

DE L'EXIL GÉOGRAPHIQUE À L'EXIL IDENTITAIRE OU L'IMPOSSIBLE RETERRITORIALISATION DANS *MAUSIM AL- HIĞRAH ILA AL-SAMAL* DE TAYEB SALIH

MOHAMED-RACIM BOUGHRARA

Université Jean Monnet de Saint-Étienne

mohamed.racim.bouhrara@univ-st-etienne.fr

Résumé : À l'instar des écrivains arabophones qui ont connu l'exil, Tayeb Salih aborde dans son roman la question de la réappropriation de l'espace originel. De son expérience personnelle, il utilise la traversée comme matériau pour façonner un art fondé sur l'expression de l'identité mémorielle. La possession de la géographie est un enjeu central ; l'installation définitive des personnages dans leur terre natale annonçant la fin de leurs pérégrinations n'est pas toujours à considérer comme valorisée. L'espace premier jadis nid protecteur devient leur lieu d'exil.

Mots-clés : Espace, exil, déterritorialisation, reterritorialisation, rhizome

Abstract: Like the Arabic-speaking writers who have experienced exile, Tayeb Salih addresses in his novel the question of the reappropriation of the original space. From his personal experience, he uses the crossing as a material for shaping an art based on the expression of the memorial identity. The possession of geography is a central issue; The definitive installation of the characters in their native land announcing the end of their peregrinations is not always to be considered as valued. The first space once protective nest becomes their place of exile.

Keywords: Space, exile, deterritorialization, reterritorialization, rhizome

Dans *Maūsīm al-hiğrāh ilā al-šamāl*, (Salih, 1966) le retour du héros Moustafa Saïd crée une ligne de fuite, une forme de déterritorialisation¹. Gilles Deleuze atteste que « fuir n'est pas du tout renoncer aux actions, rien de plus actif qu'une fuite. C'est le contraire de l'imaginaire. C'est aussi bien faire de fuir (...) Fuir c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie » (Deleuze, 1977 : 47). Partant du constat du philosophe, il convient de dire que l'itinéraire du héros de Salih n'est pas corrélé aux frontières qui strient l'espace et l'encadrent, il suggère le mouvement et renvoie inévitablement à l'idée de quitter une habitude, une sédentarité. Dans *Poétique de la relation* (Glissant, 1990), Édouard Glissant fait clairement référence à Deleuze et Guattari lorsqu'il emploie le concept de rhizome pour évoquer l'exil, soulignant que le mouvement est plus important que la racine². De fait, le protagoniste se libère de sa racine au profit du rhizome qui est la condition de la relation, « selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'autre » (Deleuze, 1977 : 127). En quoi le sentiment de non appartenance à la terre natale dans *Saison de la migration vers le nord* est présenté par l'ambivalence présence-absence du protagoniste ? L'hypothèse de cette étude est de montrer comment l'impossibilité de retourner au Soudan, synonyme d'un arrachement et d'un déracinement, tiennent le héros de Tayeb Salih loin de la quiétude chaleureuse et font de lui un errant. On peut rattacher cette image de déception, ou de l'impossible retour au concept d'agencement dont parlent Deleuze et Guattari, où la moléculaire (l'espace fantasmé) ne correspond pas à la molaire (l'espace réel ou découvert) (Deleuze, Guattari, 1980). Autrement dit, on décèle un écart entre la représentation préalable et le réel qui s'impose. Le désenchantement se vit donc d'abord par un exil géographique qui, à son tour, se transforme en un exil intérieur provoquant chez le protagoniste le sentiment d'étrangeté.

Mouvements et formes de la quête

Dans le roman de Salih, on repère deux voyages : un mouvement linéaire qui met en scène les habitants du village en route pour Khartoum, à travers le désert, et un itinéraire suivi à deux reprises, à quelques années d'intervalle. En effet, le personnage-

¹ Dans cette philosophie de décontextualisations d'un réseau de relations, « On n'est plus qu'une ligne abstraite, comme une flèche qui traverse le vide. Déterritorialisation absolue. On est devenu comme tout le monde, mais à la manière dont personne ne peut devenir comme tout le monde. On a peint le monde sur soi, et pas soi sur le monde » (Deleuze, Guattari, 1980 : 244).

² La manière d'appréhender la pensée des deux philosophes rompt avec l'aspect ascendant ou binaire de la réflexion et revendique des « principes de connexion et d'hétérogénéité : n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être. C'est très différent de l'arbre ou de la racine qui fixent un point, un ordre », *ibid.*, p. 13. On rappelle en outre que l'un des objets principaux de Mille plateaux est la stratification de l'espace, les strates étant « des phénomènes d'épaississement sur le corps de la terre (...) : accumulation, coagulation, sédimentation, plissement » (Deleuze, Guattari, 1980 : 627).

narrateur comme Moustafa Saïd, le héros, partent de leurs villages respectifs, du Soudan jusqu'à Londres, et reviennent au même lieu. Toutefois, le déplacement du premier est circulaire et s'apparente donc à un périple, en ce qu'il y a retour au point de départ, tandis que celui du second est linéaire, car le personnage part de sa terre natale, effectue une escale au Caire, atteint Londres mais, au retour, s'installe dans un autre village que le sien, celui du narrateur. L'objet de la quête dans le roman de Tayeb Salih est double : d'une part, il est question de l'admiration du personnage-narrateur face à l'androgynie de Moustafa Saïd, dont l'histoire et le parcours inconnus intriguent les villageois. D'autre part, le premier se lance parallèlement dans une étude des mœurs de son village, notamment en s'intéressant à l'espace rural témoin des violences contre les femmes. Après son retour définitif de Londres, le narrateur ne va jamais au-delà des frontières de son village, si ce n'est pour accompagner le convoi dans la route pour le désert de Soudan. On le souligne donc, ce dernier, dans les démarches de sa quête, est sédentaire, mais aussi en mouvement, par exemple, lorsqu'il se remémore la cartographie de Londres en sillonnant les rues pour connaître la vraie identité de Moustafa Saïd.

Néanmoins, Contrairement au sédentaire, son opposé le nomade est associé à l'image du déraciné qui est toujours en mouvement. Étymologiquement, « déraciner » est composé du préfixe « dé » et de l'étymon « racine » qui signifie l'acte d'« arracher de terre un arbre, une plante avec ses racines » (Rey, Rey-Debove, Robert, 2016). Au sens figuré, un déraciné est donc celui qui est *arraché* à son propre territoire. Par opposition à la racine, Gilles Deleuze et Félix Guattari parle dans *Mille Plateaux* de *rhizome*, concept qui ne voit pas en l'individu le fondement ou la racine de quelque chose mais qui le situe plutôt au milieu. Se déplacer dans un espace ouvert et illimité, ou du moins dans un espace sans limites précises et bien définies, renvoie donc à l'idée de mener une vie selon des rythmes changeants et imprévisibles. En effet, l'objet du rhizome n'est pas de descendre profondément dans la terre, car il ne suit pas une verticalité ; les lignes qui le composent s'étendent horizontalement :

À la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple... Il n'est pas fait d'unité, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités (Deleuze, Guattari, 1980 : 13).

Le nomadisme est donc à l'image de ce « système ouvert de 'multiplicités' sans racines, reliées entre elles de manière non arborescente, dans un plan horizontal (ou 'plateau') qui ne présuppose ni centre ni transcendance » (Sasso, Villani, 2003 : 358). En d'autres termes, reprenant le concept de G. Deleuze et F. Guattari, on peut dire que le nomade n'effectue pas un déplacement à proprement parler, mais qu'il habite un *espace lisse* traversé de lignes de fuite. Il « ne s'approprie pas l'espace qu'il traverse et son habitat lui-même n'est pas lié à un territoire, puisque son environnement se reconfigure suivant les étapes de son itinéraire » (Antonioni, 2003 : 145). Partant du constat de Deleuze et Guattari, on peut significativement dire que le héros de Tayeb Salih est en perpétuel mouvement, toujours en quête de soi ; son déplacement est de l'ordre de l'évasion, comme une fuite en avant, une fuite de soi. Il est enveloppé dans l'espace et ne peut donc en sortir. Quoique présent physiquement, il ne peut être présent au monde, au-delà même d'une adaptation à ces lieux qui ont changé. Il vit un déchirement spatial, tant le processus de reterritorialisation n'est pas assuré. Son voyage s'avère de l'ordre du désastre car il a du mal à vivre dans l'espace rural et encore moins à s'accoutumer aux mentalités archaïques, d'autant que sa vraie identité vient d'être découverte par le narrateur³. L'exil de Moustafa est d'abord géographique, dans la mesure où il est confronté à la perte des lieux, non pas ceux de son enfance, mais plutôt de ceux de la géographie londonienne qu'il finit par reconstruire discrètement et métonymiquement dans la chambre mystérieuse, dont il confie la clé au narrateur. Il construit une pièce aux airs anglo-saxons au cœur du village soudanais. La chambre découverte par le narrateur contenant des livres, des meubles, et des œuvres provenant d'Angleterre, constitue un motif spatial témoignant de l'exil intérieur du héros dans sa propre terre :

À la lumière de la lampe, je vis tant de livres alignés, bien rangés : livres d'économie, d'histoire, de littérature. Zoologie. Géologie. Mathématiques. Astronomie. *L'Encyclopedia Britannica*. Gibbon. Macaulay. Toynbee. Les œuvres complètes de Bernard Shaw. Keynes. Tawney. Smith. Robinson. *L'économie de compétition incomplète*. Hobson, *l'Impérialisme*. Robinson, *Un essai d'économie marxiste*. Sociologie, anthropologie, psychologie (...) Pas un livre en arabe. Un tombeau. Un mausolée. Une idée folle. Une grande farce. Une prison. Un trésor. Sésame ouvre-toi. Et que l'on distribue ces pierres précieuses à tous les présents (Salih, 1967 : 124-125).

Le nombre d'objets trouvés montre l'attachement de Moustafa Saïd à l'aire anglaise et témoigne de son exil dans sa propre terre. Cependant, quelque chose de

³ Nous précisons que la seule différence entre les deux protagonistes est que, contrairement à Moustafa Saïd, le narrateur est attendu par les siens, avant son retour au village.

terrible surgit et tout ce qui était caché et stable dans le secret va exploser sous l'irruption de la lumière du regard, comme le montre Roland Barthe : « l'ombre se transperce de lumière, se corrompt, résiste et s'abandonne. C'est ce pur suspense, c'est l'atome fragile de durée où le soleil fait voir la nuit sans encore la détruire (...) » (Barthes, 1960 : 32). L'apparition du narrateur débouche sur le suicide de Moustafa Saïd. Dans la chambre mystérieuse, le narrateur découvre la lettre de Moustafa Saïd dans laquelle sont évoqués les rêves que ce dernier n'a pu réaliser pour sa famille. Désormais, c'est le narrateur qui se charge d'accomplir cette lourde tâche :

(...) veille sur les miens, prodigue à mes enfants assistance et conseils et, de grâce, fais-leur éviter, dans la mesure du possible, l'épreuve du voyage. Qu'ils reçoivent une éducation ordinaire et plus tard fasse un métier utile (...) Qu'ils grandissent pourtant s'imprégnant de l'air du pays, de ses senteurs, de ses couleurs, qu'ils apprennent son histoire, retiennent le visage de ses habitants, qu'ils connaissent les crues du Nil, les saisons de semaines et de moissons ! (...) La sagesse voudrait que je demeure dans ce village. Mais dans mon âme, dans mon sang battent des choses obscures qui me laissent miroiter des régions lointaines que je ne peux faire semblant d'ignorer. Et quel malheur si, même à l'un de mes fils, j'avais transmis le germe de l'errance ! (Salih, 1967 : 70-71).

C'est ainsi que, pris dans ce pesant héritage, lors de sa découverte de la chambre, le narrateur exprime une sensation d'effroi teinté de malaise car, en se regardant dans le miroir, il voit apparaître le visage de Moustafa Saïd⁴ : « Et de l'ombre, sortit un visage sévère et maussade. Je le reconnaissais mais n'arrivais pas à l'identifier. J'avais vers lui poussé par la haine. C'était mon rival Moustafa Saïd » (Salih, 1967 : 137).

Dans une démarche véritablement obsessionnelle, le personnage-narrateur se lance dans une enquête dans l'espoir de déceler la vraie identité de Moustafa Saïd, surtout après que celui-ci a récité un poème en anglais. Il est subjugué par l'étrangeté du personnage nouvellement installé au village. Cela va jusqu'à l'identification, le rapprochant de sa propre identité, par opposition à celle des villageois illettrés, comme l'atteste d'ailleurs la scène du miroir. Ce miroir est le premier élément que le narrateur aperçoit dans la chambre restée longtemps fermée, mystère scellé qui intrigue aussi bien le narrateur que Hasna la veuve convoitée de tous les hommes du village. Le miroir et la lettre-testament écrite par Moustafa au narrateur font penser aux miroirs des princes, genre littéraire persan composé de préceptes et de dogmes servant de modèle pour la bonne gouvernance des souverains. Parlant des aires culturelles dans le monde iranien,

⁴ Le narrateur de Tayeb Salih rappelle Trelkovsky qui devient paranoïaque, à cause de ses interminables identifications à Simone Choule, l'ancienne locataire qui s'est suicidée dans le même appartement (Roman Polansky, Isabelle Adjani, Roman Polanski, *Le Locataire*, France, 1976, drame, 125 mn).

Denise Aigle explique : « Les miroirs des princes ont été très populaires dans le monde iranien. La littérature morale d'expression persane prend la forme de recueils de conseils, (persan *andarz*, *pand* ; arabe, *nṣīḥah*) (...) » (Aigle, 2007 : 17-44). En effet, contrairement à la version traduite, dans la version arabe, la lettre-testament de Moustafa Saïd met l'accent sur l'acte de conseiller en usant du vocable *nṣīḥah*, conseil : « *an tkūna 'aūnā, wa muṣīrā, wa nṣīḥā liwaldāi* » (al-ṭīb ṣālḥ, 1967 : 69) demande le héros au narrateur. La scène qui clôt le roman illustre par ailleurs l'ambiguïté du personnage-narrateur et met au grand jour sa dualité avec Moustafa Saïd. Le lecteur ne sait pas s'il est face à une scène onirique ou si ce personnage est victime d'une hallucination qui confine au cauchemar. D'ailleurs, la hâte de ce dernier pour tenter de se noyer dans le Nil fait écho au suicide de son alter ego dans ce même fleuve qui lui avait jadis servi de motif dans ses entreprises de séduction à Londres. Comme pour s'absoudre du meurtre de sa femme anglaise, Moustafa se dirige volontairement vers le piège dont il avait usé pour les femmes londoniennes : « une zone de vent humide et frais émane du fleuve comme une demi vérité traversant la canicule du désert (...) » (Salih, 1967 : 73). La mort du héros vient donc après sa confession dans la lettre et sa purification dans les eaux du Nil. C'est une mort attendue et à laquelle il s'est préparé. Or, quand bien même le narrateur exprime son besoin de quitter le village après y être retourné, il n'annonce en aucun cas son envie de mourir, contrairement à Moustafa : « ma place n'est pas ici. Pourquoi ne bouclais-je pas ma valise ? Rien n'émeut ces gens-là » (Salih, 1967 : 132). On sait que jusque-là les deux personnages rivaux ont pratiquement le même statut social : ils sont les seuls instruits parmi les villageois et ont vécu dans le même espace européen loin de la ruralité meurtrie par les traditions archaïques. Toutefois, on peut dire que le poids de l'exil n'est senti que par Moustafa.

L'exil intérieur ou l'ombre de Moustapha Saïd

À l'entame du roman, on apprend que l'enfance de Moustafa explique son absence d'attachement à l'espace où il a vécu : orphelin de père, il a été élevé par une mère cruelle et souvent absente. Il y a donc une nécessité de partir : « vers quel but ? [Il] l'ignorai[t] » (Salih, 1967 : 31). Ainsi, dans le roman de Tayeb Salih, la perception de l'espace forme un contraste saisissant : à son retour au Soudan, le héros étouffe constamment dans une géographie meurtrie et aride. Au contraire, son passé londonien décrit un espace souvent sublimé, voire érotisé, notamment à travers la forte correspondance lyrique entre le personnage et le paysage. Le lecteur ne distingue quasiment pas le corps de l'espace, tant ils paraissent en osmose, contrairement à l'image qu'il peut avoir d'un héros étouffé par

la chaleur et souffrant sur les routes d'une géographie soudanaise sommaire. Au contraire, une prolepse évoque le narrateur effectuant en Europe un véritable travail de mémoire fondé sur la géographie de son village⁵, lequel laisse une place primordiale à l'imagination, notamment dans la référence aux différentes atmosphères du temps qui passe. Ce soliloque, forme ainsi une synesthésie quasi onirique :

Mes pensées secrètes étaient pour le village qui ne quittait point mon imagination, où que je me tournais. À 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. Des bruits étrangers, des voix, les soirs de fatigue ou bien au petit matin, me parvenaient comme des voix familières. Je suis sûrement de la race des oiseaux sédentaires (Salih, 1967 : 56).

On remarque que le personnage-narrateur de Salih est hanté par l'image de la maison protectrice, celle-ci faisant penser indubitablement au « nid » de Bachelard. Espace de sécurité et d'accueil chaleureux qui transpose le sentiment de bien-être. Aussi la prédominance de l'esthétique paysagère chez Salih souligne-t-elle la place considérable de l'espace dans le parcours initiatique et reflète significativement le lien étroit de ce dernier avec les personnages : « L'espace lui-même et ce qui occupe l'espace tendent à s'identifier, à avoir la même puissance » (Guattari, Deleuze, 1980 : 609). Par ailleurs, l'échec de la quête individuelle de Moustafa l'amène à s'imprégner de sa nouvelle géographie en cultivant la terre, dans l'espoir de retrouver un équilibre ou, du moins, un sens à sa vie. Concernant le narrateur, on peut constater que sa quête est, dans un premier temps, vouée à l'échec, dans la mesure où la vénération des villageois pour Moustafa le rend quelque peu étranger dans son propre village. Néanmoins, on assiste à un revirement avec son refus de mourir dont témoigne son appel « au secours ! » (Salih, 1967 : 176) inattendu face à la peur de la noyade. Cela lui permet de regagner son statut d'enfant prodigue au sein du village, mais surtout de continuer à vivre et de prendre enfin en charge la narration. Ainsi par sa délivrance, le narrateur enfouit Moustafa en lui et met fin au cauchemar qu'il vivait :

Ce fut l'instant de la sortie du cauchemar (...) Mon esprit retrouva sa lucidité et je pouvais définir ma relation avec l'eau (...) Je pensais qu'à mourir maintenant je serais mort comme j'étais né, sans que je l'eusse voulu. Tout le long de ma vie, je n'avais jamais choisi, ni décidé. Mais je décide désormais de choisir la vie. Je vivrai car il y a de rares personnes avec qui je voudrais rester plus longtemps possible. J'ai aussi des devoirs que je dois

⁵ L'image du paysage qui se redessine dans la mémoire de celui qui se déplace se rattache à la théorie de Deleuze et Guattari selon laquelle l'individu « ne se déterritorialise jamais seul, mais à deux termes au moins, main-objet d'usage, bouche-sein, visage-paysage » (Deleuze, Guattari, 1980 : 214).

accomplir. Il ne m'intéresse pas de savoir si la vie a un sens, ou pas. Et s'il m'était impossible de pardonner, je tâcherai d'oublier. Je vivrai d'énergie et d'astuce. Je m'efforçai avec peine de remuer bras et jambes jusqu'à surnager. Et de tout le reste de mon énergie, je hurlai, comme le comédien sur la scène : 'Au secours ! Au secours !' (Salih, 1967 : 171-172).

En outre, avant de découvrir le secret de la chambre rouge, le narrateur, dans un sentiment de malaise, presque de peur, s'adresse aux lecteurs reniant, ou du moins, voulant dissimuler son envoutement pour l'étrangeté de Moustafa : « mais j'espère, Messieurs qu'il ne vous vienne pas à l'esprit l'idée que Moustafa Saïd est devenu pour moi une obsession qui m'accompagne dans mes voyages et mon repos. Des mois passaient sans qu'il émergeât dans mon esprit » (Salih, 1967 : 66). Cependant, après la fin de l'enquête et la chute du héros, le narrateur est enfin en position de force. Établissant toujours une connivence avec le lecteur, il lui annonce sa victoire sur son rival désormais mort : « ainsi devait finir notre héros. Cette mort obéissait-elle vraiment à ses désirs ? N'aurait-il pas préféré mourir au Nord, à l'Extrême-Nord ! » (Salih, 1967 : 71). On relève ici l'ironie du narrateur qui se met en position de commentateur qui surplombe et prend le lecteur à témoin de la chute de son rival. Il peut enfin affirmer son autonomie face à l'usurpateur longtemps installé à la place qui lui revenait de droit.

Ainsi la mort de Moustafa traduit-elle significativement son échec de façonner un espace idéal lequel sera accompli par le narrateur qui sera chargé de transmettre l'héritage de son rival à sa progéniture. L'inaboutissement de la quête de Moustafa fait de lui un anti héros, ou, du moins, peut-on le considérer comme tel, notamment à travers son statut de puissant et érudit auxquels il doit renoncer silencieusement pour mener une vie rurale. De fait, il mène un quotidien morose dans un espace qui ne correspond pas à ses aspirations, bien que les habitants du village l'aient accueilli et adopté, lui l'étranger. Il vit ainsi dans la banalité, où l'art et la littérature apportés de Londres n'ont pas de place : « ici nous n'avons pas besoin de poésie » (Salih, 1967 : 17) déclare-t-il au narrateur lors de leur première rencontre. Son apparence physique contribue également à sa descente aux enfers : le narrateur insiste sur la laideur de Moustafa lorsqu'il découvre son visage dans le miroir : « (...) Et de l'ombre, sortit un visage sévère et maussade. Je le reconnaissais mais n'arrivais pas à l'identifier. J'avais vers lui poussé par la haine. C'était mon rival Moustafa Saïd » (Salih, 1967 : 135). L'androgynie ainsi transformé en créature horrible rappelle le personnage de Dorian Gray. Comme ses contemporains anglophones, Tayeb Salih qui a vécu en Écosse a sans doute été influencé par Oscar Wilde, même si ce dernier ne figure pas parmi les références explicitées par la liste des écrivains découverts dans la bibliothèque de la chambre mystérieuse du héros.

L'oxymore dans l'onomastique est un autre aspect pouvant contribuer à la déchéance de ce dernier. De fait, Moustafa ou « l'Élu » en arabe, a certes été choisi comme le porte-parole des villageois grâce à sa sagesse et son savoir ; il a donc réussi à conquérir la vénération des gens, mais pas ceux qui ignoraient tout de son passé : ainsi on ne peut considérer qu'il soit véritablement l'Élu, surtout aux yeux du personnage-narrateur. Son deuxième nom Saïd ou « heureux » en arabe, illustre l'ambiguïté d'un personnage morne qui se sent dans l'obligation de vivre caché. Ce qualificatif permet donc de mesurer l'écart d'avec les villageois qu'il considère comme les vrais « heureux ».

En effet, dans la version arabe, Moustafa exprime dans sa lettre qu'il a tout fait dans l'espoir de retrouver le bonheur parmi les villageois, comme on peut le lire dans l'expression : « *m'a hu'lā' al-qūm al-su'adā'* » (al-ṭīb ṣāḥ, 1967 : 71) ; « avec ces gens heureux⁶ ». Le qualificatif « *al-su'adā'* » est le pluriel irrégulier et défini de « *s'īd* », Saïd mais dans la traduction française, Abdelwahab Meddeb paraît recourir à une ellipse : « La sagesse voudrait que je demeure dans ce village » (Salih, 1967 : 71). Il semble omettre de mettre en valeur la thématique du bonheur régnant dans l'espace rural qui peut d'ailleurs traduire le mal être et expliquer la chute du héros « heureux ». Par ailleurs, contrairement à la version arabe, la version française minimise l'importance du secret sur son identité dans son suicide : « ma vie ne comporte ni conseils ni indications. La gêne qui en aurait autrement résulté est la principale raison de mon silence » (Salih, 1967 : 70). Son suicide est donc lié au fait qu'il ne peut supporter qu'on en sache davantage sur lui, tandis que la version arabe insiste sur le fait que c'est la trahison que constitue le mensonge qui est insupportable, son texte étant ainsi plus explicite. De fait, la version arabe met davantage en lumière les espaces de la découverte potentielle de son mensonge, hantise insupportable, minorée par la traduction française, comme on peut le lire : « *wa laūlāa idrākī an m'rifaha ahli al-qriah bmāḍī kān sī'ūqnī 'li mwāṣlahi al-ḥīāhi lmā kān ṭmah mubrr llktmān* » que l'on peut reprendre par : « il n'y aurait pas de raison pour garder le silence, si je n'étais pas sûr que mon secret allait m'empêcher de vivre parmi les villageois⁷ ». Moustafa devient donc celui qui a, à la fois, honte et qui a peur de faire honte et, même s'il intériorise ce lourd, il ne peut s'empêcher de vivre une scène publique qui le rendrait déchu aux yeux du clan. La mort devient donc un besoin viscéral car l'« élu » ne peut rester longtemps dans l'usurpation après avoir levé le voile sur son identité au narrateur auquel il laisse le choix de garder ou de divulguer le secret : « à présent, je te délivre de ta promesse de ne rien révéler » (Salih, 1967 : 70). D'ailleurs,

⁶ Traduction personnelle.

⁷ Traduction personnelle.

après le suicide de Moustafa, « l'heureux », le bonheur qui régnait au village ne va-t-il pas se transformer en malheur après le suicide de sa veuve Hasna, suite à son viol par Wad Reyyes ?

En définitive, l'espace est lié à une affectivité malheureuse tant l'exil des protagonistes s'avère plus douloureux dans leur terre natale qu'en Europe ; « Le pathos des héros réside dans la perte de contact avec la solidité et la satisfaction terrestres : le retour chez soi est inconcevable » (Saïd, 2008 : 248). En cela, Moustafa Saïd et le narrateur dans *Saison de la migration vers le nord* demeurent des éternels insatisfaits qui n'arrivent plus à s'accoutumer avec les mœurs d'un village inhospitalier. Tayeb Salih fait la peinture d'un espace qui accepte certes l'évolution technologique dans l'ère postcoloniale mais qui demeure campé sur des traditions obsolètes, ce qui souligne par conséquent son éternelle fermeture. Il montre également la déviance des personnages dans une géographie effondrée et suggère que l'unique échappatoire serait l'égarement et l'erreur.

Bibliographie

- AIGLE, Denise (2007). « La conception du pouvoir en islam. Miroirs des princes persans et théories sunnites (XI^e-XIV^e siècles) », *Perspectives médiévales*, n° 31, pp. 17-44.
- ANTONIOLI, Manola (2003). *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*. Paris : L'Harmattan.
- BARTHES, Roland (1960). *Sur Racine*. Paris : Flammarion.
- DELEUZE, Gilles (1977). *Dialogues, avec Claire Parnet*. Paris : Flammarion.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix (1980). *Mille plateaux*. Paris : Minuit.
- GLISSANT, Édouard (1990). *Poétique de la Relation*. Paris : Gallimard.
- POLANSKI, Roman (1976). *Le Locataire*, France.
- RAY, Alain, REY-DEBOVE, Josette, ROBERT, Paul (2016). *Le Petit Robert*, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, Nouvelle édition du petit Robert de Paul Robert, millésime.
- SAÏD, Edward W (2008). *Réflexions sur l'exil et autres récits* [2000]. Trad. de l'américain par Charlotte Woilliez, Arles : Acte Sud.
- SALIH, Tayeb (1983). *Saison de la migration vers le Nord, Mawsim al-hiğrat " ilā al-šamāl*, [1966], Trad de l'arabe d'Abdelwahab Meddeb et Fadi Noun, Arles : Actes Sud.
- SASSO, Robert, VILLANI, Arnaud (2003). *Le Vocabulaire de Deleuze et Guattari*. Nice : Les Cahiers de Noesis.

VAILLANT, Alain (1996). *Le Corps en mouvement*. Saint-Étienne : Publication de l'Université.

WILDE, Oscar (1991). *Le Portrait de Dorian Gray, The Picture of Dorian Gray*. [1890], Trad de l'anglais de Georges Maurevert, Paris : Gallimard.