

## Youssef Idris : Regards sur l'art d'un nouvelliste

Adab wa Naqd n° 93, septembre 1991

'Abd al-Qâdir al-Qutt

Traducteur : Mouna Akouri

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ema/1184>

DOI : [10.4000/ema.1184](https://doi.org/10.4000/ema.1184)

ISSN : 2090-7273

### Éditeur

CEDEJ - Centre d'études et de documentation économiques juridiques et sociales

### Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 1991

Pagination : 156-168

ISSN : 1110-5097

### Référence électronique

'Abd al-Qâdir al-Qutt, « Youssef Idris : Regards sur l'art d'un nouvelliste », *Égypte/Monde arabe* [En ligne], 7 | 1991, mis en ligne le 08 juillet 2008, consulté le 07 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ema/1184> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ema.1184>

---

Ce document a été généré automatiquement le 7 juillet 2022.

Tous droits réservés

---

# Youssef Idris : Regards sur l'art d'un nouvelliste

Adab wa Naqd n° 93, septembre 1991

'Abd al-Qâdir al-Qutt

Traduction : Mouna Akouri

---

## NOTE DE L'ÉDITEUR

Traduction de l'arabe et notes par Mouna Akouri.

Les passages extraits de « Une histoire d'honneur » sont tirés du recueil intitulé *Maison de chair*, traduit par Anne Wade Minkowski, Sindbad, 1990, Paris.

Le passage extrait de « Au fond de la ville » est tiré du recueil intitulé *La sirène*, traduit par Philippe Cardinal et Luc Barbulesco, Sindbad, 1986, Paris. Voir également à ce sujet l'étude réalisée par Albert Labib dans *Égypte/Monde arabe* n° 5, 1<sup>er</sup> trim. 1991, « Espaces qualifiés », p. 3.

- 1 En 1954, à l'époque où paraissait le recueil *Arkhas Layâlî* (« Les Nuits les moins chères »), la nouvelle, en Égypte et dans certains pays arabes, n'en était plus à ses débuts ; c'était un genre qui, en outre, avait été dans une large mesure défini, même si subsistaient d'importantes distorsions entre théorie et pratique et des différences d'un écrivain à l'autre. Quoiqu'il en soit, la nouvelle – dans son ensemble – n'était plus récit anecdotique, narration d'un événement pittoresque sans choix délibéré ou signe caché dans les arcanes de l'intrigue ou les comportements des personnages. Elle était devenue une situation, un personnage ou un événement choisis sur lesquels l'écrivain projette ce qui, par la médiation de son art, va les distinguer de la réalité qui les a inspirés.
- 2 Un groupe de pionniers avait, dès les années 1920, lancé le débat sur l'art de la nouvelle, ses éléments constitutifs, le lien entre l'art et la réalité ; ils invitaient, dans leurs écrits sur la théorie et la pratique, à souscrire à la doctrine « réaliste » ; ils discutaient de l'usage des langues littéraire et dialectale, de leur alternance dans le récit et le dialogue ; ils les mêlaient dans maintes de leurs nouvelles quand la nature du

personnage ou la situation l'exigeaient. Ces pionniers étaient en avance sur leur époque, qui ne constituait pas encore un terreau propre à susciter l'avènement d'une littérature réaliste mais se caractérisait plutôt par la prédominance du romantisme qui prenait alors son essor dans la poésie, le roman, certaines variétés de la nouvelle et du théâtre.

- 3 Peu avant la parution du premier recueil de Youssef Idris, une nouvelle génération de jeunes s'était déjà orientée vers la nouvelle dans son acception moderne, plus proche du réalisme ; les signes avant-coureurs qui l'annonçaient en tant que forme littéraire dominante avaient commencé à poindre au lendemain de la seconde guerre mondiale.
- 4 *Arkhas Layâlî* ne représentait donc ni le point de départ de la nouvelle arabe dans sa véritable acception, ni celui du courant réaliste de ce genre littéraire, mais les débuts remarquables et singuliers d'un écrivain destiné à une création abondante et diversifiée, dont l'évolution devait connaître de nombreuses étapes et qui allait marquer toute une génération de narrateurs contemporains et à venir.
- 5 Ce fut en premier lieu la nature des situations et du style de ce recueil qui attira l'attention des lecteurs et des critiques. Si les pionniers des années 1920 avaient choisi un grand nombre de leurs personnages dans la catégorie des pauvres, des salariés et des opprimés, le choix des personnages dans *Arkhas Layâlî* n'était pas uniquement motivé par leur statut social mais plutôt par le « pittoresque » des situations dans lesquels les plongeait l'auteur, situations paradoxales où s'opposent l'insignifiance de la circonstance évoquée et la gravité des significations qui s'y inscrivent.
- 6 Dans *Arkhas Layâlî*, un paysan pauvre, n'ayant pas un sou en poche pour passer la soirée en compagnie, trouve asile, en dernier recours, dans le lit de sa femme. Dans *Nazra* (« Regard »), une petite servante, revenant du four vers la maison en portant deux plateaux sur la tête, regarde tristement des enfants qui jouent. *Rahân* (« Un pari ») évoque un bédouin qui, pour épargner à son corps les affres de la faim, parie qu'il mangera le contenu de cent cruchons de figues. 'Ali Asiût suit l'itinéraire d'un paysan pauvre venu se faire soigner à l'hôpital Qasr al-'Aynî. Quant à *Abû Sayyid*, c'est l'histoire d'un agent de la circulation... Même le « maître de l'école primaire » paraît appartenir à un type particulier, ancien, peu éloigné de cette classe pauvre et opprimée :
 

« Je haïssais l'unique pull-over qu'il portait été comme hiver, au point qu'il me semblait sentir son méchant poil s'incruster dans mon propre corps... Je haïssais sa cravate, qu'il jetait négligemment nouée loin du col, ses doigts boudinés et courts avec lesquels il grattait sa panse déformée, ses dents, qu'il avait jaunes sans qu'il fumât, le mouchoir froissé et sale qu'il sortait de sa poche pour s'en frotter les dents tout en nous expliquant une équation, puis l'ayant enfoui, reprenait la leçon comme si de rien n'était. »
- 7 Ce premier recueil comprenait en outre quelques nouvelles à portée générale, sociale et culturelle, tels *Al-hâdith* (« L'accident »), *'Al mâchî* (« En passant »), *Khamas sâ'ât* (« Cinq heures ») et *Al-Haggâna*<sup>1</sup>.
- 8 Il faut noter l'absence de femmes parmi les personnages de ces nouvelles, sauf dans *Abû Sayyid* où l'épouse se prend de pitié pour son mari impuissant. C'est là une caractéristique de ces récits de la première étape réaliste, dépourvus de personnages féminins comme d'intrigues amoureuses et sentimentales, à quelques exceptions près, sans doute pour s'opposer à l'abus qu'en avaient fait les récits romantiques. Chez les écrivains de l'époque, la femme apparaissait soit comme une compagne de lutte, soit comme un être réduit à l'impuissance, pareille en cela à l'homme de la classe sociale à

laquelle tous deux appartiennent. Ultérieurement, la femme semblera, dans les nouvelles ou courts romans de Youssef Idris, comme privée de sa féminité propre et paraîtra même, la plupart du temps, être le jouet des conditions sociales, des usages en cours ou de l'autorité de l'homme : c'est le cas dans *Al-Nadâha* (« La sirène »), *Hâditha charaf* (« Une histoire d'honneur »), *Al-Harâm* (« LeTabou »)<sup>2</sup> et *Al-'ayb* (« La honte »).

- 9 Dans les nouvelles du recueil cité, il est certains traits stylistiques à mettre sur le compte des faux pas dûs à une expérience encore à ses débuts ; par contre, bien d'autres traits témoignent d'une clarté et d'une maturité plus profondes qui caractériseront les recueils ultérieurs de l'écrivain. Il est également à remarquer que dans la plupart de ses récits, Youssef Idris aime à singulariser son personnage, à individualiser son apparence, son discours, son comportement ou l'ensemble de ces éléments. Tandis que dans les récits ultérieurs à *Arkhas Layâlî*, il évoque un trait caractéristique du personnage et le fait suivre de sa qualité distinctive en choisissant une syntaxe fluide, dans ce recueil, il utilise un style concis où, souvent, le pronom relatif sert de lien entre la mention du personnage et l'expression brève de faits singuliers. Dans *Al-Chahâda* (« Le témoignage ») le narrateur, évoquant le vieux maître d'école, dit à son propos : « Il nous parle de son fils, qui est entiché des filles du Caire et qui a échoué trois fois dans la même année à cause de son inclination, puis de sa femme, qui se refuse à habiter Damiette et à qui il envoie en début de mois la plus grande part de son salaire. Il nous parle du boucher, qui l'a trompé et qui lui a vendu une livre de viande aux trois-quarts truffée d'os, et du garçon d'hôtel qui, lorsqu'il l'a envoyé faire griller la viande, en a mangé deux grands morceaux. » Dans *'Alî Asyût* : « Le regard du médecin glissa sur le visage usé qu'il avait devant lui, couvert de poils, de creux, de plis, mais s'arrêta un instant sur le drap noirci, vétuste, couvert de taches et parsemé de trous, dont l'homme s'était enveloppé la tête ».
- 10 L'évolution du style de l'écrivain, son flux qui le rapproche du style énonciatif, descriptif, familier à certains écrivains traditionnels, deviennent palpables dans sa description du personnage d'al-Ahmadi Effendi dans *Surrat al-bâ'i'* (« Le ballot du marchand ») du recueil intitulé *Hâdithat charaf* :
- « Le hasard nous le faisait souvent rencontrer ; d'une stature moyenne que ne gauchissaient ni distorsion ni voussure, il avait abandonné son costume pour une djellaba immaculée avec une poche sur la poitrine. Mais il ne s'était départi ni de son tarbouche, ni de sa montre attachée par une chaîne reliant une des boutonnières à la poche du devant. Quand par hasard nous, les enfants, le voyions passer, nous nous écartions respectueusement sans oser lever les yeux, si ce n'est de loin, sur son visage que le port habituel du tarbouche avait imprégné de sérieux et de pondération, une moustache fine qui faisait l'objet de soins méticuleux, une bouche qui semblait scellée, des pommettes que creusaient l'absence de dentition... Il était d'une gravité extrême... Son langage, son humour même étaient graves, il ne riait que lorsqu'il conversait avec le maire...
- 11 Le recueil *Arkhas Layâlî* rassemble aussi bien des récits rigoureusement construits autour d'un personnage et d'une situation uniques que des récits où le caractère hétérogène d'un groupe de personnages – malgré leur conduite commune – fait naître une atmosphère particulière. Ce phénomène deviendra familier dans les recueils ultérieurs du fait de l'immense réserve d'expériences, de scènes, de personnages qu'aura emmagasinés l'imagination de l'auteur et qui s'imposeront parfois à la texture du récit et à son armature.

- 12 Parmi les nouvelles de ce recueil, *Nazra* (« Regard ») est peut-être celui qui est doté de la charpente la plus rigoureuse. C'est un petit tableau virtuose et riche de signes sans pourtant être explicite ; l'auteur y relate le drame d'une petite fille qui, trébuchant sous le poids du fardeau qu'elle porte sur la tête et qui menace de tomber à tout instant, n'oublie pas pour autant de jeter un dernier regard sur des enfants en train de jouer :
- « ... Elle ne s'arrêta pas longtemps, de nouveau ses pieds menus se mirent en route. Avant de bifurquer, elle se retourna lentement, le fardeau suivant son mouvement ; elle jeta sur le balcon et sur les enfants un long regard... puis la rue l'engloutit. » [...]
- 13 En outre, Youssef Idris a manifesté assez tôt son intérêt pour le nationalisme. Préoccupation qui apparaît notamment dans le recueil qui nous occupe, au fil du récit intitulé *Umm al-Dunyâ*<sup>3</sup> ; l'auteur y présente des archétypes d'Égyptiens rentrant de l'étranger. L'histoire tire en longueur et l'on en perd le fil. Certains personnages ou situations sont abordés avec un soin particulier, tel cet artiste à son retour d'Italie et sa passion romantique pour une belle étrangère, puis l'auteur oublie bien vite son héros pour revenir aux figures d'émigrants qui ont pris le chemin du retour.
- 14 Les nouvelles du recueil intitulé *Al-Batal* (« Le Héros »), paru en 1957, s'inscrivent toutes dans l'atmosphère de résistance qui régnait alors dans la région du Canal de Suez ; l'auteur semble les avoir écrites dans la fièvre, comme pour participer à ces hauts faits patriotiques. Toujours dans cette catégorie, on notera *Qisat Hubb* (« Une histoire d'amour ») dans le recueil précédent intitulé *Jumhuriyyat Farahât* (« La république de Farahât »), paru en 1956.
- 15 La narration y prédomine et c'est à peine si l'on peut y distinguer des personnages en soi, ceux-ci paraissant être « au service » de la cause nationale ; certains présentent cependant un trait qui deviendra familier à maintes des œuvres de qualité composées plus tard par l'auteur : tel personnage le fascine en ce qu'il représente un type humain particulier et il le jette dans l'action au milieu d'une profusion de détails ; ou bien l'imagination fertile de l'auteur fait surgir les scènes et thèmes qu'elle recélait, lesquels enrichissent l'intrigue et ajoutent à son pittoresque sans que cela réponde à une nécessité imposée par l'armature du récit. D'où son long commentaire sur « l'art de l'invective » (*Fann al-radh*)<sup>4</sup> introduisant la nouvelle intitulée *Hiyya la'ba ?* (« Vous croyez que c'est un jeu ? ») :
- « Il en est de l'invective comme des you-yous, vous croyez que c'est un art égyptien authentique. Toutes les femmes n'excellent pas dans l'art de lancer des you-yous et il en est de même pour l'invective. Certaines sont spécialisées en la matière, elles retiennent un nombre infini d'insultes et de qualificatifs injurieux, certains courants, d'autres puisant dans la métaphore et la métonymie, d'autres enfin participant de l'art littéraire pur ! il ne suffit pas de mémoriser, il s'agit pour ces femmes d'être capables d'enfiler les mots les uns à la suite des autres sans hésitation, dans un déferlement d'injures ininterrompu. »
- 16 Néanmoins, dans certains des récits patriotiques succédant à ce recueil, Youssef Idris paraît moins soucieux de dépeindre des scènes ou personnages trop intimement liés au réel ; il aborde une logique esthétique propre à la nouvelle, celle d'un artiste arrivé à maturité, logique que lui dicte son imagination féconde et à laquelle il se soumet, quitte à transgresser les lois du réalisme. C'est la voie qu'il empruntera dans maintes de ses autres nouvelles écrites à la suite des premier et second recueils. Parfois Youssef Idris pousse ses personnages à méditer sur des questions relatives à la société, à la morale, annonçant l'auteur de l'essai politique et social à la vision authentique, au style audacieux libéré des contraintes de l'art narratif, lequel lui impose de trouver un

compromis entre ses convictions et la nature de ses personnages. Dans *Surrat al-Bâ'î*, un élève célèbre sa réussite à l'examen clôturant la première année du cycle primaire ; son grand-père l'invite à honorer un vœu qu'il avait fait pour son succès : allumer six bougies sur le sépulcre de « Sultan Hamed », le saint patron du village. Mais l'élève, ayant abondamment médité la question, finit par rejeter l'idée du vœu, du recours à l'assistance des saints et prend sur lui de découvrir le secret du « saint » : d'où tenait-il son nom de « Sultan » ?

« Je suis certain que ce sultan n'a aucun rapport avec mon succès... Les vœux, les démons, respirer l'oignon le jour de Chamm al-Nessim<sup>5</sup>, autant de choses auxquelles je ne crois pas, non parce qu'on nous a enseigné à l'école que ce sont là hérésies, sacrilèges et oeuvre du Diable, mais parce que les gens les rangent dans la catégorie des questions incontestables. Comment puis-je faire une chose pareille ? A quoi serviraient alors mon éducation et mon uniforme ?... J'ai bien envie de rire de la naïveté des gens de chez nous, dont les deniers se sont dissous dans le sable et pourquoi ? Pour ce Sultan qui n'a ni serviteur, ni mosquée, ni clientèle, pas même une tombe inspirant le respect ?... »

- 17 Quittant le Sultan, la méditation de notre jeune héros s'attelle à l'analyse de la mentalité des gens de son village et de leur comportement, analyse digne d'un connaisseur des âmes et des questions sociales :

« Je connais bien les gens de mon village. Je ne craignais ni leurs visages fermés, ni leurs barbes qui piquent, ni leurs regards que l'on eût pu croire dénués de clémence. Je les connaissais profondément et savais que leurs pensées demeuraient dans leur for intérieur. Devant le maire et les fonctionnaires, ils élevaient bien haut la voix et juraient leurs grands dieux. Si un étranger leur posait une question, ils disaient le contraire de ce qu'ils avaient sur le cœur. Et s'il leur prenait de révéler le fond de leur pensée, c'était malgré eux, des paroles échappées, des murmures échangés furtivement dans le dos des fonctionnaires, des conversations entre un homme et sa femme après le repas du soir...

[...] Parfois il est difficile, voire impossible, de penser à des choses auxquelles on nous a habitués à ne pas penser, à accepter telles quelles : qu'il est illicite de faire souffrir les animaux alors que les égorger est chose permise, que la femme se laisse pousser les cheveux tandis que l'homme les coupe, que nous ne traitons pas celui qui va nu-pieds comme nous traitons celui qui se déplace en voiture... Commencer à mettre en cause sa croyance en des questions incontestées, c'est chose difficile, quasi impossible ».

- 18 Une infraction si évidente aux règles de la nouvelle, jusque-là respectées, ne pouvait relever de leur ignorance et illustre plutôt une inclination à la méditation, une aspiration à une forme esthétique plus ample que la nouvelle, capable – comme le roman – d'accueillir des réflexions sur la vie, les êtres, la société en déviant un moment du fil des événements. C'est ainsi que chez Youssef Idris la nouvelle a commencé à prendre de l'ampleur : l'on pouvait déjà y distinguer les prémisses du court roman, avec des personnages, des situations qui auraient pu – si l'auteur l'avait voulu – se déployer jusqu'à aboutir à ce genre littéraire particulier auquel Youssef Idris a emprunté certains traits dans ses oeuvres caractéristiques, telles qu'*Al-harâm* et *Al-'ayb*.
- 19 Dans « Le ballot du marchand », il était indispensable que l'enfant grandît pour être en mesure de mener à bien son enquête sur l'histoire du « Sultan Hamed » et d'aboutir à cette belle et ample vision où se rejoignent le Sultan – dont les Français ont déchiqueté le corps en morceaux, lesquels furent ramassés par les gens de la campagne qui érigèrent sur chacun un *maqâm*<sup>6</sup> – et le célèbre Osiris.

- 20 Le développement notable que prend la nouvelle chez Youssef Idris tient la plupart du temps au fait qu'elle comporte deux itinéraires s'éclairant l'un l'autre, et au fait que l'auteur s'attarde sur les personnages sans toutefois leur attribuer ces traits singuliers et caractéristiques que l'on trouve dans sa période réaliste ; il en donne ici une image globale où s'interpénètrent attributs physiques et traits psychologiques. Ce personnage peut par la suite, à l'occasion d'un événement impromptu, acquérir une forme d'existence nouvelle, différente, mais en aucun cas il ne devient un « type » représentatif d'une profession, d'un milieu ou d'une classe sociale.
- 21 Dans la nouvelle « à double itinéraire », l'écrivain se sert de l'un comme d'une « clef » destinée à ouvrir l'accès à l'autre, qui peut figurer soit un personnage, soit un milieu, soit encore un aspect de la vie rurale ou citadine. L'auteur prend un soin manifeste de cette « clef » de sorte qu'elle peut sembler constituer l'élément principal dans l'histoire ; il en élabore méticuleusement la dimension psychologique, se préoccupant moins de la logique du réel – comme nous l'avons déjà signalé – que de l'existence, au rôle artistique particulier, du « personnage clef ».
- 22 Dans *Qâ' al-madîna* (« Au fond de la ville »), le jeune juge semble – en apparence – figurer le personnage principal de l'histoire. Il demande à son portier de lui trouver une servante pour tenir sa maison ; il n'est pas marié. L'histoire tourne autour de ses tentatives pour séduire sa servante jusqu'à ce qu'il parvienne à ses fins. Un jour la servante lui vole son bracelet-montre. C'est alors qu'il se met en tête d'aller, déguisé en officier de police, reprendre la montre au logement de la servante, situé « au fond de la ville », en compagnie de son portier et d'un ami qu'il avait mis au fait de sa liaison particulière. Le comportement du juge avec sa servante, puis avec son portier et son ami, semble pour le moins étrange, voire invraisemblable si la norme est la référence au réel ; mais ce comportement ne représente pour l'auteur qu'un moyen de dévoiler les secrets du « fond de la ville » et de mettre en pratique une remarquable capacité descriptive. Les personnages principaux de cette histoire sont en réalité la servante, qui semble dès l'abord insignifiante, et le quartier où elle vit. La dégradation progressive, irréversible de la femme, son vol de la montre sous la contrainte de la misère, puis son quartier, sa maison, son mari, ses enfants, sont les divers aspects de la scène dramatique qui se révèle lorsque l'auteur achève de « confectionner la « clef », opération qu'il a accomplie lentement et avec une habilité extrême :
- « Elle chasse les enfants dehors et ferme la porte, mais ceux-ci restent derrière, et l'on voit leurs yeux brillant à travers les fentes, épiant ce qui se passe dans la pièce. Il est essoufflé et sa tête tourne. La pièce lui paraît étroite comme une caisse dans laquelle il serait enfermé, une lumière pauvre s'infiltrer par une fenêtre située assez haut sur le mur, contre lequel est posé un lit à pilastres, très usé, dont le fer est complètement rouillé, et le matelas plus noir que la rouille ; à côté il y a quelque chose qui ressemble à un vieux buffet, et un sac troué plein d'on ne sait quoi, sur lequel est assis un lapin. Dans l'autre coin un autre matelas, des empilements de choses disparates, de récipients, de bouts de bois. [...] Sur le matelas quelque chose bouge, qui se révèle être un homme, grand et noir, qui dort, allongé à côté d'une cruche de terre aussi lisse que le dessus de son crâne ; son visage reste, dans le sommeil, marqué d'une physionomie maussade, son front est plissé de rides ; il est étendu de tout son long sur le matelas, la ceinture défaits, son pantalon ouvert laissant apparaître les sous-vêtements usés. »
- 23 Afin de souligner la dureté de la vie dans ce quartier, l'auteur n'hésite pas à recourir au hasard le plus improbable, prétexte pour révéler la profondeur de l'abîme où a sombré la femme :

« Un jour, il la vit, dans une rue du centre de la ville, alors qu'il passait en voiture ; il ralentit ; elle se trouvait à côté d'un arrêt d'autobus, mais il était évident qu'elle n'attendait pas l'autobus [...] »

- 24 Le genre littéraire que constitue la « nouvelle à deux itinéraires », semblables ou opposés, où l'un éclaire l'autre, pourrait être illustré par *Lûghat al-ay ay*. Le personnage principal est à première vue un jeune homme atteint d'une maladie incurable ; son père l'accompagne chez un ancien camarade d'école auquel il vient demander une aide pour le faire admettre à l'hôpital. L'ami propose le gîte au malade en attendant le lendemain. Dans la nuit, le jeune homme est pris de violents accès de douleur, il pousse des hurlements qui réveillent les dormeurs. Aucune potion, aucun calmant n'ont d'effet sur lui.
- 25 De prime abord, ce récit ne semble pas offrir d'autre perspective que la description outrancière de la souffrance physique. L'histoire se poursuit sur ce ton presque jusqu'à la fin. Le lecteur prend alors conscience que le malade, ses hurlements, n'étaient qu'une « clef » ouvrant sur la douleur du jeune médecin qui s'est fait l'hôte de son ancien camarade jusqu'au matin. Mais cette douleur est d'une autre espèce. C'est une douleur psychologique insupportable ; lui ne peut la manifester par des cris comme le fait celui dont les maux attaquent le corps. Soudain, la clef tourne, la serrure cède et le jeune médecin apparaît comme le personnage principal, de même qu'apparaissent les significations visées à travers lui. Comme à son habitude, l'auteur, emporté par ses méditations, simplifie les propos du jeune médecin quant à son malaise psychique et social, malaise dont il n'avait pas conscience avant d'entendre les hurlements de son ami malade :

« Il sentit la douleur de Fahmî lui communiquer un repos qui devenait immense, comme si Fahmî souffrait pour eux deux, ou même comme s'il lui était enfin permis de souffrir autant qu'il le voulait et aussi fort qu'il le pouvait. C'était la douleur accumulée au cours des ans... La douleur de la tristesse secrète, de l'abattement. L'homme, avec tout ce dont il est fait, ses sensations..., est destiné à une vie digne de lui. Il ne peut sortir de ses normes pour vivre une vie façonnée par lui, inventée par lui qu'en souffrant, qu'aux prix de souffrances croissantes. Toute sa vie il a fait violence à sa nature, en a étouffé les appels, les aspirations à ces jouissances simples qui donnent à l'existence toute sa saveur. »

- 26 [...] Les autres aspects qui contribuent à l'allongement sensible des nouvelles tiennent au nouveau procédé stylistique de description du personnage, déjà évoqué, et qui est apparu après le premier recueil. L'auteur, comme nous l'avons noté, ne s'emploie plus à intercepter telle qualité d'un personnage, tel trait d'un autre, une caractéristique de son vêtement, de sa conversation ou de son comportement en vue de créer avec l'ensemble une « atmosphère » particulière, mais – sans toutefois abandonner définitivement cette technique – il entreprend de décrire longuement un seul personnage, non pour le revêtir d'une signification propre, mais pour le présenter comme une entité humaine vivante, dont l'apparence et la nature profonde se complètent. Sa description de Fatma, dans *Hâdithat charaf*, avant qu'elle endure sa rude épreuve, puis après qu'elle l'ait traversée en en gardant de profondes et ineffaçables cicatrices, constitue l'un des plus beaux échantillons de sa nouvelle forme d'écriture. La première description relève en apparence du romantisme – compris comme un ensemble de représentations esthétiques fleuries – alors qu'en fait, l'auteur a réussi à créer une variation poétique mêlant le réel et le psychologique, d'où est issu ce personnage campagnard, obéissant à une esthétique propre dans son apparence, ses mouvements, son caractère, ses sentiments.



« ... Personne n'aurait su dire ce qu'il y avait de particulier chez cette fille pour la distinguer de ses compagnes. Ses joues roses et hâtées donnaient l'impression que chaque matin, au petit-déjeuner, elle se nourrissait de miel et que le soir elle dînait de poulet et de pigeon, mais on sera étonné d'apprendre que cette couleur lui venait des assiettées de lait caillé qu'elle ingurgitait, accompagnées de piments macérés dans la saumure, d'oignons, de radis et de petits poissons cuits au four jusqu'à en être carbonisés. Ses yeux étaient noirs, de ce noir foncé qui brille sans cesse, et toujours en mouvement. Des yeux qu'on ne pouvait fixer et dont on ne pouvait soutenir le regard plus d'un instant. Et même si on disait que ses cheveux étaient noirs et souples, et que sa grande robe couleur d'encre n'arrivait pas à dissimuler le relief de sa poitrine, la courbe de sa taille et le galbe de ses cuisses, même si on disait tout cela, on ne lui rendrait pas justice, car la beauté de son corps était ce qu'il y avait de moins important en elle. L'important, c'était sa féminité. Une féminité vivante, palpitante, éclatante et débordante. Une féminité dont on ne savait où elle prenait sa source ni où elle résidait... Son sourire était féminin, ainsi que sa façon de se retourner pour jeter un coup d'œil derrière elle, de tapoter l'épaule d'une amie, de garder la tête baissée lorsqu'elle demandait à un passant de l'aider à soulever la grande jarre d'eau qu'elle portait sur la tête. Et sa façon de grignoter une bouchée ou de tenir un morceau de pain ou un pichet, de laisser l'eau couler de ses lèvres entr'ouvertes... Et l'angle où elle équilibrait la jarre sur son crâne, et le foulard vert chou – le seul qu'elle possédait – noué nonchalamment à droite pour découvrir une partie de sa chevelure, et ses fossettes, apparaissant d'un coup et encadrant le plus beau sourire qu'on puisse imaginer, puis disparaissant aussi vite. Enfin son rire et sa voix qui fusaient d'un seul jet et qu'elle savait distiller en gouttelettes, chaque gouttelette un timbre et une parole qui auraient suffi pour désaltérer la soif de dizaines d'hommes... »

- 27 Mais Fatma voit son honneur mis en cause le jour où un jeune impudent du village surgit du champ de maïs, se dirigeant vers elle. Pensant qu'il lui veut du mal, elle appelle à l'aide ; attirés par ses cris, les gens du village accourent, s'imaginent que les jeunes gens s'étaient entendus pour se rencontrer et que le garçon a abusé d'elle. Son frère et les villageois doivent faire la lumière et prouver sa faute ou son innocence. Fatma passe alors par une expérience humiliante qui entame sa saine nature et la transforme en un autre personnage, que l'auteur décrit poétiquement comme il l'avait fait avant qu'elle ne perde son innocence première. Entre les deux passages descriptifs, l'auteur présente des types de villageois, des échantillons de leurs conversations, et esquisse des images fugaces de personnages familiers de la campagne égyptienne dont il a accumulé des réserves de nuances diverses et qui apparaissent dans ses nouvelles longues pour y créer « l'atmosphère » adéquate et susciter en elle-même la curiosité du lecteur, tant par leur pittoresque que par leur charge significative, bien que ne s'intégrant pas toujours à l'armature esthétique du récit. Mais dans « Une histoire d'honneur » ces personnages ont aussi bien alimenté le feu qui a marqué Fatma que sa fumée qui a étouffé sa féminité originelle et spontanée.

- 28 Le narrateur décrit ainsi la transformation de Fatma :

« ... car Fatma avait recommencé à sortir, aussi belle qu'avant, nouant son foulard à un angle coquin, soulevant l'ourlet de sa robe et se balançant en marchant, à vous en donner le vertige, se retournant et saluant tous ceux qu'elle croisait, sauf Gharib. Peut-être n'était-ce pas délibéré, mais c'était comme si elle ne le voyait pas, comme s'il n'existait plus - gommé, effacé. Elle se remit à regarder, à parler, à sourire, à ensorceler les hommes. Comme autrefois. Apparemment elle n'avait pas changé, et pourtant on s'étonna, car elle avait sans aucun doute gagné quelque chose qu'elle ne possédait pas auparavant. A moins qu'elle n'ait perdu quelque chose d'important et d'authentique qui avait été sien : cette chose qui colorait son allure, sa démarche et son rire. Cette chose qui vous donnait l'impression qu'elle appartenait à tout le

monde et que tous l'aimaient. Cette chose qui la faisait transparente et la couvrait de pureté, qui rendait sincères et son sourire et sa colère. Elle avait perdu son innocence et était capable maintenant de voir sans regarder, de rire sans en avoir envie, de désirer quelque chose en cachant son désir. »

29 Ce qui attire l'attention dans cette nouvelle comme dans d'autres, c'est que Youssef Idris n'est plus aussi enclin qu'il l'était à utiliser un style « simple », proche dans une large mesure du langage quotidien des gens ; il ne s'arrête plus que rarement à des expressions et dictons du langage dialectal qui lui servaient à suggérer une atmosphère « populaire ». Il aspire désormais à élever son style au niveau du sentiment psychologique pur qui révèle sa virtuosité narrative tout en débordant le cadre du sentiment lié au personnage en soi, de sorte que l'écrivain se rapproche souvent du rythme de la poésie, de sa capacité à faire jaillir des dizaines de petites particules à partir d'un sentiment total et unique même si dans ses autres nouvelles il a toujours recours à son style habituel.

30 Youssef Idris s'est révélé avoir une immense capacité à insuffler la vie dans une situation statique, en mesure de capter ce que seul peut remarquer un esprit entraîné à concevoir le mouvement habitant l'immobilité et à deviner la parole dans les moments de silence. C'est ainsi que procédait le poète bédouin lorsqu'il embrassait du regard un désert qui paraissait à tous immobile et muet tandis que lui-même le percevait grouillant de vie et de mouvement, parcouru de voix et d'échos. Nous en avons une des meilleures illustrations à travers la description – dans *Hâlat talabbus* (« Flagrant délit »), récit du recueil *Lughat al-Ay Ay* – d'une étudiante qui s'est retirée sur un banc dans la cour de la Faculté pour y fumer, persuadée que personne ne la voit alors que le doyen l'observe de sa fenêtre. La situation paraît figée, traversée seulement par des mouvements insignifiants de la main, de la bouche ou du corps, mais l'auteur en fait « jaillir » maints instants débordant de signes qui traduisent la lassitude, la satisfaction ou l'appréhension. Il donne à ces mouvements un rythme particulier :

« ...Le doyen remarqua subitement, surpris, que d'une main – dont l'index était taché d'encre – elle avait ouvert la boîte d'allumettes, tandis que de l'autre – une main ferme, nullement perturbée, des gestes aisés et spontanés – elle avait fixé la cigarette au coin de ses lèvres, lui avait fait effectuer un tour complet comme pour l'humecter puis, avec le même sang-froid et le même naturel, brusquement, avait frotté une allumette. Elle ne l'approcha pas immédiatement de la cigarette ; elle l'oublia un moment entre ses doigts comme si elle jouissait de la voir se consumer, puis, avec lenteur et les yeux perdus sur le mur lointain de la cour, la rapprocha, lui faisant effleurer le bout de la cigarette sans que la main ne dévie de sa trajectoire, comme par habitude. Elle tira une première bouffée qui fit flamber la cigarette, éteignit l'allumette en exhalant la fumée puis, avec une étrange nonchalance, la jeta sur l'herbe d'une allée proche. »

31 L'écrivain prolonge son observation de tels instants qu'il soumet à sa technique spécifique, au point de se glisser dans l'inconscient du doyen lui-même, en utilisant sa méthode du « personnage clef d'un autre personnage »

« ... Elle tirait chaque bouffée lentement, avec un plaisir heureux qui lui faisait clore les yeux, comme si ses lèvres fermées sur le bout de la cigarette sirotaient quelque chose. Elle accomplissait tous ces gestes avec une grâce totale, complète, involontaire. Un courant étrange se mit à parcourir le doyen à chaque aspiration, frisson qui non seulement le tirait de son épuisement mais éveillait ses membres d'une longue somnolence, effaçait en un clin d'oeil la trace des ans, des maladies, des préoccupations, les scléroses d'une existence qui s'était desséchée, était devenue sente étroite et bornée entre sa femme, que toute vitalité avait abandonnée, et un travail routinier, vain et dépourvu d'espoir... Sans compter,

entre lui et le directeur de l'université, cette rancoeur réciproque ; et, tel le balancier d'une horloge, ses allers et retours de la faculté à la maison, de la maison à la faculté. Un vieux balancier atteint de mille maux, accablé de ressentiment... »

- 32 Les nouvelles de Youssef Idris ne s'échinent pas toutes à exhumer aussi implacablement et rigoureusement les secrets des âmes car c'est un écrivain qui a une tendance manifeste à l'humour ; il le glisse parfois aux recoins d'une situation grave et parfois lui laisse libre cours tout au long d'une nouvelle. Dans sa première période, la langue lui était un instrument docile pour exprimer son ironie à l'égard de tel personnage, de telle situation. Il choisissait un mot qui suscitait le rire, ou certains traits physiques, mouvements, comportements particuliers. Le plus souvent, le trait n'était ni cinglant, ni blessant mais visait plutôt à détendre, comme il arrive dans certaines scènes de pièces tragiques. L'écrivain prenait le plus souvent parti pour les personnages qui subissaient oppression, problèmes psychologiques, aliénation et solitude, mais il était parfois impitoyable à l'égard de ceux qui en étaient la cause.
- 33 Cependant certains symptômes sociaux ou psychologiques le poussaient parfois à une sévérité extrême qui contredisait clairement la logique du réel ; tel est le cas dans *Bayt al-Lahm* (« Maison de chair ») où il évoque la situation d'une veuve et de ses trois filles après la mort du père de famille. La mère épouse un aveugle qui fait profession de lecteur du Coran. Les quatre femmes se passent tour à tour la bague de la mère et se succèdent auprès de l'aveugle au fil des nuits... Le lecteur ne pouvant se satisfaire d'une telle intrigue, l'histoire devient nécessairement pour lui une sorte de comédie bien que comportant une signification sociale évidente, relative à la pauvreté et à la solitude. Elle reste néanmoins invraisemblable pour le lecteur. Ce genre d'extravagances se rencontre parfois chez des créateurs de talent dotés d'une imagination luxuriante, signe de l'ébullition permanente qui leur occupe l'esprit, brassage où se mêlent nécessairement scories et métal précieux. (...)
- 34 Tel aura été notre bref regard sur l'art d'un écrivain talentueux auquel cet exposé sommaire ne peut rendre justice, mais dont l'œuvre a d'ores et déjà fait l'objet de maintes recherches et ne saurait qu'en susciter d'autres.

---

## NOTES

1. *Al-Haggâna* : Les gardes-frontières d'origine nubienne et soudanaise auxquels les autorités avaient parfois recours pour contrôler les villages et y rétablir l'ordre en cas de conflit interne ou de rébellion.
2. Paru sous ce titre aux éditions J.-C. Lattès.
3. *Umm al-Dunyâ* : « La mère du Monde », nom généralement donné à l'Égypte ou à la ville du Caire.
4. Invective : Traduction du mot *radh*, de l'arabe dialectal égyptien, qui signifie à la fois crier, fulminer, pester, injurier, etc. mais où le plus important reste le rythme, car l'invective est rythmée (et même souvent rimée) à la fois par la cadence du discours et par les gestes et mouvements qui l'accompagnent.

5. *Chamm al-Nessim* : signifie littéralement « respirer la brise ». C'est la fête du printemps en Égypte, qui perpétue une tradition pharaonique.
  6. *Maqâm* : Signifie littéralement « position éminente ». Ici, sorte de modeste mausolée, érigé en mémoire d'une personne pieuse ayant joui du respect et de l'affection de gens qui l'ont choisie pour saint patron, de sorte que le *maqâm* devient un lieu de pèlerinage, de prière et même de séjour, où l'on vient chercher protection. Chaque saint dans l'islam a son *maqâm*.
- 

## INDEX

**Mots-clés** : Idris (Youssef), littérature