens de cette fin de siècle, multiples, contradictoires, fascinantes...

En fait, y a-t-il *une* idée de la ville? Il y en a dix, cent ou mille, selon qu'on les aborde, qu'on les rêve ou les désire, comme l'exprime Italo Calvino dans son roman-poème *Les Villes invisibles* déjà cité. Songes fugitifs, fantasmes, fantaisies, poursuites, simulations: «la ville s'en imprègne comme une éponge et grossit». A présent, le grand Kublai Khan s'est aperçu que les villes de Marco Polo se ressemblaient toutes,

A partir de maintenant, [lui dit-il], je décrirai les villes et toi, tu vérifieras si elles existent (...), du nombre des villes imaginables il faut exclure celles dont les éléments s'additionnent sans un fil qui les relie, sans règle interne, perspective ou discours. Il en est des villes comme des rêves: tout ce qui est imaginable peut être rêvé mais le rêve le plus surprenant est un rébus qui dissimule un désir, ou une peur, son contraire.²

Ambivalence typique qui accompagne la ville depuis la nuit des temps et Calvino d'ajouter: «Les villes comme les rêves sont faites de désirs et de peur».³ Les villes et la mémoire, les villes et le désir, les villes et les signes, les villes et les noms, les villes et les morts... Notre mémoire aussi s'enrichit de tous ces apports. Il suffit de puiser dans quelques vieux textes, réservoir culturel de l'humanité entière, pour s'en convaincre.⁴

Lorsque Gilgamesh, roi d'Ourouk, perd son cher ami Enkidou, il est fou de désespoir,

D'horreur, il déchira ses somptueux habits
En les foulant aux pieds, tels des objets maudits.⁵

² *Ibid.*, p. 55-56.

³ *Ibid.*, p. 56.

⁴ Voir J. ELLUL, «Les *Idées-Images* de la ville de l'homme quelconque», in GUÉRY, F., éd.: *L'Idée de la ville. Actes du Colloque international de Lyon*, Seyssel, Champ Valion 1984, p. 28-43.

⁵ J.-R. PIO, *L'Épopée de Gilgamesh: Poème*, Paris-Beyrouth 1989, p. 97.

Le lendemain, à l'aube, il convoque les artistes et les artisans de la Cité et leur ordonne de façonner une statue en or et lapis-lazuli pour immortaliser le vaillant Enkidou:

Il leur dit: «Artisans, façonnez de mon frère
Une statue en or et lapis-lazuli,
Qui soit du statuaire un chef-d'œuvre accompli
Et de mon amitié l'éloquent témoignage...».⁶

L'œuvre d'art, produit de la ville, va compenser la mort de l'ami, en l'immortalisant.

Plusieurs autres rapports contrastés font de *l'Épopée de Gilgamesh* un modèle de texte urbain. En effet, dans cette geste mésopotamienne qui précède de plus de mille ans *l'Iliade* et *l'Odyssée*, l'homme du désert et l'homme de la ville se rencontrent et scellent une amitié pour la vie, après un combat rituel à l'échelle de ces deux géants. La fille de joie est envoyée de la Ville pour séduire le Sauvage et lui arracher sa puissance brutale. Enkidou est enivré d'amour et de vin au bout de sept jours et sept nuits de plaisir. Lorsqu'il s'éloigne de la fille pour se reposer auprès de ses amis les cerfs, ils le fuient, effrayés. Il ne reste plus à Enkidou qu'à suivre son amie à la ville.

Dans ce processus d'urbanisation, de civilisation, Enkidou devient un «être intelligent, raisonnable, sagace»,⁷ être violent aussi car, en chemin vers la ville, il massacre ses anciens amis, les loups et les lions. Symboliquement, comblé d'allégresse après avoir festoyé avec la fille de joie, il nettoie son corps hirsute, se frotte de baume, «adoucit sa nature féroce»⁸ en se préparant à entrer à Ourouk. La théorie khaldounienne est déjà en gestation ici car l'homme du désert, transformé en homme de la ville, perd de sa grande force physique et morale en jouissant des plaisirs et du luxe urbains. Il perd aussi de l'harmonie primordiale au sein de la nature et de ses créatures.

Quant à Gilgamesh, il trouve son accomplissement par l'arrivée d'Enkidou et dans leur amitié. Il aura beau chercher la vie éternelle après la mort d'Enkidou, il ne se réalisera pleinement que dans sa ville. Il y retournera et sera immortalisé, à son tour, par les actes fabuleux qu'il grave-

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁸ *Ibid.*, p. 27.

ra sur la stèle de pierre. Il sera bien le héros légendaire, bâtisseur de villes, de remparts, de temples et de sanctuaires:

Il revint harassé ne tenant plus debout
Et grava le récit relatant sa carrière
Aux actes fabuleux, sur une stèle en pierre
Il bâtit les remparts d'Ourouk et façonna
Ce sanctuaire pur, le temple d'Eanna
La demeure d'Ishtar.⁹

Retenons ici les archétypes d'une vie paradisiaque loin de la ville, ouverte sur l'univers; d'une vie citadine dans Ourouk l'enclose (la dialectique du clos et de l'ouvert, si souvent associée à l'architecture urbaine arabe est déjà présente dans ce texte ancien); d'une force animale opposée à intelligence, mesure, sagacité; d'une innocence primitive face à «dissipation, abus de jouissance»,¹⁰ mais aussi piété, religion, festivals, cérémonies, élégance, parade, plaisirs et excès, en bref, tout ce qui ritualise dans la ville la vie informe et brute, posant des jalons importants dans l'histoire des civilisations. S'ajoutent à toutes ces ambiguïtés la «chute» d'Enkidou provoquée par la femme et la violence dans la ville exercée par le roi Gilgamesh dont le joug despotique, les outrages atroces, faisaient terriblement souffrir la population. En fait, Enkidou fut créé pour donner un égal au monarque et le détourner de ces jeux cruels. Ce déploiement de force, cette agressivité dans la *Cité* se perpétuent dans l'histoire comme nous le découvrirons le long de cette étude.

Ainsi dans l'*Ancien Testament*. Lorsque Caïn tue son frère Abel, Yahvé le maudit et le chasse de sa terre: «Tu seras errant parcourant la terre». De sorte que l'exode et la ville ont partie liée dans tout le cours de l'histoire, tout comme le crime et la ville semblent aller de pair. Nous retrouverons ces idées primaires dans le monde de Naguib Mahfouz qui nous occupera tout à l'heure. Les prototypes du poète errant et de l'exode, la *hiğra*, seront récurrents aussi. Après la malédiction de Yahvé, Caïn quitte sa terre et séjourne au pays de Nod, à l'orient d'Eden. Plus tard, son fils Hénok devient constructeur de ville, et ses petits-fils, ancêtres de musiciens et forgerons. L'histoire de Caïn se termine par un chant sauvage qui témoigne de la violence croissante de ses descendants. De même en est-il de la corruption de l'humanité dans *La Genèse*.

⁹ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰ *Ibid.*, p. 25.

Après le déluge, les hommes s'installent au pays de Shinéar (la Babylonie). Unis, ils se disent: Allons, bâtissons-nous une ville et que sa tour arrive jusqu'aux cieux! Ne soyons plus dispersés sur la terre! Mais Yahvé y voit l'entreprise d'un orgueil insensé, le signe de la démesure des hommes. Ils les disperse de là sur toute la face de la terre et ils cessent de bâtir la ville. Celle-ci fut nommée Babel dont la racine veut dire «confondre». Il est intéressant de noter une nouvelle ambiguïté ici, car Babylonie signifie en réalité «Porte de Dieu». L'idée de *chute* y est donc inhérente.¹¹

Dans ce récit yahviste, la civilisation urbaine est condamnée et châtiée. La faute collective provoque la destruction de Babel. Yahvé désunit les hommes et l'union ne sera restaurée que dans le Christ sauveur. Le miracle des langues à la Pentecôte répond aux langues parlées de Babel. Mais les hommes sont durs à sauver! Une nouvelle faute collective à Jérusalem, *La Cité inique*,¹² mènera à la Crucifixion puis à une série de destructions de la ville. Jérusalem sera décrite tout au long de l'*Ancien Testament* en termes anthropomorphiques et féminins: fiancée, femme, prostituée, souillée... elle brise son joug, rompt ses liens, se couche sur les grands chemins. C'est pour l'immensité de ta faute qu'on t'a relevé les robes, qu'on t'a violentée, lui dit le prophète Jérémie, lui reprochant sa honteuse prostitution.

Inconsciemment, peut-être, Baudelaire retrouve les incantations du Prophète lorsqu'il décrit sa ville dans «Crépuscule du Soir», par exemple:

Cependant des démons malsains dans l'atmosphère
S'éveillent lourdement (...)
La Prostitution s'allume dans les rues,
Comme une fourmilière elle ouvre ses issues (...)
Elle remue au sein de la cité de fange.¹³

Bachelard parlerait ici de la «nocivité polyvalente de l'impureté... du Styx bourbeux... ce devenir de la noirceur»,¹⁴ associé à la ville. Dans la langue hébraïque, d'ailleurs, le mot *ville* veut dire tout à la fois ange gardien, en-

¹¹ Les références bibliques sont tirées de *La Bible de Jérusalem*, Paris 1979.

¹² K. HUSSEIN, *La Cité inique. Procès et condamnation de Jésus*, Paris 1973. L'auteur y recrée le procès du Christ. L'éminent orientaliste JACQUES BERQUE considère cet essai comme «une méditation musulmane sur le mystère de la croix» (*Les Arabes*, Paris 1979, p. 117).

¹³ CH. BAUDELAIRE, «Le Crépuscule du soir», *Œuvres complètes*, Paris 1961, p. 90-91.

¹⁴ G. BACHELARD, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris 1942, p. 189-191.

nemi, vengeance et terreur, associations discordantes chez un peuple de nomades qui avaient peur de la ville tout en la désirant.¹⁵

Ainsi donc, ces textes anciens créent la *Ville* et les villes pourvues d'un nom, d'un destin, d'une forme humaine qui nourriront l'inconscient collectif de l'humanité jusqu'à nos jours. Les textes que je citerai plus tard le montreront bien. La Jérusalem déchue, souillée, sera restaurée par la Jérusalem Céleste, cité des élus, attente de tous les hommes. La ville, dans ses contrastes, cristallise ainsi anxiété et envoûtement, amour et peur. Il suffit de penser aux cycles de construction et destruction des villes, à l'attraction hypnotique envers la destruction de la ville depuis ces anciens textes, pour comprendre peut-être un peu mieux ce qui est arrivé à Beyrouth durant la guerre (1975-1990). Troie détruite neuf fois, dit-on, Sodome, Gomorrhe, Carthage, Rome, Jérusalem détruite tant de fois et disputée à présent, Beyrouth dévastée sept fois, à nouveau brisée... D'où ce questionnement plein d'angoisse du poète:

amas d'images brisées (...)
 Sur la terre craquelée que cerne l'horizon
 Quelle est cette cité par delà les montagnes
 Qui se démembre et se reforme et s'effiloche dans l'air violet

Ces tours croulantes
 Jérusalem Athènes Alexandrie
 Vienne Londres
 Fantômes.¹⁶

Dans ses relations ambivalentes avec la ville, l'homme semble, dans un premier temps, la construire. Puis elle grandit, le dépasse, l'écrase; il se révolte et la détruit. L'ayant détruite, il en est accablé, il voudrait la voir vivante à nouveau. Il la reconstruit et le cycle se répète *ad infinitum*. Mircea Eliade dit bien que l'homme construit selon un archétype bien enraciné en lui.¹⁷

Si la Bible est pleine de malédictions contre la ville, le Coran ne révèle pas moins sa méfiance. Il est vrai que la ville a été pensée «comme le

¹⁵ C'est B. PIKE qui cite Ellul à ce propos, *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton 1981, p. 5.

¹⁶ T.S. ELIOT, «La terre vaine», *Poésie*, Paris 1969, p. 57 et 85.

¹⁷ M. ELIADE, *Aspects du mythe*, Paris 1963, p. 9-32.

noyau où se réalise la plénitude de la vie islamique»,¹⁸ comme l'affirme Dominique Chevallier. Carl Brown nous rappelle, aussi, que le Proche-Orient a été une région de villes depuis l'antiquité, ce que nous avons perçu en parlant de *L'Epopée de Gilgamesh*, exemple même, dit Brown, de civilisation urbaine au Moyen-Orient musulman, et vie rurale en Occident où la société était agraire, féodale et monastique. Nous savons bien, conclut Brown, que le cliché du musulman «homme du désert» ne tient plus.¹⁹ Nous sommes mieux renseignés à ce sujet, dit-il. Un grand nombre de chercheurs réfutent d'ailleurs, de nos jours, la thèse de Max Weber qui prend la ville occidentale comme norme et en déduit qu'on ne pouvait parler de ville en Asie et qu'elle existait partiellement et pour de courtes périodes au Proche-Orient.²⁰

Nous savons bien que le prophète Mahomet est né et a grandi dans le centre rayonnant qu'était la Mecque de l'époque. Lorsqu'il dut s'exiler, il alla dans une autre ville, Yathrib, appelée Médine depuis lors. L'exil ou *hiğra* eut lieu donc de ville à ville. Après la mort du Prophète, les grandes traditions des sciences religieuses, de la philosophie, du droit, du mysticisme, s'épanouissent à Bagdad, Damas, le Caire et autres capitales prestigieuses de l'époque. L'Islam est donc inconcevable sans cette matrice de vie urbaine.

Il est intéressant de se rappeler que le mot *madīna* (ville) a pour racine le verbe *madana* qui veut dire résider. Mais *madīna* veut aussi dire le rempart qu'on bâtit autour d'une terre. Toute terre, donc, entourée de remparts s'appelle *madīna*, d'où l'idée de lieu protecteur où l'on réside.

A partir de l'Islam, le mot *madīna* s'enrichit d'une double connotation: en premier le Prophète baptisa Yathrib, *al-madīna*, lorsqu'il y arriva s'étant exilé de la Mecque. *Al-Madīna* devint un peu plus tard *al-madīna al-munawwara* (la ville illuminée) et *dār al-hiğra*, (le lieu de l'exil). De plus, *al-madīna* devint le lieu où l'on élève une mosquée qui réunit la communauté pour les prières du vendredi et, plus tard encore, le lieu où réside l'autorité suprême, d'où s'exercent justice, administration et ordre.²¹

¹⁸ D. CHEVALLIER, «La Ville arabe: notre vision historique», in *id.*, *L'Espace social de la ville arabe*, Paris 1979, p. 7-29.

¹⁹ C.L. BROWN, *From Madina to Metropolis. Heritage and Change in the Near Eastern City*, Princeton, New Jersey 1973, p. 27-8.

²⁰ Voir A.H. HOURANI, «The Islamic City in the Light of Recent Research», in A.H. HOURANI and S.M. STERN, *The Islamic City*, Oxford, Philadelphia, 1970, p. 9-24.

²¹ Voir AL-ŠAYḤ ṬAHĀ AL-WĀLĪ, «al-Madīna fī l-islām», *al-Fikr al-ʿarabī*, «Masʿalat al-madīna wal-madīna al-ʿarabiyya», 2 vols., IV, 29, octobre-novembre 1982, p. 108-133.

Tarif Khalidi nous prévient, néanmoins, avec humour, que l'histoire de l'homme et la ville en Islam est une histoire à deux faces, bien ambiguë. Il nous rappelle, au départ, qu'il existe une littérature classique islamique volumineuse sur le concept de la ville. Ce qui nous met sur nos gardes, dit-il, et nous empêche de généraliser. Dans le Coran, les mots pour distinguer la ville, *qarya* ou *madina*, sont synonymes alors que de nos jours nous employons le premier pour dire «village». Dans près d'un tiers des versets où le mot *qarya* est employé, il est accouplé au verbe *ahlaka* qui veut dire détruire (racine *hlk*). Si nous y ajoutons d'autres versets où les villes sont qualifiées d'injustes, dissolues ou affligées, on obtient la proportion de 26 sur 33 références. La ville est donc le lieu de la colère de Dieu, le noyau où suppurent les péchés de l'humanité. Elles seront toutes détruites avant la Résurrection.

Mais c'est aussi et seulement dans la *qarya* que sont révélées les prophéties et les villes qui écoutent les prophètes seront bénies de Dieu. Allah ne détruira jamais les cités justes (12: 108). De plus, aucune ville ne sera détruite avant qu'un prophète ne se présente à la «mère des villes» (*umm al-qurā*, 28: 58), capitale de la nation pour la prévenir, lui donner une chance encore de se repentir. Enfin, la relation à la ville dans la tradition du Prophète, le *ḥadīṭ*, est, elle aussi, ambiguë: la ville y est plutôt mal vue.

Plus tard, Ibn Khaldoun esquissera une vaste synthèse des divers courants dans l'Islam et leur relation à la ville. Sa dialectique de la vie primitive (*bādiya*) et celle, citadine, où apparaît la civilisation (*al-ḥaḍāra*) est bien connue. Sciences, arts, modes de vie raffinés, luxe et ramolissement des corps et des âmes sont l'essence des villes et des civilisations. D'où leur précarité et leur destruction fatale par une *bādiya* dominante.²²

On a l'impression que la ville khaldounienne est constamment menacée. Elle ne peut garantir sa prospérité, voire son existence que par une capacité de résistance à une *bādiya* toujours menaçante.²³

On pourrait en déduire que les sentiments de peur et d'anxiété trouvent leur source ici; que la violence, déjà soulignée, qui s'intensifie dans la ville

²² Voir T. KHALIDI, «Some Classical Islamic Views of the City», in WADĀD AL-QĀDĪ, *Festschrift for Iḥsān 'Abbās. Studia Arabica & Islamica*, Beirut 1981, p. 265-276. Khalidi emprunte au Prof. Irfan Shahid la description dickensienne de l'Islam comme le «Conte de deux Cités – A Tale of two cities».

²³ A. OUMILIL, «Ibn Khaldūn et la société urbaine», in A. BOUHDIBA et D. CHEVALLIER, *La Ville arabe dans l'islam. Histoire et mutations*, Tunis 1982, p. 42.

vient de cette précarité dans laquelle elle vit. L'agressivité de l'extérieur trouve son répondant dans une agressivité semblable qui prend naissance au sein même de la ville.

D'autre part, nous savons bien que le Grec des temps anciens ne devenait pleinement humain que dans la Cité-*Polis*, d'où l'expression aristotélicienne de l'homme, cet «animal poli-tique». Il y a des affinités incommensurables entre la vie citadine et la vie de l'esprit. Les villes sont, après tout, lieux de rencontre par excellence, pour philosophes, savants, artistes, hommes politiques ou hommes d'affaires. On honorait les lieux dans la ville; les festivals stimulaient toutes les facultés humaines et glorifiaient les héros, les artistes, mais avant tout les dieux. Il n'est qu'à relire l'excellent livre de Fustel de Coulanges *La Cité antique* pour se rappeler l'enracinement profond de l'homme dans la Cité. L'auteur note, d'ailleurs, que l'histoire et la religion commencent avec la Cité. De plus, le poète dans la Grèce antique, était respecté et admiré pour son habileté, la qualité de ses conseils et parce qu'il rendait les hommes meilleurs dans leur Cité. C'est là que réside l'essence même du poète, nous dit Aristophane, son *arété*, sa divine fonction. L'artiste exprime ce qu'il y a de meilleur dans la Cité.

Dans cet aperçu rapide, «à vol d'oiseau», à travers certaines forces contraires qui ont toujours accompagné la Ville, j'ai voulu dégager quelques «idées-images» qui trouveront nombre d'échos dans la littérature contemporaine en Orient et en Occident: «La ville devient un psychodrame bâti... scénario de signes... Dans l'imaginaire de la ville encerclée s'inscrivent en même temps les représentations historiques de toutes les défaites et de toutes les libérations possibles...»,²⁴ nous dit bien l'urbaniste libanais Jade Tabet.

De même suis-je d'accord avec T.S. Eliot qui pense que les parties les plus individuelles de l'œuvre d'un poète sont celles où tous les poètes morts, ses ancêtres, affirment leur présence et leur immortalité le plus vigoureusement. Le sens de la tradition pour Eliot n'est pas «hérité» mais «acquis» à force de travail. Pour lui, le sens de l'histoire est un passé bien assimilé qui lui fait percevoir ce passé non seulement dans le temps déjà écoulé, mais aussi dans le temps présent. Il oblige l'artiste à écrire avec les fibres de sa propre génération, mais aussi avec la perception simultanée de l'ensemble de la littérature de son pays et de l'Europe tout entière, depuis Homère. C'est donc, à la fois, le sens du temporel et de l'intemporel qui

²⁴ J. TABET, «Beyrouth et la guerre urbaine: la ville et le vide», *Peuples méditerranéens*, «Villes Tourmentées», 37, octobre-décembre 1986, p. 41-49.

rend l'écrivain traditionnel et intensément conscient de sa propre «contemporanéité», de sa place dans le temps. Eliot insiste sur le fait qu'aucun poète, aucun artiste n'a de signification à lui seul. Sa vérité trouve sa source dans sa relation aux poètes et artistes qui l'ont précédé.²⁵ Ailleurs, Eliot affirme que la littérature est pour lui, non une collection d'œuvres individuelles, mais plutôt d'ensembles organiques qui s'éclairent les uns les autres et donnent une signification à chaque artiste et à chaque œuvre. La littérature est un patrimoine commun, une cause commune qui unit, le plus souvent inconsciemment, les artistes.²⁶

Peut-on se permettre d'infléchir quelque peu cette vision éliotienne euro-centrique en rappelant qu'en cette fin de siècle, l'univers de l'esprit, la noosphère de Teilhard de Chardin, est en voie de devenir un immense laboratoire où la pensée s'échange et se diffuse instantanément entre tous les hommes, dans un «espace-temps» sans limites ni frontières? Ce qu'Eliot dit de l'artiste européen, on peut le dire des écrivains choisis dans cette étude. Leurs œuvres sont imprégnées, depuis Homère, de littérature européenne. Mais elles s'enrichissent également d'un patrimoine national et arabe qu'elles contribuent à perpétuer.

Lorsqu'Etel Adnan, par exemple, parle de Beyrouth dans les termes suivants: «C'est la ville en tant que grand être qui souffre, trop folle et trop survoltée, et qui maintenant est matée, éventrée, violée... Mais comment soigner la mémoire? Cette ville, comme ces filles, a été violée...»,²⁷ elle retrouve des accents bibliques tragiques. Plus tard, elle parlera de la guerre à Beyrouth comme d'une explosion qui vient «du centre de la mémoire de leur race»,²⁸ faisant allusion à des jeunes gens enivrés de pouvoir qui allaient exécuter son héroïne. Leur sexualité est malade, dit-elle,

L'amour leur apparaît comme une sorte de cannibalisme. Les symboles féminins les déchirent de leurs griffes. Voici sept mille ans que la déesse Isis enfante sans enfanter. Isis en Egypte, Ishtar à Bagdad, Anat à Marrakech, la Vierge à Beyrouth. Aucune ville

²⁵ T.S. ELIOT, «Tradition and the Individual Talent», *Selected Essays*, London 1972, p. 13-22. J'ai moi-même résumé cet argument bien connu du poète.

²⁶ *Ibid.*, «The Function of Criticism», p. 23-34. Même remarque que dans la note précédente.

²⁷ E. ADNAN, *Sitt Marie-Rose*, Paris 1977, p. 28.

²⁸ *Ibid.*, p. 48.

ne survit au passage de ces divinités: elles n'ont aimé que le Pouvoir, leur Frère, ou leur Fils.²⁹

Mais aussi, Mahmoud Darwich semble porter son histoire, l'histoire de la Palestine, son pays, et celle du monde entier, lorsqu'il dit à l'ennemi:

Vous qui passez parmi les paroles passagères
Portez vos noms et partez
Retirez vos heures de notre temps, partez
Extorquez ce que vous voulez
du bleu du ciel et du sable de la mémoire
Prenez les photos que vous voulez, pour savoir
que vous ne saurez pas
Comment les pierres de notre terre
bâtissent le toit du ciel

et plus loin,

Il est temps que vous partiez (...)
Nous avons à faire dans notre terre
ici, nous avons le passé
la voix inaugurale de la vie
et nous y avons le présent, le présent et l'avenir
nous y avons l'ici-bas et l'au-delà
Alors, sortez de notre terre³⁰

Des vers admirables qui expriment bien ce sens de l'histoire dont parle Eliot, cette continuité absolue – passé – présent – avenir – dans la mémoire du poète. Mémoire – idée – image – triangle qui porte un faisceau de significations, idées – images qui reviennent constamment chez nos auteurs comme nous allons le voir. Ainsi s'exprime Nadia Tuéni parlant de ses ancêtres:

ancêtres oubliés dans la dynamique d'une allée,
dans un cube de mémoire (...)
Aussi ai-je enfermé sous ma langue un pays,
gardé comme une hostie.

²⁹ *Ibid.*, p. 77.

³⁰ M. DARWICH, *Palestine mon pays. L'Affaire du Poème*, Paris 1988, p. 47 et 49.

J'appartiens à ma folle terre, (...)
 Je survis à ma propre poussière, et
 connais de mémoire le futur de mon temps.³¹

Le sens de l'histoire est acquis à force de travail, dit Eliot. Adonis est un bon exemple d'une vie pleine de labeur où il s'est profondément trempé dans l'héritage culturel arabe et occidental. Il avoue d'ailleurs, dans une conférence donnée au Collège de France, qu'il n'a découvert son propre patrimoine que par le détour de la littérature occidentale:

J'avoue que moi-même, je n'ai pas découvert la modernité arabe en partant du système culturel arabe et de ses grilles de connaissance. C'est la lecture de Baudelaire qui m'a fait découvrir Abû Nuwâs. C'est la lecture de Mallarmé qui m'a dévoilé le langage poétique d'Abû Tammâm. Rimbaud, Nerval et le Surréalisme m'ont fait saisir la poésie de l'expérience mystique (...) Je pense que de nombreux Arabes, poètes et critiques, ont accompli un parcours similaire.³²

En effet, je fais moi-même partie de ces nombreux Arabes revenus à leur tradition par le biais de la culture occidentale. Adonis ajoute: «C'est la modernité occidentale qui nous a fait découvrir notre modernité à nous, plus ancienne, au-delà de notre système politique, culturel, fondé sur un modèle occidental».³³ D'ailleurs, déjà au départ, Adonis adopte ce pseudonyme pour

sortir d'une tradition figée, [dit-il], et accéder à une liberté plus vaste. Par là je pouvais inscrire la tradition arabe elle-même dans le mouvement de la culture universelle. Par le seul choix du nom, je transformais un peu le statut du poète sur la terre arabe.³⁴

³¹ N. TUËNI, «Archives sentimentales d'une guerre au Liban», *Les Œuvres poétiques complètes*, Beyrouth 1986, p. 301, 303 et 326.

³² Voir ADONIS, *Introduction à la poétique arabe*, Paris 1985, p. 108. Ce volume est composé de quatre leçons prononcées en mai 1984 au Collège de France, à l'invitation de l'Assemblée des professeurs. Initialement rédigées en arabe, ces leçons, qu'Adonis donna en français, ont été traduites en étroite collaboration avec l'auteur.

³³ *Ibid.*, p. 108-109.

³⁴ In *magazine littéraire*, «Ecrivains arabes d'aujourd'hui», Paris, mars 1988, p. 46. Sous le titre «12 grands auteurs», ANNE WADE MINKOWSKI, la traductrice d'Adonis, le présente au lecteur et le cite au sujet de son pseudonyme.

Ces quelques exemples suffisent, pour le moment, à illustrer le sens de l'histoire dont l'emblème est la *Ville*, prolongement ininterrompu du passé, au présent, au futur, «lieu humain par excellence». De plus, les auteurs qui seront étudiés ici ont été choisis pour leur valeur intrinsèque, mais aussi parce qu'ils appartiennent à une «littérature mondiale», la *Weltliteratur* de Goethe; ce qu'Eliot appelle «l'esprit européen» (the mind of Europe) et Paul Hazard «la conscience européenne», nous l'appellerons en cette fin de siècle, l'esprit universel ou la conscience universelle.

Il est clair que ma démarche à l'égard des auteurs choisis est celle du comparatiste humaniste, dont la conscience supra-nationale l'éloigne de tout provincialisme. Comme le disent si bien Pichois et Rousseau, la littérature comparée est cosmopolite, internationale et se situe à quatre niveaux: échanges littéraires internationaux, histoire littéraire générale, histoire des idées, structuralisme littéraire. Ils ajoutent plus loin que le comparatiste s'est rarement «tenu à l'écart des rêves de solidarité politique et culturelle qui nous tourmentent, à juste titre, depuis cent cinquante ans»,³⁵ position que je partage totalement trois décennies plus tard.

Cette approche comparatiste vient tout naturellement à l'esprit de qui vit et s'occupe de littérature à Beyrouth, carrefour de langues, de religions et de cultures différentes; de qui s'intéresse aussi à des écrivains parfaitement bilingues ou trilingues, ayant beaucoup voyagé et beaucoup lu et qui s'adressent à des lecteurs avertis, arabes et occidentaux, car les traductions se multiplient à notre époque.

L'exception vient du doyen de ces auteurs choisis, Naguib Mahfouz, qui ne s'est presque jamais déplacé, a toujours vécu au Caire, et vers qui tous les courants de la pensée moderne ont conflué. Dernière figure de l'artiste fixé au Caire, sa cité, pérenne entre toutes, d'autant plus frappante qu'elle offre un contraste saisissant avec les autres villes rencontrées dans cette étude: Khartoum, Beyrouth, Jérusalem, déchirées toutes les trois par des conflits politiques endémiques.

Le premier chapitre sur Mahfouz montre l'identification totale de l'écrivain et de sa ville, l'un et l'autre confondus dans la mémoire vivante des Cairotes. Dans un style cinématographique parfait, Mahfouz nous peint d'abord une fresque panoramique de la ville avant d'en projeter les plans détaillés, l'un après l'autre, des bas-fonds jusqu'aux mosquées et palais. Du quartier surgit le Caire, mère du monde, où les époques s'accumulent dans un mélange stylistique brillant; où les rues acquièrent des ramifications infinies dans l'espace et le temps; où la *maison*, repliée sur elle-

³⁵ C. PICHOS et A.M. ROUSSEAU, *La Littérature Comparée*, Paris 1967, p. 178.

même, définit la fonction sociale de chacun de ses habitants, ouverte au ciel, à l'univers, à l'imaginaire, comme l'exprime bien Dominique Chevallier:

L'enclos que forme la maison, s'ouvre au ciel. Cadre de vie sociale, il ouvre l'univers à l'imaginaire, il condense l'obligation sociale et l'aspiration à l'universel. L'une et l'autre s'y accomplissent. Mais la forme même de l'enclos résulte de l'organisation de la société.³⁶

On sera frappé, dans ce premier chapitre, par l'amour que porte Mahfouz à sa ville, par son appartenance totale, son identité profondément ancrée au Caire. Le flâneur par excellence, recrée la vie quotidienne de sa ville, mais opère aussi une «sortie hors du temps»³⁷ en traçant l'histoire sacrée, exemplaire, répétée depuis les origines. J'ai ainsi résumé le «mythe du Caire» de Mahfouz, choisi en premier parce que, historiquement, il est le précurseur de l'art du roman dans le monde arabe. Il l'a, en effet, conduit à une maturité totale à travers une longue carrière littéraire.

Le second chapitre traite de la «ville-obstacle chez Tayeb Salih» car cet écrivain soudanais occupe une place importante dans la génération d'écrivains arabes qui ont succédé à leur aîné, Naguib Mahfouz. Son roman *Saison de la migration vers le nord* est un roman-clé des années soixante, l'année de sa publication à Beyrouth, 1966, formant une date charnière dans l'histoire contemporaine des Lettres arabes. Car avec une sincérité totale et beaucoup de courage, Salih détruit toutes les romances, tous les clichés qui avaient accompagné jusque-là les rencontres Est-Ouest ou Nord-Sud. Salih exorcise sa colère d'homme colonisé à tous les niveaux et écrit un roman de facture moderne, concis, ambigu, poétique, extrêmement ironique. Ailleurs aussi, Salih exprime l'anxiété de l'homme arabe contemporain qui se trouve à la croisée des chemins, ne sachant trop qui il est ni où aller. Anxiété, exil, aliénation seront des thèmes récurrents chez nos autres auteurs, bien éloignés donc du sentiment d'appartenance totale de Mahfouz à sa ville. Finalement, Tayeb Salih résoudra poétiquement, toutes les tensions internes de son narrateur qui n'a pas de nom jusque-là, en le ramenant à ses racines, à son village natal, loin de la ville, lieu de

³⁶ D. CHEVALLIER, «La Ville arabe: notre vision historique», p. 13.

³⁷ J'emprunte cette expression à M. ELIADE in *Aspects du mythe*, p. 231 par exemple, mais idée maîtresse qui revient dans tout l'essai.

violence et de souffrance. Le thème du *retour*, lui aussi, reviendra souvent. Salih recrée la mythologie de son peuple, enracinée dans le village fabuleux de Wad Hâmid. Les contrastes traditionnels village/ville seront enrichis par notre auteur citadin, assoiffé, nostalgique d'un paradis perdu à jamais. Mais l'aurait-il recréé s'il n'avait pas été le prototype de l'artiste contemporain arabe errant de ville en ville? On peut en douter.

«Ville en feu» sera le centre du troisième chapitre où l'imagerie dominante du feu confirme ce qu'en dit Bachelard: «Si tout ce qui change lentement s'explique par la vie, tout ce qui change vite s'explique par le feu. Le feu est l'ultra-vivant (...) Parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires: le bien et le mal».³⁸ Et Bachelard ajoute plus loin: «Le feu suggère le désir de changer, de brusquer le temps, de porter toute la vie à son terme, à son au-delà».³⁹

Dans le roman beyrouthin de Tawfiq Youssef Awwad, *Ṭawāḥīn Bayrūt* (Les Meules de Beyrouth), la ville «cuit comme une casserole» sur le feu.⁴⁰ Le feu étant répandu partout dans les villes arabes, sera-t-il possible d'échapper à ses ravages? La ville chez Awwad est à l'image même de la vie: on l'aime, on l'adore, on y vient de partout. Telle une femme fatale, elle vous attire et vous tuerait si vous ne la quittiez pas. Vous partez mais vous la portez en vous là où vous allez.

Une note apocalyptique domine la fin du roman de Awwad ainsi que celui d'Etel Adnan où ville et femme ont un destin fatal.⁴¹ La femme chez Adnan est l'héroïne tragique du roman, dans le sens grec de la tragédie. Des forces qu'elle ne peut pas dominer, ancrées dans la mémoire ancestrale des jeunes combattants libanais l'emprisonnent et la tuent. Parallèlement, guerre et feu consomment la *Ville* qui ne finit pas de mourir.

Très différente est la parabole d'Elias Khoury *Abwāb al-madīna*⁴² (Les Portes de la ville), typiquement urbaine, en état de vaporisation totale. Le narrateur de Khoury tourne en rond dans une ville dantesque, à la recherche de la *Cité* et du tombeau du roi dans la *Cité*. La tombe de ce

³⁸ G. BACHELARD, *La psychanalyse du feu*, Paris 1949, p. 19.

³⁹ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁰ T.Y. 'AWWĀD, *Ṭawāḥīn Bayrūt*, Bayrūt 1939 et plus tard dans les «Œuvres complètes», *al-Mu'allafāt al-kāmila*, Bayrūt 1987, p. 368 (les pages indiquées dans le texte se réfèrent à ce volume plus récent).

⁴¹ E. ADNAN, *Sitt Marie-Rose*.

⁴² I. HŪRĪ, *Abwāb al-madīna*, Bayrūt 1981.

héros garantissait la survie de la *Ville* et des cérémonies saisonnières perpétuaient ce rite urbain. Il est bien significatif que l'artiste chez Khoury perd crayons et papiers, sa raison d'être en quelque sorte, et va en quête du roi-fondateur de cette *Ville*. S'il le trouvait, la *Ville* serait sauvée et l'artiste s'y enracinerait à nouveau. Plus tard, l'artiste semble revenir à la vie, tout comme sa *Ville*, mais tous deux sont fragmentés, brisés, rivés l'un à l'autre par des sentiments d'amour-haine profondément ambivalents. Sentiments d'autant plus intenses que la *Ville* semble totalement posséder ses habitants alors que celle d'Adnan était aussi tragiquement sacrifiée que la femme. Ailleurs, chez Elias Khoury, la *Ville* se perd dans une blancheur de mort et les citadins n'ont plus de visage.

D'autres jeunes auteurs évoluent au sein de «Beyrouth en feu» et ne cachent pas leur désarroi ni leur désespoir. Eperdu, l'homme avance à l'aveuglette. Son style fragmenté aussi est à la recherche de signification. Ecriture expérimentale, reflet d'une époque où tout semble se dégrader, époque qui sera rachetée, toutefois, par cette écriture même. Ainsi Rachid el-Daïf, de la génération d'Elias Khoury, écrit romans et poèmes dans un style tout à fait dénudé qui essaie de saisir des intuitions, des expériences vécues sans aucun artifice. Avec une grande économie d'expression et de moyens, el-Daïf voudrait oublier la langue des ancêtres, créer une nouvelle langue et une nouvelle éthique pour exprimer une expérience qui ébranla les fondements de la vie de tout habitant de cette «ville en feu». Intériorisée, la *Ville* devient le paysage mental d'un citadin tapi chez lui, tournant en rond, obsessionnel, hanté par un sentiment constant de persécution. Les phrases seront de même saccadées, haletantes, à bout de souffle.

Encore plus jeunes que ces deux écrivains Khoury et el-Daïf, qui sont à l'avant-garde de la scène littéraire à Beyrouth, se distinguent en ce moment d'autres romanciers dont l'écriture, toute nouvelle aussi, est typiquement urbaine. En effet, la scène littéraire beyrouthine foisonne de jeunes talents qui s'expriment par romans, poésies, poèmes en prose, œuvres dramatiques et cinématographiques. Une écriture postmoderne qualifie souvent ces œuvres contemporaines. Brisée, fragmentée, haletante, elle épouse la dislocation de la ville exprimant la psyche fragmentée, elle-même, de l'artiste.

Un ouvrage en cours mettra à jour le roman et le poème de Beyrouth «ville en feu» et «ville éclatée» parus depuis 1990. Pour le moment, je retiendrai, comme exemple de cette nouvelle sensibilité, le roman de Hoda Barakat *La Pierre du rire*⁴³ qui valut à son auteur le prix prestigieux dé-

⁴³ H. BARAKAT, *La Pierre du rire*, Paris 1996.

cerné par *al-Nāqid* à un premier roman en langue arabe. Et, pour clôre ce troisième chapitre, la grande élégie en prose de Mahmoud Darwich sera un lien naturel entre le roman et la poésie de Beyrouth. Adressée à Beyrouth, *Une Mémoire pour l'oubli*⁴⁴ exprime l'amour profond que porte le poète pour Beyrouth, ville d'accueil par excellence, ville aux multiples registres, ville – amante – miroir – vie – mort – concept – idée – fantasme – folie... comme l'exprime le poète.

Dans le quatrième chapitre sur la «Poésie de Beyrouth en guerre», l'exil, l'anxiété, le départ sont des thèmes permanents. La ville éclate en mille morceaux mais l'artiste récupère les morceaux religieusement, préserve la mémoire de la ville et de la race, ordonne le chaos qui prévaut par le miracle des mots. Les ambiguïtés associées à la ville de tout temps se cristallisent à nouveau ici et se développent en métaphores d'une grande richesse. L'esprit poétique, dit Bachelard, «est purement et simplement une syntaxe de métaphores».⁴⁵ En traversant la ville vécue et imaginaire de Nadia Tuéni, Claire Gebeyli, Mahmoud Darwich et Adonis, sans oublier Kabbani, on s'en rendra bien compte.

«Miroir plein de miroirs»⁴⁶ dit Nadia Tuéni, images reflétées d'une «ville éclatée», lieu de naissance, lieu de chute, auquel on appartient et qui rejoint toutes les autres villes du monde à travers l'histoire. Nizar Kabbani la porte dans le creux de ses mains comme il porterait la femme aimée dans ses bras.⁴⁷ Darwich quitte la «ville en feu» malgré lui, elle devient sa «tente», son «étoile», son «épi de blé».⁴⁸

Adonis, quant à lui, pousse son poème urbain «Le Temps» jusqu'à l'apothéose triomphale où l'artiste devient maître des contingences, ici la «ville éclatée», et de l'absolu, car il traverse des barrières spacio-temporelles, brûle la ville qui les contient et la transforme en espace imaginaire. Adonis s'était bien défini auparavant:

*J'ai le pouvoir de transformer: détonateur de la civilisation, ceci est mon nom.*⁴⁹

⁴⁴ M. DARWICH, *Une Mémoire pour l'Oubli. Le Temps: Beyrouth; Le Lieu: un Jour d'Août 1982*, Paris 1994; le titre original est *Dākira... lil-nisyān; al-zamān: Bayrūt; al-makān: yawm min ayyām āb 1982*, Bayrūt 1987.

⁴⁵ G. BACHELARD, *La psychanalyse du feu*, p. 179.

⁴⁶ N. TUÉNI, «La terre arrêtée», *Les Œuvres poétiques complètes*, p. 365.

⁴⁷ N. QABBĀNĪ, *Ilā Bayrūt al-unṭā ma'a ḥubbī*, Bayrūt 1976, p. 11.

⁴⁸ M. DARWĪṢ, «Qaṣīdat Bayrūt», *Al-Kirmil*, hiver 1981, p. 19-38.

⁴⁹ ADONIS, «Ceci est mon nom», *Tombeau pour New York*, Paris 1986, p. 61 et ailleurs, car le poète souligne ce vers et le répète comme un refrain.

De là à gommer totalement la *Ville*, il n'y a qu'un pas que Georges Schehadé va franchir avec allégresse. Il animera sa ville imaginaire, remplacera ciment et béton par un environnement tout vert où vont coexister simplement, paisiblement, homme, animal et végétal. Dans ce cinquième chapitre, la Paola Scala de Schehadé va racheter l'homme du vingtième siècle en lui ouvrant toutes grandes ses portes. Ville de rêve? Oui, pourquoi pas? «La vie réelle se porte mieux si on lui donne ses justes vacances d'irréalité»⁵⁰ dit Bachelard, et Schehadé nous fait prendre de superbes vacances d'irréalité. Nous revenons à notre pauvre ville réelle, tout rafraîchi, portant en nous l'affirmation du poète qui nous dit:

– Comment mourir
Quand on peut encore rêver.⁵¹

Finalement, une remarque s'impose concernant le choix d'auteurs qui s'expriment en arabe et en français dans notre étude. Ce fait est si commun à Beyrouth que nous n'avons pas du tout senti de problème à ce sujet. Georges Schehadé s'est investi dans le monde où il est né, tout en s'exprimant admirablement en français, langue qu'il a apprise en balbutiant ses premiers mots. A l'écrivain Jamil Jabre qui lui demanda un jour s'il se considérait écrivain libanais et arabe alors qu'il s'était tout le temps exprimé en français, il répondit que le langage était simplement instrument de communication entre auteur et lecteur. Ionesco et Apollinaire s'expriment parfaitement en français alors qu'ils sont étrangers. Quoique j'écrive en français, ajoute-t-il, je suis libanais. Mes pensées, mes émotions, mes réactions sont celles d'un Libanais, comme mon héritage culturel est libanais et arabe. Seul mon mode de penser et d'écrire est français.⁵²

Même sentiment chez Nadia Tuéni, exprimé durant une rencontre pour le dialogue des cultures tenue à Hautvilliers en 1975:

A l'égal de l'arabe, le français nous est langue «naturelle»; l'adopter librement, choix lucide s'entend, ne veut nullement dire rejeter notre identité libanaise, moyen-orientale et arabe, mais bien au contraire, la consacrer, la magnifier, la rendre plus agissante, en lui offrant vers d'autres mondes, vers tout ceux que lie l'amour

⁵⁰ G. BACHELARD, *L'Eau et les rêves*, p. 35.

⁵¹ G. SCHEHADÉ, *Le Nageur d'un seul amour*, Paris 1985, p. 25.

⁵² Voir *Ḥiwār*, mai-juin 1964, p. 82-91. J'ai paraphrasé cette interview transcrite en arabe par Gamil Gabr.

des même mots, le moyen de se faire connaître, de prendre et de donner, but profond de toute culture.⁵³

Nadia Tuéni, qui a toujours écrit en français, ajoute que la magie de cette langue réside en sa flexibilité, «son infini pouvoir de suivre les méandres de pensées aussi différentes les unes des autres, qu'un relief désertique d'une ortie tropicale». Sans communication, pas de vie ajoute-t-elle. Communiquer, c'est se réaliser pleinement par les autres. Elle termine en remerciant la langue française pour ce qu'elle lui a offert, pour ce qu'elle lui a permis.⁵⁴ Mais, essentiellement, Nadia Tuéni se sent profondément libanaise. Tout dans mes œuvres, dit-elle, structuration de la phrase, images, rythme, symbole, est puisé dans la géographie de mon pays,

(...) le français est chez moi le véhicule d'une pensée qui ne s'inscrit pas exactement dans la ligne de sa tradition et de son patrimoine culturel. *Et c'est en ceci que je me sens profondément libanaise, c'est-à-dire au confluent de plusieurs cultures*, exposée à l'Orient et à l'Occident, ouverte au désert et à la mer (...) ⁵⁵

Les deux autres auteurs francophones Claire Gebeily et Etel Adnan sont libanaises d'adoption, parlent l'arabe commun, mais elles sont, par ailleurs, d'ascendance mixte donc encore plus internationales que nos autres écrivains.

En conclusion, je dirai avec Georges Poulet que «l'acte de lire (auquel se ramène toute vraie pensée critique) implique la coïncidence de deux consciences: celle d'un lecteur et celle d'un auteur».⁵⁶ J'avais commencé par avouer que je ne pouvais plus dissocier la ville où je vis, les villes que j'ai visitées, de cette ville et ces villes telles que perçues et recrées par les auteurs analysés dans mon étude. J'ajoute, en suivant l'expérience de Georges Poulet, que les pensées des auteurs que j'ai relus sont les leurs et c'est pourtant moi qui en suis le sujet.

⁵³ N. TUÉNI, «Le français; une expression privilégiée», *La Prose; Œuvres complètes*, Beyrouth 1986, p. 65.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 66.

⁵⁵ *Ibid.*, «Lettre à une étudiante», p. 103. (C'est l'auteur qui souligne).

⁵⁶ G. POULET, *La Conscience Critique*, Paris 1971, p. 9. Poulet fait partie de «l'Ecole de Genève» représentée par Marcel Raymond, Albert Béguin, J.-P. Richard, Jean Starobinski et autres. Ils sont appelés aussi «critiques de conscience» ou «critiques génétiques» et je sens beaucoup d'affinités entre leur approche aux œuvres qu'ils étudient et la mienne.

Situation plus surprenante car «Je pense la pensée d'autrui. Certes, il n'y aurait là rien d'étonnant si je pensais cette pensée comme celle d'autrui. Mais je la pense comme la mienne...».⁵⁷ D'où une relation de sympathie, d'identification entre auteur et critique littéraire, ce «critique de confiance» à qui je voudrais ressembler. Je voudrais voir le rapport du critique littéraire sous cet angle de sympathie, de confiance et de don. Ainsi établirait-on une chaîne continue entre écrivains et lecteurs à travers le temps et l'espace.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 280.

– I –

Le mythe du Caire chez Naguib Mahfouz



J'ai été témoin de la dernière période de la vie de notre quartier et j'ai assisté aux événements dont Arafa fut le héros. C'est d'ailleurs l'un des compagnons de celui-ci qui m'a incité à écrire ce livre. «Tu es l'un des rares, ici, à savoir écrire, me dit-il un jour. Pourquoi ne mettrais-tu pas par écrit les histoires de notre quartier? Les conteurs les transmettent par fragments, sans ordre, en les arrangeant chacun selon ses intérêts ou ses opinions. Il serait bon qu'elles soient toutes rassemblées sous forme d'un livre, qui ferait autorité, et dont chacun pourrait tirer profit. D'ailleurs, je te fournirai certains renseignements que personne ne connaît.»

Je me suis donc attelé à ce projet, d'une part parce qu'il me semblait digne d'intérêt, d'autre part par amitié envers celui qui me l'avait proposé. Je fus ainsi le premier habitant du quartier à exercer le métier d'écrivain, ce qui me valut surtout des avanies et des sarcasmes. Mon travail consiste à rédiger des pétitions et des suppliques pour ceux qui ont subi une injustice ou qui demandent des secours: si je ne vis pas mieux que les plus misérables des habitants de notre quartier, ce n'est assurément pas faute de clients! Et je ne parle pas de l'effet déprimant et démoralisant que procure la fréquentation quotidienne des secrets et des peines de nos semblables...

Mais en voilà assez! Je ne prends pas la plume pour raconter ma vie et mes malheurs; malheurs bien dérisoires au demeurant, si on les compare à ceux de notre quartier, de notre quartier si riche en événements étranges et mystérieux. Comment est-il apparu à l'existence? Que lui est-il arrivé? Qui sont ses fils?

Ainsi se présente le narrateur de Naguib Mahfouz dans le prologue de *Les fils de la médina*.¹ Écrivain professionnel, bien inséré dans son époque, il remplace naturellement le *hakawātī* d'antan et se fait le porte-parole de son peuple dans de nombreux romans et nouvelles situés en majorité au Caire, sinon à Alexandrie où Mahfouz passe régulièrement les quelques mois d'été.

De notre quartier surgit le Caire, mère du monde, semble dire le narrateur, résumant ainsi la démarche de notre auteur dans l'ensemble de son œuvre. Le quartier est en effet le microcosme du Caire mais aussi de la *Ville*, suprême œuvre d'art de l'homme dans toute sa grandeur et sa misère. «Mère du monde» est le Caire, ville mythique par excellence, comme nous allons le voir, et nous remarquerons avec Mircea Eliade qu'un «mythe, tout comme les symboles qu'il met en œuvre, ne disparaît jamais de l'actualité psychique: il change seulement d'aspect et camoufle ses fonctions».² J'emploie le *mythe* ici dans son acception usuelle en tant que «fable», «invention», «fiction», à valeur exemplaire et significative. Je suis aussi la réflexion d'Eliade pour qui le mythe est «vivant» en ce qu'il fournit des modèles pour la conduite humaine et élucide non seulement des comportements archaïques, mais nous fait mieux comprendre aussi ceux de nos contemporains.³ Cette étude tracera la naissance et le développement du mythe du Caire dans l'œuvre de Mahfouz. Depuis cette œuvre, le Caire a pénétré dans notre imaginaire ainsi que l'ont fait précédemment St-Petersbourg, Paris ou Londres tels que recréés par Gogol, Balzac et Dickens, pour ne citer que quelques exemples.

Il est bien connu que Mahfouz a très rarement quitté le Caire où il est né et a grandi, où il adore se promener tous les jours, se délectant de ses odeurs et couleurs, de ses bruits et de son chaos, de cette foule en perpétuel mouvement, de ses souks et ses cafés qu'il a immortalisés dans une œuvre qui comprend plus de quarante romans, nombreuses nouvelles et scénarios de films. Dans ce monde arabe qui a connu dans notre siècle plusieurs guerres d'indépendance, des révolutions multiples, deux guerres mondiales suivies de la création d'Israël, autant de bouleversements qui ébranleront en profondeur les sociétés arabes, dans ce monde donc, où l'intelligentsia a dû s'exiler pour beaucoup de raisons, il est assez extraordinaire de penser que Mahfouz est resté fixé à sa cité, témoin de toute une époque, mémoire vivante de ce Caire dont il tisse, en une trame serrée et vaste, présent et

¹ N. MAHFOUZ, *Les fils de la médina*, Paris 1991, p. 26.

² M. ELIADE, *Mythes, rêves et mystères*, Paris 1957, p. 26.

³ M. ELIADE, *Aspects du mythe*, p. 9-10.

futur, vie et mort, amour et haine, en bref, une vision du monde à travers une œuvre urbaine par excellence.

N'oublions pas, dans ce contexte, que le roman tel qu'il est connu en Occident est un genre relativement jeune dans le monde arabe. Mahfouz en a été mondialement reconnu comme le père, celui qui, dans une œuvre qui s'étend sur plus d'un demi-siècle, lui a donné une maturité étonnante à travers tous ses modes: du roman historique au roman naturaliste puis réaliste, à l'allégorie et la fable, du roman fleuve à la nouvelle courte ou longue, Mahfouz se meut allégrement en expérimentant et évoluant jusqu'à ce jour. Le prix Nobel de littérature qui lui fut décerné en 1988 a ainsi consacré le plus grand écrivain arabe vivant. Auteur engagé, ressentant et exprimant tout le tumulte de son époque, Mahfouz se veut non seulement le porte-parole de son peuple, en majorité misérable et illettré, mais aussi son défenseur et le dénonciateur de tout abus de pouvoir religieux ou séculier, de toute injustice et cruauté, de tout fanatisme et ignorance. Il dit lui-même, d'ailleurs, que le politique fait partie intégrale de tout ce qu'il écrit, car il est au cœur même de notre pensée.⁴

Mahfouz n'a jamais quitté sa ville ni parcouru le monde, ai-je affirmé. Celui-ci, par contre, est venu à lui à travers la scène cosmopolite qu'est le Caire, ainsi que grâce à ses études et ses nombreuses lectures en philosophie, lettres et sciences humaines. Mahfouz prône dans son œuvre un esprit exact, un amour de la science et de la modernité, une recherche de la vérité avec tous les affres que cette recherche implique, alliée à des qualités de cœur et d'âme sans lesquelles, pense-t-il, la science ou la vérité scientiste est desséchée. De sorte que son œuvre et ses personnages marquent les dates charnières de notre époque et les changements profonds que le monde arabe a vécus au vingtième siècle.

Ses romans jusqu'à la *Trilogie*,⁵ terminée à l'aube de la révolution de Abdel-Nasser, mettent en scène les conflits vécus en Egypte à travers la montée du nationalisme incarnée par Saad Zaghloul à la tête du parti *Wafd*, l'exil puis le triomphe suivi de la mort de celui-ci, les deux guerres mondiales, la corruption de la royauté en Egypte ainsi que celle du système politique en général, l'espoir grandissant en des réformes socialistes qui remédieraient à tous les vices de la société tels que décrits dans l'œuvre, puis un pessimisme accompagné de beaucoup de désillusion à partir de la venue

⁴ Mahfouz le dit à Ġ. AL-ĠĪTĀNĪ in *Nağib Maḥfūz yataḍakkār*, Bayrūt 1980, p. 78. Je traduirai de l'arabe les passages cités de ce livre.

⁵ N. MAHFOUZ, [La Trilogie], vol. I: *Impasse des deux palais*, vol. II: *Le Palais du désir*, vol. III: *Le jardin du passé*, Paris 1985, 1987 et 1989.

au pouvoir de Abdel-Nasser. Mahfouz n'hésite pas à dire, par exemple, par la voix du jeune Ahmed Shawkat, petit-fils du patriarche de la *Trilogie*:

... La nation n'avait que trop longtemps été la patiente victime qui reçoit les coups! Aujourd'hui Tewfik Nessim, hier Ismaïl Sidki, avant-hier Mohammed Mahmoud, et toute cette sombre cohorte de tyrans qui remontait jusqu'à la préhistoire! Rien que des fils de chiens, imbus de leur puissance, qui se prétendaient tuteurs désignés d'un peuple mineur!⁶

Ou, un peu plus loin, attaquant les traditions dépassés:

Je ne parle pas des parents en tant que tels [dit ce même Ahmed] mais de ce qu'ils représentent de traditions dépassées! En règle générale, la paternité est un frein et qu'avons-nous besoin de freins, nous autres Egyptiens qui déjà marchons les fers aux pieds?⁷

ou auparavant: «Le Wafd veut représenter la nation tout entière, les braves gens et la canaille: qui d'autre que des bestiaux pour la représenter?»⁸

Les hauts lieux de l'enseignement islamique n'échappent pas non plus à ces attaques d'autant plus violentes et étonnantes que Mahfouz, dans la vie quotidienne, est un grand pacifiste qui a fait une longue carrière comme fonctionnaire d'Etat. Le passage suivant montre la responsabilité morale qu'il dévolue à la littérature, instrument de progrès allié à la science:

– La littérature est l'un des grands moyens d'émancipation! Mais elle pourrait être tout aussi bien un instrument de réaction! C'est pourquoi, choisissez bien votre voie! Al-Azhar et Dar el-Ouloum secrètent des littératures morbides qui ont œuvré des générations durant à figer l'intelligence et à tuer l'esprit! Quoi qu'il en soit – et ne vous étonnez pas de cet aveu de la bouche d'un homme de lettres – la science est le fondement de la vie moderne! Nous devons étudier les sciences et nous gaver d'esprit scientifique. Tout homme ignorant de la science n'est pas, fût-il un génie, un habitant de ce siècle! Même les gens de lettres doivent en prendre leur

⁶ N. MAHFOUZ, *Jardin*, p. 48.

⁷ *Ibid.*, p. 226-227.

⁸ *Ibid.*, p. 55.

part. La science n'est plus l'apanage des savants. Certes, ces derniers y restent maîtres du savoir, de l'approfondissement, de la recherche et de la découverte, mais tout homme cultivé se doit d'y éclairer son esprit, d'embrasser ses principes et ses méthodes, d'adopter sa manière! La science doit occuper la place dévolue à la divination et à la religion dans l'ancien monde!⁹

La *Trilogie* couronne la phase socio-réaliste de Mahfouz et couvre une période cruciale de l'histoire contemporaine de l'Égypte, de 1917 à 1944. Elle met en scène la vie quotidienne de trois générations de la famille du marchand Ahmed Abd el-Gawwad, en illustrant bien le passage du temps et les changements profonds qui annoncent la fin d'une époque en Égypte. Tout étudiant en histoire, sociologie, psychologie ou science politique du monde égyptien et arabe, ne peut ignorer la *Trilogie*. Terminée à l'aube de la révolution de Abdel-Nasser, en 1952, au bout de sept ans de travail acharné, elle fut publiée en Égypte quelques années plus tard, en 1956 et 1957. On acclama immédiatement son auteur à qui on offrit le prix littéraire de l'Etat, décerné auparavant à Taha Hossein et 'Abbas Maḥmūd al-ʿAqqād.

Mais à cette époque Mahfouz garda le silence pendant quelque temps. La fin de la *Trilogie* était restée ouverte, suivant l'arrestation de deux des petits enfants de Ahmad et Aminah, l'un communiste et l'autre frère musulman, ouverte sur un avenir incertain mais plein d'espoir en la révolution socialiste de Abdel-Nasser. Mahfouz semblait se demander si la répression sociale allait continuer à sévir dans son pays. Plein d'espoir et de crainte, il reste donc silencieux observant les débuts du nouveau régime. Mais Nasser allait vite mettre fin à toute liberté de pensée et d'action, provoquant une profonde désillusion chez Mahfouz. Paraît en 1959 *Awlād ḥāratinā* en feuilleton dans le quotidien semi-officiel *al-Ahrām*. Mahfouz y passe du réalisme le plus exact à l'allégorie et la fable, espérant peut-être camoufler sa violente attaque du nouveau régime. Mais on crie vite au scandale et al-Azhar défend immédiatement la parution du livre. Il reste banni en Égypte jusqu'à nos jours et paraît en édition pirate à Beyrouth en 1969. Depuis lors, des milliers de lecteurs en ont pris connaissance et *Awlād ḥāratinā* consolida la réputation de Mahfouz, déjà bien établie par la *Trilogie*.

Mahfouz dénonce dans *Awlād ḥāratinā*, en un langage allégorique cette fois-ci, les abus de tous les seigneurs, prophètes des dieux ou chefs de ce monde, qui se nourrissent du sang de leurs peuples ou nom d'un créa-

⁹ *Ibid.*, p. 106.

teur, nommé ici Gabalawi (en arabe: fils du *ġabal*, la montagne). Mahfouz voile à peine sa virulente attaque de tout abus de pouvoir et de toute tyrannie qui semble être de l'essence même du genre humain. Point de vie digne de ce nom, sans liberté, sans respect!, semble-t-il dire.

Ainsi, les enfants de Gabalawi s'entretuent à cause de la cruauté du père symbolique comme chez Kafka, par exemple, du père, du chef, de l'Etat, ou de tout dieu figure d'autorité suprême et arbitraire. La fable primaire du chef de la tribu assassiné par ses fils qui s'entretuent aussi, est recréée sur un nouveau mode. L'amour du pouvoir non de l'honneur, est-il dit, régit toutes les relations humaines, amour du pouvoir bas et vil tel qu'incarné par ces chefs de quartiers que Mahfouz appelle les *futuwwas*. La ruelle puis la ville naissent d'un bain de sang fratricide au début des temps:

Au commencement, là où se trouve actuellement notre quartier, il n'y avait que le désert du Muqattam qui s'étendait à perte de vue. Au milieu du désert se dressait la Grande Maison construite par Gabalawi, comme un défi à la solitude, aux fauves et aux bandits de grands chemins.¹⁰

Tout mythe commence au «début des temps» nous dit Mircea Eliade et est «censé exprimer la *vérité absolue*, parce qu'il raconte une *histoire sacrée*, c'est-à-dire une révélation trans-humaine qui a eu lieu à l'aube du Grand Temps, dans le temps sacré des commencements (*in illo tempore*)».¹¹ Ce qui s'applique bien à Gabalawi, décrit comme quelqu'un de surhumain, venu d'une autre planète, «à l'aube du Grand Temps». Et tout de suite est prise la décision arbitraire, intransigeante, de donner le Domaine à Adham parmi les cinq frères, à la grande colère d'Idris, vite chassé de la Maison. Gabalawi se retire ensuite dans une pièce bien fermée et semble oublier le reste du monde, y compris sa progéniture. Sa longue vie légendaire domine tout le livre alors que les générations se succèdent. Les forces du Bien et du Mal, incarnées par Adham et Idris, sont mises en place immédiatement, ce dernier provoquant la «chute» d'Adham, son départ de la Maison, puis le crime fratricide entre ses deux fils, instigué par Idris dont le nom naturellement évoque Iblis, le Satan du Coran. Le ton de l'allégorie est vite établi, la fin du chapitre d'Adham sera imitée et répétée dans plusieurs endroits du roman.

¹⁰ N. MAHFOUZ, *Les fils de la médina*, p. 27.

¹¹ M. ELIADE, *Mythes, rêves et mystères*, p. 21-22. (C'est l'auteur qui souligne).

Les yeux d'Adham se remplirent de larmes. «Canaille! Il n'arrête pas de se moquer de tout, se dit-il. Il se bagarre, il tue, et tout le monde le respecte. Il opprime et il rançonne les pauvres gens, sans se soucier des conséquences, et son rire emplit l'horizon. Il prend plaisir à tyranniser ceux qui sont plus faibles que lui, il jacasse pendant les enterrements et chante sur les pierres tombales. Ma mort approche, et lui, il est toujours là à rire et à se moquer de moi. La victime est sous la terre, l'assassin a disparu et nous pleurons l'un et l'autre. Avec les jours, les rires de l'enfance dans le jardin se sont transformés en soucis et en larmes. Et ce qui reste de mon corps est torturé par la douleur. Pourquoi tant de misère? Où sont-ils, les beaux rêves de jadis?»¹²

Nous ne trouverons jamais de réponse à ces questions, semble nous dire Mahfouz, alors que le Mal, ainsi personnalisé, naît et grandit, dominant toute l'histoire du monde.

Le Livre d'Adham rappelle l'histoire d'Adam, et ses deux fils qui s'entretuent, celle d'Abel et Caïn. Dans la tradition biblique, Caïn et sa descendance construisirent les premières villes. Parallèlement ici, les crimes fratricides semblent bien ancrés dans la descendance de Gabalawi, Adham et Idris. L'histoire de Gabal dans le second chapitre rappelle celle de Moïse. Le bon Gabal tue malgré lui un de ses frères de la ruelle et s'écrie: «Malheur! (...) Au premier coup de bâton que je donne de ma vie, me voilà devenu un assassin!» Son compagnon Daabis, bien réaliste, lui répond: «T'en fais donc pas! tu sais bien que dans notre quartier, tuer un homme, ça ne tire pas à conséquence».¹³ L'allégorie continue à imiter la vie d'autres prophètes, celle de Rifaa rappelle la vie de Jésus-Christ, celle de Qasim la vie de Mahomet et le dernier livre porte le nom de l'homme de la science moderne, celui qui connaît – Arafa –, dont les inventions sont ironiquement mises à la disposition du nouveau tyran de la Maison. Imitation, récurrence, le cycle de la violence n'a pas de fin ici, alors que le narrateur ponctue ses récits et ceux des poètes des cafés de la ruelle par des réflexions bien significatives telles, par exemple,

Cette situation affligeante, j'en ai été moi-même témoin à notre époque; elle représente fidèlement ce que rapportent les traditions sur le temps passé. Quant aux conteurs des cafés, ils s'en tiennent

¹² N. MAHFOUZ, *Les fils de la médina*, p. 116.

¹³ *Ibid.*, p. 142-143.

à l'époque héroïque, évitant soigneusement tout ce qui pourrait déplaire aux puissants, et chantent les louanges de l'intendant et des *futuwwas*: leur justice dont nous n'avons jamais profité, leur compassion que nous n'avons jamais rencontrée, leur grandeur d'âme que nous n'avons jamais connue, leur désintéressement dont nous n'avons jamais vu les effets, leur équité dont nous n'avons jamais entendu parler. En vérité, je me demande ce qui a retenu nos ancêtres, et ce qui nous retient nous-mêmes dans ce quartier maudit.¹⁴

Le «Mythe du Caire» prend forme dans cette allégorie et la technique de Mahfouz confirme la remarque universelle de Mircea Eliade lorsqu'en parlant des «mythes du monde moderne» il écrit:

Etant *réel* et *sacré*, le mythe devient exemplaire et par conséquent *répétable*, car il sert de modèle, et conjointement de justification, à tous les actes humains. En d'autres termes, un mythe est une *histoire vraie* qui s'est passée au commencement du Temps et qui sert de modèle aux comportements des humains. En *imitant* les actes exemplaires d'un dieu ou d'un héros mythique, ou simplement en *racontant* leurs aventures, l'homme des sociétés archaïques se détache du temps profane et rejoint magiquement le Grand Temps, le temps sacré.¹⁵

Ainsi, le mythe surgit au commencement du Temps à travers l'écriture romanesque. Mahfouz revient aux sociétés archaïques pour montrer que l'homme, après tout, n'a pas vraiment changé. D'où la récurrence des événements à travers les générations. D'où, aussi, le circularité de ses deux romans épiques *Les fils de la médina* et *La Chanson des gueux* que j'aborderai plus loin.

Remarquons pour le moment que cette vision sombre des dieux, des prophètes, des chefs et de la condition humaine, en général, ne flatte pas trop les hommes de religion ni les rois de la Cité! Lewis Mumford note bien que «l'appétit de puissance, l'avarice et l'orgueil sont des éléments moteurs essentiels dans un régime de dominance de la métropole». Mahfouz le montre dans les combats des *futuwwas*, ces «enfants de notre quartier» qui s'entredéchirent en convoitant le Domaine hérité de Gaba-

¹⁴ *Ibid.*, p. 122.

¹⁵ M. ELIADE, *Mythes, rêves et mystères*, p. 22-23. (C'est l'auteur qui souligne).

lawi. Mahfouz fait donc baigner la *Ville* dans *Les fils de la médina* dans une tonalité tout à fait sombre et serait en fin de compte d'accord avec Lewis Mumford qui remarque que,

cette précieuse invention collective, la cité, presque aussi importante que le langage pour la diffusion de la culture, contenait dans son enceinte des forces d'une redoutable puissance qui allaient s'adonner à l'attaque et à la destruction. Venu des profondeurs du passé, ce redoutable héritage peut aujourd'hui nous faire douter de l'avenir de la civilisation.

Et Mumford conclut en citant Patrick Geddes, que «chaque civilisation qui prend forme dans le centre affairé de la cité s'achève avec ses ruines et ses ossements dans la nécropole commune, la dernière cité des morts». ¹⁶ Les Pyramides qui dominent le Caire ainsi que la cité des morts toujours habitée au pied du Mokattam, illustrent bien cela. Nous remarquerons plus loin la présence constante de cimetières dans la fiction de Mahfouz.

Après *Les fils de la médina* paraissent à partir des années soixante de nombreux romans et nouvelles qui témoignent, dans un style souvent symbolique, de beaucoup de désillusion et de pessimisme, justifiés par un régime local bien éloigné de ce qu'avait rêvé Mahfouz, adepte du socialisme fabien d'un Salama Moussa. La défaite arabe de 1967, suivie d'une succession de guerres arabo-israéliennes avortées, devaient encore plus accentuer cette vision sombre de l'existence. Le mythe a, en fait, «valeur exemplaire», comme le dit si bien Eliade, les guerres contemporaines répétant celles créées dans *Les fils de la médina* et plus tard dans *La Chanson des gueux*. ¹⁷

Le voleur et les chiens annonce dès la première page cette série de nouvelles qui sont des comédies noires, des satires descendant en droite ligne de Cervantès, Molière, et Swift. Dans *Le voleur et les chiens*, les rues du Caire sont accablées de soleil autant que les citoyens le sont par leur sort dramatique. Voici le «Voleur» Saïd Merhane à sa sortie de prison:

A nouveau, il respire le souffle de la liberté, mais l'air est chargé d'une poussière suffocante et d'une chaleur insoutenable. Il retrouve son complet bleu et ses chaussures de caoutchouc, mais il n'y a personne pour l'attendre. Voici la vie qui reprend son cours,

¹⁶ L. MUMFORD, *La Cité à travers l'histoire*, Paris 1964, p. 71-72.

¹⁷ N. MAHFOUZ, *La chanson des gueux*, Paris 1989.

voici la porte muette de la prison qui se referme sur les secrets désespérés. Voici les routes accablées de soleil et les voitures folles, les passants et les hommes attablés, les maisons et les boutiques, et pas une lèvre qui laisse échapper le moindre sourire. Et lui est seul, il a perdu beaucoup, il a gaspillé de si précieuses années, quatre années qui lui ont été perfidement enlevées, mais bientôt il leur fera face et les défiera tous. L'heure est venue pour que la colère éclate et se consume, l'heure est venue pour que les traîtres désespèrent jusqu'à la mort et que la trahison expie le péché de sa face difforme.¹⁸

Chaleur et poussière expriment bien l'étouffement de toute pensée libre qui avait valu à Saïd plusieurs années de prison. Remarquons aussi l'accord total de l'homme et de sa rue, auquel je reviendrai souvent, ainsi que les «objectifs corrélatifs», comme les nomme T.S. Eliot, que l'on aura l'occasion de rencontrer partout dans l'œuvre de Mahfouz.¹⁹ Celui-ci continue à écrire dans sa ville, à mettre en scène vie quotidienne et faits importants, avec un mélange de satire et d'humour, de pathos et de compassion, puisant dans les couches profondes de la Cité et évoquant, pêle-mêle souvent, toutes les époques qui s'y sont succédé.

Pérennité du Caire! La ville fonctionne dans l'œuvre de Mahfouz comme le «centre d'aimantation»²⁰ où gravitent forces naturelles et humaines. Le Nil, le désert, le Moqattam, les Pyramides, la Citadelle, la Cité des morts qui juxtapose celle des vivants, forment les lieux où évoluent les personnages de Mahfouz. De même, les mosquées et leurs minarets, le Azhar et les vieux collèges de Barqūq, de Qalāwūn et les autres, les fêtes religieuses ponctuées de tous leurs rituels, les bas-fonds de la ville comme ses palais, tout contribue à créer la mythologie d'un peuple et le mythe de la Cité «mère du monde».

¹⁸ N. MAHFOUZ, *Le voleur et les chiens*, Paris 1985, p. 9.

¹⁹ L.-J. AUSTIN explique et commente ce concept éliotien: «Il s'agit simplement (...) de consacrer le mot de *symbolisme* à toute poétique qui (...) cherche dans la nature des symboles qui traduisent l'état d'âme du poète. Dans cette acception, le terme de symbole équivaldrait à peu près à celui que propose T.S. ELIOT, et qu'il appelle *objective correlative*. Le seul moyen, écrit-il, d'exprimer un sentiment sous la forme de l'art est de trouver un corrélatif objectif; en d'autres termes, une série d'objets, une situation, une suite d'événements qui soient la formule de ce sentiment particulier: telle que, une fois donnés les faits extérieurs, qui doivent aboutir à l'expérience sensorielle, le sentiment en question est aussitôt évoqué», *L'Univers poétique de Baudelaire; symbolisme et symbolique*, Paris 1956, p. 20.

²⁰ Cette expression est de L. MUMFORD, *La Cité à travers l'histoire*, p. 110.

Ces liens permanents qui unissent Mahfouz au Caire sont d'ordre social, intellectuel et affectif, comme il le dit lui-même dans une interview publiée dans *Arabie*:

Je suis né dans un vieux quartier du Caire, que j'ai appris tôt à aimer. Et je crois que c'est cet amour qui m'a appris à devenir écrivain, l'acte d'écrire impliquant un attachement aux lieux, aux gens, aux idéaux. Les vieux quartiers du Caire qui grouillent d'une vie intense, résument l'univers pour moi. Ne pouvant concevoir une vie possible hors de leurs limites, il était normal qu'ils deviennent ce théâtre privilégié où se déroulent les événements de toutes mes œuvres.²¹

Ville, source d'inspiration, source d'amour.

Cet amour inonde les 78 séquences qui composent les *Récits de notre quartier*,²² par exemple, où, dans un style simple et limpide propre au jeune narrateur, l'auteur fixe les scènes quotidiennes de son enfance et de son adolescence. En maître artisan, toujours conscient de son métier, il crée la légende du *ṣayḥ* du quartier, quitte à la répudier un peu plus tard, la naissance de l'amour au beau milieu des tombes, ou l'éveil du nationalisme lors du retour de Saad Zaghloul au Caire suivi de sa mort un peu plus tard. De même baigne-t-il les scénettes de son récit des mystères qui imprègnent la ville, du souffle des démons que les vieilles femmes exorcisent, ou de la présence des *ʿifrīt*s qui se jouent de l'imagination des gens. Dans *Récits de notre quartier*, le lecteur retrouve les jalons majeurs qui propulseront l'œuvre de Mahfouz à travers sa longue carrière, jalons établis avec une justesse de ton, une allégresse, un humour, uniques dans les lettres contemporaines arabes. C'est sans aucun doute du quartier où il a grandi et des autres quartiers du Caire que Mahfouz a toujours puisé son inspiration. C'est bien de la rue que s'alimente sa substance d'écrivain.²³ Son jeune narrateur ne dit-il pas d'ailleurs que «des forces inconnues pro-

²¹ Interview avec AHMED EZZEDDINE, *Arabies*, 24 décembre 1988, p. 73, et notre auteur ajoute qu'il aime particulièrement parmi ses œuvres la *Trilogie*, *Récits de notre quartier* et *La chanson des gueux*.

²² N. MAHFOUZ, *Récits de notre quartier*, Paris 1988. L'auteur dit à AL-ĠĪTĀNĪ que ces récits reproduisent en grande partie son enfance, *Naḡīb Mahfūz yataḍakkār*, p. 21.

²³ «Le point de départ», dit-il aussi à AL-ĠĪTĀNĪ, «est le quartier, celui auquel je revenais toujours à la recherche de la réalité, celui que j'aimais plus que tout au monde, source d'inspiration, d'enracinement, d'authenticité», *ibid.*, p. 20-21 et 70.

diguent à son cœur une vitalité magique» et un peu plus tôt, lors de la visite rituelle aux morts, à quel point il aime «le spectacle des flux humains qui s'entrecroisent et des charrettes qui s'étirent en longues files... dans les rues du Caire».²⁴

De cette façon, Mahfouz crée un réseau d'images à valeur dynamique, partie intégrante du mythe. Pierre Citron, par exemple, dans son étude magistrale sur *La Poésie de Paris*, considère la définition du mythe d'après Max Milner comme l'une des meilleures qui ait été donnée. Pour Milner, le mythe est «l'aventure collective de la pensée, obéissant à son dynamisme propre, et régie par sa propre loi». En fait, l'on saisit le Caire de Mahfouz comme un *tout* d'abord, pour en appréhender ensuite ses aspects divers. Dans son analyse des divers aspects du concept *mythe*, Pierre Citron cite de même Albert Béguin pour qui le caractère le plus évident du mythe est son *immédiateté*. Ainsi, dit Citron, la ville est à la fois vie et matière, son existence, simultanément, morale et physique. Et il parle de la ville comme d'«un organisme animé par un esprit. C'est là le centre du mythe» dit-il.²⁵

Le lecteur de Mahfouz, de même, saisit le Caire comme un *tout* d'abord, la ville étant constamment le cœur vivant de l'œuvre. Celle-ci se développe en une grande fresque où s'entrechoquent les événements du siècle et où se côtoient des gens de tous bords, où une génération après l'autre naît, grandit et meurt. La ville aussi est organisme vivant car personnalisée, épousant le cycle de ces vies humaines. Le Caire semble renaître continuellement en charriant tout sur son passage, pareil à ce Nil aux eaux profondes, symbole atavique de vie et de mort. La *Ville*, dans ce sens, semble être le sujet véritable du monde romanesque que nous étudions. Elle façonne l'homme et s'empare de lui. Le passage de l'homme semble encore plus éphémère au sein de la pérennité de la *Ville*. Ainsi en va-t-il de la ruelle des gueux dans *La Chanson des gueux*, épopée particulièrement chère à Mahfouz, frappée par le choléra, désertée par tous ses habitants, puis revenant petit à petit à la vie:

Le temps passa; la vie reprit peu à peu ses droits dans l'impasse. Des harafish (petits métiers, crève-la-faim) vinrent chercher refuge dans les masures et les taudis. Chaque jour une nouvelle famille s'installait. Les échoppes rouvrirent leurs portes. La vie

²⁴ N. MAHFOUZ, *Récits*, p. 27.

²⁵ P. CITRON, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, 2 vols., Paris 1961, vol. I, p. 254-255. Citron cite M. MILNER, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, Paris 1960, p. 485 et A. BÉGUIN, *Balzac visionnaire*, Paris 1946, p. 65.

palpita à nouveau, la chaleur monta, des voix s'interpellèrent, ...le chant du coq retentit à chaque aube naissante...

et Ashur An-Nagi (le Sauveur) premier héros de cette épopée,

construisit un abreuvoir, une fontaine publique, une zaouïa, bâtiments qui rehaussèrent le prestige de la ruelle, au même titre que le passage voûté, le mausolée, la tékiyya et ses vieux murs, tant et si bien que l'impasse devint véritablement le joyau du quartier.²⁶

La ruelle, méticuleusement délinéée avec ses points de repères traditionnels et importants, acquiert ainsi valeur de modèle, d'archétype pour toute autre ruelle du Caire. La vie y palpite à nouveau, les familles y arrivent, les générations se succèdent et le récit continue à s'égrener.

Roger Caillois vient à l'esprit dans ce contexte, lorsqu'il parle des représentations collectives de caractère mythique et les décrit comme étant une manifestation privilégiée entre toutes de la vie imaginative. Caillois ajoute:

C'est en effet dans le mythe que l'on saisit le mieux, *à vif*, la collusion des postulations les plus secrètes, les plus virulentes du psychisme individuel et des pressions les plus impératives et les plus troublantes de l'existence sociale.²⁷

Mais au milieu de cette vaste vision mythique de la *Ville*, grouille un faisceau d'images qui captent le rythme et le spectacle quotidiens du Caire et forment le «ciment du mythe».²⁸

J'ai essayé jusque-là d'appréhender le Caire comme un *tout*. Suivons le développement du thème de la ville, à présent, à travers ses aspects divers. Par contraste avec la ruelle chargée de force symbolique que nous avons perçue dans les deux épopées *Awlād ḥāratinā* et *La chanson des gueux*, ou dans la rue accablée de malheurs, rencontrée dès l'ouverture du *Voleur et les chiens*, voici le visage ordinaire de la rue dans *Impasse des deux palais*:

La rue, devant la boutique de M. Ahmed, avait son visage habituel, grouillant de passants, de voitures et de chalands au long des

²⁶ N. MAHFOUZ, *La chanson des gueux*, p. 62-63.

²⁷ R. CAILLOIS, *Le Mythe et l'homme*, Paris 1938, p. 11. (C'est l'auteur qui souligne).

²⁸ Cette belle expression est de P. CITRON, *La Poésie de Paris*, vol. II, p. 110.

boutiques alignées des deux côtés, sauf que son ciel s'était paré de la transparence filtrée du doux climat de novembre au soleil voilé derrière de fins nuages, dont les lambeaux, d'une blancheur éclatante, brillaient au-dessus des minarets de Qalawun et de Barquq comme des lacs de lumière.²⁹

et le tintamarre typique des rues du Caire dans ce même volume:

La rue d'al-Nahhasin n'était pas une rue calme. Elle était tout sauf ça! Son vacarme assourdissant qui naissait avec l'aube ne s'estompait qu'un peu avant celle du jour suivant. La harangue des camelots, le marchandage des clients, les invocations des illuminés de passage, les plaisanteries des chalands s'y fondaient en un concert de voix pointues. On y parlait comme on pêche.³⁰

Ajoutons au vacarme assourdissant, l'agitation, les embouteillages, les altercades et nous voilà prêts à admirer avec Aïsha, jeune mariée, fille de Ahmed Abd el-Gawwad, le spectacle qu'elle contemple de sa nouvelle maison et qu'elle montre à sa famille venue lui rendre visite:

Puis Aïsha parla de sa nouvelle demeure, du moucharabieh surplombant la porte al-Metwalli, des minarets qui s'élançaient vers le ciel tout près de là, du courant ininterrompu des passants. Tout, autour d'elle, lui rappelait la vieille maison, ses rues et ses constructions environnantes. Rien n'en différait, à part les noms et quelques signes secondaires...³¹

La géographie des lieux étant bien dessinée, Mahfouz inclut dans sa peinture les mendiants, le géomancien, ceux qui viennent consulter ce dernier. Puis du plan visuel, il passe à l'auditif:

Juste en dessous du moucharabieh il y a un banc où se retrouvent trois bonshommes, ils ne le quittent pas avant la tombée de la nuit: il y a un mendiant cul-de-jatte, un marchand de souliers et un géomancien. Voilà mes nouveaux voisins, sauf que le géomancien est le plus heureux de tous: ne me demandez pas le nombre de

²⁹ N. MAHFOUZ, *Impasse*, p. 347.

³⁰ *Ibid.*, p. 506.

³¹ *Ibid.*, p. 310.

femmes et d'hommes qui viennent s'accroupir devant lui pour l'interroger sur leur sort. Ah! ce que j'aurais voulu que mon mou-charabieh soit plus bas pour pouvoir entendre ce qu'il leur raconte!³²

Le ton de Aïsha montre bien cet amour de la ville que ressentent nombreux personnages de Mahfouz.³³ La mère de Aïsha aussi perçoit la ville avec émerveillement. Aminah a quarante ans au début de la *Trilogie*, mais garde énormément de naïveté malgré son âge mûr. Epouse du commerçant Ahmed Abd el-Gawwad et mère de quatre enfants, elle n'a jamais eu la permission de mettre les pieds hors de la maison. Pourtant elle se considère absolument comblée et lorsqu'elle monte à sa terrasse, elle regarde tout autour d'elle avec tendresse et ravissement:

Elle était ravie au plus haut point par le paysage des minarets qui s'élançaient vers le ciel en emportant si loin l'imagination. Il en était de si proches qu'elle en pouvait distinguer clairement les lampes et le croissant, tels ceux de Qalawun ou de Barquq. D'autres, à mi-distance, lui paraissaient une pépinière indifférenciée, tels ceux d'al-Hussein, d'al-Ghuri et d'al-Azhar. Quant au troisième plan, c'était celui des horizons lointains, où les minarets prenaient figure de spectres comme ceux de la Citadelle et d'al-Rifaï. Elle les embrassait du regard avec fraternité et envoûtement, amour et foi, gratitude et espoir,...³⁴

Tendresse et rêve sont ce qu'inspire le Caire à Amina dès le départ et conditionnent le lecteur aussi. Par ailleurs l'urbanité de son mari réjouit le cœur de ses amis et ses promenades à pied du matin au soir sont un modèle de cette sensibilité urbaine où l'homme se sent sécurisé dans son quartier, grâce à une identité bien précise, aimé et admiré par collègues, voisins et connaissances, par contraste avec toute une littérature contemporaine où l'homme est atomisé, aliéné, «chosifié» dans la ville. Ici au contraire, lorsque le matin Ahmad Abd el-Gawwad arrive à sa boutique, on l'accueille, on le salue et lui-même salue avec courtoisie, le visage radieux. Plus loin

³² *Ibid.*

³³ J'insiste sur l'amour de Mahfouz pour la ville tel que reflété par ses personnages, car nous rencontrerons plus bas un rejet de la ville chez d'autres écrivains que j'examinerai.

³⁴ N. MAHFOUZ, *Impasse*, p. 43.

dans le même passage, Mahfouz dit à quel point Abd el-Gawwad était respecté, mais surtout aimé «pour son urbanité»³⁵ et beaucoup d'autres qualités. Durant la délicieuse promenade du soir qui l'amène vers la maison d'un ami, une même atmosphère joyeuse est créée.

Convivialité, joie de vivre, journée pleine de travail mêlée à tout le cérémonial de l'amitié, présence immédiate de chaque arpent de ces rues que le piéton traverse. C'est dans cette ambiance que pénètre le lecteur au début de la *Trilogie* de Mahfouz, avant que la scène ne s'alourdisse du poids des événements.

Dans cette *Trilogie*, œuvre majeure de Mahfouz, la scène urbaine devient une grande fresque où s'entrechoquent les événements du siècle entre 1917 et 1944, où la ville est une espèce de monstre gigantesque et fabuleux, personnalisée grâce à un réseau d'images qui se nourrissent les unes des autres pour former la thématique du roman. La rue et son tintamarre, la grande masse des passants, leur flot houleux, la mer d'yeux, la vague des foules englouties par les manifestations politiques, les impasses, les marchands et leurs boutiques, les promenades à pied, en suarès, carriole et charrette où l'on recrée les lieux selon l'humeur du moment, tout contribue à nourrir ce mythe du Caire mentionné plus haut. De l'extérieur vers l'intérieur et *vice versa*, la caméra de l'auteur fixe sur plusieurs niveaux les maisons et leurs intérieurs, les fenêtres et leurs moucharabiehs, les cuisines hauts lieux de la plus pure tradition culinaire, par contraste avec les changements profonds que vit la société égyptienne de l'époque. Les trois volumes de la *Trilogie* portent le nom de trois quartiers du vieux Caire tout près des mosquées d'al-Azhar et d'al-Hussein, «les vrais quartiers du Caire! Les coins où il fait bon vivre!»³⁶ s'exclame quelqu'un dans *Le jardin du passé* alors que d'autres romans et nouvelles portent aussi le nom de quartiers toujours existant au Caire. Ainsi, ce roman-fleuve est profondément ancré dans histoire et tradition et va se développer en subissant des ruptures et des changements politico-historiques profonds à travers la saga des Abd el-Gawwad et plus particulièrement de Kamal, le plus jeune fils de la famille. Intellectuel, tiraillé entre tradition et temps modernes, Orient et Occident, relations de sexe et de classe, Kamal porte souvent des traits autobiographiques comme l'a remarqué à plus d'une reprise Mahfouz dans ses interviews avec des journalistes. Il dit à al-Ġīṭānī, par exemple, que la

³⁵ *Ibid.*, p. 45.

³⁶ N. MAHFOUZ, *Jardin*, p. 83.

crise de Kamal est la sienne et qu'une grande partie de ses souffrances, il les a senties lui-même, d'où son affection particulière pour la *Trilogie*.³⁷

Kamal a dix ans dans le premier volet de la *Trilogie*, il aime se balader dans les rues de son quartier. L'après-midi, à la sortie de l'école, il marche vers sa maison et nous l'accompagnons en savourant, comme lui, ces nombreuses images à valeur dynamique qui seront le «ciment du mythe» du Caire:

Passant en chemin par l'échoppe de Matoussian, le vendeur de cigarettes, il s'arrêta comme tous les jours à la même heure sous son enseigne pour lever les yeux vers le panonceau publicitaire en couleurs. Il y avait là une femme, couchée sur le côté sur un sofa, pinçant entre ses lèvres écarlates une cigarette d'où s'élevait une volute brisée de fumée.³⁸

L'enfant appelle cette «femme à la cigarette» sœur Aïsha car elle ressemble à sa jolie sœur. Il a le béguin pour elle malgré son jeune âge, l'imagine dans sa vie quotidienne, luxueuse et facile, vole pour vivre loin avec elle. Puis il détache d'elle ses pensées, continue son chemin vers la chère mosquée d'al-Hussein qui fut pour lui dès son jeune âge «source d'images et d'émotions», traverse la rue d'al-Hussein³⁹ en récitant la *fātiḥa*, coupe par al-Nahhasin (nous remarquons à quel point ces détails minutieux rendent vivante la ville), et passe par la Grand-Place vers l'allée Qirmiz qui lui inspire tous les jours des frayeurs énormes, car il l'imagine pleine de démons.

Ainsi fabule l'enfant et la ville prend forme sous ses pas, grandit à sa mesure, a une vie diurne où la «femme à la cigarette» savoure un «coin de la campagne» avec «l'offrande de sa terre, de ses palmiers, de son eau et de son ciel». De même, la vie nocturne est pleine de démons qui habitent les sombres allées. Effrayé, l'enfant court après un suarès, le rattrape et saute sur le marchepied, délivré des visions diaboliques de la sombre allée. «Métaphysique des lieux» s'exclame Aragon,

³⁷ AL-ĞİTÂNÎ, *Nağib Mahfûz yataḍakkar*, p. 68.

³⁸ N. MAHFOUZ, *Impasse*, p. 57.

³⁹ Mahfouz parle à al-Ğîṭânî de son amour et sa longue fréquentation de ce quartier dans sa jeunesse. Voir, entre autres, *Impasse*, p. 56-57 la promenade délicieuse de Kamal qui reflète ce sentiment pour la rue al-Hussein.

C'est vous qui bercez les enfants, c'est vous qui peuplez leurs rêves. Ces plages de l'inconnu et de frisson, toute notre matière mentale les borde.⁴⁰

Et l'auteur du *Paysan de Paris* mettra magistralement, sur scène, quelques exemples de ces lieux urbains «receleurs de mythes modernes».

Similairement, certains lieux du Caire seront privilégiés sous la plume de Mahfouz; les cafés du Caire par exemple sont autant de lieux «receleurs de mythes modernes» fréquentés avec grande assiduité par l'auteur lui-même et par ses personnages. Ainsi Kamal, étudiant de faculté, affectionne particulièrement le café d'Ahmed Abdou, l'interpelle comme s'il parlait à un cher ami, lui dit qu'il fait partie de son âme et qu'il l'aime car il est «fait de la matière du rêve».⁴¹

Il est significatif que ce café soit démoli à la fin de la *Trilogie*, symbole de changement et du passage inéluctable du Temps.⁴² Retenons, enfin, que de nombreux cafés sont décrits dans l'œuvre de Mahfouz et occupent une place importante dans la vie de ses personnages, place physique, sociale et morale.

Mais avant de quitter Kamal, revenons à ce même quartier d'al-Hussein qu'il adorait dans sa petite enfance, car je ne peux passer sous silence le fameux épisode où il entraîne sa mère hors de la maison pour la première fois depuis son mariage! L'enfant profite d'une journée où son père est hors du Caire pour supplier sa mère d'aller visiter avec lui la mosquée d'al-Hussein. Amina accepte mais est remplie de frayeur et de culpabilité; sa perception de la rue, dont la magie avait envoûté Kamal un peu plus haut, est bien différente. Prise d'un sentiment de «brûlante curiosité», Amina regarde d'un nouvel œil le spectacle de la rue qu'elle avait vue auparavant à travers sa moucharabieh, seulement, ou de sa terrasse. L'impasse, la place, les bâtisses étranges, la multitude de gens, tout l'étonne, elle trouve la réalité «en deçà du rêve». Mais bientôt elle s'approche de la mosquée brûlant du désir de la visiter. Elle y entre et le

⁴⁰ L. ARAGON, *Le Paysan de Paris*, Paris 1926, p. 19-20.

⁴¹ N. MAHFOUZ, *Jardin*, p. 61-62.

⁴² Nombreux critiques pensent que le Temps est le thème majeur de la fiction de Mahfouz. Mais ne l'est-il pas de toute forme romanesque où, comme est le cas dans la *Trilogie*, l'auteur conte l'histoire d'un héros qui naît, grandit et se développe dans un certain milieu qui le conditionne, contre lequel il se révolte jusqu'à arriver à maturité? Il réintègre alors la société et le temps continue. J'ai ainsi défini le roman traditionnel ou *Bildungsroman*, genre auquel appartient la *Trilogie*.

flot des visiteuses la frappe, la pression de la foule l'impressionne, elle fait sa prière dans la chambre funéraire, puis sort dans la rue avec Kamal.

Dehors la foule véhémence, le flot houleux des passants marchant en tous sens, la mettent mal à l'aise et préparent la scène pour le drame qui aura lieu bientôt. Amina perd ses esprits au milieu des échoppes, des voitures, des passants, puis glisse de la main de Kamal, tombe et se brise l'épaule. Un cri s'élève, un vacarme s'ensuit, les gens se précipitent de tous les coins de la rue «comme accourent les enfants vers la flûte en roseau du charmeur de serpents», une «mer d'yeux intrigués, de cous tendus... de langues proférant paroles et questions» l'entourent.⁴³ La commotion est générale, l'imagerie effrayante. On porte Amina jusqu'à sa maison, on appelle le médecin qui la met au lit pour trois semaines. M. Ahmed, son mari et seigneur, attend simplement sa guérison pour la répudier. Elle lui avait désobéi, elle méritait bien sa punition...

Ainsi se développent les nombreuses ramifications thématiques de la *rue*. Ce qu'écrit Pierre Citron à propos du Paris de Balzac s'applique parfaitement au Caire que recrée Naguib Mahfouz. Après avoir montré comment la rue ou l'intérieur d'une maison incarne aussi un personnage chez Balzac, Citron ajoute: «Plus que de tel site ou de tel milieu, la poésie de Paris est celle de cet espace global où se situent à la fois le Paris matériel et ses hiérarchies sociales et morales, étroitement mêlées, bien qu'elles ne se confondent pas et même souvent s'opposent; c'est à cet espace que le romancier fait sans cesse appel pour représenter le Paris des désirs, des sentiments et des intérêts». Et Citron développe brillamment sa pensée en ajoutant:

Le nombre et la variété de ces correspondances sont peut-être à l'origine du sentiment parisien de Balzac: le milieu matériel dans lequel il vit et le milieu dont il est partie intégrante et où se meut son imagination, ces deux espaces à trois dimensions ont des convergences, des intersections, des portions communes qui créent un seul espace global qui enserme le physique et le moral, Balzac passant de l'un à l'autre, comme l'Alice de Lewis Carroll de l'endroit à l'envers du miroir, ou comme les personnages de nos modernes récits de fiction scientifique, qui se retrouvent, par hasard ou par calcul, dans la quatrième dimension. Parfois la naissance de cet espace est favorisée par l'usage de certains termes qui, comme les

⁴³ N. MAHFOUZ, *Impasse*, p. 179-180.

images-clés étudiées dans la formation du mythe de Paris, servent d'articulation entre les deux mondes, le physique et le moral.⁴⁴

De même, ai-je souligné chez Mahfouz ce passage d'une réalité à l'autre, des correspondances, convergences et intersections, qui provoquent une coïncidence des espaces dans la forme générale du Caire et créent cet espace à trois dimensions qui semble englober non une ville, simplement, mais le vaste univers en entier. Dimension épique du Caire qui annonce déjà, à partir de la *Trilogie*, les deux épopées à venir, nommément, *Awlād ḥaratinā* et *La Chanson des gueux*.

Sur ce même registre, nous trouvons ailleurs dans l'œuvre de Mahfouz des références à la longue histoire du Caire, à ses cultures qui se sont accumulées, accentuant sa pérennité. Ainsi, par exemple, les jeux spatio-temporels dans *Dérives sur le Nil* viennent-ils accentuer l'immobilité de la péniche, cette *‘awwāma* amarrée sur le Nil, pareille au fleuve, emblème parfait de ce groupe d'intellectuels qui viennent y fumer le haschisch, allant à la dérive dans la vie, morts-vivants eux-mêmes. Murmure (*tartara* dans le titre arabe) est leur parole, vide est leur stylo, blanche est la page sur laquelle Anis Zaki écrit, à la dérive va leur vie. De même qu'est vague leur mémoire du temps et de l'espace comme l'indique ce passage, parmi bien d'autres, où Anis se demande,

Tous les amis qui étaient là ce soir s'étaient-ils déjà réunis, vêtus de costumes différents, à l'époque romaine? Avaient-ils assisté à l'incendie de Rome? Pourquoi la Lune s'était-elle séparée de la Terre, entraînant avec elle les montagnes? Qui était donc l'homme de la Révolution française qui avait été tué dans sa baignoire par une jolie femme? Combien de ses contemporains étaient-ils morts de constipation chronique? Quand Adam s'était-il disputé avec Eve pour la première fois après avoir été chassé du Paradis? Eve avait-elle essayé de rejeter sur lui la responsabilité du désastre qu'elle avait elle-même provoqué?⁴⁵

Alors que le ton du roman est imposé tout de suite, dès la première phrase: «Avril, mois de la poussière et des mensonges» qui nous rappelle, non le mois du printemps et de la renaissance auquel on l'a toujours associé, mais celui de *La Terre vaine* de T.S. Eliot où, comme chez Mahfouz, les prota-

⁴⁴ P. CITRON, *La Poésie de Paris*, vol. II, p. 216.

⁴⁵ N. MAHFOUZ, *Dérives sur le Nil*, Paris 1989, p. 55.

gonistes hommes et femmes de notre époque sont morts-vivants et voudraient rester au chaud dans l'hiver des neiges:

Avril est les plus cruel des mois, il engendre
Des lilas qui jaillissent de la terre morte, il mêle
Souvenance et désir, il réveille
Par ses pluies de printemps les racines inertes.
L'hiver nous tint au chaud, de sa neige oublieuse
Couvrant la terre, entretenant
De tubercules secs une petite vie.⁴⁶

Anis Zaki, de même, dort dans son bureau ou travaille mollement «souriant aux anges», complètement détaché du monde réel. Dans une satire brillante de notre époque rongée par la bureaucratie, Anis présente un rapport à son directeur sans se rendre compte qu'il n'y avait pas une goutte d'encre dans son stylo! Plein de fureur, son supérieur le traite de drogué, de bon à rien et veut le chasser. Anis, pour se défendre, lui dit qu'il est malade, sort son encrier pour remplir le stylo et écrire ce fameux *Rapport* sur les entrées du mois de mars, à l'intention de M. le Directeur général des archives.⁴⁷ Une nouvelle comédie noire est déclenchée; le monologue intérieur d'Anis donne plusieurs niveaux de lecture au roman et rappelle la technique éliotienne:

Il sortit un encrier du tiroir et entreprit de remplir son stylo. Il lui fallait recommencer son rapport. Les entrées... En fait, il n'y en avait aucune. Un mouvement circulaire autour d'un axe fixe (...) Un mouvement circulaire dont la finalité est le vertige. Dans cette brume nauséuse, la valeur des choses s'estompe, médecine, science ou droit... Les parents oubliés du cher village... La femme et l'enfant couchés sous la terre... Les mots embrasés de ferveur sous la neige... Sur la route, il n'y avait plus âme qui vive. Portes et fenêtres furent fermées. Les sabots des chevaux soulevèrent la poussière. Les Mamelouks poussèrent les cris de joie de la bataille. Dans les quartiers de Margoush ou de Gama-liyya, quiconque croisait leur chemin devenait une cible. Les victimes s'égarèrent dans la clameur démentielle. Les mères, dé-

⁴⁶ T.S. ELIOT, «La Terre vaine», *Poésie*, p. 57.

⁴⁷ N. MAHFOUZ, *Dérives*, p. 10.

pouillées de leurs enfants, imploraient la pitié du Mamelouk... Le chasseur s'abattait sur elles, un jour d'oisiveté...⁴⁸

La bataille est bien caricaturée dans la dispute entre Anis et son directeur, de même que, la référence aux Mamelouks condense, brillamment, la relation d'esclave et maître à laquelle elle fait allusion. Le chassé-croisé souligne, aussi, la relation conflictuelle dont il s'agit, alors que les batailles dans les rues s'estompent dans la circularité *ad infinitum* qui mène au vertige et au vide. Mieux vaut en rire, nous dit Anis, et ces premières pages commandent déjà toute la sensibilité du roman. Voici la fin de ce passage et du premier chapitre:

Le café refroidi prit un tout autre goût...

Le Mamelouk n'en finissait pas de rire à gorge déployée. Il riait toujours lorsque la migraine chassa la vision. Tous traînaient leurs barbes dans la poussière, se réjouissant de leur prestige et des tortures qu'ils infligeaient...

Une joyeuse fébrilité envahit la sombre atmosphère de la pièce, annonçant l'heure de sortie des bureaux.⁴⁹

Il serait intéressant de noter dans le contexte de la bureaucratie et de toute sa paperasse, dont Mahfouz se moque ici et ailleurs, ce qu'en dit Lewis Mumford quand il parle du «Mythe de la Mégalopole»:

Toutes les activités importantes de la métropole ont pour élément de base le papier et ses succédanés de matière plastique (...) Les nombreuses administrations sont de grandes consommatrices de papier (...) avec leurs relevés de comptes, leurs grands livres, leurs inventaires (...) Dès le XVIII^e siècle, Mercier observait les symptômes de cette maladie endémique – la peste blanche des grandes cités.

Et il ajoute plus bas, comme s'il décrivait les protagonistes de *Dérives sur le Nil*:

⁴⁸ *Ibid.*, p. 12-13.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 13.

Dans ce monde des grandes métropoles, la chair devient moins réelle que le papier, l'encre ou le celluloïd; dans ce monde, la grande masse de la population renonce à satisfaire ses désirs d'une vie réelle et se contente de vivre par procuration, en écoutant et regardant passivement (...) détachés de la réalité du monde extérieur.⁵⁰

De même, les acteurs de Mahfouz dans *Dérives sur le Nil* sont creux, décolorés, paralysés. Ils échappent à la réalité en se droguant sur la péniche. Satire d'autant plus cruelle qu'elle condamne à cette «mort vivante» la classe privilégiée du Caire, victime d'un régime militaire répressif. «La péniche ne se prête qu'à l'ironie et à l'absurde», les personnages de Mahfouz tourneront le dos à la Cité, en disant: «Le temps n'existe pas sur la péniche».⁵¹

Ce qui rappelle une fois de plus T.S. Eliot dont le personnage typique de notre époque est Gérontion,

Vieil homme que je suis
Tête vide parmi les espaces venteux (...)
Pensées d'un cerveau sec en temps de sécheresse.⁵²

et d'autres personnages, «hommes creux», chuchotent, toute force paralysée comme ceux de *Dérives sur le Nil*,

Nos voix desséchées, quand
Nous chuchotons ensemble
Sont sourdes, inanes...
Silhouette sans forme, ombre décolorée,
Geste sans mouvement, force paralysée.⁵³

L'exemple de Hamida, l'héroïne du *Passage des miracles* devenue la prostituée Titi, illustre bien ces correspondances entre le Caire et ses habitants. La jeune fille innocente, qui devient une prostituée par nécessité, revient souvent dans les romans de Mahfouz. L'auteur la campe de manière saisissante, avec énormément de compassion aussi, pour condamner un système socio-économique qui pousse inexorablement la jeune et pau-

⁵⁰ L. MUMFORD, *La Cité à travers l'histoire*, p. 681-682.

⁵¹ N. MAHFOUZ, *Dérives*, p. 101.

⁵² T.S. ELIOT, «Gérontion», *Poésie*, p. 37 et 41.

⁵³ *Ibid.*, «Les hommes creux», p. 107.

vre Egyptienne à se vendre pour gagner son pain. Fille de l'impasse du Mortier, Hamida la déteste comme elle hait ses habitants. Constamment en colère, la jeune fille se révolte contre sa condition de pauvreté et d'ignorance. Elle apparaît pour la première fois assise à sa fenêtre, symbole de son rêve d'évasion, et interpelle durement sa ruelle en lui disant:

Je te salue, ruelle du bien-être et du bonheur! Longue vie à toi et à tes illustres habitants! Ah! comme il est beau ce spectacle! Comme ils sont beaux ces gens!⁵⁴

Suit une description minutieuse des habitants de l'impasse, laids et plus morts que vivants aux yeux de la jeune fille. Suffoquant dans son impasse, Hamida s'en évade tous les après-midi et va se promener dans la rue Mouski aux vitrines luxueuses qui fouettent son imagination. Sa faim de toilettes, de richesses et de puissance, y est attisée. Une fois de plus, la rue est le lieu de fabulation par excellence, comme souligné plus haut au sujet de Kamal.

Plus tard, séduite par le proxénète Faraj, Hamida croit s'échapper à sa condition de fille du Mortier en le suivant ailleurs. Elle s' imagine qu'elle l'aime et va l'épouser, mais elle a vite fait de se retrouver dans sa garçonnière située dans l'un des quartiers riches du Caire, tout à fait inconnus de Hamida.⁵⁵ Elle est, néanmoins, résolue à changer de condition et elle accepte avec courage et lucidité de devenir la prostituée «Titi» qui sollicite les hommes sur les trottoirs du Caire. Mais souvent elle se sent étouffer malgré sa nouvelle opulence. Vers la fin du roman on la voit héler un taxi et lui demander d'aller place de l'Opéra. On est bien loin de l'impasse du Mortier! Pourtant la rêverie de la jeune femme nous fait retracer son itinéraire géographique et moral, dans un but bien précis. En fait, elle continuera à se sentir captive, humiliée, et à nourrir sa colère et sa rébellion.

Captive mais rebelle, Hamida se promet de se venger de Faraj qui l'humilie. Elle poussera son ex-fiancé Abbas à le tuer. Mais c'est Abbas qui meurt, vainement, sous les bottes des soldats qui s'amusaient dans un bar avec son aimée! Et le Caire, ville mythique, *creuset des passions*,⁵⁶ va son chemin indifférent aux hommes:

⁵⁴ N. MAHFOUZ, *Passage des miracles*, Paris 1970, p. 41.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 237-239. Faraj veut dire «libération» en arabe! Beaucoup de noms propres dans ce roman ont ainsi un sens ironique à commencer par celui de l'héroïne Hamida, nom musulman qu'on donne à celle que «Dieu apprécie», transformé en «Titi», tout à fait risible.

⁵⁶ R. CAILLOIS, *Le Mythe et l'homme*, p. 163. (C'est l'auteur qui souligne).

Les premiers gestes du roman sont exactement reproduits dans la conclusion, comme nous le verrons plus bas. Pérennité du Caire, ai-je insisté dans le sillon de Mahfouz. En effet, l'ouverture et le finale de *Passage des miracles* illustre une fois de plus cette existence infinie de la Ville depuis «le début des temps». J'emploie cette terminologie musicale car l'effet d'ensemble de *l'opus* de Mahfouz est bien celui d'une grande symphonie. Ainsi commence ce roman dont les événements suivent de près ceux de la *Trilogie* quoique écrit et publié avant celle-ci:

Plus d'un indice en témoigne: l'impasse du Mortier fut une des merveilles des siècles passés et brilla un jour dans le ciel du Caire comme un astre étincelant. Mais de quel Caire s'agissait-il? De la ville fatimide? De celle des Mamelouks ou des sultans Ottomans? Dieu seul le sait et les archéologues. Quoi qu'il en soit, c'est une ruelle antique et précieuse. Comment n'en serait-il pas ainsi alors que sa chaussée pavée descend directement vers la Sanâdiqiyyeh, cette voie historique, et que son café, connu sous le nom de café Karcha, a des murs qui s'ornent d'arabesques multicolores? Bien sûr, toute cette gloire passée a disparu, elle s'en est allée en lambeaux. Et les puissants effluves des aromates et des drogues d'autrefois ont cédé la place aux parfums d'aujourd'hui. Mais, bien que l'impasse vive toujours à l'écart des mouvements du monde, elle est bruisante de sa vie propre, une vie reliée au monde dans ses profondeurs. Elle garde une part des secrets du passé.⁵⁷

Notons à nouveau les époques superposées du vieux Caire, la minutie des détails dans la description de l'impasse, le ton ironique et ce mystère d'une vie propre à ce Passage qui emprisonne ses habitants et façonne leur destin implacablement depuis leur naissance et jusqu'à leur mort. Dans un pays où la chaleur est suffocante et le soleil cruel, où l'explosion démographique est un problème majeur, la couleur y est sombre, l'humidité partout, la pauvreté sordide, les femmes acariâtes, les enfants totalement absents. Dès le départ l'imagerie et la description des caractères évoquent pauvreté, mort et stérilité à tous les niveaux, ce qui permettra à Mahfouz de composer une satire acerbe de la société égyptienne à la fin du règne de Farouk. Cette impasse qui est en fait l'héroïne du roman, est non seulement un lieu-prison, un lieu mortier qui littéralement broyait les graines et

⁵⁷ N. MAHFOUZ, *Passage*, p. 11.

les plantes médicinales dans le passé comme le titre arabe *Zuqāq al-midaq* l'indique, mais lieu qui continue psychologiquement et moralement à broyer les habitants eux-mêmes. Des trois jeunes gens qui essaient de quitter l'impasse, Hussein y revient vaincu, Abbas meurt sous les bottes des soldats ivres et Hamida est transformée en la prostituée Titi qui sollicite ces mêmes soldats étrangers sur les riches trottoirs du Caire.

Ainsi, le choix d'une des nombreuses impasses du Caire fonctionne à plusieurs niveaux et permet à Mahfouz de scruter tous les maux de sa cité, en espérant éveiller la conscience de gens responsables. Voici la scène qui précède la conclusion du roman. Elle vaut d'être citée en entier car elle devient emblème de violence, prostitution et paralysie qu'engendrent pauvreté et corruption:

Abbas fut saisi de stupeur et demeura cloué sur place (lorsqu'il entrevoit Hamida assise dans un bar sur les genoux des soldats étrangers). Il avait déjà oublié le métier qu'elle faisait et la révélation de son malheur avait fondu sur lui à l'improviste. Il se précipita comme un feu à l'intérieur du cabaret et s'écria d'une voix tonitruante:

– Hamida!

Effrayée, la jeune fille se redressa sur sa chaise et dévisagea Abbas de ses yeux brûlants. Durant quelques secondes, elle fut paralysée par la stupeur, puis elle se ressaisit. Elle avait très peur que ce stupide Abbas ne provoque un scandale et elle lui cria d'une voix rude et grossière, que la colère transformait en une sorte de rugissement:

– Ne reste pas ici. Va-t-en, que je ne te voie plus.

Mais sa colère et ses cris ne furent que de l'huile sur le feu. La timidité d'Abbas avait disparu d'un coup et la souffrance, l'humiliation, le désespoir accumulés en lui durant trois jours lui remontaient à la tête. Il aperçut à sa gauche plusieurs bouteilles de bières vides qui traînaient sur une table. Sans savoir ce qu'il faisait, il en attrapa une et la lança de toutes ses forces dans la direction d'Hamida. Son geste avait été si rapide que nul n'avait pu s'interposer. La bouteille atteignit la jeune fille en plein visage et le sang se mit à couler abondamment de son nez, de sa bouche, de son menton, se mêlant aux pommades et aux poudres et coulant sur son cou, sur sa robe. Elle poussa un cri et les buveurs, ivres et déchaînés, se mirent à hurler. Ils se jetèrent sur Abbas et ce fut une envolée de coups de poings, de coups de pieds et de coups de bouteilles...

Hussein Karcha était resté debout sur le seuil et voyait son ami sans défense en proie à ses adversaires qui se le renvoyaient comme une balle. Chaque fois qu'Abbas recevait un coup, il s'écriait: «Hussein! Hussein!» Mais ce dernier, qui de sa vie ne s'était dérobé à une bagarre, restait cloué au sol, sans savoir comment se frayer un chemin jusqu'à son ami, à travers les soldats déchainés. Hors de lui, il se tourna désespérément à droite et à gauche dans l'espoir de trouver un instrument coupant, un gourdin ou un couteau. Mais il resta bredouille et impuissant, figé sur place, tandis que les passants s'attroupaient à l'entrée du cabaret et regardaient la bataille sans intervenir, effrayés et comme paralysés.⁵⁸

Contraste saisissant entre cette violence dans le bar, l'impotence totale de la foule dehors et le dernier chapitre où l'impasse, indifférente aux drames de ses habitants, reprend sa vie quotidienne et immuable. Les destins humains sont décrits comme de «simples bulles» à la surface de ses eaux dormantes:

Une lumière matinale éclairait l'impasse et un rayon de soleil se jouait tout en haut des murs du bazar et du salon de coiffure. Sounqor, le garçon de café, remplissait un seau et aspergeait le sol. L'impasse du Mortier tournait une nouvelle page de sa vie quotidienne et ses habitants accueillaient cette journée avec leurs cris habituels.

Ainsi se poursuivait la vie dans l'impasse du Mortier, sur un rythme monotone, à peine troublée par la disparition d'une jeune fille ou par l'emprisonnement d'un homme, mais bien vite ces bulles crevaient et disparaissaient dans le lac de l'impasse, aux eaux calmes et dormantes. Le soir était à peine venu que l'oubli recouvrait déjà les événements du matin.

Mais cette bulle, comme les précédentes, finit elle aussi par crever et l'impasse du Mortier s'abandonna à nouveau à l'oubli et à l'indifférence. On pleurait le matin, s'il y avait lieu de pleurer, et

⁵⁸ *Ibid.*, p. 310-311.

on riait bruyamment le soir, au grincement des portes et des fenêtres qui s'ouvraient ou qui se fermaient.⁵⁹

Le drame de Abbas et Hamida se situe la nuit. Le Caire, la nuit, offre toute une gamme d'images-clés qui complètent l'aspect diurne de la Ville-Archétype. Le Caire souterrain, le Caire sordide ou le Caire gai et insouciant, présentent de multiples images d'une vie foisonnante de tentations, de plaisirs, de luxe et de misère. Comme serait le cas pour toute autre métropole de tous les temps, Paris, Rome ou New York.

Le prototype du seigneur de la nuit est incarné par Zayta dans *Passage des miracles*. Personnage monstrueux, incarnation du diable, il se délecte à difformer tout ce que Dieu a créé. Dantesque est son taudis «derrière la gueule du four»⁶⁰ de la patronne Housniya, plein de détritux divers sur lesquels gisait Zayta, masse informe, crasseuse, toute noire.

Zayta, comme tant d'autres personnages de Mahfouz, déambule dans les rues sombres du Caire. Sa promenade est un exercice de pouvoir suprême car il commande tous les mendiants de la *Ville*, aveugles, boiteux, estropiés... Plus tard il sera maître des morts aussi lorsqu'il ira au cimetière avec le pseudo-dentiste de l'impasse, Dr Booshi, arracher les dents en or des cadavres. Pétrifié, froid, monstrueux, comme les cadavres qu'il attaque, Zayta fait partie intégrale de cette scène morbide.

Mais ailleurs aussi les cimetières occupent une place significative, ce qui n'est pas étonnant dans le monde de Mahfouz où tant de contrastes reflètent une vision globale des choses. Signification métaphysique, mais géographique et historique aussi, car on ne peut oublier qu'en réalité la Cité des Morts au bas du Moqattam a précédé celle des vivants. Elle continue de nos jours à être habitée par les misérables du Caire qui vivent des déchets de leur Cité. Les Pyramides par ailleurs, dont la silhouette majestueuse domine la ville, accentuent aussi l'omniprésence des morts dans la vie des Cairotes.

Déjà le jeune protagoniste des *Récits de notre quartier* adore la visite rituelle aux morts: «Les journées où nous allons visiter les morts comptent parmi les plus joyeuses de mon existence» dit-il, décrivant le rituel qui accompagne ces journées.⁶¹ Plus tard, Nour, la prostituée qui donne refuge au voleur Saïd Mehrane, dans *Le Voleur et les chiens*, habite face au cimetière. Nour, comme son nom l'indique, est la seule lumière qui éclaire la

⁵⁹ *Ibid.*, p. 311 et 314.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 70.

⁶¹ N. MAHFOUZ, *Récits*, p. 27.

vie de Saïd. Elle l'aime et l'aide jusqu'au bout mais le cœur de Saïd est mort depuis qu'il a été trahi par son maître à penser, Raouf Elouane. Jadis, celui-ci était simple rédacteur à la revue *al-Nadhir* et sa voix retentissait en faveur de la liberté. Aujourd'hui, il est riche et puissant, il a rejoint le camp des «chiens», sa «face s'est élargie comme celle des vaches»;⁶² il va renier son ancien disciple et le livrer à la police. Dans la scène finale, «les chiens» traquent le voleur dans le cimetière, décor parfait pour la vie et la mort sordides du «voleur» Saïd. La satire est vitriolique ici!

Par contre, il ne faudrait surtout pas oublier les nombreuses fêtes et leurs rituels dans le monde de Mahfouz, car le tragique est tout le temps rendu supportable par le rire et l'humour. Gais et insoucians, Ahmed Abd el-Gawwad et ses amis passent des soirées inoubliables auprès de leurs chères almées, le vin y coule à flot, le luxe et la license y règnent et la sensualité des personnages n'est jamais dissimulée. Mahfouz, dans ce sens, est bien à l'avant-garde de son époque. Il ne craint pas du tout de choquer sa société traditionnelle et son réalisme en révèle des côtés qu'elle voudrait bien voiler discrètement. L'almée Zubaïda, maîtresse de Abd el-Gawwad, trône chez elle en princesse au milieu de son orchestre. Abd el-Gawwad s'enivre de musique, de chant, d'alcool et de haschisch. «Jeune marié» de cette soirée, il est parfaitement heureux et se laisse aller à son «ivresse ardente».⁶³ Ailleurs, nombreux mariages sont décrits avec verve et pittoresque, enrichissant le portrait du Caire d'une nouvelle dimension de joie et de profusion. Ainsi, le «mythe du Caire» tel que construit par Mahfouz immortalise la vie de ses contemporains et rejoint ce qu'en dit Eliade à propos des divers aspects des mythes.⁶⁴

Par ailleurs, les soirées sur la péniche sont bien différentes de celles de Abd el-Gawwad et ses amis. Elles plongent dans un rêve de drogue et de léthargie dans *Dérives sur le Nil* et créent une distance fumeuse entre la ville et les personnages qui flottent sur le Nil. Ici le goût est de cendre, la vie pareille à la mort; rien n'est important, tout est absurde, on a perdu toute illusion: «Le monde se fiche de nous» dit le célèbre juriste Mustapha Rachid, «autant que nous de lui», et il ajoute un peu plus loin: «Il n'y a plus d'histoires drôles depuis que notre vie est devenue une plaisanterie grotesque».⁶⁵ Le décor est tout de suite mis en place comme pour un film

⁶² N. MAHFOUZ, *Voleur*, p. 38.

⁶³ N. MAHFOUZ, *Impasse*, p. 108-109.

⁶⁴ Voir *supra* p. 32.

⁶⁵ N. MAHFOUZ, *Dérives*, p. 25 et 28.

ou une pièce de théâtre.⁶⁶ D'ailleurs, les dialogues brillants rappellent très souvent le théâtre. La réplique fuse, l'ironie est cinglante, toute la gamme de l'humour et de l'ambiguïté se jouent de nos sentiments et les personnages sont campés merveilleusement bien. En voici un exemple qui montre la richesse du langage et de la répartie, la vivacité verbale de ces intellectuels en banqueroute qui consomment leur vie en fumant le narguilé et la drogue:

Mustafa Rachid déglutit et demanda:

«Quelle est la spécialité de la demoiselle?

– L'histoire», répondit-elle d'une voix caressante. Anis émit un sifflement admiratif et Ragab lui lança:

«Elle n'étudie pas comme toi une histoire pleine de sang, elle se consacre au belles choses, elle.

– Il n'y a rien de beau en l'histoire.

– C'est comme la passion d'Antoine et Cléopâtre!

– Une passion sanglante...

– De toute façon, elle ne s'est pas limitée aux sabres et aux vipères...»

Sana paraissait anxieuse. Elle regarda du côté du paravent en demandant:

«Vous n'avez pas peur de la police?

– La police des mœurs?» l'interrogea Mustafa Rachid en souriant....

Lorsque les rires se calmèrent, elle reprit:

«Il y a aussi les services de renseignements!

– D'avoir à craindre la police, l'armée, les Anglais, les Américains, le connu et l'inconnu, on finit par ne plus craindre rien ni personne...

– Mais la porte est ouverte!

– Dehors, il y a Am Abdu, et c'est notre garantie contre toute agression.» (Am Abdu leur procure la drogue).

Ragab la rassura, souriant:

«Ne t'inquiète pas, ô lumière de mes yeux, la nation tout entière est absorbée dans la construction et elle a d'autres chats à fouetter...»

Mustafa Rachid lui rendit le narguilé:

«Essaie plutôt ce genre de courage.»

⁶⁶ N. Mahfouz s'est occupé longtemps de cinéma au Ministère de la Culture, et nombre de ses romans ont été filmés. Il a aussi écrit plusieurs scénarios de films.

Elle refusa doucement.

«Chaque chose en son temps». L'homme commença par se gratter avec ses ongles et finit par construire une fusée. «Roule-lui une cigarette», demanda Ragad.

Il la lui tendit peu après. Elle la prit avec une légère méfiance puis l'introduisit entre ses lèvres. Ahmad Nasr lui jeta un regard compatissant, et Anis se dit qu'en fait il devait s'inquiéter pour sa fille. Ma fille, elle aussi, serait de l'âge de Sana.⁶⁷

Les allusions politiques ne peuvent échapper au lecteur, ici et ailleurs dans la fiction de Mahfouz. Pour terminer, donc, notre «excursion» à travers les divers aspects de la *Ville* de Mahfouz, voici quelques facettes des rues du Caire politique, puisque la satire du régime de Abdel-Nasser dans *Dérives sur le Nil* est bien claire. La rue, toute clameur humaine dans *Impasse des deux palais*, fête la libération de Saad Zaghloul:

– Qu'est-ce qui se passe dans la rue?

Ainsi s'interrogea M. Ahmed en se levant précipitamment de derrière son bureau, avant de se diriger vers la porte de la boutique, suivi de Jamil al-Hamzawi et de quelques clients. La rue d'al-Nahhasin n'était pas une rue calme. Elle était tout sauf ça! (...). Les questions les plus privées en pénétraient les moindres recoins, s'élevaient jusqu'à ses minarets, sans compter un raffut envahissant dû tantôt aux grincements des suarès, tantôt au martèlement des carrioles. Ce n'était en aucun cas une rue tranquille. Pourtant, une clameur soudaine s'éleva. D'abord lointaine, comme le mugissement des vagues, elle commença à s'enfler, s'amplifier, jusqu'à ressembler à la plainte sibilante du vent, alors que déjà elle avait enveloppé tout le quartier, proche et lointain. Elle semblait étrange, insolite, même dans cette rue criante. M. Ahmed la prit pour une manifestation déchaînée, comme de juste pour un homme vivant en cette période. Mais, au creux de ses remous, tintèrent des youyous annonceurs de joie.

On apprend la bonne nouvelle à M. Ahmed, on s'exclame, on s'embrasse et la rue triomphante domine la scène, l'air ambiant apparaissant comme «un disque gigantesque».⁶⁸

⁶⁷ N. MAHFOUZ, *Dérives*, p. 36-37.

⁶⁸ N. MAHFOUZ, *Impasse*, p. 506-507.

D'autres manifestations ont lieu dans ces mêmes rues, les Anglais tirent sur la foule, Fahmi, le frère cadet de Kamal, y est tué à la fin du premier volet de la *Trilogie*, alors qu'y sont arrêtés les neveux de Kamal plus loin dans sa conclusion. Conclusion prémonitoire, ouverte sur un avenir incertain. La répression va-t-elle continuer, se demande-t-on avec Mahfouz? Celui-ci, en fait, reste silencieux durant plus de cinq ans, plein d'espoir et de crainte, observant le régime socialiste de Abdel-Nasser. Ce dernier aura vite fait de mettre un frein à la liberté d'action et de parole de l'intelligentsia du Caire. Paraît en feuilleton, en 1959, dans le quotidien semi-officiel *al-Ahrām*, la parabole des *filis de la médina* comme déjà mentionné.

Du réalisme le plus exact, Mahfouz passe maintenant à l'allégorie pour retracer l'histoire spirituelle et séculaire du monde. La *Ville* y est vaguement délinéée, les ruelles épousent les noms de leurs héros légendaires, le paysage est abstrait, une atmosphère plus morale que physique y règne. Au sein de ses ruelles sombres et oppressantes, se répète en des chaînons continus jusqu'à nos jours, la vie misérable des hommes. Voici, par exemple, l'ouverture du livre de Kassem, qui fait suite à ceux de Adham, Gabal et Rifaa:

Pratiquement rien n'avait changé dans le quartier: ni la poussière, ni les mouches, ni les visages hâves et tirés, ni les haillons, ni les injures, ni l'hypocrisie. La Grande Maison restait hermétiquement close derrière ses murs, plongée dans le silence et les souvenirs.⁶⁹

Partout ailleurs, la ruelle est le réceptacle de la laideur et de la cruauté humaines. Tout s'y passe «selon le règne de la terreur».⁷⁰ Et le *ḥakawātī* de continuer à tisser la légende de Gabalawī et des héros de la «tribu», alors que les *futuwwas* imposent leur régime sanglant dans les ruelles de la ville. L'ampleur de la vision est telle que Mahfouz passe de la ruelle, instantanément, à une condition universelle au sein de laquelle la *Ville* devient archétype, modèle de toutes les villes du monde à travers l'histoire, réceptacle «d'une redoutable puissance» qui allait «s'adonner à l'attaque et à la destruction», comme l'exprime Lewis Mumford cité plus haut.

Mahfouz en est bien conscient car son histoire du monde est faite de luttes intestines, de convoitise extrême pour argent et pouvoir. Ainsi tout

⁶⁹ N. MAHFOUZ, *Les fils de la médina*, p. 300.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 136.

homme juste, dans son allégorie, est assassiné par des chefs cruels et aucun homme n'en tire de leçon. Dans ce sens, Mahfouz partage avec le Grec Thucydide une vision extrêmement pessimiste du monde et de la nature humaine, jamais assouvie, toujours cruelle. Quant aux dieux, Gabalawi ou autres, ils ont créé la ruelle, l'ont laissée aux jeux des hommes en se retirant, indifférents, derrière une porte barricadée de la fameuse Grande Maison. Ils se jouent de l'homme, ils font miroiter devant ses yeux un Grand Livre qui contiendrait leur testament. On léguerait au vainqueur le Domaine formidable! Farce grotesque ou réalité transcendante... l'ambiguïté est entretenue jusqu'à la fin.

Récapitulons. J'ai essayé de montrer que la ruelle, le quartier, puis la ville prennent naissance en des temps légendaires, poussent et acquièrent une vie aux multiples faces ou, comme le dit Citron, «ville organisme animé par un esprit».⁷¹ Transformée en fleuve, en flot houleux, en une mer d'yeux, en chant, en désert, cimetière, lieu de miracles ou de monstruosité, la *Ville* est personnalisée avec ses regards tantôt espions, tantôt aimants, cruels ou mornes; avec ses grappes humaines, ses milliers d'édifices, de petits métiers, de souks grouillants, de voitures, suarès et tramways, ses *futuwwas* et ses almées, ses mendiants, ses voleurs et ses chiens... La *Ville* ne dort ni de jour ni de nuit – elle est le réceptacle de toutes les passions, de toutes les activités: commerce, politique, études, loisirs... tout s'y côtoie, toutes les facultés s'y épanouissent alors que des changements profonds s'y cristallisent. Kamal s'écrie dans le troisième volet de la *Trilogie*: «On dirait que le monde est tombé à la renverse, qu'un autre est en train de naître et que nous sommes des étrangers parmi les nôtres!»⁷² et nous entendons l'écho des beaux vers de Baudelaire:

Le vieux Paris n'est plus
la forme d'une ville change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel.⁷³

En effet, le «Mythe du Caire» de Mahfouz s'est nourri des multiples sources d'images et d'émotions que les lieux urbains offrent, des constantes et des changements, vécus à travers le temps, de tous les lieux receleurs

⁷¹ P. CITRON, *La Poésie de Paris*, vol. II, p. 7-9.

⁷² N. MAHFOUZ, *Jardin*, p. 139.

⁷³ CH. BAUDELAIRE, «Le Cygne», *Œuvres complètes*, p. 81.

de fabulation, de toutes les représentations collectives, «manifestation privilégiée de la vie imaginative».⁷⁴

De même a été perçue l'identification totale de l'homme et de sa ville chez Mahfouz, qui en crée le mythe de cette «manière de dominer un monde dont il se sent l'âme et qu'en même temps le dépasse, parfois jusqu'à l'écraser». Baudelaire nous revient à l'esprit dans ce contexte lorsqu'il constate que, «Le Beau est fait d'un élément éternel, invariable dont la quantité est extrêmement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion». Et Baudelaire ajoute typiquement: «La dualité de l'art est une conséquence de la dualité de l'homme».⁷⁵ Mais déjà dans son «Salon de 1845» le poète avait tracé un programme esthétique pour ses contemporains, qui s'applique aussi bien à la peinture urbaine du Caire dans la fiction de Mahfouz. Baudelaire disait alors:

Celui-là sera le *peintre*, le vrai peintre, qui saura arracher à la vie actuelle son côté épique, et nous faire voir et comprendre, avec de la couleur et du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies. Puissent les vrais chercheurs nous donner (...) cette joie singulière de célébrer l'avènement du *neuf*.⁷⁶

C'est cet avènement du *neuf* que le lecteur célèbre dans la fiction de Mahfouz. Ce dernier savait tout aussi bien que Baudelaire, que la vie du Caire, à notre époque comme celle de l'époque parisienne, «...est féconde en sujets poétiques et merveilleux».⁷⁷ Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère; mais nous ne le voyons pas. Mahfouz, quant à lui, l'a bien vu et nous l'a montré en immortalisant sa *Ville*. Il a aussi «arraché» à la vie quotidienne de sa ville son côté épique dans *Les fils de la médina* et *La Chanson des gueux* où la ville naît de la volonté du narrateur d'en fixer l'origine à partir de la ruelle située dans un désert nu et plat «au début des temps». En fait, les deux épopées répètent d'un chapitre à l'autre en les scandant, grâce aux récits des poètes des cafés du Caire, des scènes identiques faites de combats et de crimes qui acquièrent valeur

⁷⁴ «Le peintre de la vie moderne», *ibid.*, p. 1154.

⁷⁵ «Salon de 1845», *ibid.*, p. 866.

⁷⁶ *Ibid.* (C'est l'auteur qui souligne).

⁷⁷ «De l'héroïsme de la vie moderne», *ibid.*, p. 952.

de rituels, pour montrer que le Mal fait partie inhérente de la nature humaine.

Nous glissons donc continuellement avec Mahfouz, de couche en couche, dans la vie mythique du Caire en passant du réalisme cru à l'allégorie et la fable. Pérennité de la *Ville* aux multiples visages qui ne cessera d'étonner son créateur! De sorte qu'en pénétrant dans le «Mythe vivant» du Caire de Mahfouz nous avons opéré avec son narrateur, bien décidé à conter les «récits de son quartier», une sortie hors du temps qui, d'après Mircea Eliade, rapproche le plus la fonction de la littérature de celle des mythologies. Le temps qu'on «vit» en lisant un roman, ajoute Eliade,

n'est sans doute pas celui qu'on réintègre, dans une société traditionnelle, en écoutant un mythe. Mais, dans un cas comme dans l'autre, on «sort» du temps historique et personnel et on est plongé dans un temps fabuleux, trans-historique. Le lecteur est confronté à un temps étranger, imaginaire, dont les rythmes varient indéfiniment, car chaque récit a son propre temps, spécifique et exclusif.⁷⁸

Eliade continue en accentuant cette révolte contre le temps historique que l'on pourrait bien accorder à Mahfouz, lorsqu'il passe du temps historique qui écrase, en quelque sorte, dans sa fiction jusqu'à la *Trilogie*, au temps trans-historique dans *Les Fils de la médina* et *La Chanson des gueux* et qui révèle un «comportement mythologique» dont l'homme moderne, d'après Eliade, garde certains résidus. Eliade ajoute qu'un tel comportement mythologique révèle le désir de saisir à nouveau une intensité première lorsqu'on a découvert une chose pour la première fois, lorsqu'on veut «récupérer le passé lointain, l'époque béatifique des 'commencements'».⁷⁹

Dans sa lutte, inconsciente peut-être, contre le Temps, Mahfouz a fixé l'histoire contemporaine de sa *Ville*. Simultanément, il est «sorti du Temps» en se promenant dans toutes les époques, en les superposant pêle-mêle, indifférent à leur ordre chronologique, l'effaçant, pour pénétrer dans un temps fabuleux, trans-historique. La hantise du temps est d'ailleurs exprimée partout dans la fiction de notre auteur qui s'écrie, à un moment donné: «Mais... comment réparer les outrages du temps!»⁸⁰ A travers l'art

⁷⁸ M. ELIADE, *Aspects du mythe*, p. 231.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 232.

⁸⁰ N. MAHFOUZ, *Palais*, p. 15.

du conteur, répond-il, et la perfection esthétique. Tel Homère, le poète fabuleux de la Grèce antique, le conteur de Mahfouz fixe dans la mémoire de ses concitoyens l'histoire merveilleuse de leur *Ville*. Une «ville est un livre où l'on écrit sa vie», a dit le poète.⁸¹ Le Caire est bien ce livre où Mahfouz continue à écrire sa vie et celle de ses contemporains.

⁸¹ Cité par P. CITRON, *La Poésie de Paris*, vol. II, p. 387, d'après le poète Eskiros.

– II –

Khartoum – Londres – Khartoum:
La Ville-Obstacle chez Tayeb Salih

Nous avons perçu à quel point la fiction de Mahfouz était ancrée dans la vie de la Cité; de même avons-nous souligné la pérennité du Caire. Nous pouvons à présent affirmer que Mahfouz se démarque des autres auteurs que nous allons étudier à présent de par son appartenance profonde à un monde stable, qui se suffit à lui-même, dont l'identité n'est jamais menacée; à une Cité qui, comme son nom l'indique, domine et sort victorieuse de tout combat.¹ En fait, malgré tous les remous politiques du siècle, la société civile en Egypte ne fut jamais éclipsée ou absorbée par l'Etat alors qu'elle a éclaté en Palestine, au Soudan ou au Liban entre autres.²

J'ai aussi montré la place centrale du politique dans le monde mahfouzien dont la stabilité n'exclut d'aucune façon les remous historiques profonds, mais les assimile, s'y adapte et s'en accommode. Une dialectique profonde régit la vie de la Cité, dialectique de la stabilité et du changement, de l'identité bien enracinée et des chocs continuels qui propulsent l'histoire de l'avant. Tradition et modernité, foi et scepticisme, lettres et sciences, hommes et femmes, riches et pauvres, esclaves et maîtres, autant de polarités qui sous-tendent cette dialectique, dominés, comme dans la tragédie grecque, par *pitié* et *terreur* – la catharsis opérant grâce à la dimension esthétique et universelle de l'œuvre.

Mais cela est bien différent pour l'écrivain soudanais Tayeb Salih, chez qui l'identité du jeune Arabe de l'époque post-coloniale est toujours en question. Salih grandit totalement immergé dans la tradition islamique

¹ Le Caire, en arabe *al-Qāhira*, la dominatrice, la victorieuse, la triomphante; du verbe *qahara*: subjuguier, dominer, conquérir, asservir, ce qui, par extension, serait vrai de chaque ville jusqu'à sa destruction de l'intérieur.

² Voir l'article du comparatiste distingué E. SAÏD qui rend hommage à Mahfouz après sa réception du prix Nobel, "Goodbye to Mahfouz", *London Review of Books*, 8 décembre 1988, p. 10-11.

du terroir, dans le village de Merowé, au nord du Soudan, à mi-chemin entre Wadi-Halfa et Khartoum. Il suit des études coraniques dans la *halwa* ou *kuttāb* du village et travaille dans les champs avec sa famille, le long du Nil. Le spectacle des eaux du fleuve tantôt dormantes, tantôt houleuses, seule source de vie dans cette région immense et désertique, l'impressionne énormément. Il y reviendra souvent dans sa fiction dominée par un soleil implacable:

Point d'abri face au soleil, s'élevant à pas lents, lançant ses rayons de feu sur terre, comme pour accomplir une ancienne vindicte (...). Soleil insupportable! A annihiler le cerveau. A paralyser la pensée.³

La violence du soleil reviendra souvent dans la fiction de Salih ainsi que les autres éléments naturels du Soudan: l'équateur, le désert, le Nil. Ils formeront la toile de fond de son monde, décrits souvent par contraste aux drames humains. En fait, toute aventure humaine, ainsi mise en perspective, paraît triviale. Comment se prendre au sérieux lorsqu'on est à un jet de pierre de l'équateur? Il vaut mieux en rire: «Ils échangeaient de tels propos et riaient, à un jet de pierre de l'équateur mais séparés par une infranchissable abysse historique».⁴

Et ces obstacles infranchissables créés par la vanité humaine sont ultimement gommés lorsqu'on contemple le Nil ou, un peu plus loin, le désert:

Nombre de choses trouvent ici origine et fin. Une zone de vent humide et frais émane du fleuve comme une demi-vérité traversant la canicule du désert. Les bruits, les voix, les cris d'oiseaux, d'animaux, parviennent à l'oreille amortis comme des inquiétudes, et le cliquetis de la pompe à eau renforce l'irréalité. Et le fleuve, sans lequel il n'y aurait commencement ni fin, coule, invariable, vers le Nord; et rien ne peut le dévier: Une montagne le plie vers l'est, une dépression l'attire à l'ouest, mais tôt ou tard il est ramené à son irrévocable destinée, vers la mer, vers le Nord.⁵

³ T. SALIH, *Saison de la migration vers le nord*, Paris 1972, p. 98-99.

⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁵ *Ibid.*, p. 66-67.

Irrévocable aussi est la destinée humaine, mais, contrairement au Nil, l'homme voudra prendre d'assaut toute montagne et buter contre tous les obstacles.

Ainsi l'adolescent Salih ira poursuivre ses études à Khartoum puis à Londres, où une scène culturelle dynamique l'enrichit énormément. Les influences arabes se mêleront à celles européennes et américaines pour former le jeune écrivain. Viennent à l'esprit ici des auteurs tels que al-Mutanabbī, Abū Nuwās tout aussi bien que Shakespeare, Conrad, Camus, Henry James et Faulkner.⁶ Contrairement à son aîné Mahfouz, la vie de Tayeb Salih sera faite d'un va-et-vient continu entre le Soudan, le monde arabe et l'Europe. Enfant de l'époque post-coloniale, déchiré entre Orient et Occident, Salih exorcisera toutes ses tensions internes à travers une œuvre romanesque qui est loin d'être aussi prolifique que celle de Mahfouz. Composée de deux ou trois romans et d'une douzaine de nouvelles, elle marque, néanmoins, son époque grâce surtout à *Saison de la migration vers le nord*, point de repère-clé dans l'histoire du roman contemporain arabe. D'une grande maturité artistique, ce roman, en effet, brise toutes les fictions sentimentales qui dominaient jusque-là les récits des rencontres Nord-Sud ou Orient-Occident. Dans une gradation ascendante *Saison de la migration vers le nord* mène le récit jusqu'au point de non-retour où à Londres, le jeune Soudanais Moustafa Saïd tue la seule femme qu'il ait jamais aimée, l'Anglaise Jean Morris. La *Ville* ici est le lieu de la violence à l'état pur, la quintessence des confrontations Sud-Nord, Noir-Blanc, Chrétien-Musulman, Homme-Femme. Pour l'enfant du désert, la *Ville* sera tout le temps *Ville-Obstacle*, menaçant toujours de l'écraser s'il ne prend pas lui-même les devants. *Ville-Obstacle* d'autant plus menaçante qu'elle se pare de tous les attraits pour accrocher dans ses filets l'enfant du désert.

La *Ville* auparavant était «centre d'aimantation» pour les protagonistes frères de Moustafa Saïd. Mais ceux-là vivaient encore la période romantique où les capitales européennes offraient tout ce dont ces jeunes étudiants arabes avaient soif lorsqu'ils y arrivaient. Les jeunes héros de Toufiq al-Hakim, Yahya Haqqi et Souheil Idris, entre autres, vont à Paris ou Londres pour poursuivre leurs hautes études et se libérer des contraintes sexuelles de leur monde conservateur. Mais ils se brûlent les ailes dans ces capitales étrangères ; l'amour qu'ils portent à la femme européenne les ébranle profondément et ce n'est qu'à travers le retour au foyer qu'ils se retrouvent et

⁶ Cette note biographique nous a été communiquée par l'auteur lui-même dans une conférence donnée à l'Université américaine de Beyrouth en 1980; voir M. AMYUNI TAKIEDDINE, *Tayeb Salih's Season of Migration to the North: A Casebook*, Beirut 1985, p. 14-16.

s'épanouissent. La ville leur avait quand même donné maturité et lucidité et leur avait permis de jouer un rôle primordial dans leur pays.⁷

Tayeb Salih, quant à lui, scrute le fond du problème de «migration» et détruit tout romantisme associé à la rencontre Sud-Nord dans *Saison de la migration vers le nord*, avec une violence et économie de moyens jamais rencontrées dans les lettres contemporaines arabes. Dans un style symbolique extrêmement dense et une imagerie qui commande le récit et le rapproche de la prose poétique,⁸ Salih brise tous les clichés qui accompagnent ce genre de voyage, brise tout «orientalisme»⁹ et montre ce que veut réellement dire cette confrontation de deux mondes, de deux modes de penser et de sentir, complètement différents. Nous sommes déjà dans les années soixante en la compagnie de Tayeb Salih, autrement dit dans la période post-coloniale où le jeune Arabe se demande ce qu'il est en réalité, quelle est sa place dans l'univers, quelles sont les valeurs qui régissent sa vie. Une sensibilité urbaine domine certainement la vie du narrateur de Salih, dont le regard est lucide, intelligent mais encore bien incertain, bien hésitant. Abdelwahab Bouhdiba a raison de remarquer qu'une nouvelle problématique s'insère dans la vie urbaine moderne de l'homme arabe, celle de la rupture dans le temps et l'espace, dans la maison et la famille, dans la fonction collective et la qualité de vie.¹⁰

Parti jeune pour le Nord, le narrateur revient dans sa tribu pour de courtes vacances. Il est vite bouleversé par un sentiment d'étrangeté, d'aliénation au sein de sa propre famille alors que, quelque temps auparavant, il était une cellule vivante dans le corps harmonieux de sa famille, de sa tribu. Il termine une lettre qu'il envoie à son amie anglaise par un cri

⁷ T. AL-HAKĪM, *ʿUṣfūr min al-šarq*, al-Qāhira 1936; Y. ḤAQQĪ, *Qindil Umm Hāšim*, al-Qāhira 1944; S. IDRIS, *Al-Ḥayy al-lāṭīnī*, Bayrūt 1954.

⁸ Le premier compte-rendu du roman en France paraît dans *Le Monde* par T. BEN JELLOUN, sous le titre «Beau comme un poème; le premier roman d'un Soudanais», 16 août 1973, p. 10.

⁹ Dans le sens que lui donne E. SAÏD, c'est-à-dire l'idée européenne de l'Orient, formée par une puissance intellectuelle qui impose à l'Orient son propre modèle dans une relation de puissance et de domination affirmant, au départ, la supériorité occidentale et l'infériorité orientale; in *Orientalism*, London 1978, p. 2-3. Tayeb Salih affirme avoir beaucoup lu dans ce domaine «orientaliste» et voudrait justement détruire tous les clichés à propos de cette rencontre Orient-Occident, qui, d'après lui aussi, est une relation conflictuelle de grande violence, in M. AMYUNI TAKIEDDINE, *Casebook*, p. 15.

¹⁰ Voir l'essai de A. BOUHDIBA, «Durée et changement dans la ville arabe», in *id.* et CHEVALLIER, DOMINIQUE: *La Ville arabe dans l'Islam*, Tunis 1982, p. 17-26.



d'agonie: «Hélas, c'est l'époque de la migration»!¹¹ Tous les germes de *Saison de la migration vers le nord* sont déjà semés ici.

Nous savons bien combien le phénomène de migration, *al-hiğra*, est commun dans le monde arabe et combien de tensions il charrie: pauvreté, persécution, souffrance, aliénation mais aussi soif de l'ailleurs, aspirations multiples, fantasmes de tout ordre. Sur les plans géographique, historique, spirituel et intellectuel *al-hiğra* fait partie intégrale de l'homme du désert. Le bédouin, le Prophète, le Soufi, le poète, le marchand, l'esclave et l'intellectuel sont des prototypes de migrants dans la mémoire ancestrale de l'homme arabe moderne.

Moustafa Saïd lui-même, le héros de *Saison de la migration vers le nord*, est le fils d'un marchand de chameaux du Nord dont la tribu servait de guides aux colonisateurs anglais, alors que sa mère vient d'une famille du Sud qui vendait des esclaves au Nord. Moustafa est donc «contaminé» par le Nord avant même d'être né. Il arrive au monde après la mort de son père en cet été de 1898 où Lord Kitchener écrase le héros national du Soudan, Mahmoud Wad Ahmed et envahit le pays. Le Soudan vivra ainsi sous la botte du colonisateur durant plus d'un demi-siècle, cinquante années ou un peu plus, qui témoigneront de la vie du pays et du colonisé à travers l'histoire tragique de Moustafa Saïd et celle de son mandataire, le narrateur, qui ne porte pas de nom mais à qui Moustafa se confesse. Le roman est cette confession telle que rapportée par le narrateur dans un récit synopé, brisé, superposant la voix de Moustafa à celle de plusieurs témoins de sa vie, que rassemble le narrateur. Très vite dans le roman, Moustafa disparaît dans les eaux du Nil, alors que, parallèlement, le narrateur s'engouffre de plus en plus dans l'enfer de son aîné. Il arrive au bord de l'abîme lui-même, refait les mêmes gestes que Moustafa en se jetant dans le Nil. A mi-chemin entre Sud et Nord, «lucide et inconscient», dans un «état intermédiaire» entre «cécité et vision», pris de torpeur, il sent les «eaux du fleuve l'attirer vers les profondeurs», et il a envie de se laisser aller. Soudain, «mû par une énergie inattendue», il se secoue et appelle au secours. C'est le dernier mot du roman.¹² Sauvé, le narrateur revient à la vie et accomplit sa tâche: celle de nous raconter l'histoire de Moustafa Saïd, qui devient aussi la sienne, celle de son pays et de l'Europe entre

¹¹ Ecrite en 1960, cette «Lettre à Aileen» de T. SALIH est publiée ainsi que sept autres petites nouvelles dans *'Urs al-Zayn, riwāya wa-sab' qışaṣ*, Bayrūt 1967, p. 29-34 (c'est moi qui traduis). Trois de ces nouvelles viennent de sortir en traduction française: «Les Noces de Zeyn», «Le Doum de Wad Hamid» et «Une Poignée de dattes», sous le titre *Les Noces de Zeyn et autres récits*, Paris 1996.

¹² T. SALIH, *Saison*, p. 152-153.

1898 et 1960. Durant cette période, la confrontation Nord-Sud est loin d'être douce, provoquant des heurts à tous les niveaux.

Le centre de ces heurts est la *Ville*, théâtre où se jouent, d'une façon absolument cruelle, les forces de l'amour et de la haine incarnées par le rapport Colonisateur-Colonisé et parodiées dans celui de la femme blanche et de l'homme noir.

L'enfant du Soudan ira à l'assaut de la *Ville* après avoir maîtrisé le langage et les connaissances du monde de Lord Kitchener. Déjà à l'école à Khartoum il fait montre d'une prodigieuse capacité d'apprendre toutes les matières et découvre ainsi l'étonnant instrument dont la nature l'avait doué : «Mon intelligence mordait et tranchait comme le soc d'une charrue» dit-il.¹³ Remarquons dès à présent les métaphores qui vont définir le jeune Soudanais: elles seront mordantes, tranchantes, métalliques, tendues jusqu'au paroxysme avant la cassure finale; elles appartiendront souvent aussi au monde désertique se faisant gourde, tente, mirage ou étendues assoiffées, brûlantes, immenses, face à d'autres froides, gelées qui décriront le Nord; l'imagerie dégageant ainsi le thème de la confrontation et la psychologie qui y est inhérente.

Mais le Soudan devient vite trop étroit pour cette intelligence exceptionnelle. Le garçon ira poursuivre ses études d'abord au Caire puis à Londres. Le Caire sera imaginé comme une haute montagne qui accueillera le campement de l'enfant du désert pour une nuit ou deux avant la poursuite du voyage. Arrivé au Caire, cette première *Ville-Obstacle* se fait montagne encore plus haute qu'imaginée, puis se confond avec la femme anglaise qui vient le recevoir avec son mari, l'islamiste Robinson:

Debout sur le quai de la gare, au cœur d'une ronde de bruits et de sensations, dans les bras d'une femme qui tenait ses lèvres contre ma joue, ses seins m'effleurant, chatouillé par l'étrange parfum de son corps européen, je m'éveillai, à douze ans, à un obscur désir jusque-là inconnu. Comme si le Caire, cette haute montagne à laquelle me conduisit ma monture, était une femme européenne qui m'enlaçait, et emplissait mes narines de son parfum et de ses odeurs.¹⁴

¹³ *Ibid.*, p. 29; voir mon interprétation de *Saison*, «Season of Migration to the North: an Interpretation», *Arab Studies Quarterly*, II, 1, Winter 1980, p. 1-18.

¹⁴ T. SALIH, *Saison*, p. 32-33.

De sorte qu'à partir de cette rencontre une identification atavique ville-femme-mère protectrice ou femme fatale saisira le jeune Soudanais, enrichie par la métaphore de la ville-montagne haute à conquérir. Ville-femme-montagne seront tout le temps confondues dans la psyché du Soudanais au paysage plat et désertique; triangle d'images mêlées, autant d'obstacles multipliés le long de cette expédition vers le Nord.

Antichambre de Londres, le Caire des Robinson n'est qu'une halte pour Moustafa. Il se prépare à la conquête de la capitale anglaise, se demandant combien de nuits il y passera. Ironiquement, les nuits se prolongent en trente années tragiques qui couvrent les deux guerres mondiales 1913–1943. Une force fatale pousse le jeune Soudanais vers Londres; son récit est souvent ponctué d'une question lancinante: «Cette fatalité aurait-elle pu être conjurée?» dont la réponse est toujours négative: «Je ne pus maîtriser le cours des événements».¹⁵

Mais il est déjà prêt pour la bataille en quittant le Caire:

Je n'étais pas triste (...) me préoccupant de Londres, nouvelle montagne plus haute que le Caire. J'avais quinze ans – j'en paraissais vingt –, le corps et les nerfs tendus comme une outre pleine. Mon arme était le tranchant de l'esprit et l'étrange sang-froid d'un cœur battant dans un torse de granit (...). L'arc était tendu et rien ne pouvait retenir la flèche.¹⁶

L'imagerie métallique et violente nous prépare vite à la vie tumultueuse de Moustafa. Sur le bateau qui l'emmène à Douvres, il entend un étrange appel du fond de la mer mais aussi du fond de son être. Il va suivre cet appel jusqu'au bout de la vie:

Cet étrange appel me conduisit à Douvres, à Londres, et à la tragédie. Sur le chemin du retour, j'avais emprunté le même trajet, à l'envers, et je me demandais s'il eût été possible d'éviter ce qui se passa.¹⁷

Instrument de l'histoire, son parcours aller-retour sera inévitable. Une force qui le dépasse le pousse vers Londres et le monde de Jean Morris. Il a vingt-cinq ans quand il la rencontre. Il se rend tout de suite compte que tout ce qu'il avait fait jusque-là n'était que préfiguration de Jean et tout ce

¹⁵ *Ibid.*, p. 34 et 142.

¹⁶ *Ibid.*, p. 32-33.

¹⁷ *Ibid.*, p. 33.

qu'il fit après l'avoir tuée, fut fait pour expier non sa mort, mais le mensonge que fut sa vie. Elle lui apparaît ce jour-là comme un mirage, il la harcèle durant trois ans, jusqu'à ce que, excédée, elle lui demande de l'épouser:

Je la harcelais trois ans durant. De jour en jour la corde de l'arc plus tendue. Mes caravanes assoiffées à la poursuite du mirage dans le désert du désir. Inévitable était la cible. La tragédie arrivait.¹⁸

Elle l'épouse mais le déteste et ne le lui cache point. Une schizophrénie totale opère dans le cœur du jeune homme égale, seulement, à la folie de l'histoire:

Je l'épousai. Ma chambre à coucher devint champ de bataille et mon lit parcelle de l'enfer (...). Je passais des nuits sans sommeil lançant dans la bataille l'arc et l'épée, la lance et les flèches (...). De jour, les théories de Keynes et Tawney; de nuit la guerre, mon arc, mon épée, ma lance et mes flèches.¹⁹

Et tout de suite la référence historique qui montre ici et ailleurs que le langage exagéré de tous ces passages, dont celui que nous venons de citer n'est qu'un échantillon, crée une parodie, une caricature des conquêtes colonialistes mais aussi de toutes les guerres à travers l'histoire. Car dans le monde de Salih la gloire n'est qu'illusion, le drame plutôt mélodrame. Suivons la suite de ce passage qu'enchaîne l'histoire ridicule de la liaison Moustafa-Jean à celle non moins ridicule du Traité de Versailles qui divisait le monde en tranches de gâteaux à être avalés par les «Grandes» puissances:

Les soldats d'Europe revenaient chez eux les yeux pleins d'épouvante de ce qu'ils avaient enduré d'absurdités, d'épidémies, de poux, dans la guerre des tranchées. On signait à Versailles les clauses d'une nouvelle guerre mondiale. Lloyd Georges jetait les bases d'une société au confort généralisé. *La Ville se métamorphosa en femme étrange dont les appels mystérieux provoquaient*

¹⁸ *Ibid.*, p. 38.

¹⁹ *Ibid.*, p. 38-39.

*mon désir à mort. Ma chambre à coucher était source de deuil, virus ravageur.*²⁰

Il est clair que ce virus est né de la violence de l'histoire et se propage en germes fatals dans tout l'univers du roman. Ailleurs, la chambre de Moustafa est «bloc opératoire», «tombe», «harem», accumulant les caricatures des conquêtes colonialistes. Moustafa inverse les règles du jeu, se voit nouveau Târiq Ibn Ziyâd prenant d'assaut Londres, asservissant tout sur son chemin. Son discours est aussi tordu que celui de Lord Kitchener lorsqu'il envahit le Soudan après son triomphe à la bataille d'Atbara. Ce même mois d'août 1898 vit aussi la naissance de Saïd, date fatale dans l'histoire du pays, date unique mentionnée dans le roman, essentielle pour le comprendre.

Assis dans la salle du tribunal qui le juge après l'assassinat de sa femme, inerte, étranger à son procès, le monologue intérieur de Saïd révèle, néanmoins, un drame bien plus vaste que le sien. Il entend le discours aberrant de Lord Kitchener mêlé à celui d'autres colonisateurs venus du Nord à travers les époques:

«Pourquoi es-tu venu dévaster et piller mon pays?» voilà ce que l'intrus disait au possesseur de la terre qui baissa la tête et ne dit rien! Qu'il en soit ainsi pour moi. Dans la salle du tribunal, j'entendais le choc des sabres romains à Carthage, et le fracas de la cavalerie d'Allenby foulant le sol de Jérusalem. A l'origine, les bateaux sillonnèrent le Nil pour charger les canons, non le pain, et les chemins de fer furent construits pour transporter les troupes. Ils ont bâti des écoles pour nous apprendre comment dire oui dans leur langue. Ils nous ont apporté le germe de la plus grande violence, la millénaire violence européenne sans exemple dans l'Histoire. Oui, Messieurs, je me suis installé en conquérant au cœur de vos demeures. Je ne suis qu'une goutte du fiel que vous avez inoculé dans les artères de l'Histoire. Et je ne suis pas Othello, Othello était une fabulation.²¹

Victime de ce discours tordu, enfant de cette période du Soudan où le colonisateur réinventera l'histoire du pays conquis, comme s'il n'avait ja-

²⁰ *Ibid.*, p. 39. (C'est moi qui souligne).

²¹ *Ibid.*, p. 90.

mais eu de passé,²² Moustafa est lui-même mensonge et ne s'exprime qu'en mensonges, obsédé par ce jeu du bourreau et de la victime:

Je continuerai à m'exprimer d'une manière aussi tordue. Et le jour où j'arriverai haletant au sommet d'une montagne, reprenant mon souffle et me reposant, ce jour sera pour moi d'une ivresse plus forte que celles de l'amour et du bonheur.²³

Insistons une fois de plus: la ville est le théâtre de ces jeux cruels, elle est totalement identifiée à la femme-proie:

La ville s'était incarnée en femme: d'un jour ou d'une semaine, le délai était compté, madame, pour que je dresse ma tente au sommet de la montagne. Vous ne le saviez pas encore, mais comme Lord Carnarvon violant le tombeau de Toutankhamon, une maladie mystérieuse et mortelle vous avait frappée!²⁴

Obsessionnel, Moustafa n'aura gain de cause que lorsque ses propres vaisseaux auront conquis Jean Morris après avoir poussé à mort toutes les autres femmes, simples extensions de Jean à Londres. Celles-ci, d'ailleurs, étaient déjà contaminées, filles d'une époque folle de l'histoire: «Telles femmes en étaient contaminées depuis mille ans. Et j'avais provoqué les

²² Comme le dit bien F. FANON dans *Les Damnés de la terre*, écrit à la même époque que *Saison*, Paris 1961. Interrogé au sujet de ce livre, Salih répond qu'il ne l'avait pas lu à cette époque mais qu'il était tout à fait d'accord avec l'analyse de Fanon; voir A.S. MUHAMMADIYYA, *Al-Ṭayyib Ṣāliḥ, 'abqārī al-riwāya al-'arabiyya*, Bayrūt 1976, p. 130.

²³ T. SALIH, *Saison*, p. 44-45. Il est dommage que la traduction française aie négligé une partie de la seconde phrase. La voici complète: «Et le jour où j'arriverai haletant au sommet d'une montagne, j'y planterai mon drapeau et reprenant mon souffle...». Le fait de planter le drapeau indique bien à quel point l'extase sexuelle, ici élaborée, parodie la conquête colonialiste. Un Lord Kitchener planterait tout de suite son drapeau au sommet de la montagne du pays conquis. Par ailleurs, Salih souligne dans une interview, les nombreux malentendus qui ont marqué le discours et les relations Nord/Sud. L'Arabe associe l'Européen à une grande promiscuité sexuelle et l'Européen pense que l'Arabe est incapable d'assumer ses responsabilités et qu'il est surdoué sexuellement. En Europe, ajoute-t-il, l'idée de domination est naturelle, elle est aussi associée à la sexualité. Figurativement donc, l'Europe viola l'Afrique; c'est au tour de Moustafa Saïd, maintenant, de se venger et de violer l'Europe. D'où ses nombreuses et dégradantes conquêtes féminines pour humilier l'Europe. Voir C.E. BERKLEY et O.H. AHMED, *Tayeb Salih Speaks. Four Interviews with the Sudanese Novelist*; Wash. D.C. 1982, p. 15-16; j'en traduirai quelques passages.

²⁴ T. SALIH, *Saison*, p. 43.

insondables profondeurs du mal jusqu'à faire du meurtre une cérémonie». ²⁵

Le cérémonial de la mise à mort se développe ainsi à travers la conquête puis le sacrifice d'Ann Hammond, Sheila Greenwood, Isabella Seymour entre autres, à qui Moustafa se présente comme l'incarnation de leurs propres fantasmes, avant de les posséder puis de les pousser à se tuer. Finalement, Jean Morris cède à son mari durant une de ces nuits où l'irréversible arrive, où le paysage urbain est paysage de mort, blanc, froid, gelé, rien que «ténèbres obscures», le soleil ayant disparu: «La ville était un champ de gel, il y en avait partout dans les rues, dans les parcs, à l'entrée des maisons (...). Les arbres nus pliaient sous le poids de la neige. Et moi, j'avais le sang qui bouillait et dans ma tête la fièvre». ²⁶ Un jargon pseudo-religieux intensifie encore plus cette description de la ville: «C'était la nuit de l'Expiation. J'avais marché de la gare à la maison, le manteau sur le bras, le corps chaud, le front en sueur. La gelée crissait à mes pas». ²⁷

Dans cet état fiévreux, Moustafa trouve Jean presque nue, l'attendant sur leur lit, «une chaleur satanique sous le voile des habits». Le moment suprême de la rencontre de leurs deux mondes arrive: «dépossédée de sa volonté», Jean agit selon la volition de Moustafa, et le supplie de venir vers elle. Tel tous les conquérants du monde, voici Moustafa au bout de son voyage: «Or, voici mes vaisseaux, ô bien-aimée, regarde-les naviguer vers les rivages de la damnation éternelle». Il se penche vers elle, l'embrasse, met la pointe de son poignard entre ses seins, lentement, doucement. Il le presse, elle le supplie de partir avec elle: «Viens avec moi, viens, ne me laisse pas partir seule...». Mais il manque de courage, il n'est pas Othello, il n'est qu'un mensonge et la tragédie est consommée. Il la tue mais n'ose pas se tuer. «Rupture dans le temps et l'espace» dit Bouhdiba. ²⁸ Oui, la ville maintenant n'est qu'un seul point géographique – le lit des amants; l'univers un seul moment spatial où tout est consommé: «Et l'univers et les catégories du temps, passé, présent, futur, se concentrèrent en un point unique qui n'avait pas d'avant, ni d'après». ²⁹

Hélas! Moustafa eut peur de la mort et le cérémonial de la mise à mort se transpose ailleurs, dans la salle du tribunal qui juge Moustafa à Londres:

²⁵ *Ibid.*, p. 39.

²⁶ *Ibid.*, p. 148.

²⁷ *Ibid.*, p. 148-150.

²⁸ A. BOUHDIBA, «Durée et changement dans la ville arabe», p. 17.

²⁹ T. SALIH, *Saison*, p. 150.

Mais jurés, témoins, avocats et juges s'étaient ligüés pour le priver de cette mort (...) «J'avais perdu le désir de vivre (...). Ma vie s'était accomplie cette nuit-là, il n'y avait aucune raison de rester en vie, mais j'avais hésité et au moment décisif, j'eus peur de la mort. J'espérais que le tribunal se ferait l'instrument de la fatalité que je n'avais osé accomplir. Comme dans l'intention de me contrarier, ils en décidèrent autrement.»³⁰

Une nouvelle parodie de la démocratie et du libéralisme a lieu maintenant à travers le langage hypocrite du procureur général et des avocats, durant le procès de Moustafa. Pareil au Meursault de Camus, Moustafa est assis dans la salle du tribunal londonien pendant des semaines, écoutant leurs paroles, inerte, un «tas de cendres», voulant parfois les supplier de le condamner à mort car il n'est qu'illusion, que mensonge. Mais les Anglais ne lui font même pas la grâce de mettre un terme à sa vie. Ils le prennent en pitié. N'est-il pas «parfaitement occidentalisé et civilisé»,³¹ comme l'affirme le Professeur Foster-Keen? Malheureusement il fallait admettre que cette tâche avait été trop dure pour lui: «cette civilisation lui a brisé le cœur».³² Il n'est que la pauvre victime d'un «conflit séculaire entre deux mondes».³³

Narcissisme et complaisance sont rendus ridicules par le monologue intérieur de Moustafa Saïd, juxtaposés à des passages qui dénoncent l'hypocrisie du colonisateur, imbu de sa supériorité, malgré les charniers de deux guerres mondiales et de nombreuses conquêtes colonisatrices. Ce même Professeur Maxwell Foster-Keen, moraliste et évangéliste, lui disait lorsqu'il était son élève à Oxford: «Monsieur Saïd, vous êtes le meilleur exemple de l'échec de notre mission civilisatrice en Afrique»,³⁴ et plus

³⁰ *Ibid.*, p. 65.

³¹ *Ibid.*, p. 38.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, p. 89; ce qui rappelle R. Kipling, poète impérialiste par excellence, présent dans la bibliothèque de Moustafa Saïd. R. Kipling s'adresse aux nations du Nord, leur disant:

Portez le fardeau du Blanc –

Attachez-les à l'exil

Pour mourir à la besogne

Votre nouvelle recrue, sombre et morne,

Remplissez les bouches affamées

Envoyez vos meilleurs enfants –

Pour servir les intérêts de vos captifs;

En s'occupant du Sauvage -

Mi-diable, mi-enfant (...)

Guérissez les malades,

tard les avocats s'acharnent sur son «cadavre», durant le procès. Simultanément, à travers le monologue intérieur de Saïd, nous entendons le discours tordu de Lord Kitchener à Mahmoud Wad Ahmed cité plus haut que complète le passage suivant. Son importance nous oblige à le reproduire en entier car il éclaire vivement le cœur du sujet, nommément la signification de cette «Saison de la migration vers le Nord»:

Les avocats s'acharnèrent sur mon cadavre. C'était l'affaire à plaider qui occupait le devant de la scène. Le Professeur Maxwell Foster-Keen, un des fondateurs du Réarmement moral à Oxford, franc-maçon, membre du comité directeur de la Conférence des associations évangéliques en Afrique, ne cachait pas son aversion pour moi. Quand j'étais son étudiant à Oxford, il me disait avec une lassitude visible: «Monsieur Saïd, vous êtes le meilleur exemple de l'échec de notre mission civilisatrice en Afrique. Malgré tous les efforts que nous avons fournis à vous éduquer, vous avez continuellement l'air de sortir pour la première fois de la forêt vierge». En dépit de ce mépris, il déploya toute son habileté pour me faire éviter la potence. Et Sir Arthur Higgins, qui avait eu de nombreuses aventures sentimentales, qui s'était marié et avait divorcé deux fois, qui était célèbre pour ses liens avec la gauche et les milieux bohèmes, – j'avais passé les fêtes du Noël en 1925 chez lui à Saffron Walden – qui me disait: «Vous êtes un vaurien, mais je ne déteste pas les vauriens; j'en suis moi-même un», Sir Arthur se dépensa pour me condamner à mort. Les jurés, gens d'origines diverses, ouvriers, médecins, cultivateurs, boutiquiers, avec lesquels je n'aurai jamais l'occasion de parler, auxquels j'aurais en vain demandé de louer une chambre dans leurs maisons, pour qui le monde se serait effondré si une de leur fille était venue leur annoncer ses fiançailles avec un Africain, tous rivalisaient de zèle pour se hausser au-dessus de leurs préjugés, pour la première fois de leur vie. Mais je me sentais supérieur à ces êtres, car j'étais à l'origine de la cérémonie. Je me voulais l'intrus colonisé, mon sort devait être réglé.³⁵

Et lorsque vous approcherez de votre but (...) Observez Paresse et Folie
Anéantir tous vos efforts.

R. KIPLING, «The White Man's Burden», in TIERNEY, BRIAN, KAGAN, DONALD and WILLIAMS, L. PEARCE, eds., *The Origins of Modern Imperialism*. USA 1967, p. 24-25.

³⁵ T. SALIH, *Saison*, p. 89.

Malgré ce désir profond, son sort ne sera pas réglé. Il est simplement condamné à sept ans de prison, après quoi il erre à travers le monde et aboutit, tout à fait par hasard, dans ce village du nord du Soudan à la courbe du Nil appelé partout ailleurs dans l'œuvre de Salih, Wad Hâmid. Est-il guéri du «germe de l'errance»?³⁶ Pourra-t-il finalement se fixer à ce lieu qui semble être à l'abri du «fiel de l'Histoire»,³⁷ bien loin de la ville et de son attrait diabolique? Hélas, non! «l'appel du large»³⁸ reste le plus fort et il disparaît vite dans le Nil, durant une de ces nuits torrides de marée haute.

Mais son ombre hallucinante continue à dominer le récit car il laisse derrière lui Hasna, sa jeune femme, deux fils, la clé de sa chambre secrète, son journal et une lettre demandant au narrateur qu'il venait à peine de rencontrer d'être le tuteur de ses enfants. Ainsi, dans un style polyphonique qui superpose plusieurs voix en brisant toute séquence temporelle, nous est-il demandé de percevoir le roman spatialement en un instant plutôt qu'en une séquence chronologique.³⁹ Celle-ci, d'ailleurs, n'existe pas dans le roman.

Tayeb Salih entame donc son roman dans la tradition du départ en Europe pour poursuivre de hautes études, puis de retour au pays; sauf qu'ici, dans le cas du narrateur, rien ne lui arrive à Londres dont il est conscient et ce n'est qu'après le contact avec Moustafa que le jeune homme commence vraiment à comprendre son expérience là-bas, dans ces pays du Nord «où les requins meurent de froid». ⁴⁰ Peut-on rester absent sept années et ne pas changer? C'est ce que le narrateur va apprendre dans ce *Bildungsroman* qu'est *Saison de la migration vers le nord*. Car le mode de l'ironie et de l'ambiguïté régit l'écriture, et le roman se prête à plus d'une interprétation.

³⁶ *Ibid.*, p. 64.

³⁷ *Ibid.*, p. 90.

³⁸ *Ibid.*, p. 64.

³⁹ J. FRANK illustre, dans un brillant essai, comment roman et poésie contemporains évoluent vers la forme spatiale où justement le lecteur perçoit ce qu'il lit spatialement, en un seul moment, plutôt que comme séquence. Frank tire ses exemples de Proust, Joyce, Flaubert, Eliot et Pound, entre autres, et nous pensons à Salih dans la lignée de ces grands auteurs; voir «Spacial Form in Modern Literature», *The Sewanee Review*, 53 (1945), p. 221-222, incorporé plus tard à d'autres essais dans *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*, New Brunswick, New Jersey 1963, p. 3-62.

⁴⁰ T. SALIH, *Saison*, p. 11.

«Saisie d'un acte premier de la conscience» dit Georges Poulet.⁴¹ Ce moment, mis en relief parmi tous les autres moments, arrive tout de suite lorsque le narrateur, âgé de vingt-cinq ans, revient à son village natal après sept ans passés à Londres. Il rentre tout fier d'avoir obtenu un doctorat en littérature anglaise et, dès son retour, il fait la rencontre de Moustafa, «l'étranger».

Le thème du retour au pays commande donc le roman, accompagné d'absence, de nostalgie et de songes merveilleux lorsqu'on en est loin. Le lendemain de son arrivée au village, de nombreux visiteurs viennent souhaiter la bienvenue au jeune homme. Il est tout de suite frappé par la présence d'un étranger. Sa mère lui dit plus tard que c'est Moustafa Saïd, arrivé au village il y a cinq ans, qui a acheté une terre, bâti une maison, épousé Hasna Bint Mahmoud. Curieux, le narrateur provoque une rencontre avec l'étranger. Celui-ci, trop courtois, le félicite pour son doctorat mais de façon très ambiguë: «Ici, dit-il, nous n'avons pas besoin de poésie. Tu aurais mieux fait d'étudier l'agronomie ou le génie ou la médecine».⁴² Irrité, le narrateur nous prend à témoin, nous ces «messieurs» à qui il s'adresse dès le début de son récit: «Il avait dit 'nous' en m'excluant. Ne se savait-il donc pas plus étranger que moi dans mon village?»⁴³

La «saisie d'un acte premier de la conscience» opère tout de suite lorsque le narrateur s'identifie sans s'en rendre compte à l'étranger qu'est Saïd dans le village. Malgré l'accumulation rassurante des pronoms relatifs «nous», «moi», «mon village» pour affirmer l'appartenance totale, le problème de l'identité est déjà posé, dès le lendemain du retour, comme était le cas du narrateur dans «Lettre à Aileen», sauf qu'ici il sera développé avec grande subtilité et complexité. Dès cette première rencontre, le narrateur sent que Moustafa est autre que ce qu'il prétend. Intrigué, il l'invite à dîner chez Mahjoub, son ami d'enfance, et le pousse à boire plus que nécessaire. Ivre, Moustafa déclame un poème en anglais puis quitte brusquement la pièce, laissant le narrateur plus épouvanté que s'il y avait un *'ifrit* devant lui. Il le poursuit le lendemain et le force à se confesser.

⁴¹ G. POULET, *Etudes sur le temps humain*, tome III, *Le Point de départ*, Paris 1964, p. 21. L'auteur remarque dans son «Introduction à la littérature du vingtième siècle» que c'est l'instantanéité plutôt que la continuité qui règne chez Gide, Valéry, Proust et d'autres. Proust, par exemple, débute «non par la description d'un état mais par la saisie d'un acte premier de la conscience (...) saisie que fait d'elle-même une conscience émergeant de l'inconscience (...) [qui] commande le livre entier». Cette saisie est le «point de départ» de l'œuvre, ajoute Poulet, p. 7.

⁴² T. SALIH, *Saison*, p. 18.

⁴³ *Ibid.*

Sous le sceau du secret, Saïd commence: «Né à Khartoum, le 16 août 1898 (soulignons à nouveau que c'est la seule date-repère du roman, de grande importance donc). Père décédé (...) de nombreux visas»⁴⁴ sur son passeport, commente le narrateur intrigué au plus haut point. En la compagnie de son aîné, le narrateur se rendra une fois de plus à la *Ville*, vivra le récit houleux de Moustafa, s'y identifiera malgré lui, se sentira à son tour menacé par la *Ville*, comme le montre le passage suivant, parmi beaucoup d'autres:

Mes pensées secrètes étaient pour le village qui ne quittait point mon imagination, où que je tournais. A Londres, en été, après l'orage, je pouvais sentir l'odeur de mon village. Dans des instants dérobés juste avant le crépuscule, tel village s'imposait à ma vision.⁴⁵

Il est clair que penser au village est d'un grand réconfort pour le jeune homme, qui s'échappera de la *Ville* à travers des rêves familiaux. Ce phénomène nous accompagnera jusqu'à la dernière nouvelle que nous étudierons de Tayeb Salih.

Mais la «saisie d'un acte premier de la conscience» a déjà eu lieu. Le narrateur est profondément ébranlé par le récit de son aîné – son double? son sur-moi? ou son participant secret (le «secret sharer» de Conrad?... l'ambiguïté sera entretenue tout le long du récit; l'ambiguïté des choses humaines est l'esprit même du roman, dit Milan Kundera.⁴⁶ En tout cas, la confession de Moustafa tourmente sans répit le jeune homme quoiqu'il s'en défende:

Mais ne croyez surtout pas, [nous dit-il], que Moustafa Saïd fût devenu une obsession qui me poursuivait en toute circonstance. Des mois passaient sans qu'il émergeât dans mon esprit. De toute façon, il était mort, noyé ou suicidé.⁴⁷

Le narrateur tient à réaffirmer son appartenance: il est bien d'*ici*, non de *là-bas*, la lutte de Moustafa contre le colonialiste anglais ne le concerne d'aucune façon. Si Moustafa est frappé du «germe de l'errance», s'il de-

⁴⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁶ M. KUNDERA, *The Art of the Novel*, New York 1988.

⁴⁷ T. SALIH, *Saison*, p. 60.

vient «oiseau migrateur» malgré lui, le narrateur est «oiseau sédentaire» bien différent de lui. Une fois de plus la voix de son grand-père qui récite des versets du Coran le rassure:

Je recouvrai ma sérénité, et les idées noires venues du récit de Moustafa Saïd se dissipèrent. Le village n'était plus désormais suspendu entre ciel et terre. Tout était à sa place: les maisons étaient des maisons, les arbres des arbres, et le ciel était pur, mais lointain. Il avait déclaré: «Je suis un mensonge». En étais-je un également? La réalité n'est-elle pas, pour moi, dans ce village? J'ai vécu parmi des étrangers, mais superficiellement: sans les aimer ni les haïr (...). Je suis sûrement *de la race des oiseaux sédentaires*. Et d'avoir étudié la poésie ne signifie rien, le génie, l'agronomie ou la médecine sont autant de gagne-pain. Les visages, là-bas, je les imaginai bruns ou noirs, et je reconnaissais en eux les miens. Ce n'est ni meilleur ni pire ici que là-bas. Mais je suis pareil au palmier dans notre cour, originaire de cet endroit.⁴⁸

Néanmoins, le fantôme de Moustafa continue à le harceler, même quand il ira travailler à Khartoum. Il ne cesse de le rencontrer «tel un fantôme», une «obsession de l'esprit», un «spectre».⁴⁹ L'identification de l'aîné et du plus jeune se fait presque totale lorsque le narrateur tombe amoureux de Hasna, veuve de Saïd. Deux ans après la mort de ce dernier, le narrateur va chez la jeune femme et la scène a lieu devant sa maison, exactement au même endroit où Saïd avait commencé à se confesser au narrateur. Les trois voix se confondent dans une scène où l'imagerie pousse le récit jusqu'au paroxysme de la douleur. Les forces élémentaires et humaines se rejoignent dans les ténèbres absolues de la nuit, comme dans la scène de l'immolation de Jean Morris à Londres:

Soudain, le soleil couchant perdit son sang en ouest, on aurait dit le flot de victimes innombrables dans une guerre sans merci entre le ciel et la terre. Puis ce fut le spectacle de la défaite: les ténèbres au complet occupèrent le monde en ses quatre points cardinaux.⁵⁰

⁴⁸ *Ibid.*, p. 50. (C'est moi qui souligne).

⁴⁹ *Ibid.*, p. 51; voir aussi p. 60 et 61.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 85.

A ce même endroit, Moustafa Saïd continuait son récit au narrateur et décrivait cette nuit ultime et glacée où Jean l'avait appelé à elle et lui avait demandé de la tuer et de se tuer après: «Viens avec moi, viens!» lui avait-elle dit, comme vu plus haut. Hasna décrit à son tour le harcèlement du vieux et lascif Wad Rayyès, pareil à celui de Moustafa qui poursuit Jean longtemps. Hasna alors éclate en sanglots qui font vibrer les ténèbres. Saisi, le narrateur est incapable de lui exprimer son amour, se demandant: «Et moi, qu'allais-je faire maintenant que le désordre règne?»⁵¹ Il avait auparavant pensé que sa vie était bien ordonnée, qu'il avait vécu à Londres superficiellement en restant intact, qu'il était rentré à son village y intégrant naturellement sa place, qu'il avait épousé sa femme, avait eu une fille et que rien n'allait toucher cet équilibre des choses. Brusquement, il rencontre Moustafa, est «contaminé» à son tour et l'équilibre est rompu. Que faire? Il choisira de s'enfuir mais ne se le pardonnera pas car la mise à mort de Hasna aura lieu en son absence.

Stylistiquement, une partie du jugement de Moustafa Saïd à Londres est évoquée dans ce lieu même où Hasna éclate en sanglots. La nuit absolue de Londres se confond avec celle non moins totale du village soudanais, lorsque Hasna dit au narrateur «s'ils me forcent à l'épouser, je le tuerai et me suiciderai».⁵² Ce qu'elle fera avec un courage et une dignité inconnus de Saïd. Héroïque là où il était lâche, elle va, en effet, tuer Wad Rayyès puis se suicider. Sa mise à mort par le village porte des échos infinis avec celle de Jean Morris à Londres:

En vérité, [dit Mahjoub à propos de Hasna à son ami le narrateur], Bint Mahmoud 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 ville.*⁵³

Les germes de la ville envahissent le village au passage de Moustafa Saïd. La mise à mort de Hasna est sans pitié, alors que la pitié des Anglais avait jugé Moustafa indigne d'être condamné à mort. Au village,

⁵¹ *Ibid.*, p. 88.

⁵² *Ibid.*, p. 91.

⁵³ *Ibid.*, p. 95. (C'est moi qui souligne).

l'équilibre est rompu. Telle les femmes de la ville, Hasna n'hésite pas à faire à sa tête en dénonçant la cruauté de sa tribu, à la poignarder en plein cœur, car Wad Rayyès était l'ami intime du grand-père du narrateur, Hadj Ahmed, garant des valeurs ancestrales du village:

Son père Mahmoud, cette nuit-là a failli périr de ses larmes. Il beuglait comme un bœuf. Ton grand-père jurait, martelait le sol de sa canne, hurlait, pleurait (...). Tout le village était comme livré aux démons.⁵⁴

Le village est ici la contrepartie du tribunal anglais. Point de sentimentalité chez Tayeb Salih qui sait bien que le mal est partout dans le monde, qu'il n'est pas l'attribut du Nord ou du Sud, du Blanc ou du Noir. De même, son narrateur l'apprend amèrement:

Il était évident que j'aimais Hasna Bint Mahmoud. Comme Moustafa Saïd, comme Wad Rayyès, comme tant d'autres, je n'étais pas immunisé contre ce virus contagieux qui fait vibrer le corps de l'univers.⁵⁵

Innocent et romantique au début du roman, le jeune homme a déjà bien mûri. Effondré par le suicide de Hasna, son monde familial s'écroule sous ses pieds. Il crie à l'horreur et dit, accablé: «Ma place n'est pas ici. Pourquoi ne bouclais-je pas ma valise?»⁵⁶ Mais son parcours n'est pas terminé, il doit encore faire face à lui-même, s'il ne veut pas être tout à fait absorbé par Saïd. Fou de rage après la mort de Hasna, il se précipite dans la chambre secrète de Moustafa qu'il ouvre pour la première fois, avec un désir fou de la mettre à feu:

L'équilibre est rompu. Le monde à l'envers. Est-ce l'amour? Non, c'est la haine. J'étais dans la haine, je réclamaï vengeance. Mon rival est intérieur, il fallait que je l'affronte (...). J'entrai en scène quand Moustafa Saïd en sortit.⁵⁷

⁵⁴ *Ibid.*, p. 117.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 97.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 118.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 122.

Une nouvelle mise à mort risque d'avoir lieu. L'imagerie est surchargée d'émotion et de menace dans cette scène cruciale de la vie du jeune homme:

Et les armées de la nuit, campant toujours pas loin, ont fait immédiatement mouvement sur le monde et l'envahirent [nuit absolue une fois de plus] (...). Maintenant je suis seul, sans issue, ni refuge, ni garant. J'étais ouvert au monde extérieur qui m'apparaissait vaste et accueillant. Me voilà désormais transformé en univers clos sur lui-même. Où sont donc les racines que je ressentais à chaque pas?⁵⁸

Voici la question essentielle finalement posée. Le narrateur ne porte pas encore de nom comme tout jeune Arabe de l'époque post-coloniale qui ne sait pas encore où sont ses racines dans les années soixante. Il a été à la *Ville*, en a été marqué, changé; il fait face au dilemme existentiel suivant: profiter de la *Ville* sans en être écrasé ou s'enfuir, revenir chez soi et rester prisonnier du passé. La *Ville* restera-t-elle obstacle infranchissable pour le jeune Arabe? Une fuite en avant définit Saïd. Sera-t-il de même pour son jeune frère ou fils? Dans cette scène folle qui a lieu dans la chambre secrète de Saïd, le narrateur touche intimement le calvaire de ce dernier. Schizophrénie totale, en effet. Dans ce village torride du Soudan, une cheminée anglaise, des meubles anglais, tous les livres en anglais, même le Coran, tous les titres parlant de compétition, de lutte, de colonialisme, en bref d'une histoire faite de fiel et de mort. Oui, le citadin Saïd était hautement cultivé et l'on entend sa voix dire aux jurés: «Un mensonge. Il faut me pendre, et en finir avec le mensonge».⁵⁹

Mais la lecture du journal de Saïd vide le narrateur de toute réaction. Las, il se rend compte qu'il y a encore beaucoup de feuillets enfouis dans la chambre, «fragments d'un puzzle que Moustafa Saïd dissémina pour que je les découvre et les reconstitue». Mais il n'avait plus le temps d'aller «au bout de cette farce».⁶⁰ Hébété, haineux, il sort et court se jeter dans les eaux du Nil. Eaux baptismales qui vont le purifier de toute haine et le ramener à la vie pour qu'il rassemble «les fragments du puzzle»⁶¹ et nous raconte le récit de Saïd. En exorcisant de la sorte haine et violence, il pour-

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 38.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 140.

⁶¹ *Ibid.*

ra s'insérer dans son époque et se trouver une place dans l'univers. Ce temps est encore lointain, il est vrai. Armé d'un doctorat d'Angleterre, il fera naturellement carrière au ministère de l'Éducation à Khartoum.

Si la capitale anglaise est représentée par des femmes névrosées et des hommes de grande culture mais aussi de grande hypocrisie, qu'en est-il de la capitale soudanaise? Une description virulente des gens au pouvoir à Khartoum montre à quel point Tayeb Salih est préoccupé par l'avenir de son pays. À peine celui-ci est sorti de l'époque colonialiste qu'il se trouve approprié par des hommes aux crocs de loup: «Les nouveaux seigneurs de l'Afrique avaient le visage poli, les dents comme crocs de loup, les doigts rutilant de bagues serties de pierres précieuses, les mèches exhalant le parfum, etc.».⁶²

Le narrateur a «un immense chagrin au cœur» et sait bien qu'«il faut s'attaquer aux racines du mal faute de quoi il se formera chez nous une classe d'intellectuels bourgeois coupés de la vie réelle. Et pour l'Afrique, c'est là un danger plus grave que le colonialisme même».⁶³

Attrayante et vénale, la *Ville* est donc lieu de violence, d'hypocrisie et de corruption dans *Saison de la migration vers le nord*. Moustafa Saïd «l'a dans la peau» et sera toujours happé par «l'appel du large»;⁶⁴ les jeunes Anglaises exsangues y vivent à la poursuite d'un rêve fait de soleils tropicaux et de dieux sauvages qui sortiraient de la jungle pour venir les vivifier. Quant aux hommes au pouvoir, à Londres ou à Khartoum, ils sont corrompus jusqu'à la moelle. Même Hasna est «contaminée» par la *Ville*, mais c'est le seul personnage du roman qui lutte héroïquement pour préserver sa dignité. Son sacrifice préparerait, peut-être, une ère nouvelle à ses sœurs du Soudan qui iraient à la *Ville* pour s'éduquer et s'accomplir. Maryam plus tard dans «Meryoud», qui suit le premier volet de *Bandar-châh* intitulé «Daw el-Beyt», rêve d'épouser Moheymîd, d'aller habiter en ville et d'y élever ses enfants. Elle voudrait pouvoir quitter Wad Hâmid à jamais:

Nous habiterons en ville. Tu entends? En ville. L'eau aux robinets, l'éclairage à l'électricité et les voyages par chemins de fer. Compris? Les automobiles et toutes les nouveautés. Les hôpitaux, les écoles, et tout et tout. La ville! Compris? Dieu maudisse Wad Hâmid! Il n'y a rien ici que la maladie, la mort et les maux de tête.

⁶² *Ibid.*, p. 109.

⁶³ *Ibid.*, p. 110.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 64.

Tous nos enfants grandiront comme des effendis. Compris? Plus jamais d'agriculture! Sur la vie de mon frère Mahjoub, nous ne cultiverons jamais la terre.⁶⁵

Mais il ne sera pas permis au jeune couple de s'unir. Moheymîd obéit malgré lui à son grand-père qui lui dit «non» au sujet de Maryam. Celle-ci, comme Hasna avant elle, est forcée d'épouser Bakri, bien plus âgé, qu'elle déteste. Moheymîd ne rentrera au village, comme dans le cas de Hasna aussi, que pour l'enterrer. C'est lui qui la portera dans ses bras jusqu'à la tombe, accompagné de son jeune fils Tureyfi et de son frère Mahjoub.

Le présent donc est fait de frustration et d'échec. Représenté par les trois amis d'enfance dans *Saison de la migration vers le nord*, Hasna, Mahjoub et le narrateur, il est incertain, flou, «point unique» comme suspendu dans l'air. Ce point unique est bien le présent, un présent à peine visible, à peine actif, subissant, l'«avant» et l'«après», tel que représenté par le narrateur. Celui-ci échappe quand même aux cercles de l'enfer de Moustafa et se purge du poids de haine et de violence incarné par ce dernier en nageant dans le Nil. Dans ce chapitre ultime, de toute beauté, dans trois pages à haute portée symbolique, la volonté de vivre du jeune Arabe des années soixante s'affirme finalement:

Je continuai à nager, nager jusqu'à ce que mes mouvements épousèrent, reposante harmonie, les flux de l'eau. Sans plus penser, j'allai de l'avant, surnageant en surface (...). Puis, j'entrai dans un état intermédiaire entre la cécité et la vision. J'étais lucide et inconscient. Étais-je éveillé ou endormi? Vivant ou mort? N'empêche, je tenais encore un fil précieux mais ténu: je sais que le but était d'aller de l'avant et non de succomber à l'appel des profondeurs. Mais tel fil était si ténu qu'il faillit se rompre (...). Soudain, mû par une énergie inattendue, je réussis à surnager (...). Tout le long de ma vie, je n'avais jamais choisi, ni décidé. Mais je décide désormais de choisir la vie (...) je hurlai: «Au secours! au secours!».⁶⁶

⁶⁵ T. SALIH, *Bandarchâh*, Paris 1985, p. 197; cette traduction incorpore en un volume les deux tomes arabes portant le titre commun *Bandaršâh* et en sous-titres, vol. I, *Daw' al-Bayt*, Bayrût 1972, vol. II, *Maryûd*, Bayrût, 1977. Ces deux volumes forment les deux volets d'un seul tome dans la traduction française intitulés (Livre premier «Daw el-Beyt», Livre second «Meryoud», sous le titre commun *Bandarchâh*).

⁶⁶ T. SALIH, *Saison*, p. 152-153.

Le narrateur ne porte pas de nom encore, mais finalement il affirme ici qu'il fait un choix pour la première fois de sa vie et rejette cet «avant» qui l'avait écrasé jusque-là. Il serait tout à fait erroné de s'arrêter dans *Saison de la migration vers le nord* à l'histoire violente et haineuse de Moustafa, car à mon avis, la personne centrale du roman est le narrateur dont nous suivons le parcours dans toute l'œuvre de Salih depuis son enfance dans «Une poignée de dattes» jusqu'à son vieil âge dans *Bandarchâh*.

Trente ans ont passé depuis les événements de *Saison de la migration vers le nord*, le narrateur a soixante ans à présent. De nombreux échos se répercutent de *Saison de la migration vers le nord* à *Bandarchâh*, ainsi que des références directes ou obliques aux autres récits de l'auteur, notamment «Une poignée de dattes», le «Mariage de Zeyn» et «Le doum de Wad Hamid». ⁶⁷ D'où une grande complicité entre auteur et lecteur qui retrouve en quelque sorte d'anciens copains, lui aussi, à l'instar du narrateur. Lorsque l'on quitte le monde de Tayeb Salih, c'est ce village farouche et austère qui reste dans l'esprit ainsi que ces paysans dont la frugalité, le sens de l'amitié et l'amour de la terre sont exemplaires. Ils sont certainement campés en un contraste frappant avec le type faustien auquel appartenait Moustafa Saïd et que la *Ville* brisera. J'y reviendrai tout à l'heure.

Le narrateur arrive donc à la fin d'un long itinéraire fait de départs vers la *Ville* et retours au village, scandés de déchirures profondes ici et là-bas. Le narrateur est finalement identifié; il s'appelle Moheymîd, il vient de démissionner du ministère de l'éducation ayant pris ses fonctions en horreur. Il réintègre finalement son village natal, où il désire être enterré. Le cercle est bouclé, il est reçu chaleureusement par son groupe d'amis d'enfance.

Le thème du retour est tout de suite suggéré comme dans *Saison de la migration vers le nord* et «Lettre à Aileen»: «Cela fait bien longtemps que tu as été absent du village» dit Mahjoub à Moheymîd dès la première page. Oui, lui dit Moheymîd, dont le cœur est bien serré car il remarque vite tous les changements qui ont eu lieu durant son absence. Lui et ses amis sont au bord de la tombe maintenant. Mahjoub a été publiquement humilié par son neveu, Tureyfi, qui est le chef du village à présent. Moheymîd se compare mentalement à Mahjoub et à Tureyfi, plus d'un lien l'unissant à eux deux, depuis son enfance. Il voulait être paysan mais il est devenu effendi par erreur, puis tout est allé de travers. Mahjoub, quant à lui, aimait le pouvoir et voulait toujours aller en *Ville*. Tureyfi, lui-même, est déjà marqué par le

⁶⁷ T. SALIH, *Les Noces de Zeyn et autres récits*, écrits respectivement en 1957, 1962 et 1960. La traductrice simplifie ici le mot *Hamid* alors qu'auparavant, dans *Bandarchâh*, elle l'écrivait *Hamîd*, orthographe que nous avons adoptée, excepté dans la référence à la nouvelle publiée dans ce volume.

pouvoir. Muheymîd se demande si Tureyfi comprenait quel prix exorbitant l'homme devait payer pour que lui apparaisse la vérité. Se rappelant Tureyfi pleurant sa mère lors de son enterrement, il se demande: «A-t-il la force de le payer, ce prix? Lui, Moheymîd, il l'avait payé, et même plus. Chaque empan de cette terre qu'il avait tant aimée avant de la désertier pouvant en témoigner».⁶⁸

Cette «désertion» forme le thème essentiel de l'œuvre, compensée, justement, par la re-crédation du village qu'on a quitté à jamais, semble-t-il. «Où sont donc les racines que je ressentais à chaque pas?»⁶⁹ s'était-il écrié dans *Saison de la migration vers le nord*. Moheymîd le sait bien à présent; elles sont à Wad Hâmid. L'amour qu'il porte à son village l'imprègne d'autant plus qu'il en a été si longtemps privé dans la ville: «Toute la sève de la vie est à Wad Hâmid» dit-il;⁷⁰ la beauté de son village semble le purifier de toutes les traces de la Ville:

Ce fut comme si la lune souriait à sa façon et que sa lueur était une source qui ne tarirait jamais, que les bruissements de la vie, dans Wad Hâmid, formaient un tout harmonieux et cohérent donnant le sentiment que la mort était un des sens de la vie et rien d'autre. Toute chose existe et continuera d'exister. Nulle guerre n'éclatera, aucun sang ne coulera. Les femmes enfanteront sans douleur, les morts seront enterrés sans pleurs et le changement se produira comme changent les saisons dans un climat tempéré – une saison devant, une saison derrière, le tout nageant dans une sphère céleste où la nuit ne dépasse pas le jour.⁷¹

Charge poétique intense, vision édénique du monde. Mythe du Caire chez Mahfouz, *Ville-Obstacle* rachetée par le mythe de Wad Hâmid chez Salih qui a toujours eu l'ambition d'écrire la mythologie de son peuple à la façon d'Homère.⁷²

⁶⁸ T. SALIH, *Bandarchâh*, p. 150. Voir mon interprétation de ce roman dans M. EL-BADAWI et D. SCONYERS, eds., *Sudan Studies Association. Selected Conference Papers, 1982-1984*, Washington, D.C. 1985, p. 68-83. Voir aussi mon Introduction au *Casebook*, p. 11-25 pour le thème du départ (la *hiğra*) et du retour dans toute l'œuvre de Salih.

⁶⁹ T. SALIH, *Saison*, p. 122.

⁷⁰ T. SALIH, *Bandarchâh*, p. 144.

⁷¹ *Ibid.*, p. 71-72.

⁷² Comme Salih l'exprime à Nadia Hîjâb dans une interview intitulée "Meet the Maker of Modern Arab Mythology", *The Middle East*, June 1979, p. 66-68.

Cette mythologie est créée à partir d'histoires imbriquées les unes dans les autres, comme les maisons de Wad Hâmid; elles racontent en un mélange de rêves, d'événements magiques et d'une description réaliste du quotidien, les fables qui ont tissé la vie du village depuis les anciens temps jusqu'à présent, visions oniriques d'un chef et de son double, Bandarchâh et son petit fils Meryoud, qui sévissent dans le village, admirables et monstrueux à la fois, alors que les générations se succèdent en une chaîne ininterrompue.⁷³ Imperturbable, Wad Hâmid «tel qu'en lui-même» absorbe tous les chocs et reste le cœur palpitant du monde affectif de Moheymîd. Nous l'avons déjà remarqué dans *Saison de la migration vers le nord* plus haut, car à chaque fois que le narrateur est menacé de perdre pied, de ne plus contrôler la réalité qui l'encercle, il s'échappe en pensée, en rêve, vers son village pour y prendre refuge. De même en sera-t-il jusqu'à la fin comme nous le constatons dans la dernière nouvelle que nous avons pu lire de l'auteur intitulée «Le Cypriote».⁷⁴

Ecrite à Beyrouth en 1972, l'année même où fut terminé «Meryoud», elle fait suite à ce roman en se référant directement à Moheymîd, à Maryam et à Tâher Wad Rawwâsi dont l'histoire occupe une bonne partie de «Meryoud». C'est le nouveau narrateur du «Cypriote», maintenant, qui parle d'eux comme s'ils avaient réellement vécu. «Le Cypriote» baigne dans une atmosphère citadine. La scène a lieu d'abord à Nicosie puis à Beyrouth, avec multiples références à Khartoum, Damas, Londres, Rome et New York.

En bref, elle raconte vingt-quatre heures de la vie d'un narrateur. Il est de passage et se trouve au bord d'une piscine dans un hôtel de Nicosie. Soudain, un étranger l'interpelle, le dérange, le provoque en lui parlant de ses jeux avec l'amour, le commerce et la mort. En colère, le narrateur essaie de lui échapper, mais en vain. L'étranger lui propose une aventure avec une belle New Yorkaise qui vient d'arriver, puis il parle d'autres femmes juives, arabes, noires, jaunes ou rouges qu'il emporte dans son lit au hasard. De nouveau entendons-nous des échos de Moustafa Saïd.

Pour lui échapper, le narrateur se calme, se recueille, rêve doucement et glisse imperceptiblement vers son village soudanais. Il est assis auprès de Tâher Wad Rawwâsi sur un banc devant la boutique de Saïd (référence

⁷³ Dans C.E. BERKLEY et O.H. AHMED, *Tayeb Salih Speaks. Four interviews with the Sudanese Novelist*, p. 7, Salih exprime sa grande admiration pour Naguib Mahfouz mais qu'il diffère de lui dans le sens qu'il croit en un monde magique. Dans son milieu naturel, ajoute-t-il, «des miracles arrivent et nous y croyons».

⁷⁴ T. SALIH, «Al-rağul al-Qubruşî», *al-Taqāfa al-ʿarabiyya*, II, 1973 et *Mağallat al-Dawḥa*, janvier 1976, p. 105-108; j'en traduirai quelques extraits.

directe à une pareille scène dans «Meryoud»). Ils bavardent allégrement, parlent de la femme de Wad Rawwâsi, Fatima, de leur ami commun Mahjoub, de Moheymîd et Maryam, de choses et d'autres ayant rapport avec la vie de Wad Hâmid. Fidélité conjugale, grand sens de l'amitié, simplicité essentielle, dominent cette conversation par contraste avec la scène extrêmement tendue à Nicosie.

Brusquement Wad Rawwâsi disparaît; avec lui s'évanouit Wad Hâmid. A leur place s'installe à nouveau l'étranger, le Cypriote, qui peu à peu représente la mort incarnée, tantôt en cet homme d'aspect répulsif, tantôt en ce même homme ayant perdu sa jambe. Cette allusion au Méphistophélès du *Faust* de Marlowe qui boîtait, indique bien un nouveau pacte avec le diable qui pourrait avoir lieu une nouvelle fois. Terrorisé, le narrateur s'échappe et va essayer de dormir dans sa chambre d'hôtel. Mais il passe une nuit d'agonie où il sent qu'il va mourir, des douleurs insupportables lui déchirant l'estomac. Le lendemain matin, il prend l'avion pour Beyrouth où l'attendent femme et enfants. Dès son arrivée, il est assailli par destruction et mort incarnées par une femme palestinienne serrant dans ses bras un bébé. Le drame palestinien était d'ailleurs présent dès le début de la nouvelle où l'on mentionne Balfour et la possibilité d'implanter les Juifs à Chypres plutôt qu'en Palestine. La femme entre donc chez le narrateur, lui dit qu'elle a perdu une fille et lui demande la permission de nourrir son bébé. Au même moment, on délivre un télégramme au narrateur. Il l'ouvre et apprend le décès de son père la nuit même où il pensait mourir de douleur à l'hôtel, à Nicosie. Une fois de plus il quitte Beyrouth, arrive à son village natal la nuit et va pleurer et se recueillir sur la tombe de son père. Là, près de lui, se tient le Cypriote en costume de ville qui lui dit:

Après cette rencontre, tu ne me verras plus en costume de ville qu'au moment où je t'ouvrirai la porte et te dirai: «Après vous, Excellence!» Entretemps, je t'apparaîtrai sous plusieurs autres formes; celle d'une belle fille flatteuse qui t'admire pour tes opinions et te demande une interview; ou d'un président qui t'offre un poste alléchant; ou de quelqu'un qui te tente avec beaucoup d'argent; ou d'une multitude qui t'applaudit pour des raisons que tu ignores; ou d'une belle fille de vingt ans que tu désires. Prends garde, car à ce moment-là ton père ne sera plus là pour se sacrifier pour toi. Prends garde, car te voilà maintenant qui grimpes jusqu'au sommet de la montagne.

Ainsi se termine cette nouvelle lourde de symboles, chargée d'émotion. C'est cette même montagne qu'essayait de grimper Moustafa Saïd, cons-

tamment, jusqu'à l'extrême limite de ses forces. C'est bien la *Ville* et tout ce qu'elle représente, qui est résumée en cette métaphore de la montagne depuis *Saison de la migration vers le nord* revenant ici, surchargée de tentations, de puissance, de sexe et d'argent. Cette nouvelle est d'ailleurs construite sur un contraste frappant entre les éléments urbains qui harcèlent le narrateur et d'autres associés au village qui le pacifient totalement.

Par ailleurs, dans *Bandarchâh*, revient continuellement une scène où Bandar et son petit-fils Meryoud sont assis sur un trône au sommet d'un chaos total. Un faisceau de thèmes adjacents se développe dans une imagerie foisonnante de symboles à partir de ce pic où se tient un couple qui se ressemble comme des jumeaux, nés miraculeusement avec cinquante ou soixante années de décalage. Enchaînés l'un à l'autre par une dépendance mutuelle faite d'amour et de haine, l'aîné utilise le plus jeune à ses propres fins et tous deux sacrifient leurs fils et pères. Des scènes de flagellation atroce semblent inverser le rite sacrificiel du chef de la tribu.

Le chef prend sa revanche à travers espace et temps et martyrise ses fils sous l'œil cynique du petit. Le père de celui-ci prend la fuite pour ne plus jamais revenir. A son enterrement il n'y avait personne. L'on comprend bien que le sous-titre de «*Ḍaw' al-Bayt*» soit «l'histoire d'un homme, victime du père et du fils» (négligé dans la traduction française mais que je juge important). Existentiellement donc, *Bandarchâh* complète l'histoire du jeune Arabe contemporain – le narrateur dans toute la fiction de Salih – qui a obéi toute sa vie à son grand-père et n'a jamais lutté de ses propres armes pour façonner son destin et donner un sens à son présent. D'où constat d'échec total dans la *Ville* et retour tardif à Wad Hâmid.

Sur le plan politico-historique, la relation du couple central faite d'amour-haine s'exprime dans une confrontation constante entre passé et futur avec, pour victime, le présent tel qu'incarné par pères et mères, fils et filles ainsi qu'amants dont l'amour ne s'épanouit jamais car on ne leur permet point de se réunir. Cette dialectique charrie les forces de l'histoire avec son poids lourd de souffrance, d'injustice et de mort. Car un rapport de force cruel et sanglant a lieu à tous les niveaux dans ce monde créé par l'imagination d'un grand écrivain: celui entre générations d'hommes appartenant à une même famille, une seule nation et dans le monde entier. En réalité, Salih se demande où et quand trouverons-nous ce chef éclairé (*Châh*) qui saura bien gouverner la ville (*bandar*) et mettre fin à cette logique sanglante. D'où le titre du roman qui reflète la grande préoccupation de l'auteur. Nous n'avons pas encore trouvé le Seigneur éclairé – *Châh* –, semble-t-il, pour gouverner la ville – *bandar*. Nous verrons l'auteur libanais Elias Khoury dans le chapitre suivant, cherchant aussi ce Roi pour racheter la *Ville*.

Par contraste, Bandarchâh, Moustafa Saïd, Tureyfi, Kitchener, Balfour, le Cypriote et tant d'autres chefs, appartiennent tous au type faustien que Salih déteste car arrogants, ambitieux, sans merci. Il le dit dans une interview:

Dans le modèle faustien, l'homme est le pivot de l'univers. Il veut y laisser sa marque, s'y imposer dans le temps et l'espace, alors que dans la vision soufi, l'homme est un atome dans les milliers d'atomes qui forment l'univers d'où la relation du *Soufi* arabe au monde métaphysique.⁷⁵

De nombreux personnages dans la fiction de Salih incarnent cette vision *şūfî* qui prévaut au Soudan, faite d'amour et de fusion avec l'univers: al-Hanîn, Bilâl, sheikh Nasrallah, Zein lui-même, par contraste avec le type faustien ambitieux tel Bandarchâh ou Moustafa, le premier mû par l'amour et la bonté, le second par l'ambition et la haine. D'après Salih, Bandarchâh, Moustafa Saïd et leurs pareils sont nés d'une idée hégélienne du monde, où l'homme, tel un dieu, veut laisser sa marque dans l'univers. «Je n'aime pas ces hommes forts qui confrontent la nature au lieu d'y être en harmonie», ajoute Salih.⁷⁶

Dans ce sens, la *Ville* sera tout le temps associée chez notre auteur à ce type faustien, source de germes, de contamination, de destruction et de mort. *Ville-obstacle* ai-je dit au départ au sujet de Tayeb Salih, obstacle qui ne sera transcendé que poétiquement, par la création de ce village mythique de Wad Hâmid, rendue possible justement parce qu'on habite loin, dans la *Ville*, et qu'on a la nostalgie d'une époque d'or où tout était simple, où mort

⁷⁵ C.E. BERKLEY et O.H. AHMED, *Four Interviews*, p. 26 et p. 32-33. Dans une conférence qu'Albert Camus donna aux étudiants de l'Université de Columbia à New York, il parla de son époque en des termes qui rappellent beaucoup et les germes que Moustafa Saïd sème partout sur son passage et le type faustien auquel il appartient. Voici un petit extrait de la conférence de Camus que je traduirai moi-même de l'anglais, n'ayant pas eu connaissance du texte original: «Maintenant que Hitler est parti, dit Camus, nous connaissons un certain nombre de faits. Le premier est que le poison disséminé par le hitlérisme n'a pas été éliminé; il existe en chacun de nous. Quiconque, aujourd'hui, parle de son existence en termes de puissance, efficacité ou 'tâches historiques' à accomplir, sème ce poison partout. C'est un assassin réel ou potentiel... car il n'est que la matière crue de l'histoire», *Dissent*, VII, 3 (été, 1960), p. 266-270, cité par N. CHIAROMONTE, «Albert Camus: in Memoriam», in G. BRÉE, ed., *Camus. A Collection of Critical Essays*, New Jersey 1962, p. 14-15. Nous doutons fort que Salih aie lu cette conférence, mais cette rencontre de deux esprits baignant dans un même climat historique est intéressante à relever.

⁷⁶ *Ibid.*

et vie faisaient partie du même phénomène universel, où on demandait très peu à la vie, en étant heureux de ce qu'elle nous donnait. N'oublions pas que le premier volet de *Bandarchâh* est dédié au père de l'auteur et à celui de Moheymîd qui «fut victime de son père et son fils». Maryam dans la conclusion du roman s'adresse à Moheymîd par-delà la mort, lui disant:

Meryoud tu n'es rien. Tu n'es personne, Meryoud. Tu as choisi ton grand-père et ton grand-père t'a choisi. C'est vous deux qui pesez plus lourd dans la balance des hommes. Mais ton père vaut plus que toi et ton grand-père dans la balance de la justice. Il a bu comme boit l'oiseau (...) Il a rêvé les rêves des humbles et il s'est nourri de la nourriture des pauvres. Son âme a été tentée par la gloire, mais il l'a refrénée, et lorsque la vie l'a appelé (...) lorsque la vie l'a appelé...

et Moheymîd acquiesce: «J'ai dit oui. J'ai dit oui».⁷⁷

L'écriture, dit Salih, est un acte moral; en tant qu'écrivain je recherche l'harmonie naturelle des choses de la vie.⁷⁸ D'où la création d'une série de personnages bouffons ou saints qui sortent directement du terroir. Leur vie célèbre les moments fastes de l'existence; fêtes, festivals et cérémonies dans la fiction de notre auteur sont autant d'offrandes lyriques au genre humain et à sa création divine. Des vignettes parsèment ici et là tous ses écrits poussant la prose à des sommets poétiques splendides, au sein d'une éthique faite de compassion, de fidélité, de simplicité. sheikh Hanîn, sheikh Nasrallah, Zein, Bilâl, Daw el-Beyt sont des «lumières» qui éclairent le chemin ardu de la vie quotidienne. Leur capacité régénératrice purge les germes fatals semés par les Moustafa Saïd de l'histoire, dans toutes les villes du monde.

Ainsi donc, en puisant dans son patrimoine, en construisant cet «édifice aux pièces emboîtées»⁷⁹ qu'est son œuvre, Tayeb Salih trans-

⁷⁷ T. SALIH, *Bandarchâh*, p. 211.

⁷⁸ C.E. BERKLEY et O.H. AHMED, *Tayeb Salih Speaks*, p. 19.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 131. Durant une de nos rencontres à Paris en 1982, je demandai à Salih qui travaillait alors à l'Unesco, quelle était l'impact des Surréalistes sur lui, car je pensai que *Bandarchâh* était construit sur le mode surréaliste avec beaucoup de passages oniriques mêlés intimement à la réalité, ainsi que nombreuses digressions qui portent le lecteur vers de lointains rivages magiques. Salih sourit et me dit qu'il n'avait pas à aller si loin chercher inspiration. Durant son enfance dans ce village au nord du Soudan, me dit-il, il fut nourri par père et oncles, de contes qu'ils sortaient comme de boîtes imbriquées, l'un après l'autre en défaisant l'édifice, à l'émerveillement des en-

cede la *Ville-Obstacle* et toute «désertion», toute «migration». Voici pour conclure une des nombreuses fêtes chez l'auteur: c'est la noce de Daw el-Beyt et de Fatimah, les gens affluent de partout, le clan est plus riche que jamais:

Daw el-Beyt fut le pôle d'attraction en ce jour qui tombait au plus fort de l'été. Une femme arrive en bordure du quartier, la sueur dégoulinant le long de son corps. Elle est partie à l'aube et la voici arrivée au cœur de midi. Elle entend les réjouissances et hume les fumets du banquet. Le bien-être de cette foule, qui a planté l'étendard de la vie au milieu du vide, la gagne et, de loin, elle laisse échapper des youyous, d'abord de joie, puis pour annoncer qu'elle est là, maintenant, avec dans la gorge de quoi exprimer tout cela. Sa voix ne tardera pas à s'assimiler aux autres voix, leur ajoutant une tonalité que l'oreille ne distingue pas d'emblée. Mais celui qui écoute avec attention la saisira et saura que sans elle, la voix collective serait incomplète. Ils arrivent: un par un ou deux par deux, maigres et fatigués, le dos courbé, les épaules ployées sous les fardeaux de la vie et de la mort. Mais la force du groupe va s'emparer d'eux et chacun deviendra soi-même, avec quelque chose de plus. Aujourd'hui, l'homme sensé va déraisonner, l'homme pieux s'enivrer, l'homme réservé danser; l'homme marié regardera son épouse dans le cercle des danseurs comme s'il la voyait pour la première fois. Et il en sera bien ainsi, car ils ne feront que confirmer les raisons de l'existence au milieu de tout ce vide. De temps à autre, une petite troupe de cavaliers montés sur des ânes arrive au pas de course dans un nuage de poussière, pareille à l'ouragan qu'exhale le désert, ouragan qui ne s'épuise pas mais pénètre la foule bouillonnante. Ils viennent tels les grains de blé dans une meule: chaque grain est une entité séparée qui contient un secret immense. Parfois arrive un homme sur un âne sellé et bridé. Il a fière allure, il est bien habillé, et l'âne annonce sa venue. Ils viennent, tous pauvres à des degrés divers, insérés dans un univers qui tourne sur son axe selon une mesure déterminée. Venus faibles, ils repartiront plus forts: pauvres, ils repartiront plus riches; égarés, ils re-

fants. C'est ce qu'il essaye de faire, ajouta-t-il, en reconstruisant l'édifice dans ses écrits.

trouveront la voie. Aujourd'hui, les parties se ressoudront, chacun sera un élément du tout.⁸⁰

Harmonie fondamentale recrée qui compense le «manque» affectif de notre «migrateur», ou comme l'exprime bien Nicole Zand dans sa chronique à propos d'un colloque sur le thème de «l'écrivain en exil» tenu à Vienne en 1987:

Le paradoxe veut, dit-elle, qu'en ces temps où l'on est à la recherche de ses racines, ce sont les expatriés qui, par souci de ne pas perdre la mémoire, par respect des parents, par amour pour la langue maternelle, se font les dépositaires de leur tradition. L'éloignement et le pays d'accueil finissent par enrichir l'œuvre d'Artistes dont le cosmopolitisme ne peut se concevoir que dans l'exil.⁸¹

Ce qui rejoint la démarche de Tayeb Salih qui s'identifierait bien aussi avec ce poète haïtien, René Depestre, son collègue à l'Unesco à Paris. Celui-ci a voyagé dans le monde entier et se qualifie de «Haïtien de tous les carrefours», ajoutant:

Haïtiens de tous les carrefours humains de la tendresse et de la liberté, mes *moi* successifs auront préparé mon identité, à l'heure de l'ubiquité culturelle de la planète, à gagner dans l'écriture, le chemin du merveilleux retour au foyer et à la maison du père.⁸²

Ainsi en est-il de Tayeb Salih dont les souffrances aiguës dans *Saison de la migration vers le nord* furent résorbées dans *Bandarchâh* et sanctifiées dans «le Cypriote», lorsqu'il pria sur la tombe de son père dans ce village lointain du Nord Soudan. Les obstacles de la *Ville* sont jetés derrière soi, lorsqu'on s'engage dans le «chemin du merveilleux».

⁸⁰ T. SALIH, *Bandarchâh*, p. 130-131.

⁸¹ N. ZAND, «Bonheurs d'exils», *Le Monde des livres*, 11 décembre, 1987, p. 25. Fonctionnaire international et cosmopolite, c'est bien son exil qui a fait de Salih ce dépositaire de la tradition dont parle N. Zand.

⁸² R. DEPESTRE, «La littérature et l'exil», *magazine littéraire*, 221, juillet-août 1985, p. 52. (C'est l'auteur qui souligne).

– III –

Ville en feu:
Le roman de Beyrouth 1975-1990



Tawfiq Youssef Awwad est mort en 1989, victime des bombardements atroces qui pleuvaient sur Beyrouth. Son œil prophétique avait déjà perçu le cataclysme à venir, alors qu'il était ambassadeur du Liban au Japon à la fin des années soixante. C'est à cette époque qu'il écrivit *Ṭawāḥīn Bayrūt* (littéralement: Les meules de Beyrouth) réagissant fortement à la défaite arabe de 1967. Pareil à Naguib Mahfouz, ses écrits depuis le premier recueil de nouvelles intitulé *Qamiṣ al-ṣūf* (La chemise de laine) en passant par son fameux roman *al-Raġīf* (Le pain) et jusqu'à *Ṭawāḥīn Bayrūt* reflètent les événements qui ont dominé le siècle au Liban. *Ṭawāḥīn Bayrūt* fut sélectionné par l'Unesco, dès sa parution, dans sa série «Œuvres d'auteurs les plus représentatifs de leur époque» et fut tout de suite traduit en anglais, russe et allemand.¹ Comme Naguib Mahfouz, Awwad écrit dans une veine socio-politique, la politique étant au cœur de son œuvre tout le temps, réagissant la vie de ses protagonistes. Nous entendons le jeune maronite, Hani, le dire à l'héroïne de *Ṭawāḥīn Bayrūt*, Tamima, tôt dans ce roman: «Tu te trompes si la politique ne t'intéresse pas. Elle s'intéresse à toi en tout cas; elle est l'eau, l'air et le pain que nous avalons».² Un peu plus tard, la jeune fille lui dit qu'elle avait douze ans lorsqu'elle posa à l'instituteur une question politique mais il la gronda et la fit taire. Tamima enchaîna, posant à Hani, maintenant, la même question et lui de répondre:

Les deux partis sont libanais mais l'un est plus ignare que l'autre.
En tout cas, c'est une ancienne histoire. Maintenant les partis ne se comptent plus, tellement ils sont nombreux entre gauche et droite.

¹ T.Y. 'AWWĀD, «Ṭawāḥīn Bayrūt», *al-Mu'allafāt al-Kāmila*, Bayrūt 1987, p. 323-448; je traduirai les passages cités.

² *Ibid.*, p. 356.

Une seule question doit être posée en ce moment. C'est Israël qui nous la pose: «être ou ne pas être» et tu penses pouvoir te tenir à l'écart de la politique?³

Ainsi Awwad pénètre dans le cœur du sujet et pose quelques questions existentielles, forçant son lecteur aussi à en prendre conscience. Auteur engagé, patriote et Arabe fervent, Awwad fit une brillante carrière comme journaliste, écrivain et diplomate. Il commença à écrire très jeune dans les journaux et revues de Beyrouth, s'occupant des problèmes quotidiens de sa Cité, ne reculant devant aucun sujet tabou, que ce soit à propos de la vie des drogués, des fous ou des prostituées, de la revendication des droits des ouvriers ou de la femme. Figure de proue dans sa société, novateur dans ses nouvelles et romans, Awwad a toujours milité au nom de la liberté, la justice, la tolérance, l'égalité des sexes et des classes. Comme Mahfouz et Salih, il n'a jamais ménagé les chefs, dénonçant leur cupidité et leur ambition.

Par ailleurs, Awwad était profondément enraciné dans la montagne libanaise, le Metn, où il était né et avait grandi, et n'a jamais souffert du problème d'identité et d'aliénation discuté plus haut au sujet de Tayeb Salih. Au contraire, une carrière diplomatique longue de vingt-neuf ans l'amena à de nombreux pays et enrichit énormément un bagage culturel arabe et occidental déjà bien rempli. Témoin de son époque, Awwad écrivit *Ṭawāḥīn Bayrūt* après plus de trois décennies de silence où il dialoguait continuellement avec lui-même (comme il me l'exprima) mais était occupé par d'autres intérêts que l'écriture. J'ai eu la chance de bien connaître Awwad dont le brio verbal attirait immédiatement son interlocuteur. Il me dit lui-même que tous les événements qui suivirent la défaite arabe de 1967 se répercutaient profondément en lui, à Tokyo, et que la distance géographique d'avec Beyrouth et le monde arabe lui permettait de percevoir, avec beaucoup plus d'acuité et de lucidité, que Beyrouth «cuisait comme une casserole» et que «les casseroles étaient sur le feu dans toutes les capitales arabes», comme la représente Qassem, un jeune étudiant ami de Hani. Qassem conclut: «Pourvu qu'on n'y cuise pas nous-mêmes».⁴ Un autre camarade, aussi lucide et alarmé, lui rétorque parlant de la défaite arabe de juin 1967:

³ *Ibid.*, p. 357.

⁴ *Ibid.*, p. 368.

Depuis juin, les Arabes plient l'échine sous le poids de la défaite. Ils reculent et font des concessions, parfois suppliant, d'autres fois menaçant. Ils parlent, parlent et s'affaiblissent de plus en plus. Israël au Sinaï, sur la rive du Jourdain, sur les hauts du Golan, au cœur de Jérusalem, ses cris de triomphe au-dessus de nos têtes, ses bombes d'un extrême des pays arabes jusqu'à l'autre extrême.

Affligé, Hani approuve et ajoute: «Le Liban ne sera pas épargné, soyez-en sûrs».⁵

Cela n'empêcha pas Awwad de rentrer au Liban, à sa retraite en 1975. Il souffrit profondément de l'éclatement de sa ville et de son monde qu'il avait senti venir comme l'indique bien *Ṭawāḥīn Bayrūt*. Né sous le signe d'une guerre imminente en 1911, il succomba à la guerre qui ne finissait pas de déchirer sa *Ville* et son pays.

Cette prescience de la catastrophe à venir déjà mentionnée, rend l'écriture de *Ṭawāḥīn Bayrūt* nerveuse et dense, nerveuse comme les rythmes accélérés de Beyrouth où se passent les événements du roman, dense comme l'est cette scène urbaine entre 1967–69, où les grèves des étudiants incarnent une agitation extrême et des problèmes immenses que personne n'était prêt à attaquer. Awwad en crée un vaste panorama et choisit, comme protagonistes, de jeunes étudiants venus de tous les coins du Liban et du monde arabe poursuivre leur éducation dans les quatre universités de Beyrouth et y trouver une liberté d'expression et de mouvement unique dans cette partie du monde. Beyrouth, hélas, succombera sous le poids de cette énergie absolument explosive! André Bourgey, géographe qui a travaillé à Beyrouth, parle des multiples visages de Beyrouth, de cette ville refuge qu'elle a été pour tellement de peuples et, chiffres à l'appui, affirme que jusqu'à la guerre de 1975, cinquante pour cent de la population de Beyrouth était composée d'étrangers. Son étude vient confirmer tout ce que Awwad dramatise dans son roman.⁶

Disons donc au départ que la *Ville* dans *Ṭawāḥīn Bayrūt* est le lieu, par excellence, où s'épanouissent toutes les facultés de ces générations montantes. La *Ville* est le véritable sujet du roman, comme déjà souligné dans

⁵ *Ibid.*

⁶ A. BOURGEY, «Beyrouth, ville éclatée», *Hérodote*, «Villes éclatées», 17, 1^{er} trimestre 1980, p. 5-31. Bourgey parle de notre ville comme «reflet de tous les drames humains du Proche et Moyen-Orient durant le XX^e siècle». Il ajoute un peu plus loin que Beyrouth était la «caisse de résonance de toutes les contradictions et rivalités moyen-orientales». Bourgey fut, pour quelque temps, directeur du Centre d'études et de recherches sur le Moyen-Orient contemporain à Beyrouth (CERMOC).

le monde mahfouzien. L'homme habite la ville ou vient vers la ville. Elle s'empare de lui et le possède complètement. Insistons aussi sur le fait que ce sont les générations montantes qui vont construire la ville du futur, sur qui donc repose l'espoir. Et la dialectique de l'*Homme* et de la *Ville* pousse l'histoire de l'avant, comme le perçoit bien Awwad.

Écrivain averti, en pleine maîtrise et maturité, à la fin d'une longue carrière politique et littéraire, Awwad n'a pas trop d'illusions. Au contraire, il dévoile tous les maux de sa société et montre, avec amertume, l'impuissance des gens au pouvoir, plutôt que leur désir d'aider ces jeunes à construire un meilleur avenir. Voici, par exemple, le chaos de la scène urbaine lorsqu'une grève éclate:

Le jeune Hani était penché sur les problèmes de l'heure. Accompagné d'un groupe de camarades de faculté, il alla voir d'autres facultés dans les universités de la ville. La grève était générale. Comités, pamphlets, harangues, postes de diffusion, graffitis aux murs et réunions partout. Mêlés à tout cela, enthousiasme et belliquosité, désir de vengeance et beaucoup de naïveté. Grève alimentée par les multiples courants des quatre universités aux programmes différents, aux langues diverses, aux confessions et nationalités multiples. Au bout de quelques jours, la grève perdit sa pureté initiale, fut polluée par les vapeurs des fabriques de fanatisme et du chaos des foules dans les rues.⁷

Et notre auteur ajoute, résumant la situation qui prévalait à Beyrouth à l'aube de l'explosion de 1975:

Sans oublier les chefs traditionnels et les commerçants d'influence. Infiltrés parmi les rangs des étudiants, ils les manipulent selon les besoins de leurs factions partisans et leurs appétits personnels, leur trempant la tête dans les chaudrons de leurs teintures idéologiques d'extrême gauche à extrême droite.⁸

Dans un réalisme cru, *Ṭawāḥīn Bayrūt* se fera le miroir de la scène urbaine, document précieux de l'époque. A leur tour, les jeunes étudiants de Beyrouth vivent leur «Mai 68», électrisés par le journaliste nihiliste Ramzi Raad, invité d'honneur du «Comité des étudiants libres» qui leur dit, ne mâchant pas ses mots:

⁷ T.Y. 'AWWĀD, «Ṭawāḥīn», p. 397.

⁸ *Ibid.*

Etudiants libres! Vous êtes des esclaves! Il aurait mieux valu ne pas faire grève! Cette grève générale est si ridiculement faible (...). Nous voulions une seule voix qui jette sa colère à la face des maîtres, des pioches qui détruisent les temples des voleurs, mais vous voilà sur place, inutiles, depuis un mois! Étudiants libres! Ils vont ouvrir leurs boutiques et vous appeler à choisir parmi les nombreuses béquilles qu'ils vont distribuer au peuple.⁹

Et Raad continue à soulever la foule leur rappelant les prêtres du Vietnam ainsi que les Japonais et les Tchèques qui s'immolèrent au nom de la liberté. N'y a-t-il pas un seul être libre au Liban pour mourir la mort des héros et des martyrs, conclut Raad?

De même, hommes, femmes, lieux et événements sont clairement délinéés sur la scène urbaine où des tensions énormes s'accumulent avant d'exploser: idéologies qui s'entrechoquent, inégalité des sexes, des communautés, des classes; nationalisme arabe et libanais; cause palestinienne... tout bouillonne sur cette scène qu'est Beyrouth. Les protagonistes de Awwad s'expriment dans leurs clubs, leurs cénacles, les salles de conférence, les campus des universités, dans des articles souvent tirés *in toto* des journaux de l'époque, tout cela en un style nerveux, percutant, rhétorique qui épouse bien le «bruit assourdissant des meules de Beyrouth».¹⁰ La Ville parée, bijoutée comme une femme fatale, est attirante, mystérieuse, meurtrière. Elle éblouit la jeune héroïne Tamima, musulmane chiite du Sud, fraîchement arrivée à la ville pour poursuivre son éducation à l'Université libanaise.

La création de Tamima est brillante. Intelligente, belle, forte et indépendante, elle est déterminée à vivre sa vie dans la ville au lieu de subir le destin de sa mère illettrée et malheureuse. Que Tamima soit une chiite du Sud est un choix magistral de la part de l'auteur, car elle représente ainsi la condition d'oppression de la femme, de la communauté, de la classe et de la région au Liban. A cette même époque, l'imam Musa al-Sadr, venu d'Iran, avait commencé sa campagne revendiquant les droits de ces «opprimés de la terre» qu'étaient les chiites du Sud, aidé de près par sa sœur, militante très active, qui rapidement fut à la tête de plusieurs écoles et ouvriers pour jeunes filles du Sud. Dans les années soixante aussi, le poète Syrien Nizar Kabbani enflammait ses audiences en demandant à la femme d'arracher son droit à la liberté, sexuelle et autre, comme nous le

⁹ *Ibid.*, p. 400.

¹⁰ *Ibid.*, p. 377.

verrons plus bas, alors qu'une jeune chiite du Sud écrivit un premier roman, à vingt-deux ans, et fit beaucoup parler d'elle. Leyla Baalbaki publia *Je vis!* suivi d'un recueil de nouvelles *Safinat ḥanān ilā l-qamar*¹¹ (Barque de tendresse vers la lune) qui fut jugé immoral. On intenta un procès à Baalbaki et la plaidoirie de son avocat qui gagna le procès fut fracassante. Awwad avait certainement suivi ces événements. Son héroïne, comme celle de *Je vis!* tenta de se suicider à force d'être persécutée par la société, mais fut sauvée à temps.

Dès la première page de *Ṭawāḥīn Bayrūt*, Tamima et sa mère se préparent à l'aube pour aller à Beyrouth où Jaber, le frère de Tamima, est censé étudier. Toute excitée, Tamima bouscule sa mère qui lui rétorque: «Oui, oui, on va bien arriver à ton Beyrouth! Beyrouth, seule t'intéresse, non ton frère».¹² Ainsi, émotivement, Tamima s'était déjà appropriée la *Ville* bien avant qu'elle n'y réside. Elle exprime, dès cette première page, son aversion pour son village natal et, plus loin, pour tous les villages aussi, symboles pour Tamima d'une condition misérable, opprimée, ignorante. Ce faisant, notre auteur diverge de toute une littérature romanesque qui parle d'aliénation dans la ville et garde la nostalgie d'une vie rustique et pure dans le village. Dans *Ṭawāḥīn Bayrūt*, contrairement à *al-Raḡīf* situé dans la montagne libanaise, nous sommes tout de suite conditionnés par une sensibilité urbaine, un amour de la *Ville* dont on a longtemps rêvé avant d'y accéder.

Tamima va exaucer ses projets coûte que coûte. Elle va réussir à son baccalauréat qu'elle présentera à Saïda (Sidon) puis elle ira à Beyrouth trouver logement et travail et s'inscrire à l'École normale de l'Université libanaise. Happée tout de suite par les grèves estudiantines, elle y jouera un rôle actif auprès de Hani, maronite du Metn, étudiant en génie à l'Université St. Joseph. Elle a, par ailleurs, des relations sexuelles avec le journaliste Ramzi Raad dont elle admirait les écrits enflammés avant même de le connaître. Une force hors de sa volonté l'attire vers Ramzi qui lui fait découvrir son corps et l'aspect nocturne de sa personnalité. Il lui parle de l'amour qui veut dire liberté, du besoin de détruire la société qui avait enlaidi l'amour, etc. Pourtant, chaque fois qu'il l'amène dans sa chambre obscure, elle en ressort avec un goût de mort, alors qu'elle s'attache de plus en plus à Hani, pur, innocent, sain.

¹¹ L. BA'ALBAKĪ, *Je vis!*, Paris 1961. Le titre original est *Anā aḥyā*, Bayrūt 1958; *Safinat ḥanān ilā l-qamar*, Bayrūt 1964.

¹² T.Y. 'AWWĀD, «Ṭawāḥīn», p. 325.

Awwad, en fait, cherche à briser les obstacles confessionnels multiples au Liban à travers l'amour partagé de Tamima et Hani. Ce n'est que dans la *Ville* qu'on peut s'attaquer à ces problèmes ataviques et qu'un Nizar Kabbani, poète féministe, peut s'adresser à une audience exaltée en lui disant:

Révolte-toi, ô femme! Je t'aime révoltée (...). Ne crains rien (...). Révolte-toi contre un Orient qui te veut festin servi sur une couche (...). Nous, hommes, sommes la quintessence de l'égoïsme, du désir de posséder totalement. (...). Je revendique la liberté de la femme. Qu'elle soit libre d'aimer (...). Nous voulons rendre son corps à la femme.¹³

Des cris de protestation se font entendre dans la salle de conférences de l'Université américaine où parlait Kabbani. On les fait taire et Kabbani devient encore plus virulent:

Nous voulons libérer le corps de la femme de toutes les ventes aux enchères morales, de toutes les bravades masculines. L'homme oriental lie ses valeurs morales au corps de la femme non à sa vie à lui. Il peut mentir, voler, tricher (...) et rester pur. Mais s'il découvre dans le tiroir de sa fille ou sa sœur une lettre d'amour, il la traînera par les cheveux et l'égorgera comme un poulet – il récitera ensuite un poème devant le juge d'instruction.¹⁴

Awwad insère ces discours, qui avaient bien été prononcés à l'époque, dans la trame de son roman. Inéluctablement, Tamima sera victime de son frère, bas et vil, qui la fera tuer. Son «homme», Kammoui, lui tailladera le visage une première fois, puis tentera de la tuer une seconde fois. Mais c'est l'ami de Tamima, Marie, qui succombera sous son couteau, alors qu'elle essaie de se mettre entre lui et Tamima. Les crimes d'honneur étaient, malheureusement, encore courants à l'époque.

Auparavant, Tamima s'épanouit dans son travail auprès du Syndicat des ouvriers du port où elle touche de près leur condition misérable, et dans ses études à l'École normale. Elle fraie sur un pied d'égalité avec camarades et collègues masculins qui, tous, l'apprécient et l'aiment pour son intelligence et son caractère droit. Elle va, pourtant, payer cher son indé-

¹³ *Ibid.*, p. 377.

¹⁴ *Ibid.*

pendance car elle provoque son milieu immédiat et n'arrive pas à briser les tabous de sa société. Folle de douleur à la mort de son amie Marie, elle quitte la ville en se demandant «Où vais-je aller?» et elle se répond, conséquente avec elle-même jusqu'au bout: «Avec la nuit jusqu'à ce que l'aube paraisse». ¹⁵

Que Tamima soit défaite à la fin n'est qu'une étape dans la vie de toutes les Tamima du Liban et du monde arabe, suggère Awwad, dont la modernité de pensée fut l'engagement de toute une vie d'écrivain. Il est important de souligner que lorsque Tamima est vaincue par les criminels qui pullulent dans la ville, elle quitte la scène en joignant un groupe de guerrillas palestiniens au Sud écrivant à Hani: «Je vais suivre mon destin jusqu'au bout». ¹⁶ Tamima est née pour lutter et résister; elle quitte la scène aussi comme résistante. Fille du Sud libanais tragique, elle en subira les conséquences jusqu'au bout, refusant de se laisser étouffer par ce «voile épais qui couvre l'âme de la femme». ¹⁷

Une note apocalyptique domine le roman écrit juste après la défaite du 5 juin 1967, trois raids israéliens ponctuant le court laps de temps qu'occupe le récit. A la fin, Beyrouth est comparée une fois de plus à un brasier au sein duquel les habitants sont saisis d'horreur. En effet, une nouvelle attaque israélienne aérienne et sur terre, vient de bombarder quatre villages du Sud et des soldats ennemis atterrissent provoquant des combats féroces entre eux, l'armée libanaise et les fedayins de la région. C'est alors que les victimes se comptent par dizaines, que des réfugiés commencent à affluer vers Saïda, que Tamima joint le combat. Ainsi les discours de Nizar Kabbani et Ramzi Raad sont incorporés à l'attitude révoltée de notre héroïne. Il est important de souligner, aussi, que l'écriture panoramique de Awwad place l'action de *Ṭawāḥīn Bayrūt* à l'aube d'un jour où Tamima se dirige vers «sa» ville. La fin du roman s'ouvre vers une aube future où les jeunes héros du roman espèrent construire un meilleur avenir. La *Ville* – emblème de liberté, d'épanouissement, tout autant que de violence – Tamima la transportera en elle là où elle ira. Elle y reviendra certainement si elle survit à l'Israélien. La *Ville* la possède totalement; paradoxalement la *Ville* lui permet de s'accomplir malgré sa défaite.

Tamima, ici, représente la nouvelle femme libanaise et arabe qui rejette le rôle de victime de sa mère, de Hamida et Aminah chez Mahfouz ou de Hasna et Maryam chez Salih. Avec *Ṭawāḥīn Bayrūt*, le roman socio-

¹⁵ *Ibid.*, p. 447.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 349.

réaliste arabe a fait un grand pas en avant, car la femme s'épanouit dans la *Ville*, même si celle-ci l'écrase de toutes ses meules. Vitale et cruelle, la *Ville* est l'image même de la vie. Dynamique, la *Ville* se déploie géographiquement sous nos yeux, et, tel un être vivant, elle est triomphante, enthousiaste et souffrante. Nombre des lieux cités dans le roman sont à présent détruits, sinon, bien ravagés. De sa palette merveilleuse, Awwad fixe de belles promenades le long du front de mer, sur la corniche de Beyrouth, puis nous amène à l'intérieur vers les rues du port, la place des Martyrs, Bab Idriss, Achrafieh, et, de l'autre côté, vers les rues Bliss et Hamra. Beaucoup de lieux-rencontres sont évoqués qui provoquent chez les Beyrouthins une réaction immédiate car ils avaient, tout comme Tamima, été éblouis par la rue Hamra entre autres.¹⁸ Une période d'or de cette ville est ainsi fixée, la ville se tenant comme sur un fil de rasoir entre luxe, liberté, pauvreté et chaos, ses «meules assourdissantes»¹⁹ intoxiquant les citadins jusqu'à la mort. Celle-ci est aux portes de la ville, en tout cas, comme nous le verrons bien.

Un nouveau cérémonial de mise à mort a lieu dans le roman français d'Etel Adnan, *Sitt Marie-Rose*, déjà cité:

Qu'on le veuille ou non, écrit Adnan, une mise à mort est toujours une célébration. C'est la danse des Signes et leur stabilisation dans la Mort, c'est la montée en flèche du silence sans pardon, c'est l'éclatement de l'absolu noir parmi nous. Que faire dans cette contre-fête sinon danser? Les sourds-muets se lèvent et, soutenus par les rythmes transmis à leurs corps par la terre martelée à nouveau par les bombes, ils se mettent à danser.²⁰

Épousant ces corps qui dansent aux rythmes des bombes, ce paragraphe hautement stylisé, clôt le roman tiré d'un drame qui a eu lieu, en réalité, lorsqu'en 1977 Marie-Rose Boulos, directrice d'une école pour retardés mentaux, fut enlevée puis exécutée par une bande de jeunes gens alors qu'elle se dirigeait vers son école dans la montagne du Metn. Cette libanaise chrétienne avait perdu son mari et était mère de trois enfants. Elle était connue pour être gauchisante et pro-palestinienne. Révoltée par son enlèvement et sa mise à mort, Etel Adnan la recrée dans ce court roman

¹⁸ *Ibid.*, p. 325.

¹⁹ *Ibid.*, p. 377.

²⁰ E. ADNAN, *Sitt Marie-Rose*, p. 115.

qui porte son nom Sitt Marie-Rose (du double nom de la Vierge et de son symbole, dit l'auteur). Violent, ce roman est saisissant d'amour, de dégoût et de colère. Ville et femme ici suivent des chemins tragiques et parallèles, sous l'œil scrutateur de leur créatrice. De mère grecque et de père syrien, Adnan est journaliste, poète, romancière et peintre. Elle crie son horreur de la guerre libanaise dans *Sitt Marie-Rose*. Après avoir vécu trente ans à Beyrouth, elle quitta définitivement sa ville d'adoption suivant l'invasion israélienne de 1982. Elle réside actuellement aux Etats-Unis où elle continue à écrire dans les deux langues française et anglaise.

Etel Adnan bâtit son roman en deux parties qu'elle appelle «Temps 1» avec comme sous-titre «Un million d'oiseaux», et «Temps 2» sous-titré «Marie-Rose». Dans le premier «Temps», l'héroïne est Beyrouth, personnifiée, provocante et lâche à la fois, défiant toute catégorisation; celle du second «Temps» est Marie-Rose, aussi provocante que sa ville, encore plus téméraire que Tamima, l'héroïne de Awwad, car ses positions politiques sont subversives, défiant système, caste et communauté. Le pire est qu'elle soit femme, qu'elle ose braver le mâle dans sa vanité la plus profonde, la plus atavique:

Marie-Rose leur fait peur. Ils ont tous les moyens du monde pour l'écraser en une seconde, lui faire subir toutes les approbres, la jeter en morceaux au milieu de la chaussée, et inscrire sa mort sur leurs bulletins de victoire. Mais ils ont su dès le premier moment qu'ils n'allaient vaincre ni son cœur ni son esprit.²¹

S'ils n'agissent pas vite, c'est qu'ils ont peur d'elle:

Plus elle leur parle d'amour plus ils ont peur: que ce soit Mounir, Tony ou Fouad, ou même Bouna Lias [le père Elias] qui a été orphelin et n'a jamais connu sa mère, une femme qui semble être là pour les braver, les terrifie: elle avance sur le terrain de leur imagination comme un océan déchaîné.²²

«Ces jeunes gens», ces *Chabab* qui rappellent les *futuwwas* de Mahfouz avancent avec bien plus d'assurance sur le terrain de leur ville; mais si on se hasarde sur celui de leur imagination, leurs démons intériorisés les déchirent de leurs griffes. Toujours dans cette même scène où Marie-Rose les brave,

²¹ *Ibid.*, p. 76.

²² *Ibid.*

Elle réveille dans leur mémoire la plus ancienne des litanies d'imprécations. L'amour leur apparaît comme une sorte de cannibalisme. Les symboles féminins les déchirent de leurs griffes. Voici sept mille ans que la déesse Isis enfante sans enfanter (...). Isis en Égypte, Ishtar à Bagdad, Anat à Marrakech, la Vierge à Beyrouth. Aucune ville ne survit au passage de ces divinités.²³

Beyrouth devient ainsi l'archétype des villes créées et démolies par une succession de divinités féminines. Ailleurs, la ville est personnifiée, femme «qui souffre», trop belle et trop survoltée, femme violée physiquement et mise à mort comme Marie-Rose, violée moralement, puis exécutée:

C'est la ville en tant que grand être qui souffre, trop folle et trop survoltée et qui, maintenant, est matée, éventrée, violée comme ces filles que les diverses milices ont violées (...) mais comment soigner la mémoire? Cette ville, comme ces filles, a été violée.²⁴

Les exécutants, cette «mafia des *Chabab*»,²⁵ la narratrice les connaît bien. Ils vivent «en fonction de leur vanité», réceptacles de «millénaires d'atavisme à l'intérieur de leurs corps», ces corps qui n'ont jamais connu la plénitude de l'amour, qui remplacent l'amour par un «paroxysme de la violence»:

Cette guerre civile est un laser, dit la narratrice, qui a atteint le centre de leur identité. C'est une explosion nucléaire venue (...) du centre de la mémoire de leur race. Plus ils se rapprochent du paroxysme de la violence, plus ils semblent se réaliser.²⁶

En cela, tout en étant les habitants de la Cité, ces hommes sont demeurés des nomades qui «aiment la destruction parce que c'est un processus de dépouillement», un processus qui ne peut mener qu'à la mort, «c'est pourquoi je doute, ajoute la narratrice, que Marie-Rose sorte vivante de cette confrontation».²⁷

²³ *Ibid.*, p. 76-77.

²⁴ *Ibid.*, p. 28.

²⁵ *Ibid.*, p. 47.

²⁶ *Ibid.*, p. 48.

²⁷ *Ibid.*

Le «laser» a fait éclater la ville le 13 avril 1975, lorsque des miliciens phalangistes arrêtent un autobus rempli de Palestiniens et les abattent:

La nouvelle traverse la ville comme un choc électrique. Un silence s'abat sur toute l'après-midi (...). La nuit venue, des explosions secouent la ville (...). Les rues que je vois de mon neuvième étage sont vides comme dans une peinture de grand peintre naïf. Le chant du muezzin qui parvient de loin jusque dans ce quartier d'Achrafieh a quelque chose d'insolite (...). Le Moyen-Orient arabe vit son destin (...). La puissance de la terreur est totalitaire. Les balles crépitent et résonnent dans cet amphithéâtre qu'est Beyrouth. Le site est magnifique.²⁸

De cette magnificence de fin du monde, sort la violence à l'état absolu. La ville est tantôt «forêt métallique»,²⁹ tantôt «champ électromagnétique»,³⁰ les métaphores de feu et de sang se multipliant dans un spectacle de «son et lumière», où la mort clame son triomphe:

Mon appartement est vitré, [dit la narratrice], les détonations sont saccadées, sèches. Les mortiers s'écrasent (...) les fusées fouettent les appartements et la dynamite éclate comme un mauvais œil. Puis viennent les rafales de mitraillettes qui sont les messages codés d'une volonté victorieuse. Pour célébrer cette victoire qui est celle de la mort la ville se terre encore plus dans la terreur. Elle ne sera bientôt qu'une épave soudée à ses roches.³¹

Mais la femme, fille de la *Ville*, refuse de se terrorer, elle; avant de devenir épave qui se soudera à la terre, elle sera le centre lumineux d'un monde que Mounir, chef de la bande de ces *Chabab*, aurait pu connaître s'il n'était lâche et limité. Lui et Marie-Rose s'étaient rencontrés au lycée à seize ans, s'étaient aimés, puis chacun était parti de son côté. La voilà maintenant sa prisonnière, il la reconnaît tout de suite «aussi belle que jadis»,³² mais il ne fera rien pour la sauver. Son camarade Fouad, «tueur parfait» l'assassine et décrit la scène à ses amis: «Elle a hurlé comme une

²⁸ *Ibid.*, p. 18-19.

²⁹ *Ibid.*, p. 19

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 21-22.

³² *Ibid.*, p. 42.

chienne. Elle a griffé mon visage. Elle a vomi sur mes pantalons»,³³ elle n'est plus «qu'amas de membres disloqués»³⁴ et Beyrouth «cité sans larme et sans pitié»³⁵ qui n'aura jamais connu sa sœur jumelle, la Jérusalem de l'Esprit, semble mourir avec elle.³⁶ Cette autre ville, Marie-Rose l'a connue et l'a défendue comme emblème de la cause palestinienne. Depuis la défaite de juin 1967, elle a épousé cette cause, elle a défendu «une culture commune, une histoire commune, la leur et la nôtre», dit-elle à Mounir qui refuse de comprendre, ajoutant: «C'est à travers leur défaite que les Palestiniens agiront comme un levain dans la psyché arabe», mais «le monde arabe est infiniment grand dans ses distances et infiniment petit dans sa vision».³⁷ Dans ce monde arabe,

Jérusalem est la grande absente. Cette ville fondée par les Cananéens, leurs ancêtres, il y a quelques millénaires, et où le Christ est mort et ressuscité, ils n'y ont jamais été, ils ne comptent pas y aller. La Jérusalem spirituelle est morte dans leurs mariages consanguins et sous le poids de la haine. Elle n'est plus au Moyen-Orient.³⁸

Pensée subversive. Mise à mort s'ensuit. Ville et femme sont immolées par un même processus de folie meurtrière. Par contraste avec la *Ville* de Mahfouz et Awwad, celle de Adnan est passive et tragique, sacrifiée tout comme la femme.

Mais Beyrouth ressuscite sous la plume du romancier Elias Khoury. On croit la tuer, on s'acharne contre elle, on la crible de balles, elle se relève malgré tout.

³³ *Ibid.*, p. 102.

³⁴ *Ibid.*, p. 107.

³⁵ *Ibid.*, p. 105.

³⁶ La mort si laide de Marie-Rose rappelle celle de Hasna, décrite avec beaucoup de détails réalistes et exécrables dans T. SALIH, *Saison de la migration vers le nord*.

³⁷ E. ADNAN, *Sitt Marie-Rose*, p. 64-65. Voir la remarquable introduction d'Edward Saïd au roman de H. BARAKAT dans la traduction anglaise de Trevor Le Gassick, *Days of Dust*, Washington 1983; Saïd y souligne l'impact profond qu'a eu la défaite de 1967 sur tous les écrivains arabes. Saïd ajoute que, depuis lors, toute littérature arabe est une littérature de résistance. En fait, nous allons rencontrer cette date fatidique chez la majorité des auteurs que nous étudions.

³⁸ E. ADNAN, *Sitt Marie-Rose*, p. 60.

Écrivain et journaliste, Elias Khoury est né en 1948 dans le quartier chrétien d'Achrafieh à l'Est de Beyrouth, cette «petite montagne» où se situe un de ses romans ainsi intitulé. Pro-Palestinien comme Etel Adnan, Khoury lutte avec les forces nationalistes de gauche durant la guerre. A cette époque, ses éditoriaux dans le quotidien arabe *Al-Safir* font date. Son style musclé, sa langue acerbe, ses romans qui paraissent régulièrement à Beyrouth à partir des années soixante-dix, le font vite apprécier comme l'écrivain qui annonce le «nouveau roman» au Liban.

«Beyrouth en feu» est le sujet véritable de l'œuvre de Khoury, comme était le Caire dans celle de Mahfouz, Beyrouth qui s'auto-détruit tout en étant détruite par ses fils. La ville se fragmente, s'émiette, emportant avec elle habitants et habitats. L'homme fragmenté, lui-même, en perd la mémoire et creuse dans celle de la ville pour en récapituler l'histoire.

Au sein de cette situation tragique, Khoury crée un protagoniste qui se cherche partout, étranger à lui-même et à la ville. Le langage se désarticule, les images dominantes fixent certaines situations de façon fulgurante. Celle d'un homme, par exemple, qui marche en rond, perdant continuellement papiers et crayons dans *Abwāb al-madīna* (Les portes de la ville).³⁹ Il essaie, en vain, de pénétrer dans la ville, il se cogne à de nombreuses portes et ne comprend rien à ce qui lui arrive. Ainsi, une image spatiale centrale associée à la *Ville* révèle un univers moral typique d'une nouvelle sensibilité urbaine sur la scène littéraire contemporaine au Liban.

Abwāb al-madīna est de facture très différente des deux œuvres précédemment étudiées de Awwad et Adnan. Kafkaesque et hautement graphique, le roman de Khoury est une parabole plutôt qu'un roman, parabole dans le sens littéral d'allégorie ou fable, mais aussi dans le sens géométrique de «ligne courbe dont chacun des points est situé à égale distance d'un point fixe (foyer) et d'une droite fixe (direction)», telle que définie par le *Robert*. Nous comprendrons mieux cette définition dans son application au roman en question.

Le ton de la parabole de Khoury est établi immédiatement dès le premier paragraphe du livre:

C'était un homme et il était étranger, il ne raconta son histoire à personne, il ne savait pas qu'elle se racontait, il était croyant comme nous tous, il était ce qu'était tout le monde, mais il ne parla à personne, car il ne pensait pas que les événements qui arri-

³⁹ I. HŪRĪ, *Abwāb al-madīna*, Bayrūt 1981; je traduirai les extraits tirés des œuvres de l'auteur non encore parues en français.

vèrent pouvaient être narrés à quelqu'un, il était un homme et un étranger.⁴⁰

Ainsi commence la fable beyrouthine de Khoury, quoique la *Cité* ne soit jamais nommée, tout comme le protagoniste ne l'est pas. Il est bien l'Etranger qui a longtemps voyagé, longtemps tourné autour des hauts murs de la *Cité*, avant d'en trouver l'entrée. Une fois à l'intérieur de cette ville mythique, une nouvelle recherche commence en cercles étourdissants à la poursuite du centre. Une accumulation de mots et gestes répétés créent une atmosphère onirique qui domine la scène. Toutes les cités du monde semblent être réduites à ce théâtre urbain de Khoury, tous les hommes du monde cet Etranger, frère de l'héros K. de Kafka ou des Didi et Gogo de Beckett.

L'Etranger errant est certainement l'Artiste en exil car il porte une valise pleine de papiers, de notes et de crayons qu'il perd puis retrouve continuellement en se disant:

Il ne connaissait que quelques mots qui ne servaient à rien, mais c'était des mots bien à lui. Que fait un homme de mots qui ne servent à rien? Il ne posa pas la question car il marchait, et ses mots marchaient à côté de lui et tombaient comme des feuilles qui tombent d'un vieil arbre.⁴¹

Finalement, une vieille femme (pareille au prophète Tiresias dans «La Terre vaine» de T.S. Eliot dont les échos se font souvent entendre ici)⁴² introduit l'Etranger à la ville et une nouvelle recherche commence durant laquelle l'Etranger continue à perdre valise, papiers et crayons. Sa mémoire est comparée à des fleurs mortes qui sentent mauvais. Par ailleurs, une imagerie de pierres, portes, murs, remparts, tombes, exprime concrètement le destin dur de l'Artiste. Ces «objectifs corrélatifs» prennent de plus en plus d'ampleur dans la ville en feu, lorsque la populace rejoint l'Artiste et se met en quête de la tombe du roi au cœur de la *Cité* (foyer de la parabole).

Si la tombe était trouvée, le Roi mort serait restauré et les pierres reprendraient vie dans la *Cité*. La justice serait alors exercée et donnerait un

⁴⁰ *Ibid.*, p. 6.

⁴¹ *Ibid.*, p. 7-8.

⁴² T.S. ELIOT, «La Terre vaine», *Poésie*, Paris, 1947, p. 73.

sens à la vie en commun.⁴³ Mais la ville éclate de partout, la recherche menant à feu et noyade. Dans un bel article intitulé «Beyrouth et la guerre urbaine», l'urbaniste Jade Tabet interprète ce que veut dire, symboliquement, la destruction du centre-ville à laquelle fait allusion Elias Khoury. Tabet écrit:

C'est au cœur même de ce centre que la guerre va s'installer d'emblée (...). Il ne s'agit pas là essentiellement du processus de décentralisation et de déconcentration des forces économiques (...). Il s'agit plutôt de la disparition de la symbolique centrale et du rôle du centre en tant que lieu privilégié de la mémoire collective.⁴⁴

En fait, le narrateur de Khoury ainsi que les habitants de la ville ont perdu leur mémoire. Tabet ajoute:

Si, malgré les vœux des architectes post-modernes, la ville d'aujourd'hui est partout dans le monde, une ville sans portes, la question qui se pose à Beyrouth, dans l'horizon bouché d'une violence toujours renouvelée, est différente: verra-t-on un jour se dresser des portes sans villes?⁴⁵

Il est bien connu que l'on accédait à Beyrouth dans le passé par sept portes. Mais pour le protagoniste de Khoury, «les portes de la ville» sont des obstacles durs à franchir. Une fois franchies, c'est une ville fantomatique qu'il trouve et des gens spectraux avec qui il tourne en rond à la recherche du centre. Ils ressemblent tous aux pêcheurs de Dante qui doivent laisser derrière eux tout espoir lorsqu'ils traversent les portes de l'Enfer. Ils vont essayer de partir en masse, mais d'autres affirment qu'ils resteront dans la *Ville* dont les portes disparaissent. Les mouvements concentriques annulent d'ailleurs toute différence. L'Etranger décide quand même d'aller voir de plus près et l'observation de Jade Tabet est pertinente dans ce contexte lorsqu'il écrit que,

⁴³ Rappelons-nous que le sens étymologique de la ville, *al-madīna* en arabe, et plus loin encore en araméen, est ce lieu où un chef fait régner la justice (voir Introduction, p. 19).

⁴⁴ J. TABET, «Beyrouth et la guerre urbaine: la ville et le vide», p. 43; voir aussi l'essai d'A. BOURGEY «L'Évolution du centre de Beyrouth de 1960 à 1977», où l'auteur étudie la complexité fonctionnelle de ce centre et de tous les centres des villes du monde, in D. CHEVALLIER, *L'Espace social de la ville arabe*, p. 245-278.

⁴⁵ J. TABET, «Beyrouth et la guerre urbaine: la ville et le vide», p. 44.

Le centre-ville envahit par son vide l'espace de la cité (...) l'image de la ville s'est effacée, estompée jusqu'à n'être plus qu'un souvenir (...) elle n'a plus pour fonction d'exprimer un fond, une intériorité, elle est immédiatement signe, elle devient *scénario de signes*.⁴⁶

L'Etranger de Khoury marche à nouveau dans cette «ville-scénario de signes». Après d'innombrables jours – le temps et l'espace étant intériorité aussi – il arrive à des ruelles de terre qui sentent le feu. Il voit des cadavres entassés, une mer noire, des vagues sombres, des femmes qui pleurent. Les sanglots remplissent la scène. L'Etranger décide de plier bagages et de partir, mais sa valise est en lambeaux dans le sable, les mots sont perdus, les portes disparues, la mer toute pleine d'habits noirs: «Une ville sans portes (...) des rues pleines d'hommes et de femmes qui sortent de maisons en terre cuite et partent. La foule grossit, va loin au milieu d'une terre déserte pleine d'eaux marécageuses».⁴⁷ Comme déjà remarqué, la voix du narrateur porte beaucoup d'échos éliotiens dans cette nouvelle «terre vaine». Elle semble sortir du fond des siècles: «Les choses sont les choses. Ce qui arrive aujourd'hui est déjà arrivé il y a mille ans et arrivera de nouveau dans mille ans», il disait cela et riait.⁴⁸ Le rire exorcise l'angoisse, car la ville est pleine de cadavres. Elle pue. Une odeur nauséabonde l'enveloppe. On entend le bruit de la mer au loin. L'Etranger se remet à marcher. Il marche longtemps. Des rues sortent d'autres rues, de la poussière d'autres poussières. Il marche longtemps. Encore des rues puis des ruelles et il continue à marcher à la recherche de la mer. Brusquement, tout prend feu. Un feu immense consume la ville. Le feu rampe dans les maisons, les portes, les visages. Les yeux s'embrasent. Il pense qu'il va mourir seul. Mais il voit le feu qui brûle tout le monde, qui brûle les rues, les remparts, les femmes, le cercueil, la tombe, les maisons. Tout brûle, la mer aussi. «Me voici», dit-il, «me voici». Il n'entend plus rien. Le narrateur clôt ce récit dantesque en disant:

Vient la mer. La mer avale le feu, s'étend au-dessus de la ville, avale les remparts, couvre les portes; les portes tombent, des restes de cadavres flottent sur des toits bleus, de sombres dômes. Tout

⁴⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁷ I. ḤŪRĪ, *Abwāb al-madīna*, p. 102.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 102 et 101.

flotte. Il ne reste de la ville que lamentations sortant du ventre des poissons. Voix douloureuses qui s'élèvent. Personne ne les entend.⁴⁹

Dans *La Petite Montagne*⁵⁰ c'est la butte d'Achrafieh, et non la mer, qui est menaçante, car elle commence à se dégrader sous la pression des milices et l'on voudrait ne pas y croire. Une nouvelle identification entre l'homme et la ville a lieu. La «dégradation» de la «petite montagne» symbole de l'enfance et des racines, au cœur même de la *Cité*, entraîne humiliation, avilissement et violence incommensurable. Le ton devient obsessionnel, les phrases courtes, haletantes mènent à un paroxysme insoutenable:

Tout le monde a préféré l'argent à l'honneur (...). C'est à partir de là que tout a commencé à se dégrader (...) la montagne se dégrade-t-elle? (...) la montagne se dégrade-t-elle? (...) la montagne ne s'est pas dégradée (...) Les grands immeubles deviennent des barricades. Les choses ont changé.⁵¹

Le lecteur suit ces citoyens fantomatiques qui passent imperceptiblement de la dégradation physique à celle psychique où ils perdent pied: «Le métal noir me dévore» dit le narrateur, «je vois mon visage rouler sur la chaussée».⁵² Et la *Ville* est aux mains des combattants qui la pillent et la détruisent. Mais au lieu de retrouver cette *Ville* personnifiée par Etel Adnan en «un grand être qui souffre»,⁵³ le narrateur d'Elias Khoury lui jette toute sa hargne et son amertume:

Et cette ville qu'est-ce que c'est? Une putain. Qui pourrait imaginer qu'une putain couche avec un millier d'hommes et continue à vivre? La ville reçoit un millier de bombes et n'en continue pas moins son existence. La ville se résume à ses bombes.⁵⁴

⁴⁹ *Ibid.*, p. 109.

⁵⁰ E. KHOURY, *La Petite Montagne*, Paris 1987; le titre original est *Al-Ġabal al-ṣaġīr*, Bayrūt 1977, du nom du propriétaire du domaine qui était à l'origine de la butte où grandit Elias Khoury (voir *supra* p. 112).

⁵¹ *Ibid.*, p. 29 et 31-33.

⁵² *Ibid.*, p. 39.

⁵³ E. ADNAN, *Sitt Marie Rose*, p. 28.

⁵⁴ E. KHOURY, *La Petite Montagne*, p. 204.

Le narrateur retrouve inconsciemment cette identification entre *Ville* et femme fatale ou «putain», qui continue à vouloir vivre alors qu'on l'assassine mille fois. Il ne distingue plus les villes des femmes et répète haineux:

Je voulais bien qu'on me convainque que toutes les villes se ressemblent (...). Mais je ne pouvais pas croire que toutes les femmes se ressemblent. Le problème était plus compliqué; il devait être ré-examiné. Quand nous avons détruit Beyrouth, nous pensions l'avoir détruite. Nous avons enfin détruit cette ville. Mais lorsqu'on avait déclaré que la guerre était finie et qu'on avait diffusé les images de l'incroyable désolation de Beyrouth, nous avons découvert que nous ne l'avions pas détruite. Nous avons ouvert quelques brèches dans ses murs, sans la détruire. Pour cela, d'autres guerres seraient nécessaires.⁵⁵

Et la lutte continuera, cette soif de violence et destruction rappelant celle des *Chabab* d'Etel Adnan qui s'abattent sur Marie-Rose comme sur la ville dont elle devient le symbole.⁵⁶ La guerre toujours déclarée entre homme et ville semble inégale. Il s'y avance, il lutte, il la combat. Elle est «trouée», blessée, brûlée; elle se rafraîchit dans la mer qui la baigne et revient à la vie. La *Ville* n'est plus décor mais acteur bien âpre.

De guerre lasse, les hommes aussi peuvent se jeter dans la mer, option entretenue dans *Abwāb al-madīna* à travers une imagerie atavique du triangle cité – femme – mer. La ville brûle, les gens fuient leurs maisons et se jettent dans la mer jusqu'à la dernière page où la mer submerge cité et habitants.

Une même blancheur de mort recouvre la *Ville* dans *Un Parfum de paradis*,⁵⁷ publié la même année que *Abwāb al-madīna*. Un homme devenu fou à la mort de son fils, un jeune combattant, blanchit à la chaux tous les murs de la ville. De multiples narrateurs racontent l'histoire de cette mort et d'autres morts, qui restent bien mystérieuses comme dans les polars.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 251-252.

⁵⁶ Il est hors de mon propos de développer le rapport entre violence, guerre et sexualité mal vécue. Le lecteur pourrait se référer à l'essai d'E. ACCAD, *Sexuality and War. Literary Masks of the Middle East*, New York, London 1990, qui étudie ce rapport à travers plusieurs romans dont *Ṭawāḥīn Bayrūt*, *Sitt Marie-Rose* et *La Petite montagne*.

⁵⁷ E. KHOURY, *Un Parfum de Paradis*, Paris 1992. Le titre original est *al-Wuḡūh al-bayḍāʾ*, Bayrūt 1989. Ce titre veut dire littéralement «les visages blancs» et je ne comprends pas bien le choix du titre français.

Ville de chaux, ville mensonge, ville blanche qui ne dévoilera jamais ses secrets. Le roman se termine par une «conclusion provisoire» où «l'auteur de cette histoire se trouve complètement perdu».⁵⁸ Il ne sait rien; il ne connaît rien; il erre sans but dans cette ville d'une blancheur de mort.

Mais il continuera à creuser la mémoire de Beyrouth, cherchant en vain à en cerner la vérité dans *Le Petit Homme et la Guerre*.⁵⁹ Placée sous le signe de l'invasion israélienne de Beyrouth en 1982, l'histoire de la ville se déplace à l'infini selon des scénarios multiples. Pourtant, une image centrale d'une grande puissance visuelle s'impose à prime abord dans le roman. La ville se réveille un matin, toute couverte de sel, comme s'il avait plu du sel, tout blanc.⁶⁰

Le petit Gandhi, cireur de chaussures, est terrifié. La peur «l'avale», le sel blanc cauchemardesque s'étend partout «comme la langue d'un animal mort».⁶¹ Le petit Gandhi dit à son amie Alice, la vieille prostituée: «La mort arrive. La mort est comme le sel».⁶² En effet, Gandhi est tué net par les avions israéliens qui volent très bas au-dessus de la ville. Alice court le couvrir de vieux journaux. L'image saisissante de cette petite tache noire au milieu d'une chaussée toute blanche de sel domine le roman. Répétée à plusieurs reprises, elle scande la narration et revient hanter narrateur et lecteur.⁶³ Par ailleurs, d'autres histoires «trouées» épousent les trous de la mémoire et ceux de la *Ville*. Les gens n'ont plus de visage et portent «un masque sans regard».⁶⁴ Possédés par leur *Ville*, étrangers à eux-mêmes et au lieu qu'ils habitent, ils vont continuer à se chercher en s'exprimant dans un style qui se recherche tout autant. L'écrivain sème derrière lui toutes ses connaissances antérieures et se met en quête d'une nouvelle technique romanesque.

Mais il cède «à la démesure d'une œuvre qu'il aurait désiré gouverner pleinement».⁶⁵ En fait, un projet romanesque non encore entièrement ac-

⁵⁸ *Ibid.*, p. 284.

⁵⁹ E. KHOURY, *Le Petit Homme et la Guerre. Le Voyage du petit Gandhi*, Paris 1995. Le titre original est *Rihlat Ġandī al-Ṣaġīr*, Bayrūt 1989.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁶¹ *Ibid.*, p. 18.

⁶² *Ibid.*, p. 24.

⁶³ *Ibid.*, p. 16, 29, 31 etc.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁵ Voir M. BLANCHOT, *Le livre à venir*, Paris 1959. Le chapitre II sur Hermann Broch et surtout les sous-chapitres, intitulés «L'homme épars, fragmenté» et «Plusieurs écrivains en un seul» (p. 153-158) s'appliquent parfaitement aux écrivains libanais qui nous occupent ici. Il est intéressant de noter que l'écriture «moderne» et «post-

compli exprime la «désintégration inévitable» d'un monde où tout un système de valeurs est tragiquement détruit. Ainsi est-on témoin d'une «discordance prodigieuse» et,

L'homme est épais et discontinu, et non pas momentanément, comme cela s'est produit ailleurs à d'autres époques de l'histoire, mais à présent c'est l'essence même du monde d'être discontinu. Comme s'il fallait précisément édifier un monde – l'univers, l'affirmation la plus totale et la plus unifiée – sur le caractère disloqué, discordant et fragmenté de l'être ou sur les manques de l'homme.⁶⁶

Ainsi s'exprime Maurice Blanchot dans un essai brillant sur Hermann Broch dont l'œuvre est écrite après la première guerre mondiale.

Mais Blanchot aurait souligné cette même dislocation, cette même fragmentation de l'individu et de son monde durant la guerre libanaise. Dans sa préface à la traduction anglaise de *La Petite Montagne*, Edward Saïd rejoint, d'ailleurs, Maurice Blanchot en notant que Khoury écrit au sein d'un monde en dislocation. Ainsi tout se désagrège: références, structures, appartenances et identités. Edward Saïd cite Khoury qui dit dans un essai que le passé a fait faillite, le futur est bien incertain et le présent tout à fait incompréhensible. Ceci mène, dit Saïd, à ce que les théoriciens occidentaux appellent «postmoderne»: un amalgame d'éléments différents qui joignent l'autobiographie au récit, à la fable, au pastiche et à la parodie. Un lyrisme latent, une grande nostalgie, aussi, donnent une note particulière à cette nouvelle écriture, ajoute Saïd.⁶⁷

D'autres jeunes auteurs, en quête d'une forme nouvelle, comme Elias Khoury, ne cacheront ni désarroi ni hésitation. La désintégration du style et de l'homme est bien le miroir d'une *Ville en feu*. Elle reflète parfaitement une fusion physique et psychique entre *l'Homme* et la *Ville*. La forme du roman sera expérimentale. Les thèmes se développeront à travers un réseau d'images qui obéissent à leurs propres lois et dynamisent la *Ville*,

moderne» en Occident née entre les deux guerres mondiales et qui s'est développée jusqu'aujourd'hui, prend forme et mûrit au Liban depuis la guerre. Blanchot dans l'essai sur Broch met l'accent sur la discontinuité, monde de morceaux et de débris, homme fragmenté etc., que nous rencontrons partout dans l'écriture contemporaine au Liban.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 153-154.

⁶⁷ Voir la préface d'E.W. Saïd à la traduction anglaise de *La Petite Montagne*, *Little Mountain*, Minneapolis 1989, p. XVII-XXI, dont j'ai traduit quelques lignes.

plutôt que par une narration chronologique des faits et événements. De plus, les thèmes choisis vont incorporer des éléments urbains et des situations bien vécues en temps de guerre: bombardements, enlèvements, francs-tireurs, abris, ambulances, hôpitaux, blessés et morts et bien d'autres. Le style sera fait de répétitions, de phrases courtes, saccadées, souvent incomplètes reflétant désespacement et désespoir.

L'homme avance dans des zones obscures où dominent incertitude et angoisse. Le narrateur de Khoury déjà rencontré, est rejeté, perdu. Il erre dans un monde aussi incertain. Il s'agrippe à sa ville mais il y perd pied car elle-même s'effondre et ne peut plus le protéger. Piégé, il tourne en rond, cherchant une porte où s'engager, un centre pour arrimer.

Tel un être fabuleux, invincible, la *Ville* triomphe de l'homme, brûle de mille feux et se relève de ses propres cendres comme le Sphinx antique. Et c'est précisément sur les cendres du langage et de la ville que l'écrivain va bâtir un nouveau mode d'expression dans un lieu à reconstruire.

De la même génération qu'Elias Khoury, le romancier et poète Rachid el-Daïf est représentatif de cette nouvelle étape du roman libanais qui nous occupe en ce moment. Dans un entretien publié en 1989 el-Daïf exprime bien la souffrance, l'angoisse et la peur engendrées par la guerre. Il ajoute que «ce qui est spécifique à la guerre, c'est qu'elle met peut-être l'homme plus à nu encore».⁶⁸ D'où la recherche d'un style «mis à nu» aussi, qui va exprimer une nouvelle sensibilité caractéristique de la littérature de Beyrouth qui brûle. L'auteur lui-même dit que son écriture tente de capter l'essentiel, d'être dense à travers une grande économie d'expression.⁶⁹ Simultanément, el-Daïf est à la recherche d'une nouvelle éthique, dans un monde où système de valeurs et points de références socio-culturelles ont éclaté.⁷⁰ Ainsi, voudra-t-il briser une littérature traditionnelle où l'on pare la pensée de mille fioritures et d'un torrent d'images. El-Daïf ne s'accorde aucune facilité, voulant que l'objet du roman soit son style même, optant pour une écriture nue, sobre, sans mémoire. La mémoire ancestrale, au contraire, devra être complètement abolie, dit el-Daïf, professeur de linguistique et de littérature arabe classique et contemporaine. Tel un Kafka, d'ailleurs, un Joyce ou un Beckett, on ne devient iconoclaste qu'à partir d'une connaissance parfaite de son patrimoine. Après quoi l'on «réveille

⁶⁸ *Les Cahiers De l'Orient. Revue d'Etude Et de Réflexion Sur Le Liban et Le Monde Arabe*, III, 1989, no. 15, «Dossier Rachid el Daïf», p. 147-169.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 149-150.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 149.

son fils» pour lui apprendre à oublier car la langue du *ḡād* (ainsi appelle-t-on la langue arabe) est habitée par la colère. El-Daïf le déclare dans un long poème intitulé *Lā šay' yafūq al-waṣf* (On peut tout décrire) et ajoute qu'il veut s'insurger contre cette langue, l'oublier, puis renaître à partir de cet oubli. Il va voler les accents bien installés sur les lettres arabes pour que celles-ci tombent et disparaissent.⁷¹

Le narrateur d'Elias Khoury perd la signification des choses et des mots. De même celui d'el-Daïf qui va pallier à cette perte en essayant de «capter des intuitions», de fixer un *vécu* extrêmement difficile au sein d'une ville en feu.⁷² Il qualifiera son style de «réalisme provocateur»⁷³ fragmenté, saccadé, obsessionnel, le style reflétera le narrateur lui-même. En voici un exemple parmi tant d'autres, pris dans son chef-d'œuvre *Passage au crépuscule*:

Et comment allais-je faire pour rassembler tous ces morceaux infimes de moi-même, dispersés par les fourmis et les moustiques, les cafards, les punaises, les rats, les serpents, tous ces insectes, tous ces rongeurs, ces reptiles, dépourvus de toute compassion, et qui étaient répandus partout dans la ville?

Parle-t-il d'hommes ou de bêtes infernales? et d'ajouter,

Comment allais-je faire, alors que les combats et les tirs d'obus se poursuivaient (...) dans la capitale (...) tout au long des lignes de démarcation? Personne ne peut circuler dans Beyrouth (...). Non, je n'allais pas courir au-devant du danger, je n'allais pas me sacrifier pour rassembler les fragments de ma propre personne.⁷⁴

Mais il va quand même traverser une de ces lignes de démarcation de la ville. Il sera atteint d'un obus, tombera sur la chaussée et les rats vont lécher son sang. Il va perdre son bras, en rassemblera les fragments, les pressant contre son corps tout le long du roman. Provocateur est certainement le réalisme d'el-Daïf:

⁷¹ R. AL-ḌA'IF, *Lā šay' yafūq al-waṣf*, Bayrūt 1980, p. 66.

⁷² «Dossier Rachid el Daïf», p. 150-151.

⁷³ *Ibid.*, p. 150.

⁷⁴ R. EL-ḌA'IF, *Passage au Crépuscule*, Paris 1992, p. 37. Le titre original est *Fuṣḥa mustahdafa bayn al-nu'ās wal-nawm*, Bayrūt 1986.

Il y eut une chute d'obus (...) et je fus atteint par les éclats de l'explosion (...) mon sang coulait sur l'asphalte compact, comme plastifié, vers la bouche d'égout, pour disparaître dans sa cavité obscure; alors les rats réveillés par l'odeur du sang, sortaient (...) et se mettaient à le lécher, car les rats aiment les matières grasses.⁷⁵

Ligne de force du roman, cette image grotesque et tragique, incorpore tous les éléments de la ville et de la guerre réduisant l'homme à un amas de sang et de chair déchiquetée.

Dans tous ses écrits, el-Daïf multiplie les scénarios fantastiques pour illustrer la vie infernale des habitants de la *ville en feu*. Intériorisée, la ville est reflétée par un paysage mental fait d'obsessions, de cauchemars, de hallucinations. Une atmosphère onirique domine les hommes et les choses, sinon, des détails saugrenus d'une vie où l'homme est réduit à développer des «techniques pour les temps de misère» où tout manque: eau, électricité, gaz, autant d'éléments indispensables à la vie urbaine.⁷⁶ L'homme y perd certainement humanité et dignité, la folie devenant un refuge bien sombre car la réalité est insupportable:

... leurs yeux mangeaient leurs visages, tournaient en rond, se séparaient, sortaient de leurs orbites. Bougeaient. Avançaient vers moi. S'approchaient de moi. Tout près de moi. Presque.⁷⁷

Ainsi se termine *al-Mustabidd* (L'obstiné ou le dictateur), roman où le héros, habité par une idée fixe, harcelé de partout, glisse dans la folie. La ville l'encercle, les rues le piègent, la dérision est totale.

Ces quelques exemples puisés dans les écrits d'el-Daïf, illustrent une sensibilité urbaine nouvelle dans les lettres libanaises, exprimée dans un style tout aussi nouveau. Au lieu de construire un roman sur des fondements classiques, le lecteur a l'impression que la narration se fait, ici, par à-coups, répétitions, cercles concentriques de plus en plus serrés, au milieu desquels le personnage central ne perçoit plus clairement la ligne de suture entre réalité et cauchemar. Le roman pourrait finir là où il avait commencé,

⁷⁵ *Ibid.*, p. 59 et 61 et à plusieurs autres endroits du roman.

⁷⁶ Voir le roman d'AL-ḌA'IF intitulé précisément *Tiqaniyyāt al-bu's*, Bayrūt 1989, qui veut littéralement dire «Techniques pour les temps de misère» où un humour noir prévaut qui camoufle à peine l'état abject et désespérant de l'être humain dans une ville en guerre.

⁷⁷ R. AL-ḌA'IF, *al-Mustabidd*, Bayrūt 1983, p. 170; c'est moi qui traduis.

ou vice-versa, rien n'ayant de sens en fin de compte. La seule réalité réside dans le choix d'une écriture qui incarne de nouveaux modes d'être, de penser et de sentir. Rigueur et sobriété définissent l'écriture d'el-Daïf, alors qu'une démesure non encore pleinement gouvernée nous laisse dans l'expectative chez Elias Khoury.⁷⁸

Il est certain, en tout cas, qu'à partir d'Elias Khoury et d'el-Daïf il sera difficile d'écrire comme auparavant à Beyrouth. Toute une «génération de guerre» suit de près celle de ces deux auteurs. En effet, née à l'écriture dans une *ville en feu* celle-ci est reconquise par la plume selon différents modes. Il est encore trop tôt pour parler d'une nouvelle école littéraire au Liban. J'en ai posé les premiers jalons en présentant les deux aînés, Khoury et el-Daïf, comme les chefs de file de cette génération. Plus âgés, plus expérimentés, ayant déjà publié une œuvre importante, ils permettent au lecteur de déceler une approche nouvelle à l'écriture que j'ai essayée de cerner plus haut.

Rappelons-nous que jusque là c'était surtout la poésie qui occupait l'avant-scène à Beyrouth. La révolution poétique associée au mouvement *Ši'r* de la fin des années cinquante, avait créé une nouvelle langue et une critique littéraire importante qui expliquait ses buts, ses sources et les expériences multiples par lesquelles elle passait. Je retiendrai ici les noms d'Adonis, de Youssef el-Khal, de Fouad Rifka, Khalil Hawi, Chawqi Abu Chaqra, et Ounsi el-Hajj entre autres et j'y reviendrai dans le chapitre suivant.

Mais le roman était resté dominé par les grands pionniers des années trente et quarante. Viennent vite à l'esprit les noms de Maroun Abboud, Khalil Takieddine et Tawfiq Youssef Awwad.⁷⁹ Héritiers des écrivains d'*al-Mahjar*, Nuaymé, Rihani et surtout Gebrane, influencés par l'école française naturaliste (Maupassant, Anatole France...), ils avaient libéré la prose arabe, l'avait aérée, avaient introduit de nouveaux thèmes mais étaient restés essentiellement classiques dans leur approche à l'écriture. *Tawāhīn Bayrūt* est bien représentatif de ce que je voudrais dégager ici. Ce roman garde une facture classique tout en annonçant la catastrophe immi-

⁷⁸ Voir mon étude plus détaillée «Style as Politics in the Poems and Novels of Rashid el-Daïf» in *International Journal of Middle East Studies*, 28,2, mai 1996, p. 177-192; voir aussi mon essai sur Elias Khoury intitulé «Between Reality and Myth: Elias Khoury's Wounded Beirut» in NEUWIRTH, GÜNTHER, EMBALÓ, JARRAR, eds., *Myths, Historical Archetypes and Symbolic Figures in Classical and Modern Arabic Literature*. BTS 64, Beirut (forthcoming 1999).

⁷⁹ Voir entre autres R. et L. MAKARIUS, *Anthologie de la littérature arabe contemporaine*, 3 vols., Paris 1964; vol. I *Le Roman et la Nouvelle*, p. 55-96.



nente à Beyrouth. Les héros sont campés sur le mode traditionnel. Ils évoluent tout le long du roman par une narration chronologique, cohérente, menant l'action jusqu'à son aboutissement «naturel». La langue, aussi, garde chez Awwad sa pureté classique. C'est aussi, à travers les débats, les conflits bien développés, la lutte de l'héroïne contre la société, que le roman prend forme selon la tradition du *Bildungsroman*.

A cette même époque, Leyla Baalbaki, avait scandalisé le public avec son roman *Je vis!* comme déjà mentionné. C'est par une écriture existentialiste aux accents nouveaux qu'elle voulait simultanément se libérer en tant que femme et en tant qu'écrivain. Mais, tel un météore, elle disparut rapidement laissant la scène libre pour un roman qui continuait à traiter de thèmes romantiques. Emily Nasrallah, par exemple, est indispensable à toute recherche sur le roman libanais de cette période, surtout dans l'histoire du roman écrit par les femmes. Dans un style arabe de très grande pureté, elle continue à cette époque à traiter les grands thèmes romantiques: nostalgie, terre perdue de l'enfance, contraste entre le village associé à l'enfance et la pureté et la ville associée à la «chute de l'homme».

Il aura fallu une période de très grande violence pour que l'écrivain se rebelle, une fois de plus, et brise le carcan bien dur de la prose traditionnelle. Ainsi avons-nous perçu l'apport nouveau d'un Elias Khoury ou d'un Rachid el-Daïf.

Leur succèdent des auteurs un peu plus jeunes, nés à l'écriture en pleine guerre. Beyrouth, ville creuset où se transforment brutalement mode de vie et sensibilité, occupe le centre de leurs romans. Ces jeunes romanciers se sentent floués, divisés, émiettés à l'image de leur ville. Expérimentale, leur écriture illustre une volonté ferme de recréer une langue essoufflée qui ne peut plus exprimer leur vision de soi et d'un monde en pleine mutation. Choix du présent quel qu'il soit, volonté de «modernisme», ou de «postmodernisme», bonne connaissance de l'évolution du roman contemporain dans le monde, assimilation de tous les éléments urbains, «caractère disloqué, discordant et fragmenté»⁸⁰ de l'homme et de son monde, définissent ce qui s'écrit en ce moment sur la scène beyrouthine.

C'est par des images qui s'entrechoquent, les bruits de la guerre qui scandent le temps, des scénarios imbriqués qui tantôt s'effacent les uns les autres, tantôt se répètent circulairement, des réalités suggérées mêlées à des fantasmes incroyables, lignes de suture infiniment ténues entre réalité et rêve, que souvent le nouveau roman prend forme. Il est indiscutablement

⁸⁰ Comme l'exprime M. Blanchot (voir *supra* note 65 dans ce même chapitre). Un ouvrage en cours analysera les romans de certains de ces jeunes auteurs non inclus ici.

inséré dans la *Ville*, une sensibilité urbaine le définit. Les éléments urbains sont exprimés par des faisceaux d'images de laideur, d'horreur, de solitude, d'errement et d'angoisse. Mais aussi par une beauté particulière qui sous-tend cette nouvelle écriture.

Ce sont les tirs d'obus sur Beyrouth qui scandent le temps chez Hoda Barakat. Son premier roman *La Pierre du rire*⁸¹ lui valut en 1990, comme déjà mentionné, le prix littéraire d'*al-Nāqid*, revue arabe littéraire mensuelle qui paraissait à Londres à cette époque. Khalil, le héros de Barakat, vit la guerre comme un voyeur, par la fenêtre de sa chambre et lorsqu'il la quitte c'est pour rapidement y revenir. Il se déplace dans des cercles de plus en plus obsessionnels, l'espace se rétrécissant comme un étau autour de ses tempes. Le résultat est d'un réalisme saisissant car à force de tourner en rond, ville et homme se confondent et s'annihilent.

Tout aussi réduit est le temps dans *La Pierre du rire*. Le narrateur de Hoda Barakat compare sa vie à une planche à couper la viande et le temps à des morceaux de viande qu'on hache:

Quand tu vis dans une ville, semblable à la nôtre, ta vie se métamorphose en planche à découper la viande. Quant au temps qui t'est imparti, tu retrousses tes manches et tu entreprends de le hacher, debout devant l'évier, en minuscules bribes qui se réduisent en se multipliant... Et plus tu haches et plus ces miettes infinitésimales se rapprochent du néant.⁸²

La satire politique est véhémement et sous-tend constamment le roman: corruption, trafic d'armes et de drogue, violence inouïe, sexualité dégradante, rien n'est épargné comme chez Elias Khoury, par exemple, pour montrer la déchéance de l'homme dans une ville en décomposition. Acteur principal dans ce théâtre urbain, la *Ville* fait *subir* à l'homme des événements qui le réduisent à un état absolument vil. Sinon à devenir aussi cruel qu'elle.

Ainsi la violence qui se déchaîne dans les rues de Beyrouth, règne dans *La Pierre du rire*. Écrit sur le mode ironique qui crée plusieurs niveaux de lecture, le roman projette à l'avant-scène un protagoniste délicat, fin et peureux, Khalil, complètement déphasé. Incapable de supporter le *cappharnaüm* extérieur, Khalil se tapit dans son appartement qu'il frotte tout le

⁸¹ H. BARAKAT, *La Pierre du rire*, Paris 1996.

⁸² *Ibid.*, p. 161.

long de la journée, en suivant les péripéties de la guerre à la radio. L'ironie augmente de férocité avec la violence accrue de la ville. Khalil est un homosexuel mais ne s'en rend compte que subtilement, petit à petit, alors que le récit se déploie. Le ton monte de degré en degré, se fait sardonique lorsque Khalil récupère sa «virilité» en mettant, à la fin du récit, le costume des miliciens et en violant une jeune mariée. Celle-ci lui résiste, il la gifle d'une main et agrippe ses cheveux de l'autre. Puis il la jette par terre et lui déchire les habits. Il la prend violemment, remonte la fermeture à glissière de son pantalon et quitte la chambre:

Maintenant tout est à point [se dit Khalil]. C'est à partir de maintenant que je vais adopter la vraie modestie. Je serai obéissant et soumis à mes frères. Je leur ressemblerai par la glorification de la vie. De sa misère publique.⁸³

Et l'auteur entre directement dans cette dernière scène, suit du regard son protagoniste qui disparaît, remarque pour la première fois sa large carrure dans une veste de cuir marron, sa moustache nouvelle et ses lunettes de soleil. Elle lui dit alors qu'il s'éloigne sans l'entendre:

Comme tu as changé depuis ma description des premières pages! Maintenant tu sais plus de choses que moi. L'Alchimie. La Pierre du rire.

Et Khalil disparut. Il était devenu un mâle qui rit. Et moi je suis restée une femme qui écrit.

Khalil mon héros bien-aimé.

Mon héros bien-aimé...⁸⁴

Ce sont les dernières lignes du roman.

L'écriture musclée et cinglante de Hoda Barakat ainsi que le tableau qu'elle dresse d'une ville déchiquetée par des citoyens ivres de violence, de drogue, d'alcool et d'argent, expliquent le succès fulgurant que reçut son roman. La tendresse qu'elle garde pour Khalil rend encore plus acerbe, par contraste, la satire de la ville abjecte et de ses citoyens totalement corrompus.

⁸³ *Ibid.*, p. 238.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 239.

Pour conclure, c'est le poète palestinien Mahmoud Darwich qui va témoigner de la relation étroite entre l'*Homme* et la *Ville* rencontrée si souvent dans cette étude. J'aborderai plus loin sa poésie beyrouthine mais je m'arrêterai pour le moment sur sa grande élégie écrite en prose *Une Mémoire pour l'oubli* et comme sous-titre le renversement ironique de la relation spacio-temporelle: *Le Temps: Beyrouth; Le Lieu: un Jour d'Août 1982*. Renversement qui voudrait, peut-être, fixer le temps infini que représenterait Beyrouth dans l'imaginaire du poète à un lieu réduit à cette date tragique d'un jour d'Août 1982. Cette même date avait dominé le roman d'Elias Khoury *Le Petit Homme et la Guerre* lors du siège de Beyrouth par les Israéliens. A la fin de ce siège, comme nous le savons, la résistance palestinienne est forcée à un nouvel exil. Les combattants s'en vont par la mer. Darwich lui-même quitte la ville après y avoir résidé durant dix années. C'est au sein de cette date fatidique que va naître aussi le chef-d'œuvre d'Adonis *al-Waqt* que nous rencontrerons un peu plus loin.⁸⁵ Tragique et héroïque fut le siège de Beyrouth. Il n'est pas étonnant qu'il ait donné naissance à quelques grands écrits.

Une Mémoire pour l'oubli, «chronique amoureuse d'une ville (...) aux multiples registres»⁸⁶ va droit au cœur de mon étude sur l'homme et la ville. «Beyrouth n'était pas une *Ville*» écrit le poète, mais «une idée, un concept, un mot, une façon de dire».⁸⁷ Et de continuer en en parlant comme d'un «atelier de liberté», un «atelier graphique, peut-être la première ville au monde où l'affiche devint journal au quotidien».⁸⁸

Puissance d'évocation, peuples mélangés, métissage extraordinaire, contrastes frappants, ivresse et exaltation totales, somme conjuguée d'images qui font la *Ville*. Chanson des différences et des divergences, Beyrouth, dit Darwich, se lance dans les bras de ses amants. Ceux-ci se demandent «s'ils sont à Beyrouth ou dans leurs rêves»⁸⁹ et chacun inventera Beyrouth, la formera à son image.⁹⁰

⁸⁵ Nombreux sont les écrivains qui ont recréé par la plume le siège de Beyrouth sous l'occupation israélienne. On pourra lire par exemple en anglais ce «journal de guerre» qu'est l'essai de J.S. MAKDISI, *Beirut Fragments. A War Memoir*. New York, 1990, ou un autre essai en français de F. SAOUDI, *L'oubli rebelle, Beyrouth 82, Journal*, Paris, 1986.

⁸⁶ Ainsi s'expriment les éditeurs au verso de la couverture.

⁸⁷ M. DARWICH, *Une Mémoire pour l'Oubli*, p. 48.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 48-49.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 82.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 115.

Ville-amante, ville-miroir, ville de vie et de mort, lieu d'épanouissement des idées, des talents, des fantasmes, des folies, Darwich nous reporte ainsi à notre point de départ, à ces «idées-images» déjà mentionnées,⁹¹ multiples, contradictoires, fascinantes. Car il n'y a pas *une* idée de la *Ville*, mais un faisceau d'images-idées infini, selon qu'on aborde la *Ville*, qu'on y déambule, qu'on y vive ou qu'on la fuit. «Beyrouth est en toi» dit Darwich «sans que tu aies besoin d'autre preuve».⁹² Il s'étonne qu'elle soit devenue à ce point son poème.⁹³ Et le poète termine son «hommage» à la *Ville* par l'image de la mer associée à la mort comme à la fin du roman d'Elias Khoury *Abwāb al-madīna* citée plus haut:⁹⁴

La mer arpenté les rues. La mer pend aux fenêtres et aux branches des arbres desséchés. La mer tombe du ciel et entre dans la chambre. Bleu, blanc, écume, vague. Je n'aime pas la mer, je ne veux pas de la mer; parce que je ne vois ni rivage, ni colombe.⁹⁵

Et la mer l'emportera vers un nouvel exil, une nouvelle mort en quelque sorte.

⁹¹ Voir *Introduction*, p. 12.

⁹² M. DARWICH, *Une Mémoire pour l'oubli*, p. 81.

⁹³ *Ibid.*, p. 54

⁹⁴ Voir *supra*, p. 115-116.

⁹⁵ M. DARWICH, *Une Mémoire pour l'oubli*, p. 157.

– IV –

Ville éclatée:
La poésie de Beyrouth 1975-1990



*La ville éclatée comme un ventre
Interminable la noire denture des barbelés
Ecrire pour Beyrouth
Pour l'écouter revivre.¹*

*Ils disaient que la ville rapide comme un fleuve
Est un lieu entre l'homme et Dieu.²*

Je séduis Beyrouth et ses sœurs, les capitales.³

*et quand j'évoque Beyrouth, je pense à
Damas, Riyad, Bagdad, Le Caire.⁴*

¹ C. GEBEYLI, *La Mise à jour*, Paris 1982, p. 55. Ce recueil de poèmes a obtenu le «Prix de l'A.C.C.T.» à l'occasion du concours littéraire organisé en 1980 par l'Agence de Coopération Culturelle et Technique.

² N. TUËNI, «Le premier rêveur de terre», *Les Œuvres poétiques complètes*, p. 252.

³ ADONIS, *Tombeau pour New York*, suivi du «Prologue à l'histoire de rois des tâ'ifa» et de «Ceci est mon nom», Paris 1986, p. 21.

⁴ ADONIS, «Le Temps» in *Le Temps Les Villes*, Paris 1990; titre original «al-Waqt», *Mawāqif*, 45 hiver 1983, incorporé plus tard in *Kitāb al-ḥiṣār*, (ḥazirān 1982 - ḥazirān 1985), Beyrouth 1985. Voir ma traduction anglaise de ce poème et son analyse succincte à laquelle j'emprunte quelques idées dans la présente étude, «Adonis' 'Time' Poem: Translation and Analysis», *Journal of Arabic Literature* XXI, 1991, p. 172-182.

Comme dans le cas de Mahmoud Darwich, Beyrouth est le «poème» de Nizar Kabbani, poète d'origine syrienne, qui a longtemps résidé au Liban. Lieu de liberté, de dignité et d'amour aussi; espace poétique unique que le poète va chercher en vain ailleurs, lorsqu'il est poussé à partir durant la guerre au Liban. Il dédie, alors, à la ville aimée comme une femme, un recueil de poèmes intitulé *Ilā Bayrūt al-unṭā ma'a ḥubbī* (A Beyrouth – la femme – avec mon amour).⁵ Puis il part, portant dans les yeux son époque brûlante. Beyrouth poignardée repose en offrande dans la paume de sa main. Le poète va l'offrir à un siècle arabe qui se consume car il tue la poésie.⁶ Je porte mon exil dans ma valise, enchaîne le poète, perpétuant une errance existentielle qui transparaît partout dans mon étude.

Il porte Beyrouth, étoile blessée qui baigne dans son sang, et s'en va. Il la chante à travers son errance comme va le faire la grande chanteuse libanaise Fayrouz durant toute la guerre, au Liban, dans les pays arabes et de par le monde:

Ô Beyrouth, reine du monde
 Qui a vendu tes bracelets sertis de rubis?
 Qui a volé ta bague magique et coupé tes ongles d'or?

Nous voilà revenus
 repentant
 confessant
 que, bédouins, nous avons tiré sur toi
 nous avons tué une femme (...) qui s'appelait Liberté

Ô Beyrouth
 mon épi de blé
 mes crayons
 mes rêves
 mes poèmes

Relève-toi Beyrouth...
 nous avons péché, ô Beyrouth
 nous t'en demandons pardon.⁷

⁵ N. QABBĀNĪ, *Ilā Bayrūt al-unṭā ma'a ḥubbī*, Bayrūt 1976.

⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁷ *Ibid.*, p. 27-47; c'est moi qui traduis ces quelques vers.

Ainsi, une fois de plus, Beyrouth qui brûle est chantée comme une femme par Kabbani dont l'apport essentiel, durant une très longue carrière et jusqu'aujourd'hui, est d'avoir introduit dans le poème arabe des paroles de tous les jours, des éléments considérés jusque-là non poétiques et une sensibilité qui reflète bien son époque, époque où la ville domine la vie des hommes.⁸

De même est gravée dans la mémoire de Kabbani une poésie enracinée à l'origine dans l'oralité, comme en témoignent les poètes de la *ġāhiliyya*. En effet, la culture arabe pré-islamique était audio-vocale et ne devint écrite que depuis l'Islam, le livre-modèle étant naturellement le Coran. La poésie anté-islamique est née chant.⁹ Celle de Kabbani l'est tout autant, la gageure étant chez lui de la moderniser en l'insérant dans son époque. Il y réussit parfaitement, d'où le fait qu'il attire partout un public immense lorsqu'il récite ses poèmes, car ceux-ci pénètrent droit dans les cœurs. Porte-parole de ce public, sa satire politique, de même, fouette les dirigeants et les politiciens du monde arabe.

Par ailleurs, Kabbani s'est fait le chantre de la femme et de la ville. Nous avons été témoins de la façon incendiaire avec laquelle il mobilisait la femme arabe en la poussant à se libérer dans *Ṭawāḥīn Bayrūt* de Awwad. Ce triangle rencontré souvent de Femme-Ville-Liberté est contrasté par Kabbani avec celui de Bédouin-Désert-Conquête.

Ainsi, le poète saisit à nouveau toutes les images ataviques associées au mythe de la ville. Personnifiée, elle sera poème, liberté, femme fatale légère et merveilleuse, ville en feu, ville qui se noie, ville qui se relève. Notre «ville éclatée» est ainsi ressoudée et nous nous demandons avec Kabbani pourquoi Beyrouth est-elle ce lieu où se réalisent tous les fantasmes, toutes les folies, tous les drames.

Beaucoup plus stylisés, les poèmes beyrouthins de Nadia Tuéni attireraient les chorégraphes contemporains plutôt que les chanteurs, pour leur qualité graphique et scénique.¹⁰ Née en 1935, au Chouf dans la montagne libanaise, Nadia était bilingue et se réclamait naturellement de deux cultures. Sa mort prématurée, en 1983, laissa à l'état d'ébauches un nombre

⁸ Voir K. SAÏD, «Poésie: l'épopée d'un monde en devenir», *magazine littéraire*, «Ecrivains Arabes d'Aujourd'hui», Paris, n° 251, mars 1988, p. 44.

⁹ ADONIS, *Introduction à la poétique arabe*, Paris, 1985, p. 17-41; je me réfère ici à la première leçon intitulée «Poétique et oralité».

¹⁰ Ils ont souvent été adaptés sur scène, à Paris et au Liban.

d'écrits, assez important, en langue française, comme tout ce qu'elle avait publié de son vivant, à Paris, chez Seghers. Voici d'une première page d'un journal inédit, une poignante description du cancer qui la tuait et son identification totale avec sa terre natale, thème essentiel de sa poésie urbaine:

J'ai décidé de consigner à partir d'aujourd'hui 25 avril 1982 les petits faits de ma vie de cancéreuse bien soignée.

... Il y a quelque chose de fascinant dans cette folie cellulaire, dans ce désordre mortel, qui tient en échec la médecine.

J'ai tendance à croire que l'ordre de se révolter contre l'harmonie vivante, est donné de quelque part au fond de moi, par mon vrai moi, et pour des raisons que j'ignore, mais qui doivent porter en elles une sagesse certaine.

... J'appartiens à un pays qui chaque jour se suicide tandis qu'on l'assassine. En fait, j'appartiens à un pays plusieurs fois mort. Pourquoi ne mourrais-je pas moi aussi de cette mort rongée et laide, lente et vicieuse, de cette mort libanaise?

J'ai dit un jour que je ressemblais à ma Folle Terre; elle et moi expions un crime de double identité.¹¹

Cette «folle terre», Nadia l'aima passionnément, langage et paysage faisant un tout pour elle:

Tout être vivant, a pour tribune un sol, une tranche d'espace. Cette matrice de pierre conditionne tout notre comportement. Elle est le point de départ d'une certaine vision du monde.¹²

La terre poétique «est avant tout charnelle»,¹³ ajoute-t-elle, elle est «espace du dedans»¹⁴ nourrie par la géographie qui l'entoure; tout dans ses œuvres, conclut Tuéni, structuration de la phrase, images, rythme, symbole est puisé dans cette géographie ambiante, l'entente de l'homme et du paysage faisant partie du même poème.

¹¹ N. TUÉNI, «Epilogue, première page d'un journal inachevé, Inédit», *La Prose*, p. 253.

¹² *Ibid.*, «la poésie: un apprentissage de la liberté», p. 51.

¹³ *Ibid.*, p. 51.

¹⁴ *Ibid.*, p. 53.

Nourrie par cette «matrice de pierre»¹⁵ qu'est la terre natale, Nadia Tuéni va réagir viscéralement à la déchirure de son pays. Elle va aller vers sa tribu, y puiser de la force, pour dire tout le mal qu'elle et son pays ressentent:

Je baisse la voix pour mieux entendre
hurler Pays; pour dire le mal
de n'avoir planté ni amour ni haine,
d'avoir mélangé les racines,
et pris pour montagne la mer.
Je baisse la voix pour aiguïser
les couteaux du tonnerre,
demander force à la tribu,
dormir entre ses omoplates de rochers.
J'habité le silence
pour mieux contrôler le pouls de la race,
dire que, s'il faut mourir,
c'est à cause d'une seule goutte de sang,
différente.¹⁶

Poète «en situation», visiblement témoin de sa Cité, Tuéni tient une chronique régulière dans les pages culturelles du quotidien beyrouthin *Le Jour* et donne souvent des conférences-débats affirmant que la parole commence à vivre lorsqu'échangée. Il est intéressant de noter des points de jonction multiples dans le parcours de ces poètes et romanciers qui nous occupent en ce moment, Beyrouth étant une petite ville où tout se communique, où tout se sait, où les gens se connaissent les uns les autres, au moins de visage. Comme dans la Cité antique, la *Polis*, lorsqu'une catastrophe ou une épidémie sévit dans la ville, la vie du citoyen en est affectée à tous les niveaux.

On s'aperçoit vite que l'imagerie chez Tuéni est surréaliste, simple, charnelle, bien enracinée dans la terre. Ainsi parle-t-elle de la haine qui se «lève comme un pain cuit»,¹⁷ de la peur qui la «lèche»¹⁸ des mots diffici-

¹⁵ *Ibid.*, p. 51.

¹⁶ N. TUÉNI, «archives sentimentales d'une guerre au Liban; le futur de mon temps», *aujourd'hui*, I, *Œuvres poétiques*, p. 327.

¹⁷ *Ibid.*, «le rêveur de terre; [homme]», p. 217.

¹⁸ *Ibid.*, «juin et les mécréantes; seul», p. 141.

les qui «se rongent les ongles». ¹⁹ Lorsque la violence s'abat sur la ville, le poète s'adresse à elle lui disant d'une voix vibrant d'émotion «Vous ô ville comme une épine de chair». ²⁰ La ville, alors, éclate en mille morceaux et le poète s'endort «émietté»:

Je m'endors émietté. Je ne suis pas encore parti de mon histoire.
(...) Fusillons la pensée des autres, et que la poésie comme rats affamés s'abatte sur la ville. Je lui ouvre des portes dans chaque coup de vent. (...) l'exode que je prêche s'ouvre droit sur la mer. ²¹

Et dans ses narines colle «une odeur de vie / de cités détruites», ²² et les débris de ses lunes «jonchent les champs de guerre». ²³ Ainsi, la mer, une fois de plus, comme chez Elias Khoury et Mahmoud Darwich, allait être réceptacle d'un nouvel exode, la mer signe de mort et espoir de résurrection.

Fille de la montagne, l'arrière-pays de Tuéni sent le basilic et le thym, est tiède de douceur, «ta vie est là» dit-elle, «un sous-bois de chaleur». ²⁴ Mais sa poésie est essentiellement citadine, l'arrière-pays nourrissant son «bouillon poétique» ²⁵ d'ingrédients charriés par les ancêtres et les villes du monde qu'elle a fréquentées: Beyrouth, Athènes, Paris, New York.

Réagissant de tout son être à la débâcle arabe de juin 1967, elle pose le problème de la double ou multiple appartenance, personnelle, libanaise et arabe, qui va briser sa ville. Dans son poème dramatique *juin et les mécréantes* elle crée quatre femmes qui ont quatre appartenances et qui sont ses quatre amours. Puis elle pénètre dans la ville, la possède, la cache et ne fait que la reposséder lorsqu'on la lui arrache. «Je possède la ville» revient en refrain saccadé, et dans une brillante métaphore, construite naïvement par un narrateur/enfant de quatre ans qui monte une nation «avec un jeu de cubes», ²⁶ la ville se pose au cœur du poème.

¹⁹ *Ibid.*, «poèmes pour une histoire», p. 185.

²⁰ *Ibid.*, p. 183.

²¹ *Ibid.*, «juin et les mécréantes; chapitre 1», p. 108-109.

²² *Ibid.*, «le rêveur de terre; [Nuit]», p. 232.

²³ N. TUÉNI, «nizar s'en va-t-en guerre», *La Prose*, p. 119-121, poème en prose où elle rend hommage à Nizar Kabbani à propos du courage qu'il a eu en demandant publiquement à la femme arabe de se révolter. La référence est au discours de Kabbani rapporté par Awwad dans *Ṭawāḥīn Bayrūt*, voir *supra*, p. 105.

²⁴ N. TUÉNI, «l'âge d'écume», *Œuvres poétiques*, p. 88.

²⁵ N. TUÉNI, «la poésie: un apprentissage de la liberté», *La Prose*, p. 49.

²⁶ N. TUÉNI, «juin et les mécréantes; avant-propos», *Œuvres poétiques*, p. 99-101.

Vision prémonitoire d'un jeu de cubes tragique qui sera construit puis détruit à Beyrouth. Mais auparavant, un pareil jeu sanguin eut lieu à Jérusalem que Nadia fait parler sur un ton intime et déchirant: «Appelle-moi terre / Sache que je suis vivante», cette ville-femme-mère ajoute: «Dans mes yeux tout un peuple s'est nourri de sel qui avait goût de rose», et un interlocuteur lui répond sur cette scène urbaine,

Jérusalem
il faudrait que tu brûles pour mettre en moi la guerre
qui renaît chaque juin (...)

Jérusalem
voici la cendre des commencements
nos doigts qui se referment sur ton soleil
puis brusquement la terre
n'est plus rien qu'une larme²⁷

De Jérusalem à Beyrouth, un seul pas vite franchi par le poète qui conquiert cendres et destructions par la parole:

J'aime
ces cendres au goût de ville qui fut,
plus cité qu'Antioche ou même que Babylone;
ville chauffée à blanc par parole.²⁸

Jérusalem, Beyrouth, Antioche et Babylone sont les couches superposées d'une Ville-archétype qui repose dans l'espace intérieur du poète. Telle la Rome antique dans la métaphore bien connue de Freud, la *Ville* de Tuéni se nourrit de toutes les alluvions accumulées à travers les âges et renaît riche et lumineuse, comme déjà vu chez Elias Khoury, quoique sur un mode différent. Tuéni intitule un de ses poèmes du nom de sa ville et dans un style traditionnel et suranné, elle en chante la pérennité, les faces multiples, les milliers de morts et de renaissances, défiant toutes les destructions. Dans un vers hautement stylisé, le poète superpose les couches historiques de sa ville. L'effet de verticalité du poème ainsi que sa qualité architecturale saisit en une instantanéité puissante les polarités qui ont toujours défini La Ville:

²⁷ *Ibid.*, «Jérusalem», p. 140.

²⁸ *Ibid.*, «archives sentimentales; folle terre», XV, p. 323.

BEYROUTH

Qu'elle soit courtisane, érudite, ou dévote,
 péninsule des bruits, des couleurs, et de l'or,
 ville marchande et rose, voguant comme une flotte,
 qui cherche à l'horizon la tendresse d'un port,
 elle est mille fois morte, mille fois revécue.
 Beyrouth des cents palais, et Béryte des pierres,
 où l'on vient de partout ériger ces statues,
 qui font prier les hommes, et font hurler les guerres.
 Ses femmes aux yeux de plages qui s'allument la nuit,
 et ses mendiants semblables à d'anciennes pythies.
 A Beyrouth chaque idée habite une maison.
 A Beyrouth chaque mot est une ostentation.
 A Beyrouth l'on décharge pensées et caravanes,
 flibustiers de l'esprit, prêtresses ou bien sultanes.
 Qu'elle soit religieuse, ou qu'elle soit sorcière,
 ou qu'elle soit les deux, ou qu'elle soit charnière,
 du portail de la mer ou des grilles du levant,
 qu'elle soit adorée ou qu'elle soit maudite,
 qu'elle soit sanguinaire ou qu'elle soit d'eau bénite,
 qu'elle soit innocente, ou qu'elle soit meurtrière,
 en étant phénicienne, arabe, ou roturière,
 en étant levantine aux multiples vertiges,
 comme ces fleurs étranges fragiles sur leurs tiges,
 Beyrouth est en orient le dernier sanctuaire,
 où l'homme peut toujours s'habiller de lumière.²⁹

Comme on le voit, le poète accentue ici, de façon indirecte, les tensions politiques qui s'accumulent à Beyrouth comme l'avait fait Awwad bien clairement. Avec densité, par des images pleines d'allusions, Tuéni mentionne les nombreuses idoles érigées à Beyrouth, adorées, avant d'être détruites. Sa cité au grand cœur reçoit un flux continu de populations car elle est le «dernier sanctuaire» où l'homme «peut s'habiller de lumière». Cette lumière malheureusement s'éteindra, comme on le verra bien dans *Archives sentimentales d'une guerre au Liban*.

Dans ces *Archives sentimentales* Tuéni libère son vers et construit un poème dramatique en trois parties (écrites à diverses périodes) qui projet-

²⁹ *Ibid.*, «liban: 20 poèmes pour un amour», p. 278.

tent l'agonie et la mort de son cher «Sanctuaire» à l'avant-scène du théâtre urbain. Le vers court rapidement du passé au présent, au futur, tandis que le narrateur creuse dans les archives de sa cité, comme le titre l'annonce. Les archives découvrent naturellement la cruauté de l'histoire, la vanité et la solitude de l'homme, alors qu'on prépare le terrain pour la guerre à venir.

«Sentimental» et lyrique est certainement le monologue intérieur du narrateur, ponctué par des vignettes hautement visuelles, d'une ironie qui fait mal. Le monologue est indiqué en italiques dans le «Prologue» et comme en-tête à chaque séquence, d'où la création de plusieurs plans dans la mise en scène très élaborée de la tragédie à venir. Le texte acquiert ainsi un effet graphique de haute qualité, grâce au mélange des caractères tantôt en vedette, tantôt en italique, grâce aussi à une fusion temporelle et spatiale, à une suite d'images et de séquences, comme dans un morceau de musique. Et le poème dramatique se développe avec complexité et beaucoup de brio sur plusieurs plans. Il est saisi en un instant dans le temps et l'espace, comme l'exprime Joseph Frank cité plus haut, instantanéité fulgurante propre à la sensibilité urbaine.

Dans son «Prologue» écrit en 1972, Tuéni percevait déjà le drame libanais à travers celui de la défaite arabe de 1967. Suit «le Jardin du Consul» où un monologue amalgame impressions, rêves et nostalgie, à la folie des hommes:

J'habitais la maison d'en face,
face à la guerre et au Jardin
de morts plantés et de rosiers,
ancêtres oubliés dans la dynamique d'une allée,
dans un cube de mémoire.
Sous le balcon d'un œil, une moitié de corps,
l'autre formant un angle sur le trottoir.
Une moitié de corps, signe isolé sur ma fresque de haine.³⁰

Le poète s'approche ensuite du jardin du consul, situé dans le quartier jadis si chic de Kantari, alors qu'à présent «*L'enfant [y] nombre les guerres sur son boulier*».³¹ Une fête a lieu chez le consul, prétexte pour le poète de créer une satire des chancelleries des grandes puissances qui se

³⁰ *Ibid.*, «archives sentimentales; le jardin du consul», I, p. 301.

³¹ *Ibid.*, II, p. 302.

jouent des petits pays comme des pions sur un damier. Critique mordante de soi aussi, car «*Cherchant la folie sous les sabots de nos rancunes, / nous avons prononcé les mots qui tuent*». ³² Le résultat est évidemment tragique:

Dans la bouche noire des villes,
sonne le glas des fleurs.
Le pays est mort de beauté,
tué par un éclat de rire.
Un obus dans la terre a creusé un sourire. ³³

Sous cette lumière forte et tellement claire, impressions dissonantes, visions cruelles, tranchantes, contrastes brusques, rythmes syncopés, hale-tants, s'infiltrant dans la conscience du narrateur qui multiplie les instantanés de son balcon à moitié fracassé où il est isolé sur sa «fresque de haine» ³⁴ Tuéni provoque ces effets de choc à la façon cubiste, au sein d'une «ville blanche [qui] est un tombeau». ³⁵ Ironie, satire, humour noir scandent cette suite de vignettes qui baignent, merveilleusement aussi, dans le grand amour que porte le poète à sa ville:

J'aime
le poinçon de vie sur ton front,
le bruit que fait l'Orient
à l'heure où l'aube est impériale.
J'aime
le droit d'aïnesse du mot passion
et tout ce qui permet de détruire.
J'aime
la mort des choses nourricières,
c'est-à-dire la mort à perte de vue.
J'aime
que l'on nomme cri un segment de lumière,
et nova, la folie. ³⁶

³² *Ibid.*, VI, p. 306.

³³ *Ibid.*, VII, p. 307.

³⁴ *Ibid.*, I, p. 301.

³⁵ *Ibid.*, «folle terre», II, p. 313.

³⁶ *Ibid.*, XV, p. 323.

Nous savons que *Nova* est «une étoile qui, demeurée jusqu'alors invisible, présente brusquement un éclat très vif dont l'intensité décline ensuite avec les fluctuations irrégulières».³⁷ Ainsi, dans une métaphore fulgurante, Tuéni saisit l'essence de toute ville qui se consume elle-même dans une suite ininterrompue de fluctuations. Une fois de plus, une imagerie surréaliste projette des perspectives multiples sur la scène urbaine, alors que «en plein soleil / je meurs d'incohérence / en éclats».³⁸ Quand le poète plonge de cette façon dans les archives de sa ville, il revit les luttes ataviques des hommes et des ruptures incommensurables. Beyrouth et sa guerre deviennent des archétypes universels:

Fenêtre ouverte sur la guerre
et dessus l'horizon [sic] un duel de couleurs;
ma floraison de mots³⁹

Le poète devient

livre blanc où mon sang s'écrit,
un symbole, un anneau, un grand morceau de pain,
et la ville emportée par le vent (...) ⁴⁰

La fenêtre ouverte est

miroir plein de miroirs et la guerre plus vaste,
carcasses de montagnes (...)
Et la question première qui suit le temps des ruines.
Un monde s'est fendu.
Je sais il est en verre.⁴¹

Parmi ces mille éclats de verre, l'étrangeté de la Ville:

Beyrouth
étrange Capitale,
écho
d'hommes
à multiples errances,

³⁷ ROBERT, P.: *Le petit Robert*, Paris 1973, p. 1165.

³⁸ N. TUÉNI, *Œuvres poétiques*, III, p. 314.

³⁹ *Ibid.*, «Le premier rêveur de terre», p. 268.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 269. (C'est le poète qui souligne).

⁴¹ *Ibid.*, «La terre arrêtée, Le temps des ruines», p. 365.

unis
sur le gibet
de la parole

12-13 juin 1982⁴²

La condition d'errance revient souvent dans cette étude de l'Homme et de la Ville. Adonis, plus loin, l'assumera pleinement, en en faisant «sa différence» existentielle. Chez lui aussi, cette date tragique déjà rencontrée dans *Une Mémoire pour l'oubli* de Darwich, *Le Petit homme et la guerre* d'Elias Khoury, et à présent chez Tuéni, sera dramatiquement soulignée dans *al-Waqt* (Le temps) écrit durant le siège israélien de Beyrouth. L'idée de la multiple appartenance qui va déchirer la capitale libanaise est présente de même chez Adonis, de façon prémonitoire, lorsqu'il composera à Beyrouth en 1970 le «Prologue à l'histoire des rois des *tâ'ifa*», ces rois des petites dynasties locales qui se partagèrent le pouvoir en Espagne dans la première moitié du dixième siècle, après la chute de l'émirat fondé par les Omeyyades, comme nous le rappelle Anne Wade Minkowski, traductrice du poète. Chute de notre époque, car ce ne sera pas les rois, mais les milices qui se partageront le corps de Beyrouth.

Il est évident, en tout cas, que Nadia Tuéni indique la date de son poème aussi précisément, pour marquer l'impact de «la guerre des six jours» et de toute guerre, en fin de compte, qui laisse des «carcasses de montagnes» derrière elle. Etel Adnan avait parlé d'une «nouvelle errance» au sujet du Palestinien expulsé de sa terre. Voici, en écho, de «multiples errances» qui imiteront jusqu'à la fin des temps, peut-être, celle, originelle d'Adam et Eve, suivant des rites bien connus. Tuéni va en épouser les rythmes et une identification totale s'ensuit. Poète et Cité seront unis, à travers les jalons ainsi posés de Beyrouth à Capitale, à échos des hommes, errances et finalement parole. La parole va les ramener à l'existence. Le poète affirme:

J'appartiens à ma folle terre; je la crée par ma mort, et son visage brûle de mille regards plus incandescents que la faim.

⁴² *Ibid.*, «La terre arrêtée», p. 364. (C'est le poète qui souligne cette date fatidique du siège de Beyrouth déjà rencontrée sous la plume d'E. Khoury et de M. Darwich).

Elle réaffirme la pérennité de sa ville lorsqu'elle ajoute: «Je survis à ma propre poussière, et connais / de mémoire le futur de mon temps.»⁴³ La parole, plus que la ville, «est un lieu *entre l'homme et Dieu*».⁴⁴ La parole sacralise la scène urbaine du poète. Le protagoniste ferme les rideaux en chuchotant: «Aussi ai-je enfermé sous ma langue un pays, / gardé comme une hostie.»⁴⁵

Compassion et pitié dominant aussi la poésie de Claire Gebeyli. Libanaise de grande culture, née à Alexandrie, d'origine grecque, Gebeyli est témoin de sa ville à qui elle s'identifie complètement. Journaliste et poète, sa chronique régulière dans le quotidien francophone *L'Orient-Le Jour* est comme un œil grand ouvert et un cœur rempli de la vie de sa Cité. Elle crée un genre nouveau au journalisme, des petits poèmes en prose qu'elle appelle *billets* qui scandent régulièrement les événements dramatiques de la guerre à Beyrouth tout en sublimant l'horreur décrite, à travers une dimension poétique tout à fait inattendue.

Plus tard elle témoignera de son rapport personnel à l'écriture. Elle dira, en effet, dans un essai intitulé «Deux fonctions pour un même culte» [le culte de l'écriture], que,

Les *billets* publiés dans *L'Orient-Le Jour* de 1977 à 1989 concrétisent un compromis entre les deux fonctions [celles de journaliste et de poète]: l'événement est traité dans une langue autre que celle habituellement employée en journalisme. Les faits sont rigoureusement réels, proches du constat, mais l'agencement du commentaire, le choix des mots, l'écriture même obéissent aux diktats poétiques.⁴⁶

Les *Billets* furent rassemblés plus tard en un volume intitulé *Dialogue avec le feu: carnets du Liban*. Textes surgis «du centre brûlant du monde» dit Andrée Chedid, qui ajoute dans sa préface au recueil:

⁴³ *Ibid.*, «archives sentimentales; le futur de mon temps», p. 326.

⁴⁴ *Ibid.*, «Le premier rêveur de terre», p. 252.

⁴⁵ *Ibid.*, «archives sentimentales, le jardin du consul», p. 303.

⁴⁶ C. GEBEYLI, «Deux fonctions pour un même culte», *Bāḥiṭāt*, II, Beyrouth 1995-96, p. 49-56.

Poésie éminemment vivante que celle-ci. Forcée dans l'abîme, elle sait que l'espérance est, interminablement, à saisir «vers les rives où renaît chaque jour la lumière».⁴⁷

Il est difficile de choisir l'un quelconque de ces *Billets* pour en illustrer l'intensité, car tous brûlent les doigts dès qu'on essaie d'y toucher: «Les gens de peu dont parfois on estropie les initiales, les cinq, les trois, les trente <autres>, inclus dans les communiqués».⁴⁸ Ou ailleurs, «Commerce, comptoirs, marchands. Et les combats nocturnes et la ville géométrisée sur l'ordre des cœurs sauvages».⁴⁹

Ou encore le poème en prose qu'elle dédie à sa ville, écrit dans une veine tout à fait baudelairienne. Une déesse préside à la vie de sa cité, aux travaux de vie et de mort, au passage des saisons, des années et des femmes, se remettant quotidiennement à la tâche. Les temps du présent et de l'infinitif, les pluriels qui s'accumulent, les éléments personnifiés de la scène urbaine, les jeux contrastant d'ombre et de lumière, les allusions politiques insérées dans un temps indéfini, tout contribue à élargir immensément la scène alors que le sable à la fin neutralise de sa couleur blanche tombeaux et champs de maïs, couleur blanche souvent rencontrée dans cette étude:

BEYROUTH

Ecrire pour Beyrouth...

Telles des femmes voilées, les années écoutent aux portes, et les saisons, paupières baissées, frôlent ses débris, la soutane brûlée de ses murs. Seul le vent entre dans les chambres et parle bas sans que personne ne vienne briser son monologue.

Ecrire pour Beyrouth...

⁴⁷ C. GEBEYLI, *Dialogue avec le feu. Carnets du Liban*, Paris 1986, préface d'Andrée Chedid, p. 10.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 64.

Le rivage calcaire du marché vide, les barbelés plantés dans le quartier souillé des dernières batailles, la bouche noire des galeries dans la falaise des ombres.

Des signes gravés dans les passages, creusés dans le corps des immeubles, la poussière grise pour dire la colère du feu.
Derrière une persienne deux prunelles sans larmes. Une voix lointaine égrène des prières. Un chat déplace, anxieux, un lambeau de sa proie.

Ecrire pour Beyrouth...

Comme il importe peu que les vieux équipages installent leur soie sur cette ville perdue dans le malheur. Que la mémoire gérante déploie son or sur les écailles pour rendre coupable la plaie et humilier, par des regrets, la Capitale otage...

Ecrire pour Beyrouth...

(...)

Sa robe de mille alliances, sa matière quadrillée et ses artères obscures, ses ordres dans la nuit, et la pierraille rougie chaque jour par la lumière.

Ecrire pour Beyrouth...

Pour l'écouter revivre, vaquer à ses travaux du temps et de la mort, et dénier l'absence. Pour inventer ce sable qui, de son souffle égal, couvre d'une même blancheur la pierre des tombeaux et les champs de maïs.⁵⁰

De cette façon, les *Billets* transforment des événements tragiques en source de vie. Et, pour illustrer ces quelques vers trempés dans la ville, ce citadin désespéré qui s'identifie à tous les éléments brisés autour de lui et ce ciel «si bleu si neuf» éperdu, qui «cherche sa place» au sein de la folie des hommes:

⁵⁰ *Ibid.*, p. 52-53.

*«J'ai vu la peur en face
 Samedi 27 septembre
 Le vieux magasin et son enseigne visible
 La langue du soleil sur l'arbre du parking
 Une fenêtre éborgnée.
 Des copeaux de moi-même
 Invisibles au regard.
 Et ce ciel
 Ce ciel si bleu si neuf
 Ce ciel qui cherche sa place,
 Ce samedi 27 septembre...»⁵¹*

Ailleurs, le poète lutte pour trouver ses mots: «Si je pouvais trouver les mots» dit-elle, «si je pouvais dire le sanglot d'un peuple qu'on assassine». ⁵² Elle le dit, de façon fulgurante, en parlant de la ville plutôt que du peuple, ville et homme ne faisant qu'une seule entité dans «La dépouille à vif / d'une ville». ⁵³

Poésie urbaine, par excellence, sortie d'un jet, communiquant l'horreur des faits avec une concision admirable:

Nul n'a su comment
 ils se sont mis à l'ouvrage.
 La ville éclatée comme un ventre
 les grilles calcinées
 interminable la noire denture des barbelés⁵⁴

La «mise à jour» est nécessairement douloureuse, tâche quasi-impossible lorsqu'assis devant sa feuille, le poète regarde brûler sa ville. Elias Khoury avait été confronté à cette paralysie, de même Gebeyli qui souffre des difficultés du labeur dans «une ville éclatée». Mais «la mise à jour» a miraculeusement lieu. La renaissance prend forme dans «Portique», poème liminaire du volume dont le titre suggère précisément ce labeur mené à terme. Libérée, illuminée, Gebeyli court le dos au vent.

⁵¹ C'est l'auteur qui le cite dans son témoignage «Deux fonctions pour un même culte», *Bāḥiṭāt*, p. 57.

⁵² C. GEBEYLI, *Dialogue avec le feu*, p. 64.

⁵³ C. GEBEYLI, *La Mise à jour*, p. 39.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 55.

La Cité se dissout dans des images éthérées et le poète affirme son besoin de continuer à témoigner:

PORTIQUE

Il m'a fallu donner des noms

Il m'a fallu franchir...

Semence égarée sur un verset d'yeux durs

déposée en chaton

sur une danse qui s'achève

La poitrine fendue

brûlée

Il m'a fallu redevenir partie

allonger les bras vers les lattes de lumière

courir le dos au vent

il m'a fallu écrire.⁵⁵

Et l'écriture est propulsée à des sphères de plus en plus élevées et raréfiées. Le poète passe graphiquement de scènes figées, glaciales, à d'autres fluides, mobiles, qui volent frénétiquement emportées par le besoin de se libérer. Tel ce poème-épigramme:

Sur chaque toit une attache

un cri dans chaque étoile

sous chaque bure une ville

chaque veillée une naissance

Et le mal de ne pouvoir

dessiner une seule branche⁵⁶

⁵⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁶ C. GEBEYLI, *Mémorial d'exil*, Paris 1975, p. 35. Ce poème, dans ma traduction anglaise, est inclus dans *The Literary Review*, «Bearing Witness: Recent Literature from Lebanon», 37,3, Spring 1994, à la suite de quoi l'Institut pour l'information scientifique à Philadelphie aux Etats-Unis le sélectionna pour faire partie de sa collection mondiale permanente d'œuvres d'art et de science. L'Institut en informa l'auteur à sa

qui fixe de façon si dénudée, si tragique, la désolation de la ville.

La texture du poème, cette émotion si fortement contenue, cette vie qui crie pour s'exprimer et, plus loin, le mal, le manque terrible de verdure, de fertilité... A la manière imagiste d'Ezra Pound, la métaphore ici capte instantanément dans l'esprit et le cœur, et sur plusieurs plans, vie et mort dans la ville. Le titre du volume l'indique bien d'ailleurs: *Mémorial d'exil*, la fonction du poète étant de fixer la mémoire de sa ville. Le sentiment d'exil (rencontré auparavant chez Salih et Khoury entre autres) a souvent accompagné la littérature urbaine, comme si l'homme avait créé une superbe œuvre d'art – artifact / *mémorial* ici – et ne fait que la perdre ou la détruire.

Finalement, l'œuvre de Claire Gebeyli laisse dans la mémoire du lecteur l'expérience incontestable d'une longue durée et d'une vision profonde de la condition humaine. Les faits relatés par Gebeyli expriment *la vie significative* des habitants d'une «ville éclatée» qui souffre et agonise.⁵⁷ L'horizon, toutefois, n'est pas clos. Bien au contraire, le vers frémissant d'espoir est toujours prêt à s'envoler à nouveau.

Mythe du Caire chez Mahfouz, mythe de Wad Hâmid chez Tayeb Salih, Beyrouth en feu chez plusieurs des écrivains parcourus jusque-là, sacralisation de la Ville avec Tuéni, poème épique de Beyrouth chez Gebeyli. Nous arrivons à présent sur le rivage de Mahmoud Darwich, rencontré plus tôt qui se prépare à un nouvel exil.

Révolte et souffrance, déjà perçues, définissent Mahmoud Darwich. La condition d'exil et d'errance nous a souvent occupés jusque-là. Qui mieux que Darwich pourrait incarner cette nouvelle forme de nomadisme de notre siècle? Avec la différence, non minime, qu'elle n'est pas mode de vie naturel, mais au contraire mode de vie imposé, créé par l'injustice et la violence de l'histoire. Né en 1941 à Acre, en Palestine, l'enfant Mahmoud est obligé de fuir avec sa famille en 1948 et de se réfugier au Liban. Deux ans plus tard, il revient au pays natal pour trouver son village rasé. Commence une vie de réfugié dans son propre pays, plus tard au Caire, puis à Beyrouth où il vécut durant plus d'une décennie, avant d'en être expulsé avec un grand nombre de ses compatriotes résistants en 1982. Des vers lancinants reviennent tout le long du poème qui décrit ce départ forcé:

grande surprise! Voir dans cette même revue ma traduction anglaise du poème de Nizar Kabbani dont j'ai cité quelques vers plus haut.

⁵⁷ Albert Béguin emploie souvent cette belle expression *la vie significative* que je souligne ici.

C'est une autre *hiğra* [exil], ne pars pas tout à fait.

C'est une autre *hiğra* vers l'inconnu

Mille arcs percent mes côtes

et me poussent de l'avant

mais rien ne me cassera

C'est une autre *hiğra*

Prends garde

Ils te volent la peau

Comme tu es seul, ô fils de ma mère

ô fils de plus d'un père

Comme tu es seul!⁵⁸

Comme on le voit bien, *hiğra* et solitude sont une sorte de destin à assumer pleinement, la tête haute:

Pars, aussi pauvre qu'une prière

Nu-pieds comme le fleuve sur le chemin caillouteux,

Tête haute comme un œillet.

Non, tu n'es pas Adam en déclin, parti de Beyrouth,

Amman ou Yafa (...). Tu es plus vaste que les villes

Tu arraches de toi les villes

et tu construis une terre sous ta petite bannière,

une tente

une idée

un épi de blé.⁵⁹

On comprend à quel point ce lyrisme exacerbé plaît au public arabe nourri d'une tradition de grandes élégies depuis la période pré-islamique.

Dans le poème précédent écrit pour Beyrouth, le poète sent la catastrophe du départ approcher et apprécie encore plus cette oasis qu'est Beyrouth et qui le rafraîchit constamment. Il chante, à son tour, sa ville d'adoption, comme il chanterait une aimée. Ce long poème qui mêle vers irréguliers et prose poétique, est scandé d'un refrain de deux lignes:

⁵⁸ M. DARWĪṢ, «Madiḥ al-ẓill al-ʿālī» (Élégie de l'ombre haute), *al-Kirmil*, VII, 1983, p. 14-59. Darwich vivait à l'époque entre Tunis et Paris et était le rédacteur en chef de cette revue-tribune de la voix de la résistance palestinienne. Darwich est le poète le plus important de cette résistance et fut emprisonné à plus d'une reprise lorsqu'il habitait encore son pays. Je traduirai les extraits de ce poème et du suivant.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 58. Voir ma discussion du phénomène de l'exil à propos du narrateur de Tayeb Salih, *supra* p. 71.

Beyrouth notre tente
Beyrouth notre étoile.⁶⁰

Il faut savoir qu'un grand nombre de Palestiniens réfugiés au Liban depuis leur premier exode à la création de l'Etat d'Israël ont vécu dans des camps, sous des tentes. Beyrouth évoquée ici devient leur grand refuge, leur unique tente. Ainsi la ville brille-t-elle comme une étoile dans son firmament et le poète accumule les attributs pour la décrire: «Papillon de pierre, Beyrouth (...). Reflet de l'âme dans le miroir (...). Forme de la femme primordiale (...). Beyrouth de labeur et d'or, Andalousie, Damas». Petit à petit, Beyrouth devient, de nouveau, ville-archétype plus belle que tout poème qui la chanterait:

Plus belle que sa poésie, plus facile que la parole
des gens, elle nous tente par l'attrait d'un millier
de villes ouvertes et d'un nouvel alphabet,
Beyrouth notre tente
Beyrouth notre étoile

Et le poète conclut:

Beyrouth pour l'absolu
Nos yeux pour le sable
Beyrouth
Femme de sang pétri d'arcs
Echiquier de la parole.⁶¹

Ville et poète sont au cœur de son élégie, tous deux blessés à mort, lorsqu'en septembre 1982, la ville est assiégée et bombardée continuellement. Le poète s'apprête à prendre le bateau vers un nouvel exil. «Une mer pour un nouveau septembre» hante Darwich, jusqu'au moment où la mer va couvrir la ville et engloutir le poème de Beyrouth. Nous avons déjà rencontré cette image de mort par l'eau à la fin de son journal *Mémoire pour l'oubli*. Elle revient, obsessionnelle, ici:

Mets-toi dans la mer
Mets le sac des tempêtes sur le premier roc.
Porte ta vacuité et ma défaite
Une mer apprêtée pour nous

⁶⁰ M. DARWIŠ, «Qaṣīdat Bayrūt», (Le Poème de Beyrouth), *al-Kirmil*, I, hiver 1981, p. 19-38, dans ma traduction.

⁶¹ *Ibid.*, p. 20 et 27.

allusion à l'arrangement politique qui eut lieu au moment du retrait israélien du Liban. Les résistants palestiniens prennent le bateau escortés officiellement jusqu'à la mer.

Le cœur a la force de dire adieu à la ville, au Liban, puis:

Nous avons chanté tout le poème à Beyrouth
 Beyrouth notre citadelle
 Beyrouth notre larme,

une imagerie religieuse accompagne ce départ tragique:

La croix est ton espace
 ton seul parcours
 de siège en siège
 Beyrouth notre histoire
 Beyrouth notre douleur

Une mer pour un nouveau septembre
 Un nouvel exil

Le vécu du tragique historique occupe entièrement le poète qui retrace le chemin de Golgotha, nouveau crucifié de l'histoire:

Retrace le chemin de Golgotha
 Monte avec moi
 Rendons à l'âme perdue son origine.
 Que veux-tu Seigneur
 Maître de notre âme
 Maître de ce monde changeant?
 Maître de la braise
 Maître de la flamme
 Combien vaste est la révolte
 Combien étroit le voyage
 Combien grande l'idée
 Combien petit l'Etat!⁶²

Le ton incantatoire accentue la plainte douloureuse du poète; l'intensité lyrique de Darwich pousse le circonstanciel vers l'universel, la dimension réaliste vers une vision métaphysique intériorisée. Terre / Ville / Femme /

⁶² *Ibid.*, p. 58-59.

Poésie forment une entité organique qui nourrit l'âme blessée à mort du poète.

Finalement, Adonis tire de la ville en feu matière pour un poème, «Le Temps», qui transmue la réalité tragique en une apothéose, au-delà du temps et de l'espace, dans le sens baudelairien du terme: «Le caractère principal d'une apothéose doit être le sentiment surnaturel, la puissance d'ascension vers les régions supérieures, un entraînement, un vol irrésistible vers le ciel, but de toutes les aspirations humaines». ⁶³

D'origine syrienne, Adonis fut naturalisé libanais et vécut à Beyrouth à partir des années cinquante. Ce n'est qu'en 1984 qu'il quitta le Liban pour Paris où il réside actuellement. Poète, théoricien, critique littéraire, traducteur de Saint-John Perse, Georges Schehadé, Yves Bonnefoy et al-Ma'arri entre autres, il participa à la création de la revue *Šīr* en 1956, puis fonda une autre revue littéraire *Mawāqif* en 1968. De nombreuses voix arabes et étrangères dans les domaines divers de la poésie, le roman, la traduction, la critique littéraire et autres, se rencontrèrent à travers ces deux revues littéraires et multiplièrent conférences et débats dans le Beyrouth cosmopolite des années cinquante, soixante et jusqu'en 1975.

La revue *Šīr*, fondée conjointement par Youssef el-Khal et Adonis, revendiquait la liberté de création et la variété de style. Une constellation de jeunes poètes bien trempés dans leurs études arabes classiques, mais subjugués aussi par la révolution poétique de Baudelaire jusqu'aux Surréalistes en France, d'Ezra Pound, T.S. Eliot et Edith Sitwell en Angleterre, contribuèrent à créer un mouvement appelé le «Mouvement de la revue *Šīr*» qui engagea définitivement la poésie arabe dans son époque contemporaine. Une vive polémique, naturellement, s'ensuivit entre ces jeunes novateurs et leurs aînés traditionalistes, comme partout au monde dans l'histoire des Lettres. Les jeunes eurent gain de cause car il est difficile d'arrêter le temps et le changement de sensibilité.

Ces jeunes poètes des années cinquante et soixante à Beyrouth, voulurent s'attaquer à la structure même du vers, se libérer de la rime, se sentir libres d'emprunter au quotidien images et thèmes, d'assouplir leur langage, de puiser leurs métaphores dans l'héritage symbolique et emblématique universel. Sindbad, Tammouz (Adonis), le Christ, 'Alī, Qays, Layla, le Roi-Sauveur, le Phoenix, Babel, Sodome, Troie et la Rome antiques, Jérusalem..., entre autres, seront des symboles fréquemment utilisés par Youssef el-Khal, Khalil Hawi, Adonis, al-Sayyab, Tawfiq Sayigh, etc., qui se

⁶³ CH. BAUDELAIRE, «Exposition universelle de 1855», *Œuvres complètes*, p. 966.

retrouvaient ou publiaient leurs poèmes à Beyrouth durant cette époque d'or de la capitale libanaise.

Notons aussi que ces poètes perfectionnèrent le poème en prose. L'on voit souvent Adonis, par exemple, mélanger comme Darwich, Kabbani ou Hawi, des strophes en vers irréguliers et d'autres en prose et en jouer graphiquement sur une même page. Ce jeu lui permettra aussi d'accentuer des «thèmes et variations» comme dans une pièce musicale, des notes en italiques insérées dans le poème ou référant le lecteur au bas de la page, des caractères tantôt en vedette, tantôt en italique, des espaces nus, blancs comme en rêvait Mallarmé... bref, autant de moyens rendant encore plus mobile une poésie déjà extrêmement dynamique:

C'est cette conscience de la modernité arabe qui nous ouvre à nous autres, poètes arabes d'aujourd'hui, un espace nouveau (...). Elle est (...) capacité constante d'action et de dépassement vers le futur (...). Ce qui prime et ce qui oriente le poète est l'attachement à tout ce qui pourrait le diriger vers l'avenir.⁶⁴

Et le poète ajoute, formulant un résumé de tout ce qu'il a essayé de faire jusqu'à ce jour:

Ainsi, l'écriture poétique moderne fonde son historicité sur le désir, la libération du refoulé, l'illumination, et sur tout ce qui ébranle les valeurs, les normes et les méthodes de pensée en place, pour les dépasser. Aux concepts traditionnels – le continu, le cohérent, l'un, le fini – se substitueront le discontinu, l'enchevêtré, le pluriel, le non-fini. Le poème moderne ne sera plus simple fil affectif, simple surface émotionnelle. Il sera un tissu culturel, un réseau-espace dans lequel s'entrelaceront le rythme du moi et le rythme du monde dans un élan orienté vers une nouvelle naissance arabe, radicale et totale.⁶⁵

Espace nouveau donc, action et dépassement continuels, nouvelle condition de l'homme arabe contemporain exprimée par le poème. Poète extrêmement mobile, lui-même, Adonis se définit dès cette œuvre-charnière qu'est le recueil *Chants de Mihyar le Damascène*, comme le roi Mihyar, personnage mythique, qui «n'a pas d'ancêtres» et dont les

⁶⁴ ADONIS, *Introduction à la poétique arabe*, p. 121 et 123.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 125.

«racines sont dans ses pas». Mihyar marche continuellement avec «des semelles en poussière» et parcourt un nombre infini de chemins. Le mot *chemin*, d'ailleurs, revient tout le temps dans les *Chants*. Mais aussi dans le poème liminaire de ce recueil intitulé «Psaume», Mihyar «vient désarmé», «dessine le revers du jour», «emprunte les bottes de la nuit», annonce «l'entrecroisement des extrêmes» (...) gravant sur le front de notre temps le signe de la magie». ⁶⁶

Poète-voyant, héritier d'une tradition mystique vivante en lui comme en son homologue Tayeb Salih, Adonis est le fils spirituel, aussi, d'une série de voyants, de Baudelaire à Rimbaud aux Surréalistes de notre époque. Il trouve, d'ailleurs, des points de jonction entre ces deux traditions qui se complètent en lui, lorsqu'il parle de l'orientalisation de la poésie occidentale: «Prophétie, vision, rêve, magie, merveilleux, infini, méta-réel, ravissement, illumination, absence / présence dans l'extase», relèvent de «caractéristiques purement orientales». ⁶⁷ Adonis ajoute que les plus beaux aspects des «correspondances» chez Baudelaire sont une «des données du mysticisme arabo-islamique», ⁶⁸ que ce qu'il y a de plus profond chez Rimbaud est son cri face à l'Occident: «*Je est un autre et la vraie vie est ailleurs*». Ce cri, dit Adonis, n'est que variation sur ce qu'a dit le mystique arabe: «*Moi, je ne suis pas moi*», ou «*la vraie vie est la vie absente*». ⁶⁹ Mallarmé, de même, est très proche des Arabes dans sa conception du langage et le Surréalisme est frère aussi, dans ses caractéristiques les plus essentielles, du mysticisme arabe. Adonis dit ailleurs, dans ces mêmes leçons, qu'il est lui-même arrivé aux grands poètes arabes par le détour de Baudelaire, des Symbolistes et des Surréalistes français. ⁷⁰

Nous avons souvent parlé, dans des contextes différents, d'une nouvelle *errance* qui définit l'intellectuel arabe, exilé de par le monde, fuyant une ville après l'autre en pleine crise ou en destruction, comme fut le cas de Beyrouth. Nous avons cité dans ce contexte le comparatiste distingué Edward Saïd, qui paie hommage à Naguib Mahfouz dans un article intitulé «Good bye, Mr. Mahfouz». Dans cet article Saïd prend, par contraste à Mahfouz, l'exemple d'Elias Khoury à Beyrouth et d'Emile Habibi en Palestine, tous deux écrivains dans leur ville, quittant leur maison le matin,

⁶⁶ ADONIS, *Chants de Mihyar le Damascène*, Paris 1983, p. 80 et 19. Le titre original du volume est *Agāni Mihyār al-Dimašqī* (1961) compris dans *al-A'māl al-kāmila*.

⁶⁷ ADONIS, *Introduction à la poétique arabe*, p. 120.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 120 et 121.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 108.

n'étant jamais sûrs de la retrouver à leur retour. Saïd en tire les conséquences sur leur mode d'écriture et leur vision du monde.⁷¹

On pourrait dire de même pour Adonis qui transforme le thème de *l'errance* en une condition privilégiée, en épouse la mobilité et en fait la substance de sa poésie. Les paroles de Mihyar – ce chevalier de feu sont,

Gravées, ses paroles se tournent vers l'errance, l'errance, l'errance...

Le voici qui vient (...) dévastant la terre des écritures...

Le voici qui s'avance sous les ruines
dans l'éclat du verbe nouveau⁷²

Ruines d'une époque, d'une civilisation, d'un monde qui le poussent à marcher, marcher non pas en cercles comme le narrateur d'Elias Khoury, mais de plus en plus loin, de plus en plus haut. L'eau est sa flamme, il entre dans le rite des vagues,

J'efface les traces et les taches de mon être intérieur. Je le lave, je le nettoie, je fais place nette. Ainsi je vis au plus profond de moi-même.⁷³

Après ce rituel purificateur, Adonis rêve d'une cité qu'il recréera de ses ruines, nouvelle patrie pour les enfants. Sa terre demeure «terre de magie»;⁷⁴ il cherche Ulysse, cet autre Errant, voyage «sous les orbites»,⁷⁵ entend «s'écrouler les frontières».⁷⁶ Le lointain est sa patrie; lui, «le coureur de l'univers»,⁷⁷ annonce «l'homme intérieur»,⁷⁸ le «déluge du refus»,⁷⁹ le «livre de la Genèse»,⁸⁰ puis il écrit «une incantation» pour ses jours et «brise le sablier du temps»:

⁷¹ Cf. *supra* p. 67.

⁷² ADONIS, *Chants*, «Le chevalier d'étranges paroles», «Psaume», p. 20, «Il n'est pas une étoile», p. 21, «le nouveau testament», p. 31.

⁷³ *Ibid.*, «Le charmeur de poussière», «Psaume», p. 46.

⁷⁴ *Ibid.*, «Terre de magie», p. 66.

⁷⁵ *Ibid.*, «Langue pour la distance», p. 86.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*, «Le dieu mort», «Psaume», p. 94.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

J'aiguise l'heure lente, ô dimensions de la terre, j'éperonne les aiguilles et je les pique. J'extirpe la ville et je la pends.⁸¹

De cette façon, le poète renverse une situation qui aurait pu l'écraser, extirpe la *Ville*, symbole de pseudo-progrès, pour créer une condition à sa mesure qui épouse l'errance et brise le temps. Il compose d'abord une «Élégie pour le temps présent» où il est sur le point de mourir:

Les chars de l'exil
franchissent les ramparts

La poésie s'en est allée hélas
avec les chars de l'exil.

Le vent s'alourdit sur nous, les cendres de nos jours jonchent la terre (...)

Le désastre emporte au loin le visage de notre histoire. Notre histoire – mémoire trouée de terreur, plaines étrangères de ronces sauvages.⁸²

Il ne reste qu'à brûler la *Ville*, centre de cette «mémoire trouée», de cette «existence rapiécée»:

Notre feu marche sur la ville
pour en détruire le lit

Nous détruirons le lit de la ville

Nous laverons le ventre du jour
Ses entrailles et son fœtus
Nous brûlerons cette existence rapiécée
au nom de la ville...

Notre feu approche
et l'herbe naît dans la braise de la révolte
Notre feu marche sur la ville.⁸³

⁸¹ *Ibid.*, p. 95.

⁸² *Ibid.*, «la mort recommencée», «Élégie pour le temps présent», p. 194.

⁸³ *Ibid.*, «Le temps étroit», «La ville», p. 167.

Visiblement, le poète est à l'étroit dans la Ville; l'espoir néanmoins naît dans l'herbe, le feu purificateur consumera les débris de la ville.

De ces débris lavés par le feu expiatoire naîtra le chef-d'œuvre des deux décennies de guerre au Liban, le poème «al-Waqt» (Le Temps) écrit par le poète durant le siège israélien de Beyrouth, événement déjà rencontré dans mon étude du poème *Archives sentimentales* de Nadia Tuéni, et chez Mahmoud Darwich un peu plus tard. Adonis marque avec précision le contexte spacio-temporel de son poème en écrivant après la toute dernière ligne: «Beyrouth, 4 juin–25 octobre 1982». Force magique de l'art: c'est par la dimension esthétique que le créateur conquiert, à travers l'histoire, toutes les catastrophes et en sort vainqueur. Nous serons tout à l'heure témoins de cette conquête du poète dans «al-Waqt», apothéose de tout ce qui fut écrit durant et sur la guerre à Beyrouth.

Mais auparavant, et comme fut le cas de Tawfiq Youssef Awwad, Adonis compose à Beyrouth en 1970 le *Prologue à l'histoire des rois des tâ'ifa* qui annonce de façon saisissante la guerre à Beyrouth. Magistral est ce titre qui, en un raccourci éclatant, va télescoper ce dixième siècle en Espagne où les rois des petites dynasties locales, les *Mulūk at-tawā'if*, se partagent le pouvoir en Espagne après la chute de l'émirat fondé par les Omeyyades, et l'époque présente où les divisions partisansales vont se disputer le Liban, quitte à le détruire. Voici un des passages du «Prologue», saisissant d'actualité au sujet de Beyrouth:

Ainsi ai-je écrit l'Histoire:

J'ai noté: la défaite a maculé la chair des siècles,
Oran est comme Kâzimiyyah
Damas est Beyrouth la vieille –
Désert qui avale les saisons, sang pourri.
Le feu des symboles a cessé d'engendrer les cités
Et l'espace.
J'ai noté: ce qui reste n'est que sang sénile à l'agonie.
La défaite a maculé la chair des siècles⁸⁴

Et Adonis conclut superbement, plus loin: «Il est l'heure du viol immense».⁸⁵

⁸⁴ ADONIS, *Tombeau pour New York*, «Prologue à l'histoire des rois des tâ'ifa», p. 51. La traductrice explique que Kâzimiyyah est un quartier de Bagdad.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 54.

Ce viol se répétera en juin 1982, dix siècles plus tard. Durant cet intervalle, le poète «effaçant toute sagesse», avance à nouveau: «... effaçant toute sagesse voici mon feu aucun signe ne subsiste mon sang est le signe telles sont mes prémices».⁸⁶ Il avance, pénètre les flancs de la ville, la cache sous ses flancs:

la ville – arcs de folie (...)
j'offrirai au feu l'ouverture du monde j'ai dit: demeure tel la
lance – Néron – fiché au front de la créature toute maison est
Rome l'imaginaire et le réel sont Rome Rome ville de
Dieu et de l'Histoire j'ai dit: demeure tel la lance Néron...⁸⁷

Mélange de l'imaginaire et du réel, ville archétype toujours recréée. Mais comment le poète va-t-il sauver la ville – «lier la ville avec du pain»?⁸⁸ se demande-t-il, sacralisant ville et pain comme lorsque Tuéni cacha sa ville sous la langue «comme une hostie»?⁸⁹ Il y arrivera par la puissance de l'imaginaire. Le refrain de ce poème intitulé «Ceci est mon nom», un des plus connus d'Adonis, revient souvent, explosif:

*J'ai le pouvoir de transformer: détonateur de la civilisation ceci est mon nom.*⁹⁰

En fait, ce pouvoir de transformer va se donner toute latitude dans «Le Temps» où, une fois de plus, le poète va «errer dans les décombres», transformant l'humiliation de sa ville en acte de défi extraordinaire, la mort en nouvelle naissance, la fin en début, l'histoire du poète dans la Cité en celle de tous les poètes dans toutes les cités du monde à travers les âges, émergeant continuellement de tous les cataclysmes.

Le poème est d'une grande fluidité, les vers irréguliers courant sur la page, se jouant de sa longueur et de sa largeur, les images se précipitant multiples et folles, le rythme syncopé, tenu en haleine, créant un puissant refrain, encadrant cette floraison de métaphores – autant de moyens qui tissent, dans la plus pure tradition symboliste, la trame du poème. Le poète

⁸⁶ *Ibid.*, «Ceci est mon nom», p. 57.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 58-59.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁸⁹ Voir *supra* p. 141.

⁹⁰ ADONIS, *Tombeau pour New York*, «Ceci est mon nom», p. 58, 61, 68. C'est Adonis qui scande son poème en répétant et soulignant ce vers «détonateur».

marche à travers les rues de Beyrouth, le long de son beau front de mer, les rues se précipitent, les jours, les saisons, les époques tombent en chute libre et Beyrouth, en débris, absorbe toutes les autres villes. Ce drame urbain est le plus souvent évoqué à la première personne du singulier, le monologue intérieur du poète mobilisant immédiatement le lecteur:

J'étreins l'épi du temps, ma tête tour de feu
 Quel est ce sang qui divague dans le sable et quel est ce déclin?
 Flamme du présent, qu'avons-nous à dire?

Dans ma gorge, les lambeaux de l'Histoire
 et sur mon visage les signes du sacrifié
 Comme la langue est devenue amère
 Etroite la porte de l'alphabet.⁹¹

Ailleurs, le monologue intérieur se divise pour créer un dialogue entre «je» et un autre («Je est un autre» avait bien dit Rimbaud), puis le «je» s'adresse à plusieurs interlocuteurs, devenant multiples, technique qui nous est familière depuis «Les Sept vieillards» de Baudelaire et les *Quatuors* de T.S. Eliot. Adonis puise directement dans un patrimoine littéraire commun, prolonge toute une littérature urbaine née avec Baudelaire et emprunte au cinéma et au théâtre contemporains beaucoup d'effets visuels, auditifs et sensoriels. Le refrain, répété six fois, scande des sections du poème composé de plus de deux cents vers, d'où son effet symphonique. Le poète établit aussi un réseau de correspondances entre le visible et l'invisible, circulant librement de la description la plus sordidement réaliste de la ville en ruines, des cadavres, jetés çà et là, à des métaphores oniriques puis à un voyage interplanétaire. La Ville sera tremplin pour forcer les frontières spacio-temporelles et voler de plus en plus haut, se noyant dans l'immensité de l'univers.

Poème urbain au départ, «Le Temps» est transmué, petit à petit, en vision dérégulée et exaltée, comparable à celle du «Bateau ivre» de Rimbaud, seul moyen peut-être pour transcender une réalité écrasante d'horreur. Suivons pendant un moment la dynamique du poème dans les trois divisions du *temps* qui en est le thème principal – présent, passé, futur – pour toucher de près ce *temps* que le poète va finalement abolir.

Dans le présent, la ville assiégée est cauchemardesque. Seules les flammes parlent au poète dans un monde en déclin, en un sombre crépus-

⁹¹ ADONIS, «Le Temps», *Le Temps Les Villes*, p. 203.

cule. Une dialectique de feu, de sang et de nuit se déploie en un foisonnement d'images. Dans la Cité ensanglantée le poète répète:

J'étreins l'épi du temps, ma tête tour de feu
 Quel est ce sang qui divague dans le sable et quel est ce déclin?
 Flamme du présent, qu'avons-nous à dire?⁹²

L'atmosphère est apocalyptique, quoique *l'épi* qu'on étreint précieusement, sauvegarde la note d'espoir en une renaissance prochaine. La scène urbaine est émettée, pleine de lambeaux, de blessures, de formes fantomatiques que l'on ne peut identifier, de silos d'ossements «tête d'enfant, ce petit tas?»⁹³ L'horreur dépasse les mots, on se sent étouffer:

Dans ma gorge, les lambeaux de l'Histoire (...)
 Etroite la porte de l'alphabet.⁹⁴

Les scènes d'horreur se déploient en mots à peine murmurés, phrases incomplètes, style saccadé:

Mon âme a oublié ses passions
 oublié son patrimoine caché dans la maison des images
 (...)
 Elle n'entend plus qu'un grincement métallique –
 Voici le cœur de la ville
 lune coupée en deux, (...) ⁹⁵

Plus loin, un moment de vision révèle au poète une histoire universelle tissée de catastrophes:

Epuisé je me retourne et je scrute les lointains
 Que sont ces haillons? Chroniques? Contrées?
 Bannières suspendues aux falaises du crépuscule?⁹⁶

⁹² *Ibid.*, p. 203, 204, 208, 210, 213, 214, 218, 219. Dans ces pages le refrain est tantôt scandé *in toto* tantôt en partie.

⁹³ *Ibid.*, p. 206.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 203.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 210.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 215.

Dans cet état d'extrême sensibilisation, le poète se tient à la pointe extrême d'un monde qu'il est seul à maudire:

Voici qu'en un instant je lis des générations
et qu'en un seul cadavre je reconnais des milliers de cadavres
(...)
Est-ce d'être la pointe extrême d'un monde que d'autres bénissent
et que moi je maudis?⁹⁷

Epuisé, portant tout seul le poids de ce monde, il se demande ce qu'il est:

Mon corps m'échappe
Mon visage se dérobe au miroir
Mon sang quitte ses artères
(...)
Qu'est cela qui déracine mes profondeurs et s'en va
(...)
Qu'est cela qui divise mon âme et me détruit?
Suis-je la croisée des chemins?⁹⁸

Il serait intéressant, ici, de se rappeler que cette même question existentielle reflétant une déchirure profonde dans l'âme arabe contemporaine avait été posée par le narrateur de Tayeb Salih dès ses premiers écrits. Le jeune Soudanais demandait alors à sa femme anglaise Aileen: «Comment as-tu pu m'aimer, moi, cet étranger perdu qui porte en lui l'angoisse de toute une génération? (...) Tu as épousé un Orient inquiet qui se trouve à la croisée des chemins».⁹⁹ Il y aurait lieu de trouver plusieurs points communs, quoique dans des contextes différents, à ces deux acteurs qui jouent sur la scène arabe contemporaine, dans des villes en mutation constante.

Adonis se demande donc:

Suis-je la croisée des chemins?
A l'heure du dévoilement, ma route a-t-elle cessé d'être ma route?
Suis-je multiple, mon histoire est-elle mon abîme
et mon échéance mon embrasement?¹⁰⁰

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*, p. 215-216.

⁹⁹ Voir *supra* p. 71.

¹⁰⁰ ADONIS, «Le Temps», *Le Temps les Villes*, p. 216.

Il console son âme éperdue en s'identifiant à une série de créatures primitives, restées en contact direct avec les forces élémentaires de l'univers: la fourmi qui prêche, la chouette perchée sur un minaret tissant de son cri un arc-en-ciel, un bouffon qui révèle ses mystères... Autant de créatures qui vont alimenter sa poésie quoiqu'une «scie à la nuque» lui ordonne de se taire:

Souvent j'ai dit à la poésie sédimentée
 dans les tréfonds de ma mémoire –
 Quelle est cette scie sur ma nuque
 qui me dicte le verset du silence?
 A qui raconterai-je mes cendres
 moi qui ne sais arracher mon poulx
 et le jeter sur la table
 moi qui refuse de faire de mon chagrin
 un tambour pour le ciel?
 Je dirai alors – ma vie a été demeure de spectres
 moulin à vent.¹⁰¹

Absurde est le présent. Le poète se tourne vers le passé pour essayer de répondre à ces questions. «... fauves sont les pas de la nuit...»,¹⁰² une monstruosité s'approche dans le noir. Pris de vertige, tout se mêle dans son esprit: villes, pays, saisons, forêts, plaines, «membres disloqués tels des champs»,¹⁰³ tout est sombre «dans la mémoire de la terre»,¹⁰⁴ nous errons à nouveau désespérément:

époque d'errance qui improvise l'instant
 et rumine l'air
 (...)
 Tueuse sans visage
 arborant tous les visages...¹⁰⁵

Terrorisé, le poète voit dans «un seul cadavre (...) des milliers de cadavres».¹⁰⁶ Il s'en échappe et chante à nouveau «le désir du refus»,¹⁰⁷ laissant en chemin l'ancêtre qu'il venait d'évoquer:

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 212.

¹⁰² *Ibid.*, p. 211.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 213.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 214.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 215.

Ancêtre que je rejette maintenant, bien que j'aie aimé la création
en ton nom, tu ne me connaîtras plus et plus rien ne me reliera à
toi, à part ces vestiges enfouis dans mon âme qui me pleurent et
me font pleurer sur toi.¹⁰⁸

Le poète doit tomber au fond de l'abîme pour en émerger triomphant:

La trame se défait
Je me vois dans un abîme et me laisse aller
à la nuit de la chute
(...)
Je perçois le monde comme une chasse¹⁰⁹

La table est dressée. Dieu s'y installe et mange le corps des hommes.¹¹⁰ Le poète-dieu renie le mangeur et le mangé, l'histoire est égorgée, le voyage triomphal se prépare:

Sellez ces vents rétifs
L'Histoire est égorgée et ce n'est que prélude...
(...)
bienvenue à mes débris, à mon déclin
Demain la mort soufflera en moi sans que je m'éteigne
Demain je sortirai de la lumière pour aller
vers une autre lumière
(...) plus noble qu'un dieu.¹¹¹

Maître de l'avenir, rafraîchi par les corolles des fleurs, embelli par les bijoux de Vénus et Capricorne, intoxiqué par cette ascension vertigineuse, le poète embrasse terre, mer, soleil, les sens débridés, les images fusant comme des étincelles. Il «enlace l'âge à venir»,¹¹² marche indompté, «dessinant, recréant»¹¹³ son pays, laissant derrière lui peur et chaînes. La terre renaît:

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 221.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 218.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 220.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*, p. 221-222.

¹¹² *Ibid.*, p. 224.

¹¹³ *Ibid.*

On dirait que la terre
est un enfant
et les légendes femmes
Rêves?¹¹⁴

«La ville éclatée» aura servi de tremplin vers cette nouvelle terre née des polarités extrêmes de l'abîme et des hauteurs, de la terreur et de l'émerveillement, de l'absurde et de cette «cabane d'idées».¹¹⁵ Rêve? Oui, la réalité commence par le rêve. La terre regagne la pureté de l'enfance, lavée par le sang sacrificiel répandu dans la ville. L'élément féminin dans ces vers est bien évident avec son riche réseau de connotations. La mémoire tisse à nouveau sa toile de légendes qui fertilisent le sol. Ce nouvel âge ainsi façonné est le sien, le refus ayant aboli les scènes macabres d'où est sorti ce beau chant:

Mon ascendance est le refus
et mes noces, germination entre deux pôles
Cet âge est mien –
celui du dieu mort et de la machine aveugle
Que j'habite la vasque des désirs
que mes membres épais soient fleurs¹¹⁶

Ce «fou de la vie» en épouse tous les éléments et nous entraîne dans son sillon:

que je sois *l'alif* de l'eau, le *ya* du feu
le *majnoun* de la vie
tout cela est mon âge aussi¹¹⁷

Le poète se démarque, une fois de plus, dans une pose extrêmement altière, digne de Mihyar, ce chevalier successeur de Don Quichotte:

Révélant au Temps les mystères de ses passions
ainsi se confesse-t-il
il est le dissident, le rebelle, l'errant¹¹⁸

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 225.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

Ainsi se termine ce poème-apothéose qui brise la porte étroite de l'alphabet et toute barrière spacio-temporelle. Le poète a bien prouvé qu'il avait «*le droit de transformer: détonateur de la civilisation ceci est mon nom*».

De la «Ville éclatée» est sorti ce poème triomphant où Adonis «récupère totalement sa force psychique» renforçant de même celle de son lecteur, comme l'exprime si bien André Breton pour qui,

Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point (...). L'idée de surréalisme tend simplement à la récupération totale de notre force psychique.¹¹⁹

Toute transition serait brutale après cette apothéose qu'est le poème d'Adonis «Le Temps». Je choisis donc une sortie «hors du temps» et je pénètre à «l'insu» de notre poète Georges Schehadé dans un monde magique qu'il construit avec la naïveté et l'innocence des enfants, avec grand art, aussi. J'y entre doucement, dis-je, à son insu, pour conserver cette «force psychique» citée plus haut et récupérer la *Ville* en la *Paola Scala* aux «arbres habillés de velours (...) chauds comme des hommes»; *Ville* que l'on emporte là où l'on va, bien chaudement dans son cœur, comme le dit si tendrement Monsieur Bob'le.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 226.

¹¹⁹ A. BRETON, *Second Manifeste du Surréalisme*, Paris 1946, p. 76–77 et 92.

– V –

Ville recréée:
La Paola Scala de Georges Schehadé



J'entrai à mon insu chez l'Art
Par la porte de la cuisine
Beaucoup rirent de ce hasard
Comme d'un chapeau envolé.¹

Ces quelques vers qui précèdent notre étude du théâtre de Georges Schehadé soulignent dès le jeune âge du poète le rôle important de l'humour et du hasard, du jeu et de la fantaisie dans tout ce qu'il crée. Ses amis se moquent de lui, qui prétend écrire des vers, le hasard étant concrètement fixé par ce «chapeau envolé». En réalité, les amis de Schehadé ont toujours parlé de lui comme d'un grand enfant «perpétuellement étonné»² jusqu'à la fin de sa vie. L'enfance, d'ailleurs, dans toute son innocence et sa naïveté, occupe une place importante dans le monde de Schehadé, comme nous allons le voir.

Libanais, né à Alexandrie en 1907, Schehadé revint très jeune à son pays où il poursuivit ses études chez les Pères jésuites à Beyrouth. Originaire du Metn, non loin du lieu de naissance de Tawfiq Youssef Awwad, ayant habité toute sa vie à Beyrouth et Paris, Schehadé avait gardé «la mentalité des cimes où les Fables, les Ombres et les Légendes ont fait de lui l'adepte et l'ami».³ Son village d'origine, al-Mouhaydsé, comptait à

¹ G. SCHEHADÉ, *L'Ecolier Sultan* suivi de *Rodogune Sinne*, Premiers écrits, Paris 1947, p. 36.

² P. ROBIN, «Poésie et théâtre de Georges Schehadé», *Les Conférences du Cénacle*, XI, 1, janvier 1957, p. 44.

³ Comme l'exprime son ami, NOUHAD BOUEZ, dans un article intitulé «G. Schehadé. Un verbe semblable à une lumière sur une fleur», qui rend hommage à notre écrivain à l'occasion de sa réception du «Grand Prix de la Francophonie» décerné par l'Académie

peine une vingtaine de maisons lorsque Schehadé était enfant, mais étonnamment et comme par hasard, il avait donné naissance à plusieurs poètes écrivains, peintres et musiciens de notre époque. Ce coin de la montagne libanaise avait, semble-t-il, une ambiance tout à fait spéciale qui imprégna très tôt l'âme de notre poète. Il nous décrit, lui-même, une de ses promenades, de façon merveilleuse:

Un soir, je marchais sur une montagne du Liban. J'ai vu une maison allumée, avec d'étranges personnages qui montaient, qui descendaient. Une lampe qui changeait de couleur. La maison qui changeait de village. Un village qui changeait de pays. Les arbres eux-mêmes étaient de la fête. Il n'y avait de fixe, de certain, que l'heure, le temps était accoudé à la porte de cette maison comme un vieil homme.

C'est alors que Schehadé pensa écrire *La Soirée des proverbes*, dont il continue à décrire la genèse:

Quelques minutes plus tard un bateau rouillé me prêta l'enseigne Marc-Topoloff, des copeaux au clair de lune, l'écolière Follète; mon lointain professeur de rhétorique, Castor le Calligraphe; mes immatriculations à la faculté, le Président Domino (...). Partant si faiblement outillé, sur un chemin, mince comme une échelle, je ne pouvais donner, n'est-ce pas? qu'un rendez-vous fragile comme les naissances. Qu'on me pardonne d'avoir aggravé tout cela du désordre de quelques larmes.⁴

Plus tard, Pierre Robin, Gaëtan Picon et Gabriel Bounoure jouent un rôle important dans la vie du jeune Schehadé. Une fois ses études de droit terminées, Schehadé travaille d'abord à l'ambassade de France à Beyrouth,

française à Paris, le 18 décembre 1986, *La Revue du Liban*, 29 novembre 1986, p. 19. La commission de la Francophonie, spécialement créée pour décerner ce prix au sein de l'Académie française, cherchait ainsi à couronner l'œuvre d'une personne physique francophone qui, dans son pays ou à l'échelle internationale, aura contribué de façon éminente au maintien et à l'illustration de la langue française. Ce prix a donc été décerné, pour la première fois, à Georges Schehadé.

⁴ Genèse rapportée par P. ROBIN dans «Poésie et théâtre de Georges Schehadé», *Les Conférences du Cénacle*, p. 43-44. *La Soirée des proverbes* fut jouée pour la première fois à Paris le 30 janvier 1954, au Petit Théâtre Marigny, par la compagnie Renaud-Barrault, mise en scène de Barrault. Elle parut cette même année en livre chez Gallimard.

puis à l'Ecole des Lettres de Beyrouth fondée par Gabriel Bounoure. Celui-ci passe trente années de sa vie à Beyrouth et au Moyen-Orient durant lesquelles il diffuse, avec grand dynamisme, la langue et les lettres françaises. Robin et Picon dirigent à leur tour l'Ecole des Lettres de Beyrouth pendant plus de trois décennies.⁵ Ces trois éminentes personnalités françaises détectent très vite le grand talent du jeune Schehadé, l'initient à la poésie d'avant-garde qui s'écrit à Paris et l'encouragent en suivant de près tout ce qu'il compose.

Bounoure lui conseille, alors, d'envoyer ses premiers poèmes à Saint-John Perse qui les publie dans la revue *Commerce* et Jean Paulhan s'y intéresse aussi. Bien plus tard, Schehadé devait évoquer cette période de sa jeunesse disant:

Je travaillais auprès de Gabriel Bounoure, un homme extraordinaire. Cioran, avec qui je suis lié, l'estime beaucoup. Entre deux travaux administratifs, je lui montrais mes brouillons. Il était la bonté même. Il me disait: «Georges, lisez-m'en encore». Nous formions alors une bande de copains, fous de littérature, francophiles à un point que l'on n'imagine pas.⁶

Schehadé dédie un roman de jeunesse léger et amusant, *Rodogune Sinne*, à Bounoure, et plus tard il lui dédie aussi la pièce *Monsieur Bob'le*.⁷ C'est dire à quel point il restait fidèle à ses amitiés. Voilà comment Schehadé se situe, dès sa première dédicace à Bounoure:

Ce roman a été écrit au sortir du collège – il y a longtemps.
J'étais alors pigeonnier de mots, de tourterelles (...) j'étais plein de bourdonnements.⁸

⁵ L'Ecole des lettres fut transformée quelque temps avant l'éclatement de la guerre en un Centre de recherches, le C.E.R.M.O.C. déjà mentionné dans notre étude à propos d'André Bourgey qui le dirigea et à qui nous devons plusieurs études intéressantes sur Beyrouth (voir *supra* p. 101).

⁶ Cité par Raphaël Sorin dans *Le Monde des livres*, 8 mars, 1985, à propos de la parution du recueil de poèmes de SCHEHADÉ intitulé *Le Nageur d'un seul amour*, Paris 1985, p. 15.

⁷ *Monsieur Bob'le* fut jouée pour la première fois au Théâtre de la Huchette à Paris, le 30 janvier 1951, par la compagnie Georges Vitaly, mise en scène de Vitaly. Elle parut, cette même année, en livre chez Gallimard.

⁸ G. SCHEHADÉ, «Avertissement», *Rodogune*, p. 57.

Ce «pigeonnier de mots» s'occupera de mots toute sa vie, avec le plus grand soin et le plus grand amour. Il se liera d'amitié avec plusieurs poètes surréalistes, en particulier, Supervielle, Eluard et Breton. Le surréalisme l'intéresse, mais de loin. Il assiste aux fameuses réunions de la place Clichy, mais le respect que les disciples témoignent au maître Breton l'irrite. Et la satire fuse lorsqu'il décrit la scène:

On aurait dit la Cène (...). Benjamin Péret prenait place à la droite de Breton. Tout le monde écoutait le maître, religieusement. Il était comme un violoncelle, il suffisait de glisser une pièce dans la fente pour qu'il résonne à l'infini. Je l'ai échappé belle. Breton aurait pu m'aspirer dans ses réacteurs.⁹

En tout cas, «vivre en poésie» était bien le style de vie et d'écrire de Schehadé comme des surréalistes. Schehadé, néanmoins, était loin de leur désir d'écrire automatiquement. Au contraire, il attachait énormément d'importance au choix des mots, à la juxtaposition des images, au foisonnement des métaphores qui gardaient leur jaillissement premier mais suivaient, aussi, une logique intérieure bien soignée. Ce qui pousse Pierre Robin à remarquer, dans sa belle conférence sur notre auteur:

Théâtre et poésie, chez Georges Schehadé, puisent à la même source, dans cette eau limpide où tremblent les images (...). Si redevable que soit Schehadé aux expériences et aux féeries du Surréalisme, il est certain que son œuvre traduit une volonté délibérée et patiente de transmutation poétique, toute tendue vers le poème, et qui tourne le dos aux abandons et aux vertiges de l'automatisme.¹⁰

Robin rapproche Schehadé plutôt de Baudelaire, qui affirme qu'«il y a dans le mot, dans le *verbe*, quelque chose de *sacré* qui nous défend d'en faire un jeu de l'esprit».¹¹ Robin ajoute que chez Schehadé,

l'image, si largement qu'elle ouvre le compas, est rarement gratuite, arbitraire. Si lointaine que soient les réalités qu'elle rapproche,

⁹ Rapporté par G. LAMBERT, «L'Hommage à Schehadé», *Le Commerce du Levant*, 1^{er} décembre 1986.

¹⁰ P. ROBIN, «Poésie et théâtre de Georges Schehadé», p. 43 et 50.

¹¹ CH. BAUDELAIRE, «Théophile Gautier», *Œuvres complètes*, p. 690; c'est l'auteur qui souligne.

et si imprévu leur rapprochement, elle cherche, presque toujours à signifier. La grâce de la surprise ne lui est donnée que de surcroît, comme en vertu de l'innocence du regard.¹²

Lorsque le poète mourut à Paris, le 17 janvier 1989, Péroncel-Hugoz évoqua son souvenir dans *Le Monde* en rappelant que Schehadé s'était appelé un jour «pigeonnier de mots», qu'il n'avait jamais paru à la télévision, «le silence étant villégiature des mots», qu'il parlait très peu de lui-même et qu'il ne fut le disciple de personne. Il était pourtant «l'héritier à la fois de Khalil Gebrane, Ilya Abou Madi, Villon, Rimbaud et Mallarmé». Pour Péroncel-Hugoz, Schehadé représentait cette universalité libanaise, «cette capacité d'être totalement original sans jamais refuser les autres».¹³

En effet, Schehadé est tout à fait original, quoiqu'empruntant beaucoup d'éléments à la poésie et au théâtre d'avant-garde, sans oublier des matériaux puisés chez les grands créateurs du cinéma muet, Buster Keaton, Eisenstein, les frères Marx et Charlie Chaplin. Néanmoins, le ton de Schehadé lui est tout à fait particulier, comme est spécifique cette mise en scène quasi-baroque où un très grand nombre de personnages se mêlent à des animaux, des objets, des arbres et des fleurs soudainement doués d'âme, animés tous d'une vision du monde primaire, de grande fraîcheur. La musique, les chœurs qui chantent et la danse sont souvent de la partie.

Ainsi, par exemple, vingt personnages habitent la scène de *La Soirée des proverbes*, plus le poisson Marcellus que l'un d'eux avale à un moment donné! Les casseroles de la belle Rosine, propriétaire de l'Auberge du Cygne Blanc seront de la partie aussi. Et les personnage se retrouveront, tous, chez la belle Rosine au premier acte, avant de se rendre à la mystérieuse Soirée des Quatre-Diamants. Dès l'ouverture de la pièce, le Président Domino dit à Rosine:

Vous allez me montrer toute la batterie et même les gros chaudrons. J'ai grande estime pour ces choses (...) les marmites au repos.¹⁴

Rosine, ahurie, s'exclame «Monsieur Domino!» Celui-ci, sur sa lancée, reprend:

¹² P. ROBIN, «Poésie et théâtre de Georges Schehadé», p. 50.

¹³ J.-P. PÉRONCEL-HUGOZ, «L'Universalité libanaise», *Le Monde*, 20 janvier 1989, p. 10.

¹⁴ G. SCHEHADÉ, *Soirée*, p. 13.

Ces ustensiles ont bonne figure (...)
 quelle leçon pour cette soirée qui s'annonce, il faudrait vous bâtir
 un temple! (...). Turban de Sagesse!¹⁵

Plus loin le tablier de Rosine, tout aussi bien que ses cheveux fins sous
 les bras, acquièrent une vie à eux lorsque le même Président Domino lui
 dit:

Quand on a le joli minois que vous avez, ce tablier chaud autour
 de votre taille, ces cheveux très fins sous vos bras, comme un nid
 de menthe.¹⁶

Tout un monde imaginaire est ainsi créé et fusionne intimement avec le
 monde matériel où tous les sens entrent en jeu. Ici, nous jouissons du bon-
 heur où se mêlent des valeurs d'intimité tactile, de protection, de sensualité
 fuyante, situées dans ce nid, de menthe qui sent bon le printemps, la mon-
 tagne, l'oiseau qui donne la vie à ses petits, bien loin de ce théâtre parisien
 ou autre, où se joue la pièce.¹⁷ Remarquons en passant, pour le moment, ce
 contraste entre le clos (le tablier chaud qui enserre la taille, les aisselles, la
 tiédeur du poil et du nid, etc.) et l'ouvert fait de lointains horizons où va-
 gabonde l'imagination. J'y reviendrai tout à l'heure.

La Soirée des proverbes semble se passer loin de toute ville, de tout
 village, «au-delà de la terre» comme l'exprime Castor le Calligraphe, en
 dehors du temps. L'annulation de la ville a lieu, simultanément, avec celle
 de toute barrière spacio-temporelle. Le thème de la pièce est métaphysique
 mais le sérieux de la situation est allégé par beaucoup d'humour ainsi que
 des dialogues, des personnages souvent drôles. Le Poète Argengeorge oc-
 cupe une place centrale dans la pièce. Il est à la recherche des vérités ca-
 chées sous les images, les formes, les spectres qu'il voit autour de lui.
 Cette quête de la vérité absolue le mène jusqu'à cette Soirée des Quatre-
 Diamants, une «soirée au sommet du monde», loin, dans une maison
 mystérieuse, en pleine forêt. En s'y rendant, Argengeorge va construire «la

¹⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹⁶ *Ibid.*, p. 63.

¹⁷ Voir l'essai de J.-P. RICHARD, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris 1964, sur la
 thématique et l'imagerie chez Schehadé, la dialectique entre le *clos* et l'*ouvert*, le *pro-*
che et le *cosmique* ou le *lointain*, le *rien*, l'*absence-présence*, etc. Richard étudie sur-
 tout la poésie de Schehadé mais nous retrouvons souvent dans son théâtre cette même
 dialectique, p. 141-160.

Fable du monde»;¹⁸ la quête suit, rituellement, un long chemin obscur, effrayant, plein d'obstacles:

il y a les serpents (...) le Four à enjamber (...) les chênes chuchotables (...). Il y a la nuit dehors, qui dépeigne, qui défroque, et adore vous prendre sans raison.¹⁹

Dans cette forêt monstre qui risque de le happer, Argengeorge rencontre de folles créatures, Philippe l'Effrayant, un diable incarné, des ombres à l'intérieur de la maison qui dansent la danse de la mort, le Chasseur Alexis qui porte le monde dans son œil, qui a la concession de la chasse jusqu'aux crêtes depuis toujours. Alexis reconnaît son visage de jeunesse dans celui d'Argengeorge et lui dit d'un ton tragique:

Mon visage (...) du premier soir (...) sur cette colline! (...). Tout ce qui a rapport à l'âme est si ténu... comme une épingle dans le sang!²⁰

Autant dire que l'âme n'est pas de ce monde! Pourtant le Chasseur Alexis l'a vue et elle lui a envoyé Argengeorge:

Si je disais que je l'ai réellement vue (...) de ces fenêtres (...) ramenée par un astre (...) douce jusque dans les traits de la mort (...). Et qu'elle m'a donné un fils (...) comme dans les songes.²¹

La Soirée des proverbes est incontestablement la pièce la plus sombre de Schehadé. Nous l'avons choisie, au départ, car dès l'ouverture nous savons qu'Argengeorge attend Hélène, sa bien-aimée, à l'auberge pour se rendre avec elle à une ville lointaine. Mais, petit à petit, ville, temps et espace, sont estompés par un monde de neige habité par des fantômes (même la mort est rendue de façon douce, en demi-teinte dans le théâtre de Schehadé). Lorsqu'Hélène arrive, son ami lui dit:

Tu n'es pas très en retard, n'est-ce pas? Il me semble que je suis, depuis des soirs, prisonnier de cette auberge, à entendre des

¹⁸ G. SCHEHADÉ, *Soirée*, p. 97.

¹⁹ *Ibid.*, p. 101.

²⁰ *Ibid.*, p. 257.

²¹ *Ibid.*, p. 258.

chants... à m'entretenir avec des êtres qui ont leur racines dans un monde de neige. La lampe douce, que tu vois, n'a éclairé que des formes.²²

Il ajoute qu'il a hâte de quitter ces lieux, de retrouver des visages familiers: «Donne-moi ta main, que je puisse la toucher avec la même certitude que je prononce ton nom, Hélène!»²³

Hélène le rassure. Le batelier est prêt, il va les emmener vers la Ville. Hélène l'a même vue, cette ville de rêve qu'ils vont habiter:

Très beau! Avec des cercles verts qui s'en allaient vers les rives (...). Quand le batelier avait sa rame ou sa cheville dans l'eau, l'eau, douce à peine, les brisait. Tout était mort comme à l'aube (...) et, de loin, la petite ville qui scintillait, comme une promesse pour nous.²⁴

La Ville est promesse dans *La Soirée des proverbes*, bijou scintillant au loin, qu'Argengeorge n'atteindra jamais car le Chasseur Alexis le tuera. Mais le Poète, au départ, était prêt à ce rite sacrificiel. Il était arrivé à l'auberge, dénudé, à la poursuite de la «Fable du monde». Ses mots aussi sont dénudés, sont à la recherche d'une vérité première. Dès la première scène de cette Fable, Argengeorge est plongé dans un livre qu'il a lui-même écrit, intitulé «Le Jet d'eau grammatical», étude volumineuse sur le langage et ses accessoires, sur la ponctuation et les idées:

Un traité sur l'émancipation des mots. Depuis le temps qu'on les marie, à l'église ou à la mairie, à la plume ou au crayon, ils aspirent à plus de conscience, à la vie heureuse des oiseaux et des lions.²⁵

De cette façon, les mots acquièrent tout de suite une présence concrète, matérielle et vont s'asseoir à l'air libre parmi les oiseaux et les lions. Derrière les mots traînent les idées «comme des animaux à muselière», bien plus petites que les «tout petits caniches». On se méfie des livres, aussi, comme des idées. On va les faire bouillir durant cette Soirée des Quatre-

²² *Ibid.*, p. 90.

²³ *Ibid.*, p. 91.

²⁴ *Ibid.*, p. 92.

²⁵ *Ibid.*, p. 25.

Diamants, et «les réduire à leur état premier: une pâte informe»! La vérité, c'est qu'il flotte un joli mystère sur cette soirée. Il y aurait lieu de se méfier puisqu'on a dérangé cinquante ans de logique, et de logique quelquefois en folie. Allez donc comprendre que Castor le Calligraphe ne sache pas lire!

Je ne sais pas lire, je peux seulement dessiner les mots et les transcrire comme s'ils étaient des fleurs ou des figures. Le sens m'échappe comme un espace nu. L'oiseau qui passe a des lettres aussi, écrites dans son plumage, qui n'expriment aucune pensée.²⁶

Argengeorge est prêt à le croire: «Mes idées sont un peu les vôtres, monsieur Castor, sauf que je sais lire et m'efforce de l'oublier».²⁷ Purs tous les deux, l'Enseigne Marc Topoloff les prend tout de suite en amitié:

ça ne m'étonne pas! leur dit-il. C'est comme ça qu'il y a des êtres dans la vie qui restent purs. Asseyons-nous ensemble. Vous devez avoir une très jolie main, pour prendre ainsi, par la taille, les lettres, et leur donner cette immobilité légère qu'elles ont dans les livres ou sur le papier.²⁸

«Prendre par la taille les lettres» et aller au loin en quête d'un monde édénique, d'une *Ville Promise* que l'on voudrait récupérer, dont on gardera toujours la nostalgie:

Tout à l'heure, quand nous serons là-haut, enfermés entre ciel et terre (...) avec notre seule lumière, comme la bougie du soir, il y aura un grand tumulte dans l'assistance (...) et mille étincelles de silex au fond des pupilles et dans le gosier.²⁹

Puis vient ce passage étonnant qui explique le titre de la pièce:

On va déboucher la bouteille des légendes, secouer le vieux bahut pourri des vérités, ou celui, en cristal, du mensonge, brouter l'avoine raisonnable au râtelier des idées philosophiques. Ça va

²⁶ *Ibid.*, p. 83.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 78.

²⁹ *Ibid.*, p. 47-48.

être une belle escrime (...) une rude empoignade par le chignon ou les poils du ventre!³⁰

Puis, on donnera un coup de pied aux convenances, on brisera cette boule stupide qu'est la terre, on sera légers, légers et libres comme l'air:

Nous allons scier le monde en deux, et le greffer (...) d'espérance! Corriger cette boule stupide qui rend furieuse la mer et fait fuir les astres si loin, si loin! pour les transformer en pleurs chaque nuit.³¹

Le poète pourra alors parcourir le monde, emprunter la route des campagnes et traverser «des petites villes argentées», quand la lune éblouit les chiens.

Mais on coupe l'herbe sous l'espérance dans le monde de Schehadé sans jamais tomber dans le tragique car l'humour est toujours là, et le rire, et la plaisanterie. Comme Beckett, Schehadé préfère toujours le rire aux larmes, vu que cette *boule* est bien stupide. Argengeorge n'atteindra jamais la *Ville Promise* mais il l'aura rêvée bien des soirs avant d'être abattu par son double, le Chasseur Alexis.

Le romancier Nicolas Saudray remarqua un jour que Schehadé est le «principal représentant du théâtre surréaliste dans sa version douce».³² Le monde schehadien est, en effet, imprégné de douceur et de tendresse. Voici, par exemple, la description du poète, Argengeorge, par Jules Faton qui le rencontre pour la première fois à l'auberge:

Je vous ai vu à l'auberge en train de lire un livre printanier et plutôt sommaire, et inviter à souper les pauvres gens pour vous distraire. Vous paraissez très doux avec la vie: comme l'ignorance même. Le vin semble être votre ami et la lune des voyages votre merveille.³³

Et pour terminer la description, autobiographique peut-être, cette belle question, mélange de pathos et de plaisanterie: «Que connaissez-vous de la foi ou du désespoir, jeune homme sans plis?»³⁴

³⁰ *Ibid.*, p. 48.

³¹ *Ibid.*, p. 144.

³² Cité par J.-P. PÉRONCEL-HUGOZ, «L'Universalité libanaise», *Le Monde*, 20 janvier 1989, p. 10.

³³ G. SCHEHADÉ, *Soirée*, p. 151

³⁴ *Ibid.*

D'autres personnages du théâtre schehadien portent ce mélange de douceur et de tendresse et Monsieur Bob'le vient tout de suite à l'esprit. Dès le lever du rideau, Monsieur Bob'le part en voyage. Remarquons la grande mobilité du monde de Schehadé comme celui d'Adonis déjà souligné, le voyage étant un thème récurrent chez notre dramaturge. Départ de Monsieur Bob'le ici, rencontre à l'Auberge du Cygne Blanc avant d'aller à la Soirée des Quatre-Diamants ailleurs, départ de Vasco vers la guerre et l'inconnu dans *Histoire de Vasco*, rêve du grand large sur lequel est bâtie la pièce *Le Voyage*, rencontre fortuite de tous les personnages des *Violettes*, de nouveau dans une auberge, lieu central de cette pièce, autant de déplacements en quête de l'ailleurs, loin de l'ici qu'on aime pourtant à pleine bouche.³⁵

Dans la poésie de la première jeunesse, déjà, on savoure des yeux l'ici en regardant toujours vers l'au-delà, l'amour des cimes étant présent partout:

Si les montagnes pouvaient toucher à l'air
Et par lui rejoindre les saisons
Tu marcherais sur la route du ciel³⁶

écrivait Schehadé dès ses premiers poèmes, ce qui fait dire à Gaëtan Picon dans sa préface au recueil, qu'il s'agit là d'une vie qui n'a d'autre âge que l'enfance,

et justement parce qu'elle n'est pas évoquée à la lumière d'un autre âge, il ne s'agit pas d'une enfance, mais de l'époque immobile où l'enfant, l'homme adulte, la femme sont les citoyens à droits égaux d'une capitale fabuleuse que le dramaturge appelle Paola Scala ou Belvento, mais que le poète n'a pas besoin de nommer.³⁷

³⁵ G. SCHEHADÉ, *Histoire de Vasco*, fut représentée pour la première fois à Zurich le 15 octobre 1956, par la compagnie Renaud-Barrault, mise en scène de Barrault. Elle fut par la suite traduite en nombreuses langues et jouée un peu partout dans le monde. Elle déclencha une grande controverse à Paris, pris alors par la guerre d'Algérie, étant une satire de toute guerre dans le monde. Elle parut en livre chez Gallimard en 1957. *Le Voyage* dédiée à J.-L. Barrault fut représentée pour la première fois à Paris le 17 février 1961 au Théâtre de France (Odéon) par la troupe Renaud-Barrault mise en scène de Barrault. Elle parut en livre chez Gallimard cette même année. *Les Violettes* fut représentée pour la première fois en Allemagne et parut en livre chez Gallimard en 1960.

³⁶ G. SCHEHADÉ, *Les Poésies* suivi de «Portrait de Jules» et de «Récit de l'an zéro», préface de Gaëtan Picon, Paris 1952, p. 14.

³⁷ G. SCHEHADÉ, *Poésies*, p. 6.

Capitale fabuleuse – La Paola Scala de Monsieur Bob'le – où l'on vit en communauté harmonieuse, «poétiquement», de la façon la plus simple. Monsieur Bob'le y était arrivé dans le passé, un passé bien indéterminé, disant: «Je vais habiter Paola Scala (...) par devoir, par humeur et pour l'amour de la prière».³⁸ Depuis ce jour-là «tout est ennui, tout est bonheur» à Paola Scala, «ce fut le début d'une existence simple et merveilleuse».³⁹ Monsieur Bob'le prit alors à son service Arnold, qui était gardien de pommes dans une forêt. Il l'engage car il est «couvert de fruits» et veillera naturellement sur l'eau et le soleil de la maison.⁴⁰

Jardin édénique, légendaire, jardin d'enfance, aussi, où la pomme est reine dans les étés libanais. Puisqu'Arnold est couvert de fruits, il mérite la confiance de Monsieur Bob'le, personnage merveilleux qu'un Jacques Tati camperait bien. Plus tard, sur son lit de mort, Monsieur Bob'le évoquera à nouveau ce jardin de l'enfance, animant toute la scène de son imagination juvénile:

Il y avait donc dans le jardin une cascade de très haut (...) l'eau coulait en se lapidant la gorge (...) maison calme (...) blanche! (...). On entrait dans le jardin avec la peur des pommes, tellement le verger était surchargé (...) des ânes brillants couraient à pas de gravures (...) mes mains, en ces temps-là, étaient volages et gonflées de cailloux.⁴¹

Ailleurs dans *Monsieur Bob'le*, la pomme, le jardin, la Sainte Vierge et l'œuvre d'art, vont s'unir pour faire renaître la ville et l'homme dans une virginité nouvelle à Paola Scala:

Celui qui a peint cette Vierge dans le jardin, Arnold, était certainement un homme de bien qui voyait dans la nature le repos et le bien-être. Les personnages sont droits, les pommes sont rondes, l'air est pur après cent ans.⁴²

³⁸ G. SCHEHADÉ, *Bob'le*, p. 22.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁴¹ *Ibid.*, p. 218.

⁴² *Ibid.*, p. 113. Voir l'interprétation de l'image de la pomme par J.-P. RICHARD, in *Onze études sur la poésie moderne*, p. 142-143.

De plus, Schehadé réussit à créer brillamment dans *Monsieur Bob'le* le thème de l'absence, une absence paradoxalement meublée de la présence de Bob'le dès la minute où il quitte sa fabuleuse ville. «A mon tour je vais partir» dit-il, «mon cœur éclate (...) c'est l'exil». Il déverse son âme en peine à l'oreille de son chien Excelsior qui, brusquement, est doué d'âme lui-même:

Connais-tu les feuilles mortes, Excelsior, les nuages, le sable blanc qu'on nomme poussière? Viens par ici (...). Ces rides stupides et douces, ces boules d'encre qui sont tes yeux... Arrive donc, Excelsior.⁴³

Il se penche, attire le chien à lui et continue à lui parler:

Tu sens le moine, la vieille dentelle, Excelsior, mon chien! (...). Tu ne comprends pas? Je vais partir... (...). Bientôt les maisons de Paola Scala seront grandes comme ta niche, et moi, loin, dans la poussière de la route (...). Tu ne comprends pas encore? mon cœur éclate!⁴⁴

Monsieur Bob'le part, il est vrai, mais il continue à vivre à Paola Scala à travers son livre *Le Trémandour* (qui rime bien avec cet amour qui inonde l'univers de la pièce), devenu la Bible des habitants de la petite ville. Paola Scala, à son tour, vit en lui. Lorsqu'il est sur le point de mourir, sa ville et ses habitants s'installent dans la chambre mortuaire. Monsieur Bob'le les voit dans son délire, leur envoie même l'infirmier Alexandre qui, finalement, trouve un sens à la vie, un point d'attache dans ce monde. Ainsi dans l'avant-dernière scène de la pièce, Monsieur Bob'le voit dans son délire le Métropolitain de Paola Scala, l'ami de son cœur, qui lui dit:

Tu sais, je ne t'ai pas cherché longtemps... Je n'ai pas erré... Pour venir à ta rencontre, je me suis seulement endormi dans la campagne après avoir bu du lait... Ecoute! ils disent à Paola Scala que tu as oublié ton village... Ils disent que tu ne veux plus les revoir...⁴⁵

⁴³ *Ibid.*, p. 76-77.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 241.

Merveilleuse rencontre de deux songes! Monsieur Bob'le, paisible dans l'attente de la mort, répond: «Le ciel est un village», où il va se rendre calmement.

C'est dans cet état d'esprit serein et comme «illuminé» qu'il va racheter l'infirmier Alexandre: «Paola Scala (...). Allez là-bas (...). Allez chez eux». Le jeune homme émerveillé demande: «Il m'a recueilli (...) je le jure (...) [Mais] Où est-ce? (...) Paola Scala».⁴⁶ *Ville Promise* recherchée par Argengeorge, poursuivie par Alexandre, fondée par Monsieur Bob'le. Et la pièce se termine en entretenant la beauté de cette ville de rêve comme la beauté de tous les rêves. A la question d'Alexandre, «Où est-ce? (...) Paola Scala», le Médecin-chef répond:

Je n'en sais rien (...). Et puis que voulez-vous que ça me fasse? Paola Scala... Renseignez-vous; consultez les agences de voyages, les horaires des trains... (...). Paola Scala?... Il y a trop de folie dans ce monde... (...). Après tout, c'est peut-être une ville (...) ⁴⁷

Le rideau tombe. Alexandre se met en route vers ce rêve, cette folie, la Paola Scala de Monsieur Bob'le. Schehadé, comme Adonis, nourrit rêve et folie, fracasse les barrières de l'alphabet, du temps et de l'espace et récupère cette «force psychique» dont parle Breton.⁴⁸

Ainsi la condition d'exil suggérée au départ dans *Monsieur Bob'le* est inversée. Il est vrai que Bob'le part et meurt au loin, mais son esprit, ses mots, son *Trémandour*, nourrissent l'âme de Paola Scala et de ses habitants. L'infirmier Alexandre sera son émissaire et retrouvera la tendresse de l'enfance auprès des citoyens de cette Ville. Mais, de plus, on emporte Paola Scala là où l'on va, on la porte dans son cœur et la recrée, comme fit Monsieur Bob'le dans cette île lointaine où il se rend. Nous citerons ce passage pour la haute saveur schehadienne qu'il communique:

Ici les arbres sont habillés de velours, ils sont chauds comme des hommes, le ciel est bleu par lambeaux!... Si vous prenez doucement votre doigt et le poussez doucement par la main comme un objet inanimé, vous pouvez faire le tour de la mer. Vous pouvez

⁴⁶ *Ibid.*, p. 247.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 248.

⁴⁸ Voir *supra* p. 163.

caresser de votre paume les sables de ces pays... (...) l'existence ici serait un songe.⁴⁹

Il n'y a qu'un pas à franchir et Schehadé crée Christopher qui, doucement, du doigt, fait le tour de la mer dans *Le Voyage*. En fait, Christopher habite la ville anglaise Bristol, mais il a lu tous les livres de géographie, tous les récits de voyages et ne rêve que de prendre le large:

Je crois (...) que je vais faire un voyage. Si vous saviez comme mon cœur bat. Et comme je rêve de tous les côtés!⁵⁰

Ses rêves sont plus forts que la réalité. Ils font même éternuer son patron, monsieur Strawberry:

Quand on désire très fort une chose, dit Christopher, lorsqu'on lui tend toujours les mains, elle finit par descendre pour vous sur terre. Elle vient vous trouver.⁵¹

Et il ajoute avec une douce tristesse:

Dans le magasin de monsieur Strawberry où je vends des boutons, il y a des harpons, des singes, des villes, des îles, et jusqu'à ces régions polaires où des soleils rouges sont à moitié mangés par le froid (...). Pauvre monsieur Strawberry! Que de fois il a éternué à cause de moi.⁵²

Ces villes lointaines dont rêve Christopher (Colomb? de notre époque...) compensent bien la réalité de sa vie médiocre, étriquée dans la petite ville de Bristol. La pièce est superbement construite, d'ailleurs, sur cette polarité du clos et de l'ouvert, déjà rencontrée dans le monde schehadien, polarité qui se répercute au niveau des personnages, comme des objets et des éléments de la nature. Ainsi en est-il de monsieur Strawberry qui est parfaitement heureux dans son négoce, contrairement à son commis qui «rêve de partout». Voici un exemple de satire douce que l'on retrouve, ici et là, dans le théâtre de Schehadé. Monsieur Strawberry, le bon citoyen anglais, exprime la satisfaction qu'il ressent au sujet de sa vie:

⁴⁹ G. SCHEHADÉ, *Bob'le*, p. 142-143.

⁵⁰ G. SCHEHADÉ, *Voyage*, p. 75.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*, p. 76.

Le négoce est, avant tout, une amabilité. Une sorte, comment dire... de miroiterie affable. Vous me saluez (...) et je suis à vous (...). Vous me donnez et je vous rends. Rien ne ressemble plus aux boutons, en effet, que les pièces de monnaie (...). Vous comptez, je compte aussi.⁵³

Et il passe au plan moral, avec tout le sérieux du monde:

Il y a autre chose aussi. Au point de vue de la morale, les boutons, quelle nécessité! Comme les médailles saintes, dont ils empruntent la physionomie, ce sont les auxiliaires de la vertu. Ils dissimulent, ils cachent (...) sans les boutons, qu'est-ce qu'on n'aurait pas vu!⁵⁴

Plus tard, trouvant l'amour de Christopher pour la mer excessif, il remarque:

Vous entendez, monsieur Christopher? Nous aimons tous la mer, mais comme une image (...) et non comme une femme de mauvaise vie!⁵⁵

Et, en un contraste parfait entre la mer et le bouton, il ajoute: «Une veuve exubérante (...) mal pavée (...) et pleine d'ouvertures de toutes sortes, si j'ose dire».⁵⁶ Oui, vraiment, que n'aurions-nous pas vu sans les boutons!

Mais au lieu de voyager, Christopher est impliqué, malgré lui, dans une histoire de crime passionnel. Il y met les seules vingt guinées qu'il avait pu économiser pour le voyage tant rêvé. Et, simultanément, il recrée par l'imagination, ce crime passionnel, ses paroles devenant aussi palpables que le poivre qu'il évoque:

Nous étions assis tous les trois à la même table, dans cette auberge déshéritée (...). L'amour nous balançait et nous cognait comme des barques (...) et le poivre de cette terre nous enivrait.⁵⁷

⁵³ *Ibid.*, p. 15-16.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 25.

La terre d'exil est bien présente, ici, dans cette odeur de poivre. Si l'arrière-pays de Nadia Tuéni sent le thym et le basilic, celui de Georges Schehadé sent le poivre et la menthe, est rond et juteux comme la pomme, lisse et velouté comme la joue d'un enfant.

Christopher restera «en exil» dans la boutique de boutons, rivé à la baie vitrée qui donne sur la mer. La dernière scène marie le *clos* et l'*ouvert*, le *bouton* et la *mer*, lorsque se présente à la boutique le Capitaine du bateau *Help-Horn* que Christopher rêvait de prendre. Mais, hélas, il n'en avait plus les moyens! Le Capitaine Gordon entre donc dans la boutique et demande une boîte de boutons perlés pour ses amies, les jeunes filles de l'île lointaine. «Dans quelle teinte les désirez-vous?» s'empresse de lui demander Monsieur Strawberry. Et la réplique merveilleuse fuse, unifiant les deux univers de la pièce, l'imaginaire et le réel, lorsque Gordon répond:

Roses, je crois (...). Car tout est rose là-bas: le ciel, la mer, et le fond de la nuit. Sans parler de la lune, semblable à un immense bouton doré, qui ne se couche pas.⁵⁸

Transmutation poétique splendide! Un bouton devient une immense lune, toute ouverte. Le *là-bas* où tout est rose, occupe ici comme ailleurs, une place primordiale. D'une voix étranglée par l'émotion, Christopher, un peu plus tard, dit «Adieu!» au Capitaine, «faites bon voyage!» Il n'était pas écrit pour lui de partir.

Si j'ai employé cette expression orientale «il n'était pas écrit», c'est parce que Schehadé, pour moi, est avant tout un brillant conteur, dans la riche tradition orientale des *ḥakawātīs*. Je l'avais mentionnée au début de cette étude dans le monde mahfouzien. Héritier de cette longue tradition orale, Schehadé la prolonge avec délectation et amour, aiguissant comme tous ses prédécesseurs, la curiosité de son audience par des ouvertures tout à fait mystérieuses, comme celle-ci:

Ils furent plusieurs qui assistèrent à cette soirée et qui maintenant sont morts! Le temps a jeté leurs âges par la fenêtre; l'eau et le gazon ont pourri leurs corps. Si la mélodie peut survivre dans l'âme d'un enfant, si tout ce qui fut esprit demeure, je vais raconter l'histoire d'une nuit merveilleuse.⁵⁹

⁵⁸ *Ibid.*, p. 248.

⁵⁹ G. SCHEHADÉ, *Soirée*, p. 9.

Le rideau se lève. «La Soirée des proverbes» est contée. Nous redevenons tous enfants en qui survit la mélodie, nous côtoyons avec joie le cocasse et le sérieux, le songe et la réalité, nous dormons dans un verger de pommes près d'Excelsior et buvons l'eau de la rosée d'un beau matin. Les villes scintilleront comme des bijoux au loin, nous leur tendrons la main et elles viendront à nous. Libres comme l'air et comme les mots, nous prendrons part à la pantomime, au chant et à la danse, réintégrant nous-mêmes une *Ville* perdue, mais toujours promise.⁶⁰

Dans la plus pure tradition du conteur, l'auditoire parcourt avec Schehadé de grands chemins, pénètre des forêts effrayantes, s'arrête dans auberges, tavernes et boutiques où des rencontres fortuites ont lieu, pour un moment, puis tout passe, chacun continue son chemin. Les polarités du départ et du retour, de l'exil et du familial, de la vie et de la mort, se rencontrent toutes, et sont résolues poétiquement dans l'espace communautaire du *ḥakawātī*. Tout n'est-il pas léger, éthéré, lorsqu'on prend les mots par la taille et que l'on danse la farandole?

Il est évident que nostalgie et exil trouvent refuge tiède dans cet espace communautaire, à travers lequel on regagne sa ville d'enfance, son paysage familial. Par contraste avec le théâtre de l'absurde tel que représenté par Beckett ou Ionesco, le théâtre de Schehadé, bien que sous-tendu par vacuité et stupidité, est sauvé aussi par ce profond sentiment d'appartenance à une communauté. Ainsi, l'on édifie ensemble la Paola Scala de sa vie et lorsqu'on meurt, on est entouré de ses amis comme est le cas de Monsieur Bob'le, au lieu d'être tout à fait seul comme les deux vieux des *Chaises* de Ionesco. Chez Beckett aussi, la scène est absolument dénudée, alors qu'elle est baroque et grouillante de créatures chez Schehadé, comme déjà souligné. Celui-ci est bien l'héritier d'un Orient où les légendes nourrissent l'âme et la mémoire, où l'on fait partie d'une famille, d'une tribu, d'un village, d'une ville et d'un pays.

Il est évident qu'une touche magique garde en vie tout ce monde-là. Comme chez Tayeb Salih, rien n'est incroyable dans le monde. Réalité et songe se côtoient amicalement. Dès que Marguerite rêve à voix haute d'un petit coiffeur qui tombe amoureux d'elle et l'amène à l'église, son père se

⁶⁰ G. SCHEHADÉ est l'auteur de plusieurs pantomimes dont *L'Habit fait le prince*, Paris 1973; *Le Bal des ombres*, commandée par Jacques Baladier pour la télévision française et animée par le héros populaire Goha avec gags et sarabande effrénée, transcrite par P. Robin dans sa conférence déjà citée, p. 59-60; le *Récit de l'an zéro* est aussi un merveilleux conte de la nativité à la Schehadé dont on a fait un *oratorio* à Hambourg, un disque, des représentations publiques, une émission de radio et télévision dans plusieurs pays du monde, dont le Liban. Ce conte est aussi traduit en plusieurs langues.

prépare à partir à la recherche du «fiancé» de sa fille. *Histoire de Vasco* est construite sur cet équilibre fragile entre la réalité et le rêve, sur le contraste frappant, aussi, entre l'horreur de la guerre et la beauté de ce rêve d'amour. Vasco ira droit à la mort, sans s'en rendre compte, mais on ne l'oublie pas facilement. Sa gentillesse et son innocence font de lui un des personnages les plus attachants du théâtre contemporain. Il donne, en tout cas, un grand bonheur à Marguerite, même si elle ne devait le connaître qu'en rêve:

Je me demande pourquoi j'ai tant de bonheur... je ne suis pas la plus belle... et mon amour n'est pas le plus grand. A présent, le jour me quitte en me laissant ses mains... et ses pas de violettes dans un jardin... et je rencontre près d'une fontaine... un petit coiffeur... (...) il touche mes cheveux... et, ouvrant ses ciseaux, il en fait deux flammes: mon cœur et le sien... unis pour toujours!⁶¹

L'amour de Marguerite pour Vasco est aussi «réel» que l'est Paola Scala pour Monsieur Bob'le. Devançant toute remarque incrédule, Marguerite dira plus tard:

Je suis seule, avec Fidèle [son chien] et un tambour... Les tables de la Nuit sont dressées dans l'ombre... Et je ne connais pas le visage de mon amour... (...). Celles qui pensent que je suis folle de courir après une ombre... (...) que serrent-elles dans leurs bras, lorsque l'aimé est auprès d'elles? Sinon le rêve de leur amour!⁶²

En fait, tout comme dans *L'Emigré de Brisbane*, c'est le rêve du retour au village natal qui est important et non la réalité de ce village.⁶³ Lorsque l'Emigré est déposé à l'entrée du village natal par un cocher des plus fantaisistes, il succombe sur le coup à l'émotion de retrouver Brisbane après tant d'années d'absence. Sa mort crée des drames tragi-comiques dans le village, où l'on n'arrive pas à l'identifier. Surprise à la fin! Renversement ironique et tendre aussi, car l'on découvre que le cocher avait déposé l'Emigré à Belvento non à Brisbane, par amour de l'esthétique.

Nous retenons, ici, la parenté de cette pièce à notre sujet. Une fois de plus, l'exil, la nostalgie du pays perdu qu'on voudrait récupérer, sont très proches du thème de la *Ville* que nous avons analysé jusque-là. C'est

⁶¹ G. SCHEHADÉ, *Vasco*, p. 26-27.

⁶² *Ibid.*, p. 145.

⁶³ *L'Emigré de Brisbane* fut représentée pour la première fois à Munich, le 12 janvier 1965, mise en scène de Kurt Meisel. Elle parut en livre chez Gallimard cette même année.

comme si la *Ville* elle-même, que l'homme habite, était lieu d'exil dans le monde schehadien, compensé par la création de cet autre lieu urbain qu'est la *Ville* de rêve d'un Argengeorge. Ainsi, Schehadé comme Beckett ou Ionesco, descend en droite ligne de Baudelaire en passant par Kafka, la ville étant pour tous ces grands auteurs un lieu fermé, déchu, une prison dont on ne s'échappe que par le rêve.

Finalement, dans *Les Violettes* et de façon purement cocasse, on fera éclater cette *Ville* en la dynamitant. Un savant crée une «bombe atomique» en faisant bouillir des pétales de violettes dans l'auberge où nombreux personnages logent. Mais à la dernière minute, lorsque sa formule est sur le point d'aboutir, il est sauvé par le dessin d'une petite maison où il est conduit par la belle Pierrette (nouvelle Pierrette et son pot au lait?). Le savant sort de l'auberge avec celle-ci, prend le train vers la jolie maison du dessin, laissant les logeurs se débrouiller tout seuls avec son invention. Le rideau tombe sur un spectacle des plus désopilants, car la bombe explose. Les nombreux personnages de la pièce se mettent à courir dans tous les sens, sur scène, voulant fuir le feu. Quelqu'un avait bien appelé Schehadé «écologiste antinucléaire avant la lettre»!⁶⁴

On fait donc sauter la ville pour la recréer à son propre goût, au goût du poivre et de la menthe, toute verte et scintillante. Il serait difficile d'appeler Georges Schehadé poète romantique, mais en fait, le romantisme cohabite doucement dans son monde, avec l'esprit moqueur et désabusé de notre époque.

Il y a loin
En Asie joliment longue
Le nageur d'un seul amour.⁶⁵

Schehadé nagera vers cet amour, au loin, tout le long de sa vie. La Ville d'ici-bas n'en fera jamais un prisonnier, car il portera Paola Scala en lui, là où il ira.

⁶⁴ Nicolas Saudray cité par J.-P. PÉRONCEL-HUGOZ, «L'Universalité libanaise,» p. 10.

⁶⁵ G. SCHEHADÉ, *Le Nageur*, p. 28. C'est le dernier recueil du poète.

CONCLUSION

L'Écrivain exprime mieux que nous, simples lecteurs, la relation viscérale entre l'individu et la ville. Au début des temps était la ville, fruit du talent suprême des êtres humains. Ils ont grandi ensemble, se sont aimés, se sont haïs. Redoutable histoire que celle de la *Ville* faite d'attraction / répulsion, d'amour / haine. Ville/miroir, ville/creuset des passions... échos infinis qui se répercutent d'auteur en auteur. Archétypes toujours vivants que perpétuent l'histoire de l'homme, de la femme et de la *Ville*.

Le feu sacrificiel faisait renaître le Caire de Mahfouz de ses cendres. Son héros légendaire Ashur an-Nagi sauvera la ville de ses ruines, reconstruira la maison, la ruelle, le quartier puis la ville.¹ L'amour exemplaire de Mahfouz pour sa Cité en a créé un mythe palpitant de vie. Quant à Moustafa Saïd il aura beau tué la ville en enfonçant le poignard entre les deux seins de la seule femme qu'il ait jamais aimée, il aura beau quitté la ville, elle l'attirera comme un aimant, sa seule défense étant de disparaître dans les eaux du Nil. Par compensation, par besoin profond de redécouvrir ses racines, Tayeb Salih créera le mythe de Wad Hâmid. Mais nous pouvons affirmer que la *Ville* a commandé son art. Ce n'est que dans la ville et en portant la ville en soi qu'on arrive à cette maîtrise esthétique et qu'on écrit *Saison de la migration vers le nord* ou *Bandarchâh*. Ambiguïté et ironie sont de l'essence même de la vie dans la Cité où tout est possible, où rien n'est exclu.

Tamima, Marie-Rose, Hasna et d'autres le savaient bien. Ville et femme ont des affinités primordiales, car les deux sont sources de vie, d'amour et de mort. Leur relation est peut-être encore plus viscérale que celle de l'homme et de la ville.

¹ N. MAHFOUZ, *La Chanson des gueux*; Livre premier, «Ashur an-Nagi», p. 9-74.

Nos poètes, de même, ont un sens atavique de ces villes superposées en la mémoire de la race. Dans la ville sont incorporés passé, présent, avenir. «Écrire pour Beyrouth» pour aimer à nouveau, danser, se saouler, vivre et se consumer. Beyrouth notre tente, Beyrouth notre étoile. On s'incruste dans son sol, une fois de plus, pour retracer le chemin de Golgotha.

La noyade, la brûlure, l'errance, le sang, autant de métaphores qui nous ont accompagnés à travers les vies successives des hommes et des villes. Revenue au centre-ville de Beyrouth, Dominique Eddé, auteur de *Lettre Posthume*,² contemple les ruines de sa *Ville* et se demande:

Les ruines, c'est presque de la vie, c'est de la mort qui revient à la charge. Des pierres dressées dans le vide, en forme de maisons, reçoivent le ciel dans de grandes chambres noires. Et, comme une poulie, le jour monte et descend sur cet échafaudage.

Restent quelques lambeaux de rêves pour camoufler l'absence et remettre à plus tard le moment des adieux.

Que faire de ce deuil en sursis?³

Mon étude et surtout, puisqu'il s'agit de la destruction de Beyrouth, les chapitres trois et quatre, auraient voulu entretenir cette question posée par Dominique Eddé. «Que faire, en effet, de ce deuil en sursis?» L'œuvre d'art y répond depuis la geste mésopotamienne rencontrée dans ma préface et jusqu'aujourd'hui. La statue en or et lapis lazuli d'Enkidou avait racheté sa disparition. De même, le verbe, l'écriture maintiennent en vie ce que les hommes eux-mêmes auraient voulu détruire. Et ils reviennent sur les lieux ravagés pour les pleurer et les reconstruire, dans un rituel toujours renouvelé. Exil de ville à ville depuis le début des temps.

Mon étude aura montré, j'espère, la source d'inspiration jamais tarie qu'est la *Ville*. Pour m'en assurer, toutefois, je prendrai quelques exemples

² D. EDDÉ, *Lettre Posthume*, Paris 1989.

³ D. EDDÉ, *Beyrouth, Centre-Ville*, Paris 1992. Un album de photographies prises par des photographes internationaux dont le propos, dit l'éditeur des Éditions du Cypres, est de «conserver la mémoire de cette ville détruite, vouée quoi qu'il arrive à n'être plus jamais la même». Le passage cité de D. Eddé suit cet avant-propos des Éditions du Cypres et ne porte pas de pagination. Adonis écrit un poème pour l'édition arabe de ce volume dont quelques extraits sont reproduits en français à la fin de l'avant-propos. Le poète y interpelle Beyrouth disant: «Beyrouth, abîme de la mémoire. Ta poussière se moque du vent».

vécus récemment par nous, habitants de Beyrouth. Depuis la fin de la guerre, il y a six ans, nous sommes submergés d'activités culturelles de tout genre. C'est comme si la ville abîmée, affamée voulait avaler les bouchées doubles. Ainsi avons-nous eu le bonheur d'accueillir à nouveau deux grands poètes, Kabbani et Adonis, revenus après une longue absence. Nous espérions aussi revoir Darwich à l'occasion de l'adaptation sur scène d'un recueil de ses poèmes, récemment publié à Beyrouth. Mais le poète s'excusa et envoya une lettre à son audience pour compenser notre attente déçue.

Il était assez étonnant d'écouter ces trois poètes parler de Beyrouth. Voici des extraits, pour commencer, de ce que dit Adonis comme introduction à un récital de poésie donné à l'Université américaine de Beyrouth en janvier 1993. Je le reproduis ici car, à ma connaissance, il n'a pas été publié. Adonis lui-même m'en avait donné la version originale en arabe, me permettant d'en faire usage:

Il y a des villes qui vous habitent lorsque vous vous en éloignez ou qu'il vous devienne impossible d'y habiter.

Beyrouth est de ces villes et précède toutes les autres dans mon esprit. Elle est peut-être l'unique ville posée à l'extrême pointe de mon être intime.

A Beyrouth je suis né une seconde fois. Je l'ai vécue et je la vis, je l'ai lue et je la lis comme un livre de comptes. Il me semble tenir les mots de ce livre. J'en place quelques-uns autour de moi, d'autres à la croisée des avenues ou en tête des quartiers, encore d'autres sur balcons et fenêtres, jusque dans mon lit. J'en fais souvent des colliers pour le vent.

Je me noie dans ce livre. Est-ce que j'aime ce que je lis ou le déteste? Me donne-t-il joie ou tristesse? Espoir ou le contraire?

Ses mots souvent se noyaient dans de lointains et mystérieux continents en un moment fulgurant dans mes yeux, sous mes cils. J'errais dans les mots, leur sens ne se fixait plus que dans l'errance.

J'apprenais à lire et à écrire en parcourant ce livre (...). J'écrivais (...) je poussais plus loin les frontières du doute et du vide, forçant l'alphabet vers des espaces de plus en plus vastes.

Il me semblait que ce siècle était celui de Beyrouth.

Mais depuis que Beyrouth – réalité et verbe – appuie son bras sur l'épaule du siècle, toutes les mains s'avancent pour le lui trancher. Ainsi ô temps
Pose à Beyrouth ta question si difficile.

Une semaine plus tôt, Kabbani de même, s'adressait à des centaines de personnes à la tribune de l'Université américaine en des termes aussi exaltés:

Je proclame la naissance d'une troisième république de la poésie (...) à Beyrouth.

Je ne suis pas entré en tank à Beyrouth
Je n'ai pas tué l'oiseau
Je n'ai pas kidnappé l'hirondelle
Je n'ai pas blessé la rose
ni violé la femme

J'ai simplement récité mes poèmes à Beyrouth et elle m'a ouvert ses portes (...) elle m'a donné son voile bleu et m'a dit: «Viens à moi dans la paix».

Je n'avais pas d'arme (...) mais une rose (...) une hirondelle (...) une gerbe de poèmes cachés depuis vingt ans, depuis mon poème «Ô Beyrouth reine des villes». Nous avons couru tous les deux le long de la mer.

Personne jusqu'à présent n'a pu nous rattraper (...) nous tirer de notre extase.

Kabbani est récemment revenu à Beyrouth et a réitéré son amour pour cette ville devant une audience électrifiée.

Dans sa lettre envoyée en décembre 1992 qu'Elias Khoury lut à l'audience du Théâtre de Beyrouth où était mise en scène le poème *Aḥad ʿašar kawkaba* (Onze étoiles), Mahmoud Darwich exprime, de même, son amour pour Beyrouth. Il dit qu'il y était né une seconde fois. Ainsi rejoint-il Adonis dans ce miracle qui a lieu entre l'homme et la ville durant certains moments fastes de l'existence. Par ailleurs, c'est l'exil qui est la patrie du poète.

«Ville, source d'inspiration» avais-je proposé au départ. Ce qui s'écrit à propos de Beyrouth, aujourd'hui, est universel et enflamme notre imagi-

nation. «Les Mille et Une Histoires de Beyrouth» dit l'un de ces nombreux articles à propos des fouilles actuelles de la capitale libanaise:

Beyrouth est une ville magique. Il a fallu les multiples chantiers du centre-ville, pour qu'à chaque coup de pelle, un morceau d'Histoire sorte de l'oubli. Phéniciens, Romains, Byzantins, toutes les civilisations anciennes sont passées par là et nous narguent aujourd'hui, du bas des fosses où elles étaient enfouies. Un chantier aussi anodin que celui de Kantari est devenu aujourd'hui un site archéologique aux mille surprises. La nécropole découverte il y a une semaine, au hasard des excavations, commence à livrer ses secrets. Sept tombes et trois sarcophages ornés de bas-reliefs ont été déterrés hier, ainsi que des squelettes humains. Ces découvertes archéologiques ont été emmenées en lieu sûr. Elles y seront nettoyées et examinées afin d'en déterminer l'époque. Selon une archéologue hollandaise, Barbara Stewart, qui a suivi pas à pas cette découverte, les sculptures qui figurent sur les sarcophages seraient d'une grande beauté; ils pourraient aussi permettre d'identifier les personnes enterrées dans ces sarcophages, ou en tout cas donner les indications sur leurs fonctions.⁴

Par ailleurs, *Le Monde* intitule un long article à propos des travaux de reconstruction du centre-ville: «Beyrouth, le grand chantier archéologique du monde».⁵

Nadia Tuéni avait pressenti tout cela lorsqu'elle fouilla dans les *Archives* de sa ville et en résuma les strates historiques, linguistiques, culturelles et sentimentales dans des vers inoubliables.

Plus récemment, une poésie en élaboration a lieu dans notre capitale. Que révélera-t-elle? De quelle langue nouvelle va-t-elle exprimer cette extraordinaire époque que nous avons vécue dans les larmes, le sang et l'émiettement de notre ville? Que nous vivons encore? Car côtoyer quotidiennement ces fouilles c'est plonger à tout instant dans le fond de notre être, et au-delà, dans celui de nos ancêtres qu'Adonis salue en leur disant adieu à jamais dans «Le Temps».

Pas d'adieu dans la *Ville*, dirait-on. Elle est là, témoin de la grandeur et de la déchéance des hommes, mémoire de leur histoire. Le drame des fils de Gabalawi l'exprimait bien. Mythe des villes: «histoire vraie (...) haute-

⁴ *L'Orient-Le Jour*, 22 juillet 1995.

⁵ *Le Monde*, 2 juin 1995.

ment précieuse parce que sacrée, exemplaire et significative», mythe «vivant» en ce sens «qu'il fournit des modèles pour la conduite humaine». ⁶

Et pour terminer voici un des mythes de Beyrouth, histoire vraie puisque redécouverte aujourd'hui. Mais surtout cette fête populaire au sein de la *Ville* qui retrouve le sens de la fête et du festival célébrés dans la *Ville* depuis toujours. Le critique d'art Joseph Tarrab souligne bien dans l'article, cité ci-dessous, cet enthousiasme de la population lors d'une semaine archéologique proposée à tous les libanais.

Voici des extraits de l'article de Tarrab:

«CARNET D'UNE PROMENADE ARCHÉOLOGIQUE» BEYRTUS REDIVIVA

La «*promenade archéologique*» proposée entre les deux cathédrales Saint-Georges des maronites et des grecs-orthodoxes, a le mérite de montrer, sans trop de bavardage, des résultats tangibles. Parmi les objets exhumés, un buste en pierre de matrone au port altier, au visage serein et bien rempli: Déméter? Peu importe. L'effigie, impressionnante, pourrait bien faire office de symbole de la ville retrouvée, de la capitale ressuscitée.

Ce qui est (...) formidable, c'est combien toutes les couches de la population, jusqu'au petit peuple, se passionnent pour les découvertes: ceux qui n'oseraient jamais mettre le pied dans une galerie ou un musée, s'il en existe, viennent ici sans façon, souvent en famille, demandent des explications, discutent, s'étonnent et se laissent émouvoir. Comme si, plus que d'autres, ils sentaient confusément qu'il y a là quelque chose qui leur appartient ou les concerne en propre, leurs racines peut-être, même s'ils sont originaires d'ailleurs.

Phénomène extraordinaire que cette prise de conscience historico-archéologique. Une étudiante le constate: «*Naguère, on disait: ar-*

⁶ M. ELIADE, *Aspects du mythe*, p. 10.

chéologue? Bof! Aujourd'hui on dit: Ah! mais c'est très bien, un beau métier! On nous prend au sérieux».

Cette promotion de l'archéologie et de l'Histoire dans l'esprit populaire est peut-être aussi importante que les fouilles elles-mêmes, bien qu'elle puisse n'être qu'une vogue passagère, un engouement induit par le matraquage médiatique qui, une fois n'est pas coutume, a joué un rôle positif en l'occurrence.

La découverte la plus surprenante et la plus émouvante, sans minimiser l'importance scientifique considérable des vestiges meubles et immeubles, me paraît être le puits byzantin. Lors du grand tremblement de terre du sixième siècle, il était recouvert d'une plaque de pierre avec inscriptions qui a empêché son engorgement par les décombres. La plaque enlevée, on a trouvé le puits rempli d'eau polluée qu'on a écopée. Je ne sais si on a pris la peine de la faire analyser. Le lendemain, le puits était de nouveau rempli d'eau, claire et potable cette fois.

Voilà un puits qui, après 1500 ans de sommeil, s'est *«spontanément»* réveillé, comme si le couvercle avait été posé la veille: archéologues, étudiants et ouvriers s'y sont désaltérés. Une pompe électrique avec tuyauterie a même été installée pour fournir le précieux liquide, cadeau inattendu, au chantier.

Certes, les esprits sceptiques ou scientifiques diront qu'il n'y a pas de quoi s'émouvoir: tout simplement la nappe phréatique affleure toujours en cet endroit. Mais que cette eau nous vienne ainsi du fin fond de l'Histoire, alors que d'autres puits, plus récents, sont asséchés, ne peut que laisser rêveur. Quel puissant symbole de résurrection et de vie, quel lien physiologique, si l'on peut dire, entre le présent et le passé, et quelle superbe confirmation, quel hommage au nom même de Beyrouth, du moins à la version la plus courante du nom: *«Béerot» – «Les puits»!*

Beyrouth-Les Puits, c'était, jusqu'à une date très récente, la ville qui donnait à boire, pas seulement aux corps altérés mais aussi et peut-être surtout aux esprits assoiffés, avides de connaissances et de liberté.

Comment ne pas songer que ce puits a sans doute étanché la soif des étudiants et des professeurs de l'ancienne Ecole de Droit qui a donné sa devise, qui sonne aujourd'hui d'une manière ironique, à la ville: Beyrouth, Mère des Lois.

L'Ecole était située, selon toute vraisemblance, dans le voisinage, bien que, probablement, elle n'ait jamais possédé un bâtiment en bonne et due forme: c'est pourquoi on le cherche en vain, d'après certains.

L'enseignement devait y être dispensé d'une manière informelle dans les parages, voire dans les dépendances de la cathédrale de la Résurrection de l'époque, dont les fondations se trouveraient, selon certaines hypothèses, dans le sous-sol de la cathédrale Saint-Georges des grecs-orthodoxes. Autour, on a retrouvé des petites cloches en bronze: il est loisible d'imaginer qu'elles étaient utilisées par les juristes-enseignants pour annoncer le début des cours.

Comment ne pas songer, à propos de Saint-Georges, que le dragon occis à Beyrouth par le preu chevalier, patron de la ville depuis, est censé resurgir, à intervalles plus ou moins réguliers, d'un puits pour, de nouveau, ravager la contrée et prendre ses habitants en otages. . . .

Le dragon ou son engeance. Ainsi, des puits de Beyrouth sortent à la fois, entremêlés ou alternés, le bénéfique et le maléfique. Combien la légende ancienne est plus perspicace et plus pertinente que bien des analyses actuelles.

Comment ne pas noter que, jusqu'à présent, sans désespérer, les Beyrouthins réitèrent le geste pratique et symbolique de leurs lointains ancêtres: ils continuent à creuser des puits.

Ce faisant, ils renouvellent en permanence les lettres de créance et le droit de cité du nom de leur antique capitale.⁷

Oui, Tarrab le dit bien, l'homme et la femme boivent toujours à la source de la ville. Quand ils la perdent ils errent désespérés de par le monde et dans des cercles concentriques, de plus en plus serrés, ils vont à la quête du cœur de la *Cité*.

L'homme et la femme y habiteront en réalité ou en rêve, car, comme le pensait le poète antique grec, on ne devient pleinement humain que dans la *Cité*.

⁷ J. TARRAB: «Carnet d'une promenade archéologique; Berytus Rediviva», *L'Orient-Le Jour*, 4 novembre, 1995, p. 5.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIONNÉE

Auteurs Analysés

ADNAN, ETEL: *L'Apocalypse Arabe*. Paris: Papyrus, 1980.

—: *L'Express Beyrouth-Enfer*. Paris: P.-J. Oswald, 1973.

—: *Sitt Marie-Rose*. Paris: Les Femmes du M.L.F., 1977.

ADONIS v. ADŪNĪS

ADŪNĪS (ʿAlī Aḥmad Saʿīd Isbir): *Al-Aʿmāl al-šīʿriyya al-kāmila*, 2 vols. Bayrūt: Dār al-ʿAwda, 1985.

—: *Chants de Mihyar le Damascène* [*Aḡānī Mihyār al-Dimašqī*], tr. par Anne Wade Minkowski. Paris: Sindbad, «La Bibliothèque Arabe», 1983.

—: (Adonis): *Introduction à la poétique arabe*, tr. par Bassam Tahhan et Anne Wade Minkowski. Paris: Sindbad, 1985.

—: *Kitāb al-ḥiṣār (ḥazīrān 1982 - ḥazīrān 1985)*. Bayrūt: Dār al-ʿAwda, 1985.

—: (Adonis): *Le Livre de la Migration* [*Kitāb al-taḥawwulāt wal-ḥiḡra*], tr. par Martine Faideau. Paris: Luneau Ascot Editeurs, «Collection Unesco d'œuvres représentatives», 1982.

—: *Le Temps Les Villes* [*Al-Waqt al-mufrad bi-ṣiḡat al-ḡamʿ*], tr. par Jacques Berque et Anne Wade Minkowski avec la collaboration de l'auteur. Paris: Mercure de France/Unesco, «Collection Unesco d'œuvres représentatives», 1990.

—: *Le Théâtre et les miroirs, poèmes* [*Al-Masraḥ wal-Marāyā*], tr. par Anne Wade Minkowski, Paris: «Isère: Le Verbe Et l'Empreinte», 1988.

—: (Adonis): *Tombeau pour New York*, suivi du «Prologue à l'histoire des rois des tāʿifa» et de «Ceci est mon nom» [*Qabr min aḡl Nyū-Yūrḡ*; «Muqaddima li-tārīḡ al-ṭawāʿif»; «Hādā huwa smī»], tr. par Anne Wade Minkowski. Paris: Sindbad, «La Bibliothèque Arabe», 1986.

—: «Al-Waqt», *Mawāqif*, 45, hiver 1983, p. 21-30; in *id.*: *Kitāb al-ḥiṣār*, p. 5-19.

ʿAWWĀD, TAWFĪQ YŪSUF: *Al-Muʿallafāt al-kāmila*. Bayrūt: Maktabat Lubnān, 1987.

—: *Qamīṣ al-ṣūf wa-sabʿ qīṣaṣ*. Bayrūt: Al-Makšūf, 1937.

- : *Al-Rağīf*. Bayrūt: Al-Makšūf, 1939.
- : *Al-Ṣabī al-aʿrağ wa-qīṣaṣ uḥrā*. Bayrūt: Al-Makšūf, 1936.
- : *Ṭawāḥīn Bayrūt*. Bayrūt: Maktabat Lubnān, 1972. Choisi par l'Unesco, dès sa parution, pour faire partie de sa collection d'œuvres représentatives de leur époque; tr. en anglais, russe et allemand.
- BARAKĀT, HUDĀ: *Ahl al-hawā*. Bayrūt: Dār al-Nahār, 1993.
- : *Ḥağar al-ḍaḥik*. Lundun: Riyāḍ al-Rayis lil-kutub wal-našr, 1990.
- : (Barakat, Hoda): *La pierre du rire [Ḥağar al-ḍaḥik]*, tr. par Nadine Acoury. Paris: Actes Sud, «Mondes Arabes», 1996.
- DAʿIF, RAŠĪD AL-: *Ahl al-ẓill*. Bayrūt: Muḥtārāt, 1987.
- : *Ayy taḷğ yasqut bi-salām*. Bayrūt: Muḥtārāt, 1993.
- : *ʿAzīzī sayyid Kawabāta*. Bayrūt: Muḥtārāt, 1995.
- : *Fuṣṣa mustahdafa bayn al-nuʿās wal-nawm*. Bayrūt: Muḥtārāt, 1986.
- : *Ḥīna ḥalla l-sayf ʿalā l-ṣayf*. Bayrūt: Dār al-Fārābī, 1979; lecture par J.E. Bencheikh. *L'Été au tranchant de l'épée*. Paris: Le Sycomore, 1979, Beyrouth: Dār al-Fārābī, 1979 (édition bilingue).
- : *Lā ṣayʿ yafūq al-wasf*. Bayrūt: Manšūrāt Lubnān al-ğadid, 1980.
- : *Al-Mustabidd*. Bayrūt: Dār Abʿād lil-ṭibāʿa wal-našr, 1983.
- : (Daïf, Rachid El-): *Passage au Crépuscule [Fuṣṣa mustahdafa bayn al-nuʿās wal-nawm]*, tr. par Luc Barbulesco et Philippe Cardinal. Paris: Actes Sud, 1992.
- : *Ṭiqaniyyāt al-buʿs*. Bayrūt: Muḥtārāt, 1989.
- : *Unsī yalhū, maʿa Rita; kitāb al-bālīgīn*. Bayrūt: al-Muʿassasa al-ğamʿiyya lil-dirāsāt wal-našr wal-tawzīʿ, 1983.
- DARWĪŠ, MAḤMŪD: *Dākira... lil-nisyān; al-zamān*: Bayrūt; *al-makān: yawm min ayyām āb* 1982. Bayrūt: al-Muʿassasa al-ʿarabiyya lil-našr, 1987.
- : «Madiḥ al-ẓill al-ʿālī». *Al-Kirmil*, VII, 1983, p. 14-59.
- : (Darwich, Mahmoud): *Une Mémoire pour l'Oubli. Le Temps: Beyrouth; Le Lieu: un Jour d'Août 1982 [Dākira... lil-nisyān; al-zamān: Bayrūt; al-makān: yawm min ayyām āb 1982]*, tr. par Yves Gonzalez-Quijano et Farouk Mardam-Bey. Paris: Actes Sud, «Mondes Arabes», 1994.
- : (Darwich, Mahmoud): *Palestine mon pays. L'Affaire du Poème*, tr. de l'arabe et de l'hébreu par Abdellatif Laābi et Rita Sabah avec la participation de Simone Bitton, Matiahu Peled et Ouri Avnéri. Paris: Editions de Minuit, 1988.
- : «Qaṣīdat Bayrūt». *Al-Kirmil*, I, 1981, p. 19-38.
- GEBEYLI, CLAIRE: «Deux fonctions pour un même culte». *Bāḥiṭāt*, Bulletin de l'«Association des Femmes Libanaises pour la Recherche», dossier «Femme et Ecriture», II, 1995-1996, p. 51-59.
- : *Dialogue avec le feu. Carnets du Liban*. Paris: Editions du Pavé, «La Corde Raide», 1986.
- : *Mémorial d'exil*. Paris: Saint-Germain-des-Prés, 1975.

- : *La Mise à jour*. Paris: Saint-Germain-des-Prés, 1982.
- ḤŪRĪ, ILYĀS: *Abwāb al-madīna*. Bayrūt: Dār Ibn Rušd, 1981.
- : *Al-Ġabal al-ṣaġīr*. Bayrūt: Mu'assasat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1977.
- : *Mamlakat al-ġurabāʾ*. Bayrūt: Dār al-Ādāb, 1993.
- : (Khoury, Elias): *Un Parfum de Paradis [Al-Wuġūh al-bayḍāʾ]*, tr. par Luc Barbulesco. Paris: Arléa, «L'Etrangère», 1992.
- : (Khoury, Elias): *Le Petit homme et la guerre. Le voyage du petit Gandhi [Riḥlat Ġandī al-ṣaġīr]*, tr. par Luc Barbulesco. Paris: Arléa, «L'Etrangère», 1995.
- : (Khoury, Elias): *La Petite montagne [Al-Ġabal al-ṣaġīr]*, tr. par Saadia Zaïm et Christian de Montella, présenté par Tahar Ben Jelloun, Paris: Les Editions Arléa, 1987; tr. en anglais par Maria Tabet avec une préface d'Edward W. Said, sous le titre de *Little Mountain*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- : *Riḥlat Ġandī al-ṣaġīr*. Bayrūt: Dār al-Ādāb, 1989.
- : *Al-Wuġūh al-bayḍāʾ*. Bayrūt: Dār Ibn Rušd, 1989.
- : *Zaman al-iḥtilāl*. Bayrūt: Mu'assasat al-abḥāṭ al-ʿarabiyya, 1985.
- KABBANI, NIZAR v. QABBĀNĪ, NIZĀR
- KHOURY, ELIAS v. ḤŪRĪ, ILYĀS
- MAHFŪZ, NAĠĪB: *Awlād ḥāratinā*. Bayrūt: Dār al-Ādāb, 1969, 1986.
- : (Mahfouz, Naguib): *La chanson des gueux, épopée [Malḥamat al-ḥarāfiš]*, tr. par France Douvier Meyer, relu par Selma Fakhry Fourcassié et Bernard Wallet. Paris: Association Alif, 1986. Paris: Denoël, 1989.
- : (Mahfouz, Naguib): *Dérives sur le Nil [Tartara fawq al-Nīl]*, tr. par France Douvier Meyer, revu par Selma Fakhry Fourcassié et Bernard Wallet. Paris: Alif, Denoël, 1989.
- : (Mahfouz, Naguib): *Les fils de la médina [Awlād ḥāratinā]*, tr. par Jean-Patrick Guillaume, préface de Jacques Berque. Paris: Sindbad, 1991.
- : *Ḥikāyāt ḥāratinā*. Maktabat Miṣr, 1975.
- : (Mahfouz, Naguib): *Impasse des deux palais [Bayn al-qaṣrayn]*, tr. par Philippe Vigreux. Paris: J.-C. Lattès, et le concours de l'Institut du Monde Arabe, «Lettres Arabes», 1985.
- : (Mahfouz, Naguib): *Le jardin du passé [Al-sukkariyya]*, tr. par Philippe Vigreux avec la collaboration de Selma Fakhry Fourcassié. Paris: J.-C. Lattès et le concours de l'Institut du Monde Arabe, «Lettres Arabes», 1989.
- : *Al-Liṣṣ wal-kilāb*. Maktabat Miṣr, 1961.
- : *Malḥamat al-ḥarāfiš*. Maktabat Miṣr, 1977.
- : (Mahfouz, Naguib): *Le Palais du désir [Qaṣr al-šawq]*, tr. par Philippe Vigreux avec la collaboration de Selma Fakhry Fourcassié. Paris: J.-C. Lattès et le concours de l'Institut du Monde Arabe, «Lettres Arabes», 1987.



- : (Mahfouz, Naguib): *Passage des miracles* [*Zuqāq al-midaqq*], tr. par Antoine Cottin. Paris: Sindbad, «Les littératures contemporaines», 1970.
- : (Mahfouz, Naguib): *Récits de notre quartier* [*Ḥikāyāt ḥāratinā*], tr. par Khaled Osman. Paris: Sindbad, «Les littératures contemporaines», 1988.
- : *Tartara fawq al-Nil*. Maktabat Miṣr, 1966.
- : *Al-Ṭulāṭiyya* [La Trilogie]:
 - Vol. I, *Bayn al-qaṣrayn*. Maktabat Miṣr, 1956, 1985.
 - Vol. II, *Qaṣr al-ṣawq*. Maktabat Miṣr, 1956.
 - Vol. III, *Al-Sukkariyya*. Maktabat Miṣr, 1957.
- : (Mahfouz, Naguib): *Le voleur et les chiens* [*Al-Liṣṣ wal-kilāb*], tr. par Khaled Osman. Paris: Sindbad, «Les littératures contemporaines», 1985.
- : *Zuqāq al-midaqq*. Maktabat Miṣr, 1947.
- QABBĀNĪ, NIZĀR: *Ilā Bayrūt al-unṭā maʿa ḥubbī*. Bayrūt: Manṣūrāt Nizār Qabbānī, 1976.
- : *Uḥibbukī, uḥibbukī, wal-bāqī yaʿtī*. Bayrūt: Manṣūrāt Nizār Qabbānī, 1978.
- : *Yawmiyyāt madīna kān ismuhā Bayrūt*. Bayrūt: Manṣūrāt Nizār Qabbānī, 1981.
- ṢĀLIḤ, AL-ṬĀYYIB: *Bandarṣāh*:
 - Vol I, *Ḍawʿ al-bayt*. Bayrūt: Dār al-ʿAwda, 1971.
 - Vol. II, *Maryūd*. Bayrūt: Dār al-ʿAwda, 1977.
- : (Tayeb Salih): *Bandarchāh* [*Bandarṣāh*], tr. par Anne Wade Minkowski. En deux parties: «Daw el-Beyt» et «Meryoud». Paris: Sindbad, «Littératures», 1985.
- : *Mawsim al-ḥiğra ilā l-ṣamāl*. Bayrūt: Dār al-ʿAwda, 1967. Le roman parut en premier dans la revue *Ḥiwār*, IV, 24-25, septembre-décembre, 1966, p. 5-87.
- : (Tayeb Salih): *Les Noces de Zeyn et autres récits* (les deux autres récits sont «Le Doum de Wad Hamid» et «Une Poignée de dattes») [*ʿUrs al-Zayn, riwāyat wa-sabʿ qīṣaṣ*], tr. par Anne Wade Minkowski. Paris: Sindbad, «Les littératures contemporaines», 1996.
- : «Al-Rağul al-Qubruṣī». *Al-Taḳāfa al-ʿarabiyya*, II, 1973, et *Mağallat al-Ḍawḥa*, janvier 1976, p. 105-108. Cette petite nouvelle fut traduite en anglais par Denys Johnson-Davies, «The Cypriot Man», précédée par une autre petite nouvelle de Salih «A Date Palm by the Stream», et un profil de l'auteur par son traducteur. *Azure, The Review of Arab Literature, Arts and culture*, 8, 1981, p. 15-27.
- : «Sabʿ qīṣaṣ» ont pour titre commun *Al-ḥaraka wal-sukūn* et individuellement: «Naḥla ʿalā l-ğadwal» (1953); «Ḥafnat tamr» (1957); «Risāla ilā Aylīn» (1960); «Dūmat Wad Ḥamid» (1960); «Idā ġāʿat» (1961); «Hākaḍa yā sādatī» (1961); «Muqaddimāt» (1962).



- : (Tayeb Salih): *Saison de la migration vers le nord* [*Mawsim al-ḥiğra ilā l-šamāl*], tr. par Abdelwahab Meddeb et Fady Noun. Paris: Sindbad, «Littératures», 1972.
- : *‘Urs al-Zayn, riwāya wa-sab‘ qīṣaṣ*. Bayrūt: Kitāb Ḥiwār, 1967. Une partie de *‘Urs al-Zayn* fut publiée dans *Ḥiwār*, 10, mai-juin 1964, p. 40-51 et *in toto* dans *Al-Ḥarṭūm*, décembre 1966.
- SCHEHADÉ, GEORGES: *Anthologie du vers unique*. Paris: Editions Ramsay, 1977.
- : *Le Bal des ombres*, pantomime commandée par Jacques Baladier pour la télévision française et reproduite par PIERRE ROBIN in «Poésie et théâtre de Georges Schehadé», p. 43-61.
- : *L'Ecolier Sultan* suivi de *Rodogune Sinne, Premiers écrits*. Paris: Gallimard, 1947, 1950, 1973.
- : *L'Emigré de Brisbane*. Paris: Gallimard, 1965.
- : *L'Habit fait le prince*, pantomime inspirée d'une nouvelle de G. Keller: «Kleider Machen Leute». Paris: Gallimard, «Le Manteau d'Arlequin», 1973.
- : *Histoire de Vasco*. Paris: Gallimard, 1957.
- : *Monsieur Bob'le*. Paris: Gallimard, 1951.
- : *Le Nageur d'un seul amour*. Paris: Gallimard, 1985.
- : *Les Poésies* suivi de «Portrait de Jules» et de «Récit de l'an zéro», préface de Gaëtan Picon. Paris: Gallimard, 1952, 1969.
- : «Portrait de Jules», v. *Les Poésies*.
- : «Récit de l'an zéro», v. *Les Poésies*.
- : *La Soirée des proverbes*. Paris: Gallimard, 1954.
- : *Les Violettes*. Paris: Gallimard, 1960.
- : *Le Voyage*. Paris: Gallimard, 1961.
- TUÉNI, NADIA: *Les Œuvres poétiques complètes. La Prose; Œuvres complètes*. Les deux volumes sont établis, annotés et présentés par Jad Hatem. Beyrouth: Editions Dar an-Nahar et Fondation Nadia Tuéni, 1986.

Sources Secondaires

- ‘ABBĀS, IḤSĀN: *Ittiğāhāt al-šī‘r al-‘arabī al-mu‘āṣir*. Kuwayt: al-Mağlis al-waṭani lil-ṭaqāfa wal-ādāb, 1978.
- ABDEL-MALEK, ANOUAR: «Introduction à la Pensée Arabe Contemporaine», in MAKARIUS, RAOUL et LAURA: *Anthologie de la littérature arabe contemporaine*, vol. II, p. 5-44.
- ABDEL-MALEK, ANOUAR, éd. et tr.: *Anthologie de la littérature arabe contemporaine*, 3 vols.; vol. II «Les Essais», Paris: Seuil, 1965.



- ABOU, SÉLIM: *L'Identité culturelle. Relations interethniques et problèmes d'acculturation*. Paris: Editions Anthropos, 1981.
- ACCAD, EVELYNE: *Sexuality and War. Literary Masks of the Middle East*. New York, London: New York University Press, 1990.
- AJAMI, FOUAD: *The Arab Predicament; Arab Political Thought and Practice since 1967*. London, New York, New Rochelle: Cambridge University Press, 1981.
- ALLEN, ROGER: *The Arabic Novel: An Historical and Critical Introduction*. Manchester: University of Manchester, 1982.
- AMYUNI TAKIEDDINE, MONA: «Adonis' 'Time' Poem: Translation and Analysis». *Journal of Arabic Literature*, XXI, 1991, p. 172-182.
- : éd.: *Bāḥitāt*, Bulletin de l'«Association des Femmes Libanaises pour la Recherche», dossier «Femme et Ecriture», II, 1995-1996.
- : tr.: «Beirut! O Queen of the World» et cinq autres poèmes de N. Kabbani, quatre poèmes de C. Gebeyli et des extraits du roman d'el-Daïf *Passage au Crépuscule*, tr. en anglais dans *The Literary Review*, «Bearing Witness: Recent Literature from Lebanon», éd. E. Salem, 37, 3, Spring 1994, p. 498-502, 482-485 et 395-401.
- : «Ḥadīqat al-Ḥawāss (Garden of the Senses), by Abdo Wazen». *The Beirut Review. A Journal on Lebanon and the Middle East*, 7, Spring 1994, p. 145-152.
- : «The Image of the City: Wounded Beirut». *Alif: Journal of Comparative Poetics*; «The Third World: Literature and Consciousness», 7, Spring 1987, p. 27-52.
- : «Season of Migration to the North: An Interpretation». *Arab Studies Quarterly*, II, 1, Winter 1980, p. 1-18.
- : «Style as Politics in the Poems and Novels of Rashīd al-Ḍa'īf». *International Journal of Middle East Studies*, 28, 2, may 1996, p. 177-192.
- : «Tayeb Salih's *Bandar-Shah*: An Attempt at Interpretation», in EL-BADAWI, M. and SCONYERS, D., eds.: *Sudan Studies Association. Selected Conference Papers, 1982-1984*. Vol. I: «Social Sciences and Liberal Arts», Washington, D.C., 1985, p. 68-83.
- : éd.: *Tayeb Salih's Season of Migration to the North: A Casebook*. Beirut: American University of Beirut, 1985, et comme volume spécial d'*Al-Abḥāt, Journal of the Center for Arab and Middle East Studies, Faculty of Arts and Sciences*. Beirut: American University of Beirut, XXXII, 1984.
- AOUN ANHOURY, NAJWA: *Panorama de la poésie libanaise d'expression française*. Beyrouth: Dar el-Machreq, 1987.
- ARAGON, LOUIS: *Le Paysan de Paris*. Paris: Gallimard, «Poche», 1926.
- AUSTIN, L.-J.: *L'Univers poétique de Baudelaire; symbolisme et symbolique*. Paris: Mercure de France, 1956.
- BA'ALBAKĪ, LAYLA: *Anā aḥyā*. Bayrūt: Dār maḡallat Šī'r, 1958.

- : *Je Vis!*, tr. par Michel Barbot. Paris: Seuil, «Méditerranée», 1961.
- : *Safīnat ḥanān ilā l-qamar*. Bayrūt: al-Tiġārī, 1964.
- BACHELARD, GASTON: *Le Droit de Rêver*. Paris: Presses Universitaires de France, «A la Pensée», 1970.
- : *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Corti, 1942.
- : *La poétique de l'espace*. Paris: Quadrige, «PUF», 1957.
- : *La psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard, «Idées», 1949.
- BACQUART, M.C.: *Paris des Surréalistes*. Paris: Seghers, «L'Archipel», 1972.
- BADAWI, M.M.: *A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry*. Cambridge, London, New York: Cambridge University Press, 1975.
- : *Modern Arabic Literature and the West*. London: Ithaca Press, 1985.
- BARAKAT, HALIM: *Days of Dust*, tr. by Trévor Le Gassick, Introduction by Edward W. Said. Washington, D.C.: Three Continents Press, 1983.
- BARTHES, ROLAND: *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil, «Points», 1972.
- : *Mythologies*. Paris: Seuil, «Points», 1957.
- : *Le Plaisir du texte*. Paris: Seuil, «Essais», 1973.
- BATAILE, GEORGES: *La Littérature et le mal*. Paris: Gallimard, «folio», 1957.
- : *La Part maudite*. Paris: Les Editions de minuit, «Points», 1967.
- BAUDELAIRE, CHARLES: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, «Pléiade», 1961.
- BEDOUIN, JEAN-LOUIS: *La Poésie surréaliste*. Paris: Seghers, 1964.
- BÉGUIN, ALBERT: *L'Ame romantique et le rêve*. Paris: Corti, 1939.
- : *Balzac visionnaire*. Paris: Skira, 1946.
- BEN JELLOUN, TAHAR: «Beau comme un poème; le premier roman d'un Soudanais». *Le Monde*, 16 août 1973, p. 10.
- BERKLEY, CONSTANCE E. and OSMAN, AHMED H.: *Tayeb Salih Speaks. Four Interviews with the Sudanese Novelist*. Washington, D.C.: Office of the Cultural Councillor, Embassy of the Democratic Republic of the Sudan, «Sudanese Publications Series», No. 8, 1982.
- BERQUE, JACQUES: *Les Arabes*. Paris: Sindbad, «La Bibliothèque Arabe», 1979.
- : *Les Arabes d'hier à demain*. Paris: Seuil, 1969.
- La Bible de Jérusalem*. Paris: Cerf, 1979.
- BLANCHOT, MAURICE: *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, «essais», 1955.
- : *Le Livre à venir*. Paris: Gallimard, «essais», 1959.
- BOUEZ, NOUHAD: «Georges Schehadé, un verbe semblable à une lumière sur une fleur». *La Revue du Liban*, 29 novembre 1986, p. 19.
- BOUHDIBA, ABDELWAHAB: «Durée et changement dans la ville arabe», in *id.* et CHEVALLIER, DOMINIQUE: *La Ville arabe dans l'Islam*, p. 17-26.
- BOUHDIBA, ABDELWAHAB et CHEVALLIER, DOMINIQUE, éd.: *La Ville arabe dans l'Islam: Histoire et mutations*. Actes du 2^e colloque de l'A.T.P. «Espaces

- socio-culturels et croissance urbaine dans le monde arabe», Carthage-Amilcar, mars, 1979. Tunis: Imprimerie Al Asria, 1982.
- BOULLATA, ISSA, ed.: *Critical Perspectives on Modern Arabic Literature*. Washington, D.C.: Three Continents Press, 1980.
- : tr. and ed.: *Modern Arab Poets*. London: Heinemann, 1976.
- BOURGEY, ANDRÉ: «Beyrouth, ville éclatée». *Hérodote*, «Villes éclatées», 17, 1^{er} trimestre 1980, p. 5-31.
- : «L'Evolution du centre de Beyrouth de 1960 à 1977», in CHEVALLIER, DOMINIQUE, éd.: *L'Espace social de la ville arabe*, p. 245-278.
- BRÉE, GERMAINE, ed.: *Camus. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, Inc., «A Spectrum Book», 1962.
- BRETON, ANDRÉ: *Second Manifeste du Surréalisme*. Paris: Gallimard, 1946.
- BROWN, CARL L., ed.: *From Madina to Metropolis. Heritage and Change in the Near Eastern City*. Princeton, New Jersey: The Darwin Press, 1973.
- Les Cahiers de l'Orient. Revue d'Etude et de Reflexion sur le Liban et le Monde Arabe*. «Liban» Documents – Chronologie – «Dossier Rachid el Daïf», Paris n° 15, 3^{ème} trimestre 1989, p. 147-169.
- CAILLOIS, ROGER: *Le Mythe et l'homme*. Paris: Gallimard, «Idées», 1938.
- CALVINO, ITALO: *Les villes invisibles*, tr. de l'italien par Jean Thibaudeau. Paris: Seuil, 1974.
- CHEVALLIER, DOMINIQUE, éd.: *L'Espace social de la ville arabe*. Paris: Maisonneuve et Larose, 1979.
- : «Sang des villes, sang des peuples», in BOUHDIBA, ABDELWAHAB et CHEVALLIER, DOMINIQUE, éd.: *La Ville arabe dans l'Islam*, p. 541-554.
- : «De la société arabe à la civilisation islamique: une ville confrontée à son histoire», *ibid.*, p. 11-14.
- : «La Ville arabe: notre vision historique», in *id.*: *L'Espace social de la ville arabe*, p. 7-29.
- CHIAROMONTE, NICOLA: «Albert Camus: In Memoriam», in BRÉE, GERMAINE, éd., *Camus*, p. 11-15.
- CHOEY, FRANÇOISE: *L'Urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*. Paris: Seuil, «Points», 1965.
- CITRON, PIERRE: *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, 2 vols. Paris: Editions de Minuit, 1961.
- COOKE, MIRIAM: «Beirut... Theatre of the Absurd... Theatre of Dreams...». *Journal of Arabic Literature*, XIII, 1982, p. 124-141.
- : *War's Other Voices: Women Writers on the Lebanese Civil War*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1988.
- CORM, GEORGES: *Géopolitique du conflit libanais: étude historique et sociologique*. Paris, Beyrouth: La Découverte et FMA, 1986.
- COULANGES, FUSTEL DE: *La Cité antique*. Paris: Flammarion, 1984.

- COX, HARVEY: *Religion in the Secular City. Toward a Post-modern Theology*. New York: Simon and Shuster, 1984.
- : *The Secular City: Urbanization and Secularization in Theological Perspective*. New York: MacMillan, 1965.
- DEPESTRE, RENÉ: «La Littérature et l'exil». *magazine littéraire*, 221, juillet-août 1985, p. 52.
- DUBOIS, CLAUDE G.: *Problèmes de l'utopie*. Paris: Lettres Modernes, «Les Archives», IV, n° 85, 1986 (1).
- EDDÉ, DOMINIQUE: *Lettre Posthume*. Paris: Gallimard, 1989.
- : *Beyrouth, Centre-Ville*. Paris: Editions du Cypres, 1992.
- ELIADE, MIRCEA: *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, «Idées», 1963.
- : *Mythes, rêves et mystères*. Paris: Gallimard, «Idées», 1957.
- ELIOT, T.S.: *The Complete Poems and Plays*. London: Faber and Faber, 1932, 1972.
- : *Poésie*, tr. par Pierre Leyris. Paris: Seuil, 1947, 1969 (édition bilingue).
- : *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1932, 1972.
- ELLUL, JACQUES: «Les Idées-Images de la ville de l'homme quelconque», in GUÉRY, FRANÇOIS, éd.: *L'Idée de la ville*, p. 28-43.
- : *The Meaning of the City*, tr. by Dennis Pardee. Grand Rapids: William B. Eerdmans, 1970.
- ESSLIN, MARTIN: *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1961, 1968.
- ETIEMBLE: *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*. Paris: Gallimard, «NRF», 1963.
- EZZEDDINE, AHMED: «Néguib Mahfouz à Arabies: En creusant sa propre réalité on débouche sur l'universel», interview. *Arabies*, 24 décembre 1988, p. 70-75.
- FANON, FRANTZ: *Les Damnés de la terre*. Paris: Maspero, 1961, 1969.
- FATHI, HASSAN: «Constancy, Transposition and Change in the Arab City», in BROWN, CARL L., ed.: *From Madina to Metropolis*, p. 319-334.
- FAWAZ, LEILA: «Le Développement de Beyrouth au XIX^{ème} siècle», in BOUHDIBA, ABDELWAHAB et CHEVALLIER, DOMINIQUE, eds.: *La Ville arabe dans l'Islam*, p. 153-161.
- FRANK, JOSEPH: «Spacial Form in Modern Literature». *The Sewanee Review*, 53, 1945, p. 221-235; *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*. New Brunswick, New Jersey, 1963.
- FREUD, SIGMUND: *Civilization and its Discontents*, tr. by James Strachey. New York: N.W. Norton & Co., 1961.
- : *Totem and Taboo*, tr. by James Strachey. New York: N.W. Norton & Co., 1950.
- ĞABR, ĞAMİL «Ğürğ Şahāda yatahaddaṭ 'an fannihi l-masraḥi». *Ḥiwār*, II, 10, mai-juin 1964, p. 82-91.

- GIFFORD, HENRY: *Comparative Literature*. London: Routledge and Kegan Paul: Humanities Press, «Concepts of literature», 1969.
- GIRARD, RENÉ: *Le Bouc émissaire*. Paris: Grasset, 1982.
- : *La Violence et le sacré*. Paris: Grasset, 1961.
- ĞİTÂNİ, ĞAMÂL AL-: *Nağib Maḥfūz yataḍakkar*. Bayrūt: Dār al-Masira, 1980.
- GUÉRY, FRANÇOIS, éd.: *L'Idée de la ville. Actes du colloque international de Lyon*. Seyssel: Champ Vallon, 1983.
- GUYARD, M.-F.: *La Littérature comparée*. Paris: PUF, «Que sais-je?», 1969.
- ḤAKĪM, TAWFĪQ AL-: *ʿUṣfūr min al-šarq*. Al-Qāhira: al-Maṭbaʿa al-namūḍağiyya, 1936.
- ḤAQQĪ, YAḤYĀ: *Qindil Umm Hāšim*. Al-Qāhira: al-Hayʾa al-miṣriyya lil-kitāb, 1944, 1975.
- HATEM, JAD, éd.: *La Quête poétique de Nadia Tuéni*. Beyrouth: Editions Dar An-Nahar, 1987.
- HIJAB, NADIA: «Meet the Maker of Modern Arab Mythology». *The Middle East*, June 1979, p. 66-68.
- HOURLANI, ALBERT H.: *Arabic Thought in the Liberal Age, 1798-1939*. London, New York, Toronto: Oxford University Press, 1962.
- : «The Islamic City in the Light of Recent Research», in HOURLANI, ALBERT H. et STERN, SAMUEL M., eds.: *The Islamic City*, p. 9-24.
- : and STERN, SAMUEL, eds.: *The Islamic City. A Colloquium*. The Near Eastern History Group, Oxford and The Near East Center, University of Pennsylvania: Bruno Cassirer, Oxford and University of Pennsylvania Press, «Papers on Islamic History», 1970.
- HUSSEIN, KAMEL: *La Cité inique. Procès et condamnation de Jésus*, tr. de l'arabe par Roger Arnaldez. Paris: Sindbad, «Islam», 1973.
- IBN ḤALDŪN: *The Muqaddima: An Introduction to History*, tr. de l'arabe par Frantz Rosenthal. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1969, 1974.
- IDRĪS, SUHAYL: *Al-Ḥayy al-lātīnī*. Bayrūt: Dār al-Ādāb, 1954.
- JAYE, MICHAEL G. and WATTS, CHALMERS A., eds.: *Literature and the Urban Experience. Essays on the City and Literature*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1981.
- JOUBERT, J.-L., LECARNE, J., TABONE, E., VERCIER, B., eds.: *Les Littératures francophones depuis 1945*. Paris: Bordas, 1986.
- KENNER, HUGHE: «The Urban Apocalypse», in LITZ, WALTON A., ed.: *Eliot in his Time: Essays on the Occasion of the Fiftieth Anniversary of the Waste Land*. New Jersey: Princeton University Press, 1973, p. 23-49.
- KHALAF, SAMIR: *Beirut Reclaimed: Reflections on Urban Design and the Restoration of Civility*, Preface by Edward W. Said. Beirut: Dar an-Nahar, 1993.

- : *Lebanon's Predicament*. New York: Columbia University Press, 1987.
- : and KONGSTAD, PER: «Urbanization and Urbanism in Beirut: Some Preliminary Results», in BROWN, CARL L., ed.: *From Madina to Metropolis*, p. 116-149.
- KHALIDI, TARIF: «Some Classical Islamic Views of the City», in QĀDĪ, WADĀD AL-: *Festschrift for Iḥsān 'Abbās*, p. 265-276.
- KIPLING, RUDYARD: «The White Man's Burden» in TIERNEY, BRIAN, KAGAN, DONALD and WILLIAMS, L. PEARCE, eds.: *The Origins of Modern Imperialism*, p. 24-25.
- KUNDERA, MILAN: *The Art of the Novel*, tr. par Linda Asher. New York: Grove Press, 1988.
- LABORIT, HENRI: *L'Homme et la ville*. Paris: Flammarion, «Champs», 1971.
- LAMBERT, G.: «L'Hommage à Schehadé». *Le Commerce du Levant*, Beyrouth, 1^{er} décembre, 1986.
- LAVEDAN, PIERRE: *Histoire de Paris*. Paris: PUF, «Que-sais je?», 1960.
- LAWALL, SARAH: *Critics of Consciousness. The Existential Structures of Literature*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1968.
- LEFEBVRE, HENRI: *Le Droit à la ville*, suivi de *Espace et politique*. Paris: Editions Anthropos, «Points», 1968, 1972.
- LENTRICCHIA, FRANK: *After the New Criticism*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1980.
- magazine littéraire*. «Ecrivains Arabes d'Aujourd'hui», Paris, n° 251, mars 1988.
- MAḤFŪZ, 'IṢĀM: *Ġurġ Ṣaḥāda, malik al-šī'r wal-masraḥ*. Bayrūt: Dār al-Nahār, 1989.
- MAKARIUS, RAOUL et LAURA: *Anthologie de la littérature arabe contemporaine*, préface de Jacques Berque, 3 vols.; Vol. I «Le Roman et la Nouvelle», Paris: Seuil, 1964. Vol. II «Les essais», Paris: Seuil, 1965. Vol. III «La Poésie», préface de Georges Henein, Paris: Seuil, 1967.
- MAKDISI, SAID JEAN: *Beirut Fragments. A War Memoir*. New York: Persea Books, 1990.
- MAKHLOUF, ISSA: *Beyrouth ou la fascination de la mort*, préface de Louis-Vincent Thomas. Paris: Les Editions de la Passion, 1988.
- MANGANARO, ELISE SALEM, guest editor: «Bearing witness: Recent Literature from Lebanon». *The Literary Review*, 37, 3, Spring 1994.
- MANŠŪR, MANĀF: *Al-Insān wa-ʿālam al-madīna fī l-šī'r al-ʿarabī l-ḥadīṭ*. Bayrūt: Al-Maktaba al-šarqīyya, 1978.
- MILNER, MAX: *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*. Paris: J. Corti, 1960.
- MINKOWSKI, ANNE WADE: «12 grands auteurs». *magazine littéraire*, «Ecrivains Arabes d'Aujourd'hui», n° 251, Paris, mars 1988, p. 16-65.

- MIQUEL, ANDRÉ: *La Littérature arabe*. Paris: PUF, «Que sais-je?», 1959, 1981.
- MUHAMMADIYYA, AḤMAD SAʿĪD: *Al-Ṭayyib Ṣāliḥ, ʿabqarī al-riwāya al-ʿarabiyya*. Bayrūt: Dār al-ʿAwda, 1976.
- MUMFORD, LEWIS: *La Cité à travers l'histoire*, tr. de l'américain par Guy et Gérard Durand. Paris: Seuil, 1964.
- : *Interpretations and Forecasts: 1922-1972*. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, «UBJ Book», 1930, 1973.
- NASR, SALIM: «Formations sociales traditionnelles et sociétés urbaines du Proche-Orient: Beyrouth, Damas et Bagdad», in BOUHDIBA, ABDELWAHAB et CHEVALLIER, DOMINIQUE, éd.: *La Ville arabe dans l'Islam*, p. 375-384.
- : «Les Formes de regroupement traditionnel (familles, confessions, communautés régionales) dans la société de Beyrouth», in CHEVALLIER, DOMINIQUE, éd.: *L'Espace social de la ville arabe*, p. 145-193.
- NASSAR, SALWA C.: *Foundation for Lebanese Studies, Beirut-Crossroads of Cultures*. Ouvrage collectif, préface de Najla Akrawi. Beyrouth: Librairie du Liban, 1970.
- NORIN, LUC et TARABAY EDOUARD: *Anthologie de la littérature arabe contemporaine*, vol. III «La Poésie», préface de Georges Henein. Paris: Seuil, 1967.
- OSTLE, R.C.: *Studies in Modern Arabic Literature*. England: Aris and Phillips, 1975.
- OUMLIL, ALI: «Ibn Khaldūn et la société urbaine», in BOUHDIBA, ABDELWAHAB et CHEVALLIER, DOMINIQUE, éd.: *La Ville arabe dans l'Islam*, p. 39-44.
- PÉRONCEL-HUGOZ, J.-P.: «L'Universalité libanaise». *Le Monde*, 20 janvier 1989, p. 10.
- PICHOIS, CLAUDE et ROUSSEAU, A.M.: *La Littérature Comparée*. Paris: Armand Colin, 1967.
- PICON, GAËTAN: *Panorama de la nouvelle littérature française*. Paris: Gallimard, 1949.
- PIKE, BURTON: *The Image of the City in Modern Literature*. Princeton University Press, 1981.
- PIO, JOSEPH-RÉGIS, tr. et éd.: *L'Epopée de Gilgamesh: Poème*. Paris-Beyrouth: Edifra, 1989.
- POULET, GEORGES: *La Conscience Critique*. Paris: Corti, 1971.
- : *Entre moi et moi: Essais critiques sur la conscience de soi*. Paris: Corti, 1977.
- : *Etudes sur le temps humain*, tome I. Paris: Plon, 1950.
- : *Etudes sur le temps humain*, tome II: *La Distance intérieure*. Paris: Plon, 1952.
- : *Etudes sur le temps humain*, tome III: *Le Point de départ*. Paris: Plon, 1964.
- : *Qui était Baudelaire?* Paris: Skira, 1969.
- QĀDĪ, WADĀD AL-: *Festschrift for Iḥsān ʿAbbās. Studia Arabica & Islamica*. Beirut: American University of Beirut, 1981.



- RAYMOND, MARCEL: *De Baudelaire au Surréalisme*. Paris: Corti, 1966.
- RAYON, MICHEL: *L'Homme et la ville*. Paris: Albin Michel, 1975.
- RICHARD, JEAN-PIERRE: «Georges Schehadé», in *id.*: *Onze études sur la poésie moderne*. Paris: Seuil, 1964, p. 141-160.
- ROBERT, PAUL: *Le petit Robert*, Dictionnaire. Paris: Société du Nouveau Littre, 1973.
- ROBIN, PIERRE: «Poésie et théâtre de Georges Schehadé». Beyrouth: *Les Conférences du Cénacle*, XI, 1, janvier 1957, p. 43-61. L'auteur y reproduit aussi la pantomime de Schehadé intitulée «Le Bal des ombres».
- SAÏD, EDWARD W.: *Beginnings: Intention and Methods*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1975.
- : «Foreword» to Elias Khoury, *Little Mountain*, tr. par Maria Tabet. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, p. ix-xxi.
- : «Goodbye to Mahfouz». *London Review of Books*, 8 décembre 1988, p. 10-11.
- : *Orientalism*, London and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1978.
- SAÏD, KHALIDA: «Poésie: l'épopée d'un monde en devenir». *magazine littéraire*, «Ecrivains arabes d'aujourd'hui». Paris, 251, mars 1988, p. 44.
- SAOUDI, FATHIA: *L'oubli rebelle*, Beyrouth 82, *Journal*. Paris: L'Harmattan, «écritures arabes», 1986.
- ŠARĀRA, WADDĀḤ: *Al-Madīna al-mawqūfa*. Bayrūt, bayn al-qarāba wal-iqāma. Bayrūt: al-Maṭbuʿāt al-šarqiyya, 1985.
- SARRAUTE, NATHALIE: *L'Ere du soupçon*. Paris: Gallimard, «folio», 1956.
- ŠAYḤ ṬĀHĀ, AL-WĀLĪ AL-: «Al-Madīna fī l-islām». *Al-Fikr al-ʿarabī*, «Masʿalat al-madīna wal-madīna l-ʿarabiyya», 2 vols. IV, 29, octobre-novembre 1982, p. 108-133.
- SEURAT, MARIE: *Les Corbeaux d'Alep*. Paris: Gallimard, «Lieux Communs», 1988.
- SEURAT, MICHEL: *L'Etat de Barbarie*, édité et présenté par Gilles Kepel et Olivier Mongin, Paris: Seuil, 1989.
- SIMMEL, GEORGE: «The Metropolis and Mental Life», in WOLFF, KURT H., tr. and ed., *The Sociology of George Simmel*. Glencoe, Illinois: The Free Press, 1950.
- SORIN, RAPHAËL: «Georges Schehadé, le magicien». *Le Monde des livres*, 8 mars 1985, p. 15.
- STAROBINSKI, JEAN: *La Relation critique*. Paris: Gallimard, 1970.
- STERN, SAMUEL M.: «The Constitution of the Islamic City»: in HOURANI, ALBERT H. and STERN, SAMUEL M., eds.: *The Islamic City*, p. 25-50.
- TABET, JADE: «Beyrouth et la guerre urbaine: la ville et le vide». *Peuples méditerranéens*, «Villes Tourmentées», 37, octobre-décembre 1986, p. 41-49.
- TARRAB, JOSEPH: «Carnet d'une promenade archéologique. Berytus Rediviva». *L'Orient-Le Jour*, 4 novembre, 1995, p. 5.



- TIBERT, MICHEL: *La Ville*. Paris: Classiques Hachette, «Thèmes et parcours littéraires», 1973.
- TIERNEY, BRIAN, KAGAN, DONALD, and WILLIAMS, L. PEARCE, eds.: «The White Man's Burden by Rudyard Kipling», in *id.*: *The Origins of Modern Imperialism – Ideological or Economic?* U.S.A.: Random House, 1967, p. 24-25.
- TIMMS, EDWARD and KELLEY, DAVID, eds.: *Unreal City, Urban Experience in Modern European Literature and Art*. New York: St. Martin's Press, 1985.
- TOMICHE, NADA: *Histoire de la littérature romanesque de l'Égypte moderne*, préface de Jacques Berque, «Islam d'hier et d'aujourd'hui». Paris: Maisonneuve et Larose, 1981.
- TURNER, BRYAN S.: *Weber and Islam. A Critical Study*. London, Henley and Boston: Routledge and Kegan Paul, 1974.
- UDHARI, ABDULLAH AL-, tr. and ed.: *Modern Poetry of the Arab World*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1986.
- VIRGIL: *The Aeneid*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1986.
- WEBER, MAX: *The City*, tr. and ed. Don Martindale and Gertrud Neuwirth. New York, London: The Free Press, 1958.
- ZAND, NICOLE: «Bonheurs d'exil». *Le Monde des livres*, 11 décembre 1987, p. 25.

INDEX

1. INDEX DES NOMS PROPRES

- | | |
|--|---|
| <p>Abboud, Maroun v. ʿAbbūd, Mārūn
 ʿAbbūd, Mārūn (Abboud, Maroun) 129
 Abdel-Nasser, Jamal 35-37, 63-64
 Abel 14, 39
 Abou Madi, Ilya v. Abū Mādī, Īliya
 Abu Chaqra, Chawqī v. Abū Šaqrā, Šauqī
 Abū Mādī, Īliya (Abou Madi, Ilya) 179
 Abū Nuwās 22, 73
 Abū Šaqrā, Šauqī (Abu Chaqra, Chawqī) 129
 Abū Tammām 22
 Académie française 175n-176n
 Accad, Evelyne 123n
 Adam 39, 52, 148, 155
 Adnan, Etel 20, 20n, 25, 25n, 26, 29, 113, 113n, 114, 117, 117n, 118, 122, 122n, 123, 148
 Adonis v. Adūnis
 Adūnis (ʿAlī Aḥmad Saʿīd Isbir) (Adonis) 22, 22n, 27, 27n, 129, 133, 137n, 139n, 148, 158, 159-161, 159n-161n, 163-165, 163n-165n, 167, 167n, 171, 185, 188, 196n, 197-199
 Afrique 80n, 83, 91
 <i>Ahrām, al-</i> (journal) 37, 64
 Alexandrie 16, 34, 149, 175
 ʿAlī b. Abī Ṭālib 158
 Allah 18</p> | <p>Américain, américain 62, 73
 Amman 155
 Amyuni Takieddine, Mona 73n-74n
 <i>Ancien Testament</i> 14-15
 Angleterre, Anglais, anglais 62, 64, 73-77, 82, 85-86, 88-91, 98n, 105, 114, 117n, 125, 125n, 133n, 137n, 153n-154n, 158, 167, 189
 Antioche 143
 Apollinaire, Guillaume 28
 ʿAqqād, ʿAbbās Maḥmūd al- 37
 Arabe, arabe 15n, 22, 71, 74, 80n, 90, 92, 97, 106-107, 139n, 160
 arabo-islamique 160
 Aragon, Louis 49, 50n
 Aristophane 19
 aristotélien 19
 Asie 17, 194
 Athènes 16, 142
 ʿAwwād, Tawfiq Yūsuf (Awwad, Tawfiq Youssef) 25, 25n, 105, 105n, 106-107, 108n, 109, 110, 110n, 111-114, 117-118, 129-130, 139, 142n, 144, 163, 175
 Azhar, al- 36-37, 42, 47-48
 Baʿalbaki, Laylā (Baalbaki, Leyla) 110, 110n, 130
 Babel 15, 158</p> |
|--|---|

- Babylone, Babylonie 15, 143
 Bachelard, Gaston 15, 15n, 25, 25n,
 27, 27n, 28, 28n
 Badawi, M.M. 94n
 Baghdad 17
 Balzac, Honoré de 34, 44n, 51
 Barakāt, Hudā (Barakat, Hoda) 26,
 26n, 117n, 131, 131n, 132
 Baudelaire, Charles, baudelairien 15,
 15n, 22, 42n, 44n, 65, 65n, 66,
 158, 158n, 160, 165, 178, 178n,
 194
 Beckett, Samuel 119, 126, 184, 192,
 194
 Béerot, v.a. Berytus Revdiviva, Bey-
 routh 201
 Béguin, Albert 29n, 44, 44n, 154n
 Berkley, Constance E. 80n, 95n, 98n-
 99n
 Berque, Jacques 15n
 Berytus Revdiviva, v.a. Béerot, Beyrouth
 202n
 Beyrouth, beyrouthin v.a. Béerot, Berytus
 Revdiviva 11, 16, 19n, 20, 23-26,
 27, 27n, 28, 37, 73n, 95-96, 105-
 106-107, 107n, 108-110, 119, 120,
 120n, 123-124, 126-127, 139, 141-
 144, 147-148, 148n, 149-151, 154-
 155, 156, 156n, 157-160, 163, 165,
 175-176, 177, 177n, 196, 196n,
 197-202
 Bible, biblique 15n, 16, 20, 39, 187
 Blanchot, Maurice 124, 124n-125n,
 130n
 Bonnefoy, Yves 158
 Bouez, Nohad 175n
 Bouhdiba, Abdelwahab 18n, 74, 74n,
 81, 81n
 Bounoure, Gabriel 176-177
 Bourgey, André 107n, 120n, 177
 Brée, Germaine 98n
 Breton, André 171, 171n, 178, 188
 Brown, Carl 17, 17n
 Byzantin, byzantin 199, 201
 Caillois, Roger 45, 45n, 56n
 Cañ 14, 39
 Caire, le, v.a. *al-Qāhira* 11, 17, 23-24,
 34-35, 40-52, 55-58, 60-61, 63-68,
 71n, 76-77, 94, 118, 137, 151, 154,
 195
 Calvino, Italo 11n, 12
 Camus, Albert 73, 82, 98n
 Carthage 16, 79
 Cervantès, Miguel de 41
 Chardin, Teilhard de 20
 Chevallier, Dominique 17, 17n-18n,
 24, 24n, 74n, 120n
 Chiaromonte, Nicola 98n
 Christ, v.a. Jésus 15, 15n, 39, 117, 158
 Chypres 96
 Cité des Morts 41-42, 60
 Citron, Pierre 44, 44n-45n, 51, 52n,
 65n, 68n
 Collège de France 22, 22n
Commerce (revue) 177
Commerce du Levant (revue) 178n
 Compagnie Renaud-Barrault 176n,
 185n
 Conrad, Joseph 73, 86
 Coran, coranique 16, 18, 38, 72, 87,
 90, 139
 Coulanges, Fustel de 19
 Cypriote 95-96, 98, 101
 Ḍaʿīf, Rašid al- (Daïf, Rachid el-) 26,
 126, 126n, 127, 127n, 128, 128n,
 129, 129n, 130
 Damas, Damascène 17, 95, 137, 156,
 159, 160n, 163
 Dante, dantesque 25, 60, 120-121
 Darwich, Mahmoud v. Darwīš, Maḥ-
 mūd
 Darwīš, Maḥmūd (Darwich, Mah-
 moud) 21, 21n, 27, 27n, 133, 133n,
 134, 134n, 138, 142, 148, 148n,
 154, 155n, 156-157, 159, 163, 197-
 198
 Depestre, René 101n

- Dieu 15, 18-19, 37-38, 40, 56n, 57, 60, 65, 91, 98, 137, 149, 161n, 164, 169-170
 Don Quichote 170

 Eddé, Dominique 196, 196n
 Eden 14
 Egypte 20, 35, 37, 71
 Eliade, Mircea 16, 16n, 24, 24n, 34, 34n, 38, 38n, 40, 40n, 41, 61, 67, 67n, 200, 200n
 Eliot, T.S., éliotien 16n, 19, 20, 20n, 21, 23, 42, 42n, 52, 53, 53n, 55, 55n, 84n, 119, 119n, 158, 165
 Ellul, Jacques 12, 12n, 16n, 55
 Eluard, Paul 178
 Etats-Unis 114, 153
 Europe, Européen, européen 19, 23, 73, 75, 76, 78, 80n, 84
 Eve 52
 Ezzeddine, Ahmed 43n

 Fanon, Frantz 80n
 Faulkner, William 73
 Faust, faustien 93, 96, 98, 98n
 Fayrouz 138
 Flaubert, Gustave 84n
 France, français 22, 22n, 74n, 129, 158, 176, 185n
 France, Anatole 129
 Frank, Joseph 84n, 145
 Freud, Sigmund 143

 Ğabr, Ğamīl 28n
 Gebeyli, Claire 27, 137n, 149, 149n, 150, 150n, 152, 152n, 153, 154
 Gebrane, Khalil v. Gibrān, Ḥalīl
 Gibrān, Ḥalīl (Gebrane, Khalil) 129, 179
Genèse 14, 161, 176, 176n
 Gide, André 85, 85n
 Gilgamesh 12, 12n, 13-14, 17
 Ğitānī, Ğamāl al- 48, 49n
 Goethe, Johann Wolfgang von 23

 Gogol, Nikolai 34
 Golgotha 157, 196
 Gomorrhe 16
 Grèce, Grec, grec 19, 68, 71

 Habibi, Emile 160
 Haġġ, Unsī al- (Hajj, Ounsi el-) 129
 Hajj, Ounsi el- v. Haġġ, Unsī al-
 Ḥakīm, Tawfiq al- (Hakim, Toufiq al-) 73, 74n
 Ḥaqqī, Yahyā (Haqqi, Yahya) 73, 74n
 Hautvilliers 28
 Ḥāwī, Ḥalīl (Hawi, Khalil) 129, 158-159
 Hazard, Paul 23
 hégélien 98
 Hérodote 107n
Ḥiwar (revue) 28n
 Homère 19-20, 68, 94
 Hossein, Taha v. Ḥusayn, Ṭāhā
 Hourani, Albert H. 17n
 Ḥūrī, Ilyās (Khoury, Elias) 25-26, 97, 117-122, 122n-124n, 125-127, 129, 129n, 130-131, 133-134, 142-143, 148n, 152, 154, 160-161, 198
 Ḥusayn, Ṭāhā 37
 Hussein, Kamal 15n, 47-49, 49n, 50, 58-59

 Iblīs, v.a. Satan, satanique 38
 Ibn Ḥaldūn (Ibn Khaldoun) 18, 18n,
 Ibn Khaldoun v. Ibn Ḥaldūn v.a. khal-
 dounien
 Idrīs, Suhayl (Idris, Souheil) 38-39, 73
 Iliade 13
 Ionesco, Eugène 28, 192, 194
 Iran 109
 Ishtar 14, 20, 115
 Islam, islamique 17, 17n, 18, 18n, 36, 71, 74, 74n, 139, 155, 160
 Israēl, israélien 34, 41, 106-107, 112, 114, 124, 133, 133n, 148, 156-157, 163



- James, Henry 73
 Jérusalem 15, 15n, 16, 23, 79, 107, 117, 143, 143n, 158
 Jésus, v.a. Christ 15, 15n, 39
 Joyce, James 84n, 126
 Juif 96
- Kabbani, Nizar v. Qabbānī, Nizār
 Kafka, kafkaesque 38, 118-119, 126, 194
 Khal, Youssef el- 129, 158
 khaldounien, v.a. Ibn Ḥaldūn 13, 18
 Khalidi, Tarif 18n
 Khartoum 11, 23, 72-73, 76, 86-87, 91, 95
 Khoury, Elias v. Ḥūrī, Ilyās
 Kipling, Rudyard 82n-83n
Kirmil, al- (revue) 27n, 155n-156n
 Kitchener, Horacio H. 75-76, 79, 80n, 89, 98
 Kundera, Milan 86, 86n
- Lambert, G. 178, 178n
 Liban, Libanais, libanais 19, 22, 22n, 25, 28-29, 71, 97, 105-107, 109-114, 118, 124n, 125-126, 126n, 128-130, 138-139, 139n, 140-141, 141n, 142, 144, 144n, 145, 148-149, 150n, 154, 156-159, 163, 175, 176, 176n, 179, 179n, 186, 192n, 194n, 199-200
 Londres 11, 16, 34, 73, 76-77, 79-81, 84-88, 91, 95, 131
- Ma'arri, Abū l-ʿAlāʾ 158
madīna, al- v.a. Médine, Yathrib 17, 17n, 25n, 118n, 120n-121n, 123, 134
Mahjar, al- (revue) 129
 Mahfouz, Naguib, mahfouzien v. Maḥ-fūz, Naḡīb
 Maḥfūz, Naḡīb (Mahfouz, Naguib) 14, 23-24, 34-68 *passim*, 71n, 73, 94, 95n, 105-106, 108, 112, 114, 117-118, 154, 160, 191, 195, 195n
- Mahomet 17, 39
 Makarius, Raoul et Laura 129n
 Makdisi, Jean Said 133n
 Mallarmé, Stéphane 22, 159-160, 179
 Marco Polo 12
 Marrakech 20, 115
 Maupassant, Guy de 129
 Mecque, la 17
 Médine v.a. Yathrib, *al-madīna* 17
 Méphistophélès 96
 mésopotamien 13, 196
 Metwalli, al- 46
 Minkowski, Anne Wade 22n, 148
 Minneapolis 125n
 Moïse 39
 Molière, Jean-Baptiste 41
Monde, *Le* (journal) 74n, 101n, 126n, 177n, 179, 199n
 Moyen-Orient, moyen-oriental 17, 28, 107n, 116-117, 177
 Muḥammadiyya, Aḥmad Saʿīd 80n
 Mumford, Lewis 40, 41, 41n-42n, 54, 55n, 64
 Mutanabbī, al- 73
- Nāqid*, al- (revue littéraire) 27, 131
 Nasser v. Abdel-Nasser, Jamal
 Nerval, Gérard de 22
 New York 27n, 60, 95, 98n, 137n, 142, 163n-164n
 Nicosie 95-96
 Nil 42, 44, 52, 52n, 54-55, 61, 63, 72-73, 75, 79, 84, 90, 92, 195
 Nod 14
- Occident 17, 19, 29, 35, 48, 73, 74n, 125n, 160
 Odysée 13
 Omeyyades 148, 163
 Orient 19, 29, 48, 73, 74n, 111
Orient-Le Jour, *L'* (journal) 149, 199n, 202n
 Oumlil, Ali 18n

- Palestine 21n, 71, 96, 160
 Paola Scala 11, 28, 171, 185-188, 192-194
 Paris 34, 44, 50, 51-52, 52n, 60, 65, 65n, 68n, 73, 85, 99n, 101, 139n, 140, 142, 155n, 158, 177, 177n, 179, 185n,
 Péret, Benjamin 178
 Péroncel-Hugoz, J.-P. 179, 179n, 184n, 194n
 Perse, Saint-John 158, 177
 Phénicien, phénicien 144, 199
 Philadelphie 153n
 Phoenix 158
 Pichois, Claude 23n
 Picon, Gaëtan 176-177, 185, 185n
 Pike, Burton 16n
 Pio, Joseph-Régis 12, 12n
 Poulet, Georges 11, 29, 29n, 85n
 Pound, Ezra 84n, 154, 158
 Proche-Orient 17
 Proust, Marcel 84n-85n
 Pyramides 41-42, 60

 Qabbānī, Nizār (Kabbani, Nizar) 27, 27n, 109, 111-112, 138, 138n, 139, 142n, 154n, 159, 197-198
 Qādī, Wadād al- 18n
 Qāhira, al-, v.a. le Caire 71n

 Raymond, Marcel 29n
 Richard, Jean-Pierre 29n, 180n, 186n
 Rifka, Fouad v. Rifqa, Fuʿād
 Rifqa, Fuʿād (Rifka, Fouad) 129
 Rihani, Amin 129
 Rimbaud, Arthur 22, 160, 165, 179
 Robin, Pierre 175n, 176, 176n, 177, 178, 178n-179n, 192n
 Rome, Romain, romain 16, 52, 60, 79, 95, 143, 158, 164, 199
 Rousseau, A.M. 23n
 Rousseau, Jean-Jacques 23, 44n

 Sadr, Musa al- (Imam) 109

Safīr, al- (journal) 118
 Saïd, Edward W. 71n, 74n, 117n, 125, 125n, 160
 Saïd, Khalida 139n
 Saïda, Sidon 110, 112
 Šālih, Ṭayyib al- (Tayeb Salih) 24, 71-101 *passim*, 106, 154, 155n, 160, 167, 192, 195
 Saoudi, Fathia 133n
 Satan, satanique, v.a. Iblis 38, 81
 Saudray, Nicolas 184, 194n
 Sayegh, Tawfiq 158
 Šayḥ Ṭāhā, al-Wālī al- 17n
 Sayyab, Badr Šakir al- 158
 Schehadé, Georges 28, 28n, 175-194 *passim*
 Shakespeare 73
 Šīʿr (revue) 158
 Sindbad 158
 Sitwell, Edith 158
 Sodome 16, 158
 Soudan, Soudanais, soudanais 24, 71-73, 74n, 75-77, 79, 84, 88, 90-91, 95, 98, 99n, 101, 167
 St-Pétersbourg 34
 Starobinski, Jean 29n
 Supervielle, Jérôme 178
 Syrien, syrien 109, 114, 138, 158

 Tabet, Jade 19, 19n, 120n
 Takieddine, Khalil 129
 Tammouz 158
 Tarrab, Joseph 200, 202n
 Tayeb Salih v. Šālih, Ṭayyib al-
 Thucydide 65
 Troie 16, 158
 Tuéni, Nadia 21, 22n, 27, 27n, 28-29, 29n, 139, 140, 140n, 141, 141n, 142, 142n, 143-147, 147n, 148, 154, 163-164, 191, 199
 Tunis 155n

 Unesco 99n, 101, 105

Valéry, Paul 85n
Vienne 16, 101
Vierge 20, 83, 114-115, 186
Villon, François 179

Wafd (parti) 35-36
Weber, Max 17

Yafa 155
Yahvé, yahviste 14-15
Yathrib v.a. *al-madīna*, Médine 17

Zaghloul, Saad 35, 43, 63
Zand, Nicole 101, 101n

2. INDEX DES CONCEPTS ET THÈMES

- absolu 21, 27, 38, 87-88, 90, 113, 116, 156, 180
absurde 55, 61, 168, 170, 192
aliénation, aliéné 24, 74-75, 106, 110
allégorie 35, 37-40, 64-65, 67, 118
allusion 20, 54, 63, 96, 120, 144, 150, 157
amante 27, 134
ambiguïté, ambigu 14-15, 24, 27, 62, 65, 84-86, 195
amour 13, 16, 20, 24, 26-28, 28n, 35, 38, 43, 47, 47n, 49n, 73, 76, 80, 87-89, 93-95, 97-98, 101, 110-111, 114-115, 138, 141-142, 146, 177n, 178, 185-187, 190-191, 193-195, 198
analyse 11, 44, 80n, 137n, 201-202
ancêtre, 14, 19, 21, 26, 40, 117, 142, 145, 159, 168-169, 199, 202
ancien 13-16, 19, 22, 37, 61, 72, 93, 95, 105, 115, 144, 199, 201-202
apocalyptique 25, 112, 166
apothéose 27, 158, 163, 171
archaïque 34, 40
archéologue, archéologique 57, 199-201, 202n
archétype 14, 16, 45, 60, 64, 115, 143, 147, 156, 164, 195
architecture 14
archive 22n, 141n, 143n, 144-145, 145n, 147, 149n, 163, 199
art 18, 86n, 171, 195
atavique 44, 77, 111, 114, 123, 139, 147, 196
au-delà, l' 21-22, 25, 158, 180, 185, 199
autobiographie, autobiographique 48, 125, 184
avant-garde 26, 61, 177, 179
avenir 21, 37, 41, 64, 91, 108, 112, 159, 169, 196
bādiya 18
bédouin 75, 138-139
Bildungsroman 50n, 84, 130
bilingue 23, 139
bureaucratie 53
café 34, 39-50, 54, 57, 59, 66
capitale 17-18, 73, 77, 91, 106, 127, 137, 147-148, 151, 159, 185-186, 199-200, 202
carrière 14, 24, 36, 43, 91, 106, 108, 139
centre 17, 20, 25, 41-42, 44, 73, 76, 107n, 115-116, 119, 120n, 121, 126, 130, 149, 162, 177n
centre-ville 120-121, 196, 196n, 199
cérémonie, cérémonial 14, 26, 48, 81, 99, 113
chaos 27, 34, 97, 108, 113
chiïte 109-110
chrétien 73, 113, 118
ciel 21, 24, 46-47, 49, 57, 87, 97, 134, 151-152, 157-158, 168, 183, 185, 188, 191, 196
cimetière 41, 60-61, 65
cinéma 165, 179
citadelle 42, 47, 157
citadin 14, 18, 25-26, 90, 95, 113, 122, 142, 151
Cité 13-15, 15n, 16, 18, 18n, 19, 23, 25, 34, 40-41, 41n, 42, 42n, 54, 55n, 58, 60, 71, 106, 115, 117, 119, 121-123, 141-142, 144-145, 148-150, 153, 161, 163-164, 166, 195, 202
citoyen 12, 41, 132, 141, 185, 188-189
civilisation 13-15, 17-18, 27, 41, 82, 161, 164, 171, 199
classique 18, 126, 128-130, 158
clé 24, 52, 60, 73, 84

- cliché 17, 24, 74n
 colonisé, colonisateur 24, 75-76, 79, 82-83
 combattant 25, 122-123, 133
 comédie 41, 53
 comparatiste 23, 71n, 160
 concept 11, 18, 27, 42n, 44, 133, 159
 conflit 23, 35, 82, 130
 construction 16, 46, 62
 contemporanéité, contemporain 19-20, 24-26, 34, 37, 41, 43, 47, 52, 61, 66-68, 73-74, 84n, 97, 107n, 118, 125n, 126, 129n, 139, 158, 159, 165, 167, 193
 conteur, v.a. *ḥakawātī* 33, 39, 68, 191-192
 correspondances 51-52, 55, 160, 165
 cosmopolite 23, 35, 101n, 158
 crime 14, 38-39, 66, 11, 140, 190
 critique littéraire 30, 129, 158
 culture, culturel 12, 22-23, 28-29, 41, 52, 62n, 71, 92, 101, 106, 117, 126, 137n, 138-139, 141, 149, 159, 197, 199
 cycle 16, 39, 44

 déluge 15, 161
 démon, v.a. *ʿifrīt* 15, 43, 49, 89, 114
 départ 11, 18, 22, 27, 38, 43n, 47, 84, 85n, 93, 94n, 98, 107, 134, 140, 154-155, 157, 165, 181-182, 185, 188, 192, 198
 désert 13, 17, 29, 38, 42, 65-66, 72-73, 75-76, 78, 100, 139, 163
 désespoir 12, 26, 58, 126, 184
 désir 12, 25, 35n, 50-51, 53, 55, 67, 76, 78-79, 82, 84, 89, 93, 96, 108, 111, 159, 168, 170, 178, 189
 destin 16, 25, 57, 59, 97, 109, 112, 116, 119, 155
 destruction 15-16, 18, 41, 64, 71n, 96, 98, 115, 120, 123, 143, 160, 196
 détruire, détruit 16, 18, 24, 74, 74n, 110, 113, 118, 123, 125, 142-144, 146, 154, 162-163, 167, 196, 196n
 dialectique 14, 18, 71, 97, 108, 166, 180n
 dialogue 28, 62, 149, 150n, 152n, 165, 180
 drame 51, 59-60, 72, 78-79, 96, 107n, 113, 139, 145, 165, 193, 199

 école littéraire 129
 écriture 26, 40, 84, 99, 101, 106-107, 112, 124n-125n, 126, 129-132, 149, 153, 159, 161, 196
 écrivain 20, 23-24, 26, 28-30, 33-35, 43, 47n, 71, 73, 97, 99, 101, 106, 108, 112, 117n, 118, 124, 124n, 126, 129-130, 133n, 154, 160, 175n, 176, 195
 élégie 27, 133, 155-156
 emblème, emblématique 23, 52, 58, 112, 117, 158
 ennui 186
 épigramme 153
 épique 40, 52, 66, 154
 épopée 13, 44-45, 52, 66, 139n
 espace, v.a. *spacial* 17n, 20, 23, 27, 30, 51-52, 55, 81, 131, 138, 140, 143, 145, 157-159, 163, 181, 183, 188, 192, 197
 esprit 11, 19-20, 23, 27, 35-37, 44-45, 51, 65-66, 77, 86-87, 93, 98n, 114, 117, 129, 144, 154, 168, 171, 178, 185, 188, 191, 194, 197, 201
 esthétique 66, 68, 71, 163, 193, 195
 éthique 26, 99, 126
 étoile 27, 138, 147, 153, 156, 161n, 196, 198
 étrange, étrangeté 33, 50, 63, 77-78, 144, 147, 161n, 176
 étude 11, 14, 20, 23, 28-29, 34-35, 44, 65, 72-73, 76, 84, 107, 107n, 111, 133, 137n, 138, 148, 150, 158, 163,

- 175-176, 177n, 180n, 182, 186n, 191, 196
euro-centrique 20
exemplaire 24, 34, 40-41, 93, 195, 200
exil, exilé, exiler 17, 24, 27, 34-35, 82n, 101, 101n, 119, 133-134, 138, 153n, 154-155, 155n, 156-157, 160, 162, 187-188, 191-194, 196, 198
existence, existentiel, existentialiste 18, 33, 41, 44-45, 57, 60, 90, 98n, 99-100, 106, 122, 138, 148, 162, 167, 186, 189, 198
exode 14, 142, 156
expérimental 26, 125, 130
explosion 20, 57, 108, 115-116, 128
extérieur 19, 42n, 48, 55, 90, 131
- fable, fabuleux 13-14, 25, 34-35, 37-38, 48, 67-68, 95, 118-119, 125-126, 175, 181-182, 185-187
fabulation 56, 66, 79
fantasme 12, 27, 75, 81, 130, 134, 139
fantôme 16, 87, 181
farce 65, 90
fedayin 112
femme, féminin 14-15, 25-27, 43, 47, 49, 52-53, 56-57, 71, 73, 76-80, 84, 87-89, 91, 94-96, 100, 106, 109, 111-117, 119, 121, 123, 130, 132, 138-139, 142, 142n, 143-144, 150, 156-157, 167, 170, 185, 190, 195, 198, 202
fête 42, 61, 63, 83, 99-100, 113, 145, 176, 200
feu 25, 25n, 26-27, 27n, 58, 72, 89, 106, 116, 118-121, 125-129, 139, 149-150, 150n, 151, 152n, 154, 158, 161-166, 170, 194, 195
feuilleton 37, 64
fiction 34, 41, 50n, 51, 63, 66-67, 71-73, 97-99
fragment, fragmenté 26, 33, 90, 118, 124n-125n, 127, 130, 133n
francophone 29, 149, 176n
fresque 23, 44, 48, 145-146
- futur 22-23, 35, 81, 97, 108, 112, 125, 141n, 145, 149, 149n, 159, 165, 171
futuwwa 38, 40, 64-65, 114
- ḡāhiliyya* 139
génération 19, 24, 26, 36-38, 40, 44-45, 95, 97, 107-108, 126, 129, 167
géographie 29, 46, 140, 189
géomancien 46
graphique 118, 133, 139, 145, 153
guerre 16, 19n, 20, 25, 27, 34-35, 41, 77-78, 82, 87, 94, 107, 114-115, 118, 120, 120n, 123, 123n, 124, 124n, 125, 125n, 126, 128, 128n, 129-133, 133n, 138, 141, 141n, 142, 142n, 143-145, 147-149, 163, 177n, 185, 185n, 193, 197
- habitant 24, 26, 33, 36, 44, 55-59, 112, 115, 118, 120, 123, 128, 154, 187-188, 197, 202
- ḥaḍāra* 18
ḥadīṭ 18
ḥakawātī, v.a. conteur 34, 64, 191-192
hébraïque 15
héritage 22, 28, 41, 158
héros, héroïne 14, 19-20, 25-26, 33, 40, 45, 50n, 56n, 57, 64, 73, 75, 105, 109-110, 112, 114, 119, 128, 130-132, 192n, 195
- hiḡra* 14, 17, 75, 94n, 155
- histoire, historique 14, 17n, 18, 18n, 19, 21, 22-24, 24n, 27, 33, 35, 37-40, 41n-42n, 48, 50n, 52, 55n, 57, 60-62, 64, 67-68, 71-73, 75, 77-80, 84, 90, 93, 95, 97, 98n, 99, 105, 108, 117-118, 123-125, 130, 137n, 142, 142n, 143-145, 148, 154, 157-158, 162-163, 163n, 164-167, 169, 185, 185n, 190-191, 193, 195, 199-201
- horizon 16, 39, 47, 120, 144, 154, 180
humaniste 23
humour 18, 42-43, 61-62, 128n, 146, 175, 180, 184, 186

- idée 11-12, 12n, 14-15, 17, 19, 21, 23, 24n, 27, 74n, 80n, 87, 98, 128, 133-134, 137n, 144, 148, 155, 157, 170-171, 182
- identité, identification 23-24, 28, 30, 47, 66, 71, 77, 85, 87, 101, 106, 115, 122-123, 125, 140, 148
- ʿifrit*, v.a. démon 43, 85
- image 11-12, 12n, 16, 16n, 19, 21, 25, 27, 29, 44-45, 48-49, 52, 60, 65, 77, 113, 118, 121, 123-126, 128, 130-131, 133-134, 139-140, 144-145, 153, 156, 158, 164, 166, 169, 178, 180, 186n, 190
- imagination 11, 15n, 43, 47, 51, 56, 86, 97, 114, 180, 186, 190, 198
- impasse 35n, 44-45, 48, 49n, 50, 51n, 56-60, 61n, 63n
- impressionniste 11
- intelligentsia 34, 64
- intérieur 11, 48, 51, 53, 58, 71n, 79, 82-83, 89, 113, 115, 119, 143, 145, 161, 165, 178, 181
- international 23, 29, 42n, 101n, 176n
- interprétation 76n, 84, 94n, 186n
- ironie, ironique 24, 55, 56n, 57, 62, 84, 131-133, 145-146, 193, 195, 201
- journal 84, 90, 106, 109, 124, 133, 133n, 140, 140n, 156
- journaliste 48, 106, 108, 110, 114, 118, 149
- juin (1967) 106, 112, 117, 142
- langue, langage 15, 21-23, 26-29, 37, 41, 51, 62, 76, 78-79, 82, 95, 101, 108, 114, 118, 124, 126-127, 129-130, 140, 149, 152, 158, 160, 161n, 164-165, 176n, 177, 182, 185n, 192n, 199
- lecteur 22n, 23, 28-30, 37, 43-44, 47-48, 63, 66-67, 84n, 93, 99n, 106, 122-123, 123n, 124, 128-129, 154, 159, 165, 171, 195
- légende, légendaire 14, 38, 43, 64-65, 170, 175, 183, 186, 192, 195, 202
- liberté 22, 37-38, 41, 61, 64, 101, 106-107, 109-113, 133, 138-139, 140n, 142n, 158, 201
- lyrisme, lyrique 99, 125, 145, 155, 157
- madana* v.a. *madīna* 17
- madīna* v.a. *madana* 17, 17n, 18, 25, 25n, 118, 118n, 120n-121n, 123, 134
- magie 29, 50, 160, 161n
- maronite 105, 110, 200
- masse 48, 55, 60, 120
- mausolée 45
- mégalopole 54
- mélodrame 78
- mémoire 12, 20-23, 25, 27, 27n, 34, 52, 68, 75, 101, 115, 118-120, 124, 126, 133, 133n-134n, 139, 145, 148-149, 151, 154, 156, 162, 168, 170, 192, 196, 196n, 199
- mère 18, 23, 34, 42, 47, 50, 53, 75, 77, 85, 94, 97, 109-110, 112-114, 143, 155, 201
- métaphore 27, 76-77, 97, 116, 142-143, 147, 154, 158, 164-165, 178, 196
- métaphysique 49, 60, 98, 157, 180
- méthodologie 11
- métropole, métropolitaine 40, 54-55, 60, 187
- microcosme 34
- minaret 42, 46-47, 63, 168
- miracle 15, 27, 55, 56n, 57, 60, 65, 95n, 198
- miroir 27, 51, 108, 125, 134, 147, 156, 167, 195
- misère, misérable 33-35, 39, 60, 64, 110-111, 128, 132
- modèle 13, 22, 34, 40, 45, 47, 64, 74n, 98, 200
- moderne, modernisme, modernité 22-24, 35-36, 39-40, 48-51, 66n, 67,

- 71, 74-75, 112, 139, 159, 180n, 186n
- monologue 53, 79, 82-83, 145, 150, 165
- mort 12-13, 17, 19, 26-27, 35, 39, 41-44, 52-53, 56-57, 60-61, 75, 78-83, 86-92, 94, 100, 105, 109-110, 112-117, 117n, 119, 123-124, 126, 134, 139-140, 142-146, 148, 150-151, 154, 156, 158, 161n-162n, 192-193, 195-196
- mosquée 17, 23, 42, 48-50
- musulman 15n, 17, 37, 56n, 109
- mystère, mystérieux 15n, 33, 34n, 38n, 40n, 43, 57, 78, 80, 109, 123, 168, 170, 179-180, 183, 191, 197
- mysticisme, mystique 22, 160
- mythe, mythique 24, 24n, 34, 34n, 38, 38n, 40, 40n, 41-42, 44-45, 45n, 48-50, 52, 54, 56, 56n, 61, 65-67, 67n, 94, 98, 119, 139, 154, 159, 195, 199-200, 200n
- mythologie, mythologique 25, 42, 67, 94-95
- narrateur 24-25, 34, 39, 43, 67, 74-75, 84-93, 95-97, 120-124, 126-127, 131, 142, 145-146, 155n, 161, 167
- narration 124, 126, 128, 130
- nationalisme 35, 43, 109
- naturaliste 35, 129
- nécropole 41, 199
- niveau 23-24, 48, 53, 57-58, 76, 97, 131, 141, 189
- nomade 16, 115
- noosphère 20
- nostalgie, nostalgique 25, 85, 98, 110, 125, 130, 145, 183, 193
- nouvelle 15, 26, 34-35, 41, 44, 46, 48, 53, 56, 59, 61, 73-74, 75n, 77-78, 82, 82n, 86, 90-91, 93n, 95-97, 105-106, 110, 112, 116, 118-119, 121-122, 124-126, 128-129, 129n, 131-132, 134, 148, 154, 159-161, 164, 170, 186, 194, 199, 202
- objectif 42, 42n, 119
- obstacle 24, 72-73, 76-77, 90, 94, 98, 100-101, 111, 120, 181
- œuvre 11, 13, 15n, 19-20, 22n, 25n, 26, 27n, 29, 29n, 34-35, 42-43, 43n, 44, 48, 50, 52, 65n, 71, 73, 84, 85n, 93-94, 94n, 99, 101, 105, 118, 118n, 124-125, 127, 129, 133, 137n, 140, 141n-142n, 147n, 154, 158n, 159, 163, 176n, 178, 178n, 186, 196
- onirique 95, 99n, 119, 128, 165
- orientale 28, 74n, 107n, 160, 191
- orientalisme 74
- parabole 25, 64, 118-119
- paradis 25, 52, 123, 123n
- paralyse 58, 152
- parodie 78, 80n, 82, 125
- passage, passager, passagère, passant 21, 35n, 36-37, 42, 44-46, 48-52, 54-55, 56n-57n, 59-60, 67, 78, 80n, 82-83, 86, 88, 95, 97, 98n-99n, 105n, 115, 127, 127n, 150-151, 163, 180, 183, 188, 194, 196n, 201
- passé 19, 21, 23, 35n, 39-41, 48, 57-58, 67, 80-81, 83, 85, 90, 93, 97, 120, 125, 145, 165, 168, 171, 186, 196, 199, 201
- pathos 42, 184
- pays 14-15, 19, 21, 21n, 29, 37, 57, 74-75, 79, 80n, 84-85, 91, 101, 106-107, 138, 140-142, 146, 149, 154, 155n, 168-169, 175-176, 176n, 189, 191-192, 192n, 193
- paysage 11, 26, 47, 64, 77, 81, 128, 140, 192
- persécution 26, 75
- personnage 35, 42, 47, 47n, 50-51, 55, 60-62, 91, 98-99, 128, 159, 176, 179-180, 185-186, 189, 193-194

- peur 12, 16, 18, 58, 62, 81-82, 114,
 124, 126, 141, 152, 169, 186
 phénomène 25, 75, 86, 99, 155n, 200
 philosophie 17, 35
 plan 23, 46-47, 75, 97, 145, 154, 190
 poésie, poétique 16n, 22, 22n, 24, 26-
 27, 27n, 42n, 44, 44n, 45n, 51, 52n-
 53n, 55n, 65n, 66, 68n, 74, 84n,
 119n, 129, 133, 137n, 138-139,
 139n, 140, 140n, 142, 142n, 147,
 147n, 149-150, 152, 155-156, 158-
 159, 159n, 160, 160n, 161-162, 168,
 175, 175n, 176, 176n, 177-178,
 178n, 179, 179n-180n, 185, 185n-
 186n, 191, 197-199
 poète 14, 16, 19-20, 20n, 21-22, 27,
 27n, 28, 39, 42, 42n, 66, 68, 68n,
 75, 82, 82n, 101, 109, 111, 114,
 126, 133-134, 138-139, 141-147,
 147n, 148, 148n, 149, 152-155,
 155n, 156-160, 162-171, 175-176,
 178-180, 182, 184-185, 194, 194n,
 196, 196n, 197-198, 202
polis 19, 141
 politique 19, 22-23, 35, 37, 48, 63, 65,
 71, 105-106, 108, 114, 131, 139,
 144, 150, 157
 polyphonique 84
 population 14, 55, 107, 144, 200
 post-colonial 71, 73-74, 90
 présent 12, 16, 19, 21, 23, 34, 45, 71,
 76, 81, 82n, 92-97, 113, 125, 130,
 137n, 145, 148, 150, 154, 162,
 162n, 165-166, 168, 185, 193, 196,
 198, 201-202
 prix littéraire 37, 131
 prologue 34, 137n, 145, 148, 163n
 prophète 15, 17-18, 37, 39-40, 75, 119
 prose 26-27, 29n, 74, 99, 129-130,
 133, 140n, 142n, 149-150, 155, 159
 prostituée, prostitution 15, 58
 protagoniste 53-54, 60, 73, 105, 107,
 109, 118-120, 131-132, 149
 prototype 14, 25, 60, 75
 psychique, psychisme, psychodrame
 19, 34, 45, 122, 125, 171, 188
qarya 18
 quartier 23, 33-34, 38-40, 43, 43n, 45,
 47-49, 49n, 50, 53, 56, 60, 63-65,
 67, 100, 116, 118, 145, 151, 163n,
 195, 197
 racine 15, 17-18, 24, 26, 53, 90-91, 94,
 101, 122, 141, 160, 182, 195, 200
 ramification 23, 51
 réalisme, réaliste, réel 28, 35, 37, 39-
 40, 53, 55, 61, 64, 67, 91, 95, 98n,
 108, 113, 117n, 127, 131, 149, 157,
 160, 164-165, 171, 191, 193
 récit 14-15, 39, 43, 43n-44n, 45, 51,
 60, 60n, 66-67, 73-75, 75n, 77, 84-
 88, 90, 93, 93n, 112, 121, 125, 132,
 185n, 189, 192n
 réfugié 112, 154, 156
 religion, religieux 14, 17, 19, 23, 35,
 37, 40, 42, 81, 144, 157
 représentation 11, 19, 45, 66, 192n
 réseau 44, 48, 125, 159, 165, 170
 résurrection 18, 142, 201-202
 rêve 12, 15n, 23, 28, 28n, 34n, 38n,
 39, 40n, 47, 50, 56, 61, 86, 91, 95,
 99, 130, 133, 138, 145, 160-161,
 170, 182, 185, 188-189, 192-194,
 196, 202
 révolution 34-35, 37, 52, 129, 158
 revue, revue littéraire 61, 106, 126n,
 131, 154n-155n, 158, 176n, 177
 rite, rituel 13, 26, 42, 44, 60-61, 67,
 97, 148, 161, 182, 196
 roi 12, 14, 25-26, 40, 97, 119, 137n,
 148, 158-159, 163n
 roman, romanesque, romancier 12,
 24-27, 34-35, 38, 40-41, 44, 48,
 50n, 51-56, 56n, 57-58, 62n, 67,
 73-74, 74n, 75, 79, 84, 84n, 85-86,
 89, 91, 93, 94n, 95, 99, 105-106,
 107, 110-114, 117, 117n, 118,

- 123n, 124-128, 128n, 129, 129n,
130, 130n, 131-134, 141, 158,
177, 184
rue, ruelle 15, 23, 38-39, 41-46, 48-49,
49n, 50-51, 54, 56-57, 60, 63-66,
81, 108, 113, 116, 121, 128, 131,
134, 165, 195
rupture 48, 74, 147
rythme 29, 45, 59, 67, 107, 113, 140,
146, 148, 159, 164
- sacré 24, 38, 40, 178, 200
sacrifice 81, 91
saga 48
sanctuaire 14, 144-145
satire 41-42, 53, 55, 57, 61, 63, 131-
132, 139, 145-146, 178, 185n, 189
ṣayḥ 17n, 43
scénario 19, 34, 62n, 121, 124, 128,
130
science 17-18, 35-37, 39, 53, 71, 153n
sens 19, 21- 23, 25, 29, 29n, 44, 51,
56n, 61, 65, 74n, 93-94, 95n, 96-98,
118, 120, 120n, 129, 158, 169, 180,
183, 187, 194, 196-197, 200
sensibilité 11, 26, 47, 54, 74, 110, 118,
126, 128, 130-131, 139, 145, 158
sentiment 18, 24, 26, 28, 42n, 49n, 50-
51, 62, 74, 94, 144, 154, 158, 192
sexualité 20, 80n, 123n, 131
signe 12, 15, 19, 46, 107, 113, 121,
124, 142, 145, 151, 160, 164-165
société 17, 18n, 24, 34-35, 40, 48, 50n,
57, 61, 67, 71, 78, 106, 108, 110,
112, 130
socio-politique 105
solitude 38, 131, 145, 155
songe 12, 85, 181, 188-189, 192, 201
soufi v. *ṣūfī*
souk 34, 65
spacial, v.a. espace 84n, 145
spectacle 44-46, 50, 56, 72, 87, 116, 194
strophe 159
structuralisme 23
structure 125, 158
style 23, 26, 41, 43, 74, 84, 109, 118,
124-128, 129n, 130, 143, 158, 166,
178
ṣūfī (soufi) 75, 98, 105
surréaliste 99n, 141, 147, 158, 160,
171, 178, 184
symbole, symbolique 20, 29, 34, 38,
41, 42n, 44-45, 50, 56, 74, 92, 96-
97, 110, 114-115, 120, 122-123,
129n, 140, 147, 158, 162-163, 200-
202
symboliste 160, 164
synonyme 18
syntaxe 27
synthèse 18
- tabou 106, 112
technique 40, 53, 124, 128, 128n,
137n, 165
temple 14, 109, 180
temps, temporel 12, 16, 19-25, 27,
27n, 28, 30, 37-40, 44, 48, 50, 50n,
52, 55, 57, 60-61, 63, 65-67, 73-74,
77, 81, 84, 85n, 90-91, 97-98, 100-
101, 105, 107n, 110, 112, 114, 121,
126, 128, 128n, 130-131, 133, 137n,
141n, 145, 147, 147n, 148-149,
149n, 150-151, 158, 160-161, 162n,
163-165, 165n, 166, 167n, 170-171,
176, 177n, 180-182, 186, 188, 191,
195-196, 198-199
tente 27, 76, 80, 96, 126, 155-156, 196
terme 15, 20, 25, 40, 42n, 51, 82, 98n,
152, 158, 198
terminologie 57
théâtre 43, 62, 76, 80, 119, 131, 145,
165, 175, 175n-180n, 181, 184-185,
185n, 189, 192-193, 198
thématique 51, 180n
thème 11, 24-25, 27, 45, 50n, 76, 85,
93-94, 94n, 97, 101, 125-126, 129-
130, 140, 158-159, 161, 165, 180,
185, 187, 193

- théoricien 125, 158
 théorie 13, 78
 tombe, tombeau 25, 27n, 43, 79-80,
 92-93, 96, 101, 119, 121, 137n,
 146, 150-151, 163n-164n, 188, 199
 tradition, traditionnel 17-19, 20n, 22,
 29, 36, 39, 48, 71, 84, 101, 101n,
 130, 155, 160, 164, 191-192
 traducteur, traductrice, traduction 22n,
 23, 75n, 80n, 92n-93n, 97, 117n,
 125, 125n, 137n, 148, 153n-154n,
 156n, 158, 163n
 tragédie, tragique 20, 25, 61, 71, 75,
 77-78, 81, 112, 114, 117-118, 128,
 133, 143, 145-146, 148, 151, 154,
 157-158, 181, 184

 univers 14
 université 110
 urbain, urbaniste, urbanisation, urba-
 nité 11, 13-15, 17, 18n, 19, 19n, 25-
 27, 35, 47-48, 50, 65-66, 74, 81, 97,
 107-110, 118-120, 120n, 126, 128,
 130-131, 140, 143, 145, 147, 149-
 150, 152, 154, 165-166, 194

 valeur 23, 34, 41, 44-45, 49, 53, 66,
 74, 89, 111, 125-126, 159, 180
 valorisation 25
 vaporisation 25
 vers 21, 27n, 65, 138n, 143-145, 151,
 154, 154n, 158-159, 164, 164n, 165,
 170, 175, 199
 village 18, 24-25, 53, 72, 84-90, 92-98,
 99n, 101, 110, 112, 130, 154, 175-
 176, 180, 187-188, 192-193
 violence, violé, viol 14, 18, 25, 39, 58-
 59, 72-74, 74n, 79, 90-92, 112, 115-
 116, 120, 122-123, 123n, 130-132,
 142, 154
 vision 17n, 20, 24, 35, 40-41, 45, 49,
 54, 60, 64-65, 75, 86, 92, 94-95, 98,
 117, 130, 140, 143, 146, 154, 157,
 160-161, 165-166, 179
 voix 21, 36, 45-46, 55, 58, 61-62,
 72, 75, 84, 87, 90, 100, 109, 121-
 122, 141-142, 151, 155n, 158,
 191-192

Weltliteratur 23

SUMMARY

I chose the title *The City Source of Inspiration in some contemporary Arabophone and Francophone Authors* for several reasons. I did not want to narrow down my study to «The Theme of the City» or «The Image of the City» or «The Idea of the City» for I did not really know where would lead me the specific analysis of the works of the authors I chose to examine through the angle of the urban experience.

But also, I was very much aware of the numberless studies of the concept of the city, multidisciplinary or more highly specialized, which pushed me to be particularly careful and as personal and humble as possible. I meant to be «impressionistic», «intuitive», in an attempt to feel each text from within and to recreate it from within, as well.

Hence, the choice of a few cities I knew more or less well, Cairo, Khartoum, London, Beirut, Paola Scala..., and a few authors to whom I was drawn by more than one affinity. To stroll in these cities; to rediscover places through the mental landscape of each of my chosen authors, his/her particular imagination and sensibility; to establish a dialogue amongst them across space and time; to recapture archetypal patterns ever recurring, was highly exciting and challenging.

The City – Woman, Mother, Virgin Mary, or on the contrary the City – Prostitute or *Femme fatale*; the City, a locus of violence and destruction or in contrast, the City as center for all man's highest achievements – rituals, ceremonies, festivals, religion, art, justice, learning... But also that artifact which holds in tension ambivalent feelings of love-hatred, attraction-repulsion, home-exile.

Thus, strolling in City after City in the company of “my” authors I realized and illustrated how consciously or not, these authors recaptured and perpetuated a long tradition associated with the *City*.

A gigantic duel since the beginning of time has grappled City and Man. Intimately bound, built, destroyed and rebuilt by each other, the psycho-

drama goes on. Beirut is too vivid an example of it. Beirut which is today one of the most important archeological sites in the world. Her heart was utterly destroyed during the Lebanese war and archeologists from all over the world are, today, digging into her entrails, revealing her perennality and restoring her to life.

The writers chosen in my study, however, have preceded these archeologists. Their writings, indeed, have pierced straight into the heart of their cities, giving it a mould of their own, testifying for the richness of the urban theme.

Naguib Mahfouz, thus, stands in the first chapter as the writer who identifies totally with his city. He draws a vast panorama of Cairo in a highly vivid style while, simultaneously, narrowing down his camera eye to more specific scenes. The author digs vertically into the multiple layers of Cairo, from times gone by until the present moment. Generations of human beings enact their dramas and fade away, while the City stands as witness, both ironical and indifferent, before turning a new page in her life. From the underground city life, to terraces, houses, mosques and palaces, or horizontally, from the bedroom to the lounge, the kitchen, the street and the café, all is animated by the teeming Cairene life. «Mother of the world», «mother of all cities», Cairo was born with the beginning of time itself. Mythic Cairo is thus created by Mahfouz with great realism and deep love. The many stories of that myth unfold in novels, short stories and epics, containing all the cycles of life and death.

Chapter II shows, in contrast, the tremendous attraction and repulsion desert man feels towards the city. Ambiguities and collisions define man's relation to the city. As a result, departures and returns create the pattern and rhythm of Tayeb Salih's fiction. From the mythic village of Wad Hâmid whose origins are created in fable after fable, down to Khartoum and later to London, each urban experience breaks his narrator's heart until, only at the end of his life, does he return to his beloved village to rest and await death. Yes, the narrator has lived against his grain all along, in wanting to become a city dweller. Unlike Mahfouz's natural and harmonious life in the city, Tayeb Salih's narrator keeps a nostalgic attraction for an innocent and pristine life of the imagination. The City is described as a huge mountain one would like to conquer and appropriate. In the freshly independent Sudan, the City still means violence and war, confrontations between the ex-colonizer and the colonized, and ruptures of the deepest sort. The City is a monster and man suffers of "Wanderlust" for the monster would constantly attract him. Man would be torn apart by a love-hatred feeling associated, as well, with the city-woman. City and woman are identified and both are lethal.

Chapter III describes the apocalyptic fires which burnt up Beirut for fifteen long years (1975-1990), Tawfiq Youssef Awwad predicted it in *Death in Beirut* published just before the war. He described, in a socio-realistic style, all the tensions which will collide a little later on the Beirut scene. Deeply attractive to Awwad's heroine, the city scintillates with a thousand lights intoxicating her and her friends, the young men and women who move on the urban scene. Defeated, the heroine goes back to the south, yet awaits a new dawn. She would never want to choose another type of experience. Beirut becomes an intimate part of her being, with all that the City represents in terms of education, profession, autonomy and freedom. In *Sitt Marie-Rose*, Etel Adnan's Beirut «this city of all prostitutions» is «an electro-magnetic field into which everyone wants to plug himself». Violence reduces city life to splinters in the air. Everything becomes primitive. City and woman are totally identified. Both are sacrificed at the altar of mad men. Beirut, another Jerusalem, is destroyed by «perfect killers»: «The city is like a great suffering being, too mad, too overcharged, broken now, gutted, and raped like those girls...». Etel Adnan wonders how one could cure the memory. She cannot cure it and once again city and woman are thrown out on the pavements of roads. Adnan's atavistic memory captures biblical echoes of a City-Woman-Prostitute that will arise later from her own ashes. Elias Khoury, Rachid al-Daïf, Hoda Barakat, and others, capture a new feeling about a disintegrated, fractured city, in a similarly fragmented style. And Mahmud Darwish bids good-bye to Beirut following the 1982 Israeli invasion and withdrawal. He describes the city, in which he was born a second time, as City-lover, City-mirror, City of life and death, City where all ideas, all talents, fantasies, and follies are fulfilled.

The fourth chapter recaptures the sufferings of this same fragmented, broken-up Beirut which is redeemed through the verses of her poets. Nadia Tuéni, Claire Gebeyli, Mahmud Darwish and Adonis reaffirm with deep love their total identification with perennial Beirut. Together with her city, Tuéni, for one, dies a thousand deaths, then hides her religiously under her tongue «like a host».

Once again, Beirut becomes the archetype of all Cities, the new fallen Jerusalem which Georges Schehadé salvages through a poetic recreation of a city of the imagination. Paola Scala is part of the sky. She offers an edenic life to her dwellers, and tightly weaves communal bonds around her creator, Mr. Bob'le. In this fashion, the most admirable artifact is recreated by man himself who will continue to build her up then destroy her, in a gigantic duel, body against body, while the mind and the imagination will ignore all boundaries.

مرة أخرى تظهر بيروت نموذجاً أصيلاً لكلّ المدائن ، كما تطلع القدس المنهزمة من شعر جورج شحاده مدينة من الخيال . باولا سكالا جزء من السماء . فهي تقدّم حياة عدنية لسكانها ، وتحرك نسيجاً إنسانياً متراصاً حول خالقها ، مستر بوبل . وهكذا يبدو أنّ العمل الفني الأروع هو ذلك الذي يبدأه الانسان بنفسه فيعمّر المدينة أو يدمّرها عبر صراع مهول ، يتواجه فيه اللهو والجدّ ، فيما يتفلّت العقل والخيال من هذه الحواجز جميعها .

والكراهية في حضن المدينة - المرأة. وتتماهى المدينة والمرأة وكلاهما مهلك. يصف الفصل الثالث الأتون الذي أحرق بيروت لحمة عشر عامًا ١٩٧٥-١٩٩٠ وما بعده. لقد تنبأ به توفيق يوسف عواد في كتابه طواحين بيروت عشية الحرب. حيث يصف بأسلوب واقعي اجتماعي كلّ التشنجات التي تتصادم فيما بعد على الساحة البيروتية. بالنسبة لبطله عواد المشدودة بعمق نحو المدينة، تتوهج المدينة بآلاف الأضواء لتخفقها هي وأصدقائها. فتحمل هزيمتها وتعود إلى الجنوب لتنتظر صباها جديداً. وبالتالي تصير بيروت جزءاً حميماً من كيانها، بما تحمله المدينة من معاني التربية والمهنة والاستقلال والحرية.

أما في كتاب «الست ماري روز» للكاتبة أثيل عدنان، فتبدو بيروت مدينة للعهر على أنواعه، وكقطب كهربائي جذاب يتمنى كل واحد أن يلتصق به. يفجر العنف حياة المدينة إلى شظايا تتطاير في الهواء - وكل شيء يصبح بدائياً. هنا أيضاً تماهى المرأة والمدينة، وكلاهما ضحية على مذبح الرجل المجنون. بيروت، قدس أخرى يدمرها «قتلة متميزون». «المدينة كائن كبير، عظيم هو ألمه، جنونه، اكتظاظه؛ محطّم، متسخ وملتفّ كتلك الصبايا...»

وتتساءل أثيل عدنان، كيف يمكن للذاكرة أن تشفى، إذ الشفاء غير ممكن، ولذا تقذف المدينة والمرأة مرة أخرى إلى أرصفة الشوارع. وبذاكرة أصيلة تلملم أثيل عدنان أصداء من التوراة تنثرها حول المرأة - المدينة - العاهرة التي ستطلع من رماها فيما بعد.

يلتقط الياس خوري ورشيد الضعيف وهدي بركات وغيرهم أحاسيس جديدة لهذه المدينة المتداعية المكشّرة، ويصوّرونها بأسلوب مشرّذ، مجزأً مماثل لحالها.

ويودّع محمود درويش بيروت بعد الاجتياح الاسرائيلي عام ١٩٨٢ والانسحاب الذي تلاه. واصفاً المدينة التي ولد فيها ولادة ثانية بأنها المدينة العاشقة، المدينة المرأة - مدينة الحياة والموت، المدينة التي فيها تتحقّق الأفكار وتتفتق المواهب والخيالات والهوامات كلّها.

أما الفصل الرابع فيستجمع آلام بيروت المكسورة، التي تستعيد خلاصها عبر كتابات شعرائها. ناديا تويني، كلير جبيلي، محمود درويش، وأدونيس، وهم يؤكّدون حبهم العميق لبيروت والتحامهم بها. تموت ناديا تويني مرة مع مدينتها التي تموت آلاف المرات، وتحفظها تحت لسانها بخشوع كما يحفظ القربان.



مبارزة ضخمة ، تلك هي مواجهة الانسان والمدينة ، من ارتباط حميم منذ بدء التاريخ من دمار وإعمار ، والمواجهة العميقة تتواصل . ولعلّ بيروت أفصح تعبير عن هذا الواقع . بيروت التي تعتبر اليوم من أهمّ المدن الأثرية في العالم ، سُحِقَ قلبها خلال الحرب الأخيرة ، ثمّ جاءها المنقبون ينبشون من أعماقها حياة لا يقوى عليها الموت فيعيدونها إلى الحياة . غير أنّ الأدباء في هذه الدراسة كانوا قد سبقوا علماء الآثار ، وكانت كتاباتهم قد نفذت من قبل هؤلاء إلى قلب المدن ، وكشفت عنه النقاب ، وشهدت لغنى المخزون المدني . في أول فصل من فصول الكتاب ، نرى الكاتب نجيب محفوظ يتماهي كلياً مع المدينة فينقل عنها بأسلوب نابض بالحياة ، صورة شاملة واسعة ، ثمّ لا تلبث هذه الصورة أن تضمر شيئاً فشيئاً ، فتتركز في مشاهد أكثر تحديداً ودقة .

ينزل الكاتب إلى أعماق القاهرة عبر مراحلها المختلفة ، من القرون البعيدة وإلى الزمن الحاضر . وتتعاقب أجيال من البشر ، يلعبون أدوارهم وينسحبون ، فيما تقف المدينة شاهدة ساهرة أو لامبالية قبل أن تقلب صفحة جديدة من حياتها . من أقبية المدينة إلى السطوح ، إلى المنازل والجوامع والساحات ، أو أفقياً من غرفة النوم إلى غرفة الجلوس ، إلى المطبخ أو الشارع أو المقهى ، الحياة القاهرية تغلي كأنها المِزْجَل . وكأنّ القاهرة ، أم الدنيا ، «أم المداين» ، ولدت قبل بداية الزمان . هكذا تولد القاهرة الأسطورة عند محفوظ ، بواقعية كبيرة وحب عميق؛ فتتوالى أخبار هذه الأسطورة في القصص والروايات والملاحم ، حاملة كلّ أدوار الحياة والموت .

أما الفصل الثاني فيبيّن ، على عكس ما سبق ، الانجذاب والتنافر اللذين يحسّهما رجل الصحراء نحو المدينة ، فعلاقته بالمدينة تتميز بالغموض والالتباس . ولذلك نرى أنّ حركة الرحيل والعودة هي التي تولد الايقاع والنمط في روايات الطيّب صالح من قرية ودّ حامد الأسطورية التي تتولد من الخرافة تلو الخرافة ، وحتىّ الخرطوم ومن بعدها الى لندن ، تكسر كلّ تجارب المدينة قلب الراوي ، وتحمله في نهاية حياته على العودة إلى قريته الحبيبة ليستريح وينتظر الموت . نعم ، لقد عاش الراوي ضدّ طبيعته كلّ حياته ، منتظراً أن يصبح من سكان المدن . وعلى عكس ما نجده عند محفوظ من وصف حياة المدينة المنسجمة والطبيعية ، يحتفظ الطيّب صالح في مختلته بحنين جذّاب نحو حياة الفطرة والبداية . وتبدو المدينة كجبل هائل ، على المرء أن يقتحمه ويتملكه . وفي مطلع استقلال السودان ، كانت المدينة لا تزال تعني العنف والحرب ، والتصادم بين المستعمر والمستعمرين كما تعني التمزّق في الأعماق . وتبدو المدينة وحشاً يتألم فيها الانسان من وهج شهوة التغلغل في حاضنها الجذّاب ، فيتمزّق في شعور مزدوج يجمع بين الحب



ملخص

اخترت عنوان كتابي المدينة كمصدر إلهام في الأدب في بعض الكتابات العربية المعاصرة، لأسباب عدّة: فأنا لا أريد تضيق دراستي لحصرها «بموضوع» المدينة، أو «بصورة» المدينة أو «فكرة» المدينة، لأنني ما كنت أعلم إلى أين سيقودني تحليل النصوص الأدبية التي اخترت النظر فيها من زاوية التجربة المدينيّة.

كما وإنّي كنت على يقين بأن ثمة دراسات عديدة ومتعدّدة تعاطت مع مفهوم المدينة من جوانب متنوّعة وباختصاصات دقيقة، مما جعلني أكثر تنبّهًا، وحملني على التواضع والذاتية قدر الامكان. فقصدت أن أكون «انطباعية»، «حدسية» لأتحسّس النصوص من الداخل وأستنبط بناءها ورؤاها من داخلها.

من هنا جاء اختياري للمدن التي عرفتها جيّدًا وهي: القاهرة، الخرطوم، لندن، بيروت، باولا سكالاً... وكذلك اختياري للأدباء الذين يربطني بهم ذوق مشترك. ولقد عشت متعة كبيرة وتحديًا لذيذاً فيما كنت أجول في هذه المدن مكتشفة أماكنها من خلال المشاهد الذهنيّة التي جاء بها كلّ من الأدباء والأدبيات بخياله وحسّه، فأقمت معهم حوارًا عبر الزمان والمسافات، وتبيّنت النماذج الأصليّة المتكرّرة عبر أعلامهم.

المدينة - المرأة والأم ومريم العذراء، أو على عكس ذلك كله، المدينة - العاهرة، أو المرأة الفاتكة، المدينة - بؤرة العنف والخراب، أو خلافاً لذلك، المدينة - التجمّع الأجلّي لكلّ انجازات الإنسان - الطقوس، الاحتفالات، المهرجانات، الديانات، الفن، العدل والتعلّم...

والمدينة أيضًا، حضن المشاعر المتضاربة كالحبّ والحقد، الانجذاب والرفض، الوطن والمنفى... وهكذا طفت برفقة أدبائي من مدينة إلى مدينة، اكتشفت وبيّنت كيف نجح هؤلاء الأدباء بوعي منهم أو عن غير وعي، في أن يستجمعوا ويثبتوا تراثًا إنسانيًا طويلًا مرتبطًا بالمدينة.







Mona Takieddine Amyuni

is Associate Professor in the Civilization Sequence Program at the American University of Beirut, Lebanon. Her roots go very deep into the mountainous Chouf area of Lebanon and she comes from an eminent family of men of letters, diplomats, and civil servants. Broadly read, she moves freely into the Arabic, French, English languages and cultures. A recipient of two

doctorates from the Sorbonne in Comparative Arabic, French, and English literatures she has written on Mallarmé, Baudelaire, T.S. Eliot, W.B. Yeats, Georges Schehadé, Adonis and other contemporary Arab authors. The book she edited *Tayeb Salih's Season of Migration to the North: A Casebook* (American University of Beirut, 1985) has been worldly acclaimed. She is presently working on a volume entitled *The Literature of Wounded Beirut: 1975-2000*.



