

Rima Sleiman

**LA POÉTIQUE DE LA FAIM  
DANS L'ŒUVRE DE MOHAMAD EL-BISATIE  
THE POETICS OF HUNGER  
IN MOHAMAD EL-BISATIE'S WORK**

RÉSUMÉ. Dans son roman *Faim* paru en 2009, Mohamad El-Bisatie, romancier égyptien appartenant à la génération des écrivains des années soixante, expose la grande misère qui touche la campagne en Egypte et relate l'existence tourmentée de personnages malmenés par la faim et la grande pauvreté. Son récit délaisse cependant le ton misérabiliste et rejette le pathos. El-Bisatie restitue l'expérience de la faim à l'état pur et opère des conversions poétiques qui permettent de révéler le réel au-delà de sa représentation mimétique ou réaliste.

MOTS-CLÉ: El-Bisatie. Roman. Egypte. Campagne. Misère. Faim. Poétique. Politique.

ABSTRACT. In his novel *Hunger* published in 2009, Mohamad El-Bisatie, an Egyptian novelist belonging to the writers' generation of the sixties, exposes the great misery affecting Egyptian villages and recounts the tormented existence of characters maltreated by hunger and the great poverty. His story, however, abandons the miserabilist tone and rejects the pathos. El-Bisatie restores the experience of hunger in a pure state and operates poetic conversions that reveal the reality beyond its mimetic or realistic representation.

KEYWORDS: El-Bisatie. Novel. Egypt. Village. Misery. Hunger. Poetics. Politics.

«Sakīna, assise à sa place habituelle sur la mastaba, est lasse d'avoir guetté les prémices de l'aube. Le soleil s'est levé, mais le village sommeille encore. Il n'y a pas un bruit dans la ruelle. Elle ne peut attendre plus avant. Ses crampes de faim se sont apaisées. Elles étaient intenses tout à l'heure, comme cela arrive pendant le ramadan. Elle

supporte difficilement le jeûne, les premiers temps: son estomac la fait souffrir, elle est prise de vertiges. Et puis, au bout de deux ou trois jours, les douleurs refluent. On s’habitue»<sup>1</sup>.

Dans son roman *Faim*, paru en 2009, Mohamad El-Bisatie décrit la cruelle attente de quatre personnages, membres d’une même famille, en proie à la faim, et la grande misère au cœur de la campagne égyptienne. Surnommé «poète de la nouvelle» (šā’ir al-qišša al-qašīra), El-Bisatie<sup>2</sup> est l’auteur de plusieurs nouvelles et romans courts. Son écriture dense et épurée questionne l’univers de la campagne, de la pauvreté et des prisons. Ses récits accordent une place de premier plan aux marginaux et aux déshérités, à des personnages souvent exclus, défavorisés et condamnés à un statut quo prolongé. Dans *Faim*, l’objet attendu,

---

<sup>1</sup> *La Faim*, par Mohammed El-Bisatie, traduit de l’arabe par Edwige Lambert, Paris, Actes Sud, 2011, p. 67.

<sup>2</sup> Mohamad El Bisatie est l’un des auteurs majeurs de la littérature égyptienne contemporaine. Romancier et nouvelliste, il appartient à la génération des écrivains des années 60 comme Bahā’ Tāhir, Jamāl al-Ġītānī, Khayrī Chalabī, Sun’alla Ibrāhīm, Ibrāhīm Aslān et Yūsef al-Qa’īd. Né en 1937, El-Bisatie restera profondément marqué par la misère que connaissent les villages de son enfance dans la région de Port-Saïd. Lecteur infatigable de Tchekhov, Gorki, Hemingway et Maupassant, il s’est fait connaître en publiant dès 1967 des nouvelles et des romans brefs. Son œuvre dépeint souvent des situations d’extrême violence, la vie des plus pauvres, des marginaux, des prisonniers, des affamés et des plus faibles de la société égyptienne. Il obtient en 1994 le prix du meilleur roman pour son roman *La Clameur du lac* au salon international du livre du Caire, en 2001 le prix du Sultan El-’Weiss aux côtés de Zakariya Tāmir, et son roman *Faim* figure en 2009 sur la shortlist du Prix International de la Fiction Arabe, dit le Booker arabe. Plusieurs de ses romans ont été traduits en français: *La Clameur du lac* (1996), *Derrière les arbres* (2000), *Les Bruits de la nuit* (2003) et *D’autres nuits* (2006). Il meurt en 2012, laissant derrière lui une œuvre extrêmement riche composée d’un grand nombre de nouvelles et de romans souvent brefs et de nature poétique.

la nourriture, est par définition vital. La faim, elle, est toutefois banale, surgissant régulièrement sans emphase. Aucune solennité dans le retour de cette grave banalité. Dans ce contexte, le manque n'est plus un événement. Devenue habitude, la faim est un mal chronique, une tragédie ordinaire.

### 1. Le récit de la faim et la démocratisation de l'expérience

Lorsqu'il répond à la question d'un journaliste à propos du choix du sujet et du titre de son roman *Faim* (ğū'), Bisatie avance une réponse d'ordre politique sans lien avec la nature littéraire de son roman. Il évoque ainsi la situation de misère sociale, l'échec des plans de développements agricoles et industriels et la corruption des hommes d'affaires en Egypte<sup>3</sup>. Or, ces considérations politiques subissent à l'arrivée une conversion poétique dans le roman. *Faim* n'est en rien le récit d'une contestation politique. Ce texte court et dense restitue l'expérience de la faim à l'état pur, sans pathos ni misérabilisme, et représente la mutation

---

<sup>3</sup> Ḥalaf 'Alī Ḥasan, "Al-riwā'ī Moḥamad al-Bisāṭī: riwāyatī ġū' ṣarḥa did al-ğamī'" (Le romancier Mohamad El-Bisatie: mon roman Faim est un cri lancé contre tous), *Nuqtat daw'*, al-Qāhira, 30-08-2009.

«Le titre de votre roman *Faim* renvoie-il à l'époque actuelle? "Oui, j'ai voulu m'exprimer sur des scènes douloureuses qui se produisent dans la réalité et qu'on ne peut plus taire. Cela me préoccupe depuis un moment. Comme par exemple le fait qu'une famille soit obligée de chercher sa nourriture dans les poubelles; ce qui montre que nous sommes au bord d'une vraie catastrophe, et prouve l'échec des projets de développement agricole et industriel et le recul de notre société, prise au piège d'une poignée d'hommes d'affaires qui contrôlent tout dans ce pays que personne n'aime autant que ses gens défavorisés. Pour toutes ces raisons, j'ai trouvé que je ne pouvais pas ne pas donner à mon roman le titre *Faim*».

littéraire d'un simple cri d'indignation en une écoute de la parole vive des indignés, parole qui se confond souvent avec leur silence. Le récit ne disserte pas sur cette «banalité du mal»<sup>4</sup>, il ne fait que l'évoquer dans une phrase courte et simple, dépourvue de tout commentaire. Il lui réserve cependant des emplacements stratégiques en fin de séquences narratives appuyant ainsi son pouvoir d'évocation. Car tout comme dans la musique où le silence des intervalles est aussi important que les notes elles-mêmes, le silence des affamés fait résonner la parole vive de leur faim. Contraints à la déambulation et à l'immobilisme tour à tour, les personnages résistent en se maintenant tout simplement sur place, en refusant de s'écrouler, alternant fatalisme et combativité.

L'action se déroule à la campagne égyptienne, sans nom ni âge, dominée par la tradition et l'argent. Au cœur du village, la maison du notable attire les pauvres comme Zaglūl et Sakīna. Zaglūl travaille rarement. Sa femme fait vivre la famille d'expédients, de pain et d'eau fraîche. Quand le pain vient à manquer,

---

<sup>4</sup> «Sur l'échafaud, sa [Eichmann] mémoire lui joua un dernier tour: "euphorique" il avait oublié qu'il assistait à sa propre mort. Comme si, en ces dernières minutes, il résumait la leçon que nous a apprise cette longue étude sur la méchanceté humaine – la leçon de la terrible, de l'indicible, de l'impensable banalité du mal.», Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem*, in *Les origines du totalitarisme - Eichmann à Jérusalem*, coll. «Quarto», édition établie sous la direction de Pierre Bouretz, Paris, Gallimard, 2002, p. 1262.

toute la famille va au lit le ventre vide, rongée par des crampes. La faim et la misère poussent Sakīna à frapper à la porte de la grande maison dans l'espoir d'y trouver du travail. Malgré le mépris et l'humiliation dont elle fait l'objet, elle finit par y trouver refuge et repas pendant quelques semaines, avant d'en être chassée à la mort du propriétaire grabataire. Le roman ne raconte pas une histoire avec une intrigue qui évolue, ni une gradation des événements vers un dénouement final. Il déroule au contraire le récit d'une dégradation banale car habituelle et répétée. D'un point de vue narratif, il alterne les focalisations en rapportant la vision des trois personnages sur trois chapitres distincts (Le père, la femme et le fils aîné) et en narrant ainsi les déambulations de ces personnages érodés par la faim dans une atmosphère quasi-féodale, tendue et hiérarchisée.

Les personnages endurent donc en silence, résistent à la faim qui s'abat sur eux tel un destin recommencé. Le récit retrace l'inéluctable alternance entre faim et satiété. Des moments de brefs répit sont régulièrement accordés aux personnages, avant de leur être brutalement retirés. Comme lorsque Zaġlūl travaille auprès d'un riche obèse, lui procurant l'aide nécessaire pour monter sur sa mule et lui tenant compagnie le soir; ou lorsque Sakīna est employée chez le veuf impotent qui habite la demeure la plus prestigieuse du village; ou encore lorsque Zāhir, le fils aîné, se lie d'amitié avec le mitron qui le laisse ramasser les

brisures de pain tombées du four, des brisures souvent bien trop cuites. Mais ce répit est sans cesse provisoire. L'obèse et le veuf meurent peu de temps après, et le mitron, instable, se dispute avec le patron avant de quitter les lieux. Notons au passage le cynisme de la mort frappant les riches et épargnant les pauvres, menaçant les affamés mais ciblant les repus. «Crever de faim»<sup>5</sup> (yamūt/yataḍawwar ḡū'an), cette expression paraît cynique dans la mesure où ceux qui expérimentent la faim ne meurent pas vraiment dans le récit. Elle s'apparenterait ainsi à un emploi abusif du sens figuré, usage métaphorique du langage. Or, c'est au sens propre, physique et viscéral, que la faim saisit et que la mort guette les affamés, avant de se replier cyniquement dans un éternel recommencement. Car la faim est cyclique, elle tend vers la satiété qui disparaîtra plus tard dans la faim. Ces revirements, «virage de la satiété dans la faim et virage de la faim dans la satiété»<sup>6</sup> sont signifiées par les techniques narratives elles-mêmes. Les trois chapitres racontent des événements extrêmement semblables. Un statu quo narratif se met en place. Le lecteur est souvent pris d'un doute: ce qui évolue d'un chapitre à l'autre, est-ce l'histoire ou le point de vue qui seul change? Ces

---

<sup>5</sup> «Je crève de faim. Je ferai n'importe quoi»: Tom Kromer, *Les vagabonds de la faim*, Traduction de Raoul Roussy de Sales, Paris, Christian Bourgeois, 2000, p. 27.

<sup>6</sup> Jérôme Thélot, *Au commencement était la faim, traité de l'intraitable*, Paris, éditions Encre Marine, 2005, p. 41.

incessants retours de la faim scandent les existences silencieuses des personnages: *zalla sākitan* (il demeura silencieux), *fī šamt* (silencieusement), *sakat* (il se tut), *fī sukūn* (en silence) jusqu'au prénom même de Sakīna signifiant calme et quiétude: «Car dans les vies les plus tourmentés, les paroles comptent peu. Le drame d'un être vivant se poursuit presque toujours et se dénoue dans le silence. (...) Un roman tout aussi pareil à la vie ne serait finalement composé que de points de suspension»<sup>7</sup>, écrit François Mauriac. El-Bisatie recrée ainsi cette parole suspendue par laquelle le lecteur accède à l'expérience de la faim. Et c'est ce partage opéré par des moyens stylistiques qui favorise la démocratisation de l'expérience. Le style revêt donc une fonction politique puisque c'est par la forme et non par le contenu, que l'expérience de la faim est partagée.

L'une des premières particularités du style de Mohamad El-Bisatie, c'est la prépondérance des dialogues, souvent courts et concis. La nature elliptique et condensée des échanges entre les personnages des romans de Bisatie établit un continuum entre ces dialogues et le silence qui les entoure. Le silence n'est jamais l'opposé de la parole mais son prolongement signifiant. Les interactions

---

<sup>7</sup> François Mauriac, *Le romancier et ses personnages*, Paris, éditions Buchet/Chastel, 1933, pp. 155-158.

dialogiques auxquelles l'œuvre réserve une part importante, se déroulent en arabe dialectal égyptien mais maintiennent quelques fois un lien linguistique avec le littéral (on le voit par exemple dans l'apparition au sein de certaines répliques de désinences casuelles, notamment l'accusatif<sup>8</sup>). Les dialogues chez Bisatie s'écartent de leurs fonctions traditionnelles dans le roman réaliste, à savoir clarifier des pensées, déclarer des intentions et exprimer des affects. Les dialogues sont souvent elliptiques, parfois d'une insignifiance narrative frappante (cf. par exemple le dialogue entre Sakīna et l'employée attitrée de la grande maison qui lui propose de rester dormir la nuit pour veiller sur le propriétaire mourant)<sup>9</sup>.

Dans le prolongement des célèbres considérations de Flaubert sur le «livre sur rien»<sup>10</sup>, le roman représentant l'ordinaire autant que l'extraordinaire, indifférent à toute hiérarchie des contenus, mettant dans le récit ce qui est voué

---

<sup>8</sup> *Aswār*, p. 112.

<sup>9</sup> *Faim*, p. 95. «Alors, tu es d'accord? / - D'accord pour quoi? / - Pour passer la nuit ici ... / - Pourquoi? Qu'est-ce qui se passe? / - Attends, je vais t'expliquer ... / Le Hagg ne voulait pas rester seul la nuit. Il ne le lui avait pas dit à elle, mais elle le savait: elle l'avait entendu dire par sa défunte épouse. / - Elle te l'a dit? / - Et comment elle me l'aurait dit, Zohra? / Zubeida a raconté. / La fille aînée voulait prendre sa mère avec elle une semaine ou deux, pour changer. La femme a objecté qu'elle ne pouvait laisser le Hagg seul. "Pourquoi pas? a demandé sa fille.», trad., pp. 90-91.

<sup>10</sup> Gustave Flaubert, *À Louise Colet*, Paris, éditions Payot & Rivage, 2017, le 16 janvier 1852, p. 345.

au dialogue et, arrachant ce dernier à sa vocation informative, assoie une égalité de traitement qui est acte politique. C'est le partage de ce silence, tantôt refoulé, grignotant la parole dans les dialogues, tantôt étayé massivement par les indications du narrateur, qui permet d'étendre l'expérience de la faim par des moyens fictionnels. Car ce que cherche la faim par-dessus tout, c'est un objet qui la ferait taire; son expérience est celle d'une tension continue vers sa propre annihilation, vers son ultime silence: «Il a faim, comprend-elle soudain. C'est ce qu'il lui signifie par ce geste. Qu'elle se hâte donc, qu'elle aille chercher de quoi le rassasier» (Littéralement: *faire taire la faim* «mā yuskitu ġū'ahu»)<sup>11</sup>. A plusieurs reprises le récit rappelle cette visée silencieuse de la faim dont le bruit est paradoxalement le seul à s'élever dans le silence de la nuit:

La nuit est calme. La lune s'est levée. Il n'y a pas un bruit. Tout le monde dort. Qui, à part eux, est encore éveillé à cette heure? Les crampes de la faim empêchent de dormir. Encore une heure, et elles s'apaiseront. Elles ne durent pas. Un pincement, un autre, et ça s'arrête. (Littéralement: et se tait: «wa yaskut»)<sup>12</sup>.

Ou encore comme dans le dernier chapitre racontant l'histoire du fils aîné: «Le pain a calmé quelque peu ses crampes» (Littéralement: *fait taire* «al-raġīf

---

<sup>11</sup> *Faim*, p. 7, trad., p. 11.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 22, trad., p. 24.

yuskitu qarṣat al-ğū‘ qalīlan») <sup>13</sup>. Partager ce silence d’un point de vue narratif et stylistique est donc une manière particulière qu’a la fiction de démocratiser l’expérience de la faim. Par «l’extension considérable de ce que les corps sont capables de ressentir et de dire (...) le roman moderne, explique Rancière, «aurait pratiqué une certaine démocratisation de l’expérience» <sup>14</sup>. Dans *Faim*, une stratification langagière se met en place dans les scènes où Zaglūl écoute clandestinement une bande d’étudiants qu’il suit d’un café à l’autre, savourant leurs paroles et se délectant de leur langage <sup>15</sup>. Le passage où Zaglūl fait part à Sakīna de sa fascination pour les discussions des étudiants, est de part et d’autre bordé par le silence du protagoniste: (tanahhada wa sakat / Il soupira et se tut) au début, (sakata / il se tut) à la fin. La faim devient ici une faim épistémologique (al-ta‘līm ḥilw / l’enseignement est bénéfique), soif de connaissance inassouvie: «J’étais assis sur la mastaba, près du mur, je les entendais parler. Ah ... Quelle conversation! Il y avait des mots que je comprenais, d’autres pas ... Je leur aurais bien demandé» <sup>16</sup>. La faim généralisée vise désormais les nourritures célestes:

---

<sup>13</sup> Ibid., p. 126, trad., p. 117.

<sup>14</sup> J. Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 72.

<sup>15</sup> *Faim*, pp. 22-24.

<sup>16</sup> Ibid., p. 23, trad., p. 25.

«Tu as vu, Zaġlūl? Ce carrelage coloré ... Il jette un œil distrait sur le sol et regarde de nouveau au-dehors»<sup>17</sup>. Zaġlūl, désormais repu au sein de la grande maison, est provisoirement guéri de sa faim physique et matérielle. Mais son regard lancé vers le ciel, fixant l'immensité et se refusant à admirer les dalles luxueuses qui pavent le sol, dit son refus de se cantonner aux seules nourritures terrestres. Il voudrait comprendre, trouver un sens à ses multiples questionnements:

Ils disaient qu'on n'est pas supposé travailler tous les jours comme des bœufs. Qu'il faut avoir du temps pour penser. Bon, mais penser à quoi? Ils ne l'ont pas dit. Je voulais le leur demander, je les ai regardés, mais je n'ai pas osé<sup>18</sup>.

Zaġlūl cherche des réponses à ses questionnements existentiels et métaphysiques, tente de combler sa faim intellectuelle et spirituelle à la fois, comme par exemple lorsqu'il se rend auprès du cheikh pour lui poser une série de questions épineuses et délicates qui lui voudront d'être violemment chassé et frappé par ce représentant de la religion:

Dieu a créé le monde et les gens et tout, et Il leur a ordonné de L'adorer. Et moi je me dis: puisqu'Il a créé tout ça, qu'est-ce qu'Il en a à faire d'être adoré? Mais si les gens ne l'adorent pas, Il se met en colère et les menace des pires châtements (...) Le Tout-Puissant a

---

<sup>17</sup> Ibid., p. 104, trad., p. 97

<sup>18</sup> Ibid., p. 23, trad., p. 25.

envoyé plein de prophètes, un toutes les quelques années, et j'en connais au moins trois, Moïse, Jésus et Mohammed - qu'Il les bénisse et les ait en Sa Sainte garde. Ils ont dit tous les trois qu'il fallait adorer Dieu, mais chacun a prêché ça à sa façon! Et ceux qui en suivent un prétendent être meilleurs que les autres aux yeux du Seigneur, et que les autres sont des menteurs. Mettez tous les croyants ensemble, et voilà que ça s'empoigne et que ça se tape dessus! Alors je me dis: "Pourquoi ça? S'il fallait envoyer un prophète, un seul suffisait!"<sup>19</sup>.

La réaction du cheikh consiste justement à interrompre ce flot de questionnements, exercice de parole errante et libre, et de lui substituer un régime de violence physique en rouant son interlocuteur de coups et en faisant participer les autres à une correction collective de ce «*kāfir*» (*impi*):

Tandis qu'il parlait, il oubliait tout ce qui se passait autour de lui. Le coup l'a surpris avant de lui faire mal quand il l'a projeté plusieurs pas en arrière et l'a renversé sur le dos. Il a plié les genoux, les a relevés pour se protéger. Les vociférations du cheikh avaient suspendu tout mouvement dans la rue et avaient fait sortir les clients du magasin. (...) / - Infidèle! Bon à rien! On commençait à accourir et à crier: - Laissez-le-nous, Professeur! Des coups violents se sont mis à pleuvoir sur Zaġlūl, qui disparaissait presque sous l'assaut<sup>20</sup>.

À l'ébullition intellectuelle du personnage, à la déambulation active de sa pensée et au dynamisme de sa parole<sup>21</sup>, l'homme de religion oppose un langage

---

<sup>19</sup> Ibid., p. 42, trad., p. 43.

<sup>20</sup> Ibid., trad., p. 43.

<sup>21</sup> «Oui, beaucoup de choses. Après ils sont partis, je suis parti aussi et dans ma cervelle, ça bouillonnait, ça bouillonnait», ibid., trad., p. 25.

fossilisé qui fige les identités loin des «intervalles élastiques» et procède par exclusion et inclusion brutales. Le nuancier linguistique paraît au contraire profiter à Zaġlūl dans cette scène. L'expression de sa pensée l'élève ici au-dessus du cheikh comparé à un âne. Zaġlūl, quant à lui, en maintenant sa capacité d'étonnement face à l'interruption de sa parole et au surgissement du non verbal dans sa forme la plus violente, renverse la hiérarchie sociale et se place dans une position de supériorité. C'est par la représentation de la discordance même des voix individuelles des personnages, s'exprimant sous forme de dialectes et suivant des modes de stratification linguistiques et sociales parfois paradoxales (le savant agissant comme une brute et l'inculte parlant comme un philosophe), que Bisatie dresse au sein de la fiction une typologie inversée de la domination:

*Le roman c'est la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée. Ses postulats indispensables exigent que la langue nationale se stratifie en dialecte sociaux, en maniérismes d'un groupe, en jargons professionnels, langages des genres, parler des générations, des âges, des écoles, des autorités, cercles et modes passagères, en langages des journées (voire des heures) sociales, politiques<sup>22</sup>.*

---

<sup>22</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, 1975, trad. Fr. D. Olivier, Paris, éd. Gallimard, 1978, pp. 88-89.

La plurivocalité née du dialogisme et de ses interruptions, produit une altération des identités constituées au sein du récit. Ces coupures sont symbolisées par la grande fissure que laisseront les coups du cheikh sur la djellaba de Zaġlūl (al-šaqq al-ṭawīl) et qui l'exposeront à une nudité physique et intellectuelle. Or, cette image du trou, renvoyant à une vacuité constitutive du discours religieux officiel et dogmatique, est compensée symboliquement par l'émergence de bosses et d'hématomes attestant, malgré l'oppression et l'humiliation, du caractère hypertrophique de la tête du personnage et de l'émergence d'une pensée tout en relief:

Son nez saignait, sa tête avait une bosse de la grosseur d'une datte, ses lèvres étaient tuméfiées et il avait un hématome autour de l'œil<sup>23</sup>.

Un faisceau de relations fictionnelles révèle aussi le lien de complémentarité entre le pouvoir religieux et les deux pouvoirs de la police et du capital. Le cheikh s'avère être à son tour l'une des mains exécutives du pouvoir policier. En révélant poétiquement et esthétiquement ces correspondances, la fiction introduit une «hétérologie»<sup>24</sup>, une «logique de

---

<sup>23</sup> *Faim*, p. 44, trad., p. 44.

<sup>24</sup> Jacques-David Ebguy, «Reconfigurer le sensible: la fiction politique selon Jacques Rancière», in *Raison publique*, <https://www.raison-publique.fr/article698.html>, 4 mai 2014, p. 9/16.

l'autre», celui que l'on entend le moins dans la sphère sociale, et se présente comme un «déli d'une identité imposée par un autre, fixée par la logique policière»<sup>25</sup>. La politique de la fiction est donc nécessairement poétique convertissant les énoncés de l'engagement en une série d'expériences esthétiques à partager et engageant avant tout une responsabilité d'ordre esthétique.

## 2. Le mangeable et l'immangeable

Le récit de la faim élaboré par Bisatie dans son roman *Faim* s'inscrit dans une lignée de textes poétiques et narratifs<sup>26</sup> traitant de cette thématique de façon plus ou moins centrales. L'un des textes les plus célèbres à cet égard est le roman de Knut Hamsun, auteur norvégien lauréat du prix Nobel de la littérature en 1920, et qui écrit son célèbre roman *La faim* en 1890. Dans un article intitulé «La symbolique de la faim dans le roman: de Hamsun à Bisatie», le critique Muḥammad al-Ḥujayrî explique l'important impact laissé par ce roman sur un certain nombre de poètes et d'écrivains. Il écrit:

---

<sup>25</sup> Idem.

<sup>26</sup> Cf. Jérôme Thélot, *Au commencement était la faim, traité de l'intraitable*, op. cit.

Le roman *La faim* a laissé un très fort impact sur un grand nombre de poètes et de romanciers. Il exprimait bien l'état du poète Bukowski dont le poème «Note sur la faim» le représentait lui-même ainsi que le héros de Hamsun combattant la faim. (...) Dans *Manifeste du surréalisme*, André Breton cite le roman *La faim* de Knut Hamsun en 1924, et notamment un passage décrivant la faim comme étant à l'origine d'une rare clarté d'esprit<sup>27</sup>.

Si le narrateur dans l'œuvre de Hamsun est un journaliste affamé, les personnages de Bisatie, des villageois pauvres et illettrés, partagent avec lui des réactions communes face au vide lancinant auquel se heurte leur faim. L'expérience de la faim abolit les différences sociales, met à égalité l'intellectuel et l'inculte, le raffiné et le rustre, et impose à tous deux un nouveau partage du sensible scindé désormais en deux catégories: le mangeable et l'immangeable.

Dans le roman de Knut Hamsun, le narrateur dit: «J'arrachai une des poches de mon manteau et me mis à la mâcher»<sup>28</sup>. Pour tempérer la faim, la bouche a besoin de mâcher même de l'immangeable. De son côté, Zağlūl se cure en permanence les dents avec un brin de paille ou lèche les cigarettes qu'il

---

<sup>27</sup> Moḥmad al-ḥuḡayrī, “ramziyat al-ḡū‘ fī al-riwaya min hāmsūn ila al-bisāṭī”, al-ḡarīda, (*La symbolique de la faim de Hamsun à Mohamad El-Bisatie*) 23-03-2008.

<sup>28</sup> *Sult* (1890), publié en français sous le titre *La Faim*, traduit par Régis Boyer, Paris, P.U.F., 1994; réédition dans le volume *Knut Hamsun. Romans*, Paris, Le Livre de poche, «La Pochothèque», 1999.

recupère ici et là et qu'il garde précieusement avant de fumer<sup>29</sup>. La bouche conjure le vide par l'introduction de l'incomestible tempérant ainsi son attente du mangeable. La répétition de cette scène traduit le caractère répétitif de la faim, la régularité de son avènement:

«À l'autre bout de la mastaba, l'homme se cure les dents avec un brin de paille<sup>30</sup> / Elle est sur la mastaba, l'observe du coin de l'œil en train de se curer les dents avec un brin de paille<sup>31</sup> / Elle est sur la mastaba, l'observe du coin de l'œil en train de se curer les dents avec un brin de paille<sup>32</sup> / Assis à l'autre bout de la mastaba, il a fini de se curer les dents et suçote à présent son brin de paille»<sup>33</sup>.

Cette dernière occurrence figure dans les dernières lignes du roman et résonne avec les premières descriptions que fait le récit de Zağlūl. Le propre de la faim est signifié par la circularité et la gradation: on passe de «yusallik» (se curer) à «yamuşşu» (sucrer ou téter). C'est ce douloureux crescendo que décrit Knut Hamsun dans son roman à travers son personnage plongé dans un état de régression: «Pour finir, je me fourrai l'index dans la bouche et me mis à le

---

<sup>29</sup> *Faim*, p. 86.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 7, trad., p. 11.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 17, trad., p. 19.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 45, trad., p. 45.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 68, trad., p. 68.

téter»<sup>34</sup>. La dégradation subie par le sujet qui expérimente la faim le réduit à son tour au rang d'objet comestible; elle induit une implosion du corps comme totalité et sa scission en parties détachables. En suçant par exemple son index, le personnage signifie la désappropriation de son corps et sa mutation en une forme d'altérité consommable. Dans le roman de Bisatie, l'estomac de l'affamé devient une proie facile subissant l'acharnement des vers et des parasites:

Et lorsqu'il est perdu dans ses pensées, elle doit l'appeler deux ou trois fois avant qu'il lui prête attention. Pendant ces moments-là, de la salive lui coule du coin de la bouche. "Il a peut-être des vers", se dit-elle. Mais s'il en était ainsi, il ne pourrait supporter la faim: les parasites, quand ils ne trouvent pas à s'alimenter, vous mordent les entrailles<sup>35</sup>.

Ces dernières lignes du roman décrivent l'état du fils ravagé aussi bien physiquement que mentalement. Son corps n'est plus *ce qui dévore* mais ce qui *est dévoré* par les vers parasites (al-dīdān). Son enveloppe charnelle aussi bien que son esprit (Šurūd/ distraction), sont le lieu d'une consommation généralisée. Dans *L'espèce humaine*, Robert Antelme, décrivant la faim dans les camps de concentration nazis, formule ainsi cette interrogation sur les places respectives qu'occupent le sujet et l'objet de la faim: «Je mâche, je mâche, mais soi, ça ne

---

<sup>34</sup> Knut Hamsun, *La Faim*, op. cit, p. 99.

<sup>35</sup> *Faim*, p. 67, trad., p. 67.

se mâche pas. Je suis celui qui mâche mais ce qui se mâche, ce qui se mange, où cela existe-t-il?»<sup>36</sup>. L'absence de l'objet déstabilise le sujet de la faim dans sa présence même, dans le partage du monde sensible qui l'entoure. L'acte masticatoire permet à l'individu d'ancrer sa présence dans une corporéité, de contrer l'évanescence généralisée qui atteint l'objet et menace le sujet. D'où l'importance symbolique de la mastication représentée par exemple dans cette scène où les personnages renouent provisoirement, grâce à la générosité du mitron, avec la fonctionnalité primitive de cette motricité:

Puis des enfants sont venus. Ils restaient devant la table et mangeaient. Tout en mastiquant, ils le regardaient, s'attendant à tout moment à ce qu'il les chasse<sup>37</sup>.

La générosité du mitron est double, car il permet à ces enfants de combler leur faim mais aussi de retrouver l'objet adéquat sur lequel est censée s'employer leur mâchoire. En cela, ils les aident à recouvrer une part de leur humanité. Dans *L'espèce humaine*, l'auteur décrit cette obsession de la mastication qui lorsqu'elle ne porte que sur le vide précipite l'être humain en dehors de sa propre humanité: «Les dents mâchent l'air et la salive. Le corps est vide. Rien que l'air dans la bouche, dans le ventre, dans les jambes et dans les

---

<sup>36</sup> Robert Antelme, *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard, Tel, 1993, p. 144.

<sup>37</sup> *Faim*, p. 122, trad., p. 115.

bras qui se vident»<sup>38</sup>. Relatant l'expérience de la faim et du néant généralisé dans les camps de concentration, il décrit la frontière fragile qui sépare l'humain des autres espèces dans sa quête du mangeable.

Or, l'immangeable n'est pas seulement l'incomestible. Cela englobe aussi ce que l'homme refuse de manger par principe ou par goût. Dans *Faim*, le mitron (al-farrān) qui est un acteur, sujet non soumis à la faim, producteur de l'aliment vital par excellence (al-'ayš), a le privilège de décliner la proposition du troc alimentaire qui lui est faite, par simple goût culinaire:

*Avant, il donnait ce pain-là à une femme pour nourrir ses poules. Elle lui a proposé de lui apporter chaque jour trois œufs durs, mais il a répondu qu'il n'en mangeait pas*<sup>39</sup>.

En échange des brisures de pain accordées par le mitron à la fermière pour nourrir ses volailles, celle-ci lui propose trois œufs durs. Mais le mitron rétorque qu'il ne mange pas d'œufs. La tournure «lā ya'kuluhu» (ne mange pas) montre la fixité de la catégorie de l'immangeable pour cet homme habituellement repu. Or, seul le rassasié peut dessiner des frontières aussi étanches entre le mangeable et l'immangeable. Le récit décrit dans des termes beaucoup moins catégoriques, avec la tournure «lā yamīlu» (il ne préfère pas), l'envie modérée

---

<sup>38</sup> *L'espèce humaine*, op. cit., p. 92.

<sup>39</sup> *Faim*, op. cit., p. 120, trad., p. 113.

qu'a Zaġlūl de manger certains aliments qu'il finit tout de même par avaler<sup>40</sup>. La faim contraint à une réversibilité des frontières entre le mangeable et l'immangeable puisque, contrairement à la classification rigide effectuée par le repu, elle ne propose pas mais impose. Emportant tout sur son passage, elle reconfigure le contenu et le contenant à la fois, le temps et l'espace: «Le temps c'était la faim, l'espace, c'était la fureur»<sup>41</sup>. Incessante, la faim est active même dans la satiété de ceux qui s'habituent à son cynique retour. C'est ainsi que Sakīna anticipe la réaction des membres de sa famille qui, même repus, pourraient manger le pain qu'elle doit à ses voisines, seulement parce qu'il se trouve à leur disposition:

Le pain qui reste, elle le conserve dans un cageot de palme qu'elle suspend au plafond par une corde et elle attache celle-ci à un clou, près de la cour - loin des souris, du regard de son mari et des enfants: quand bien même l'un des gamins serait rassasié, une fois le pain à portée de main, il mangerait tout ce qu'il pourrait; quant au mari, il n'en ferait qu'une bouchée<sup>42</sup>.

C'est la disponibilité (fī mutanāwalih) qui conditionne ici la faim et l'oriente. La faim est ce mal banal qui désactive la faculté de choisir. L'unique

---

<sup>40</sup> Ibid., p. 58. «Personne ne lui demande ce qui lui ferait plaisir, il mange ce qu'on lui apporte. S'il y a des plats qu'il n'aime pas, il les laisse. S'il a faim, il les mange pour combler sa faim», trad., p. 57.

<sup>41</sup> *L'espèce humaine*, op. cit., p. 287.

<sup>42</sup> *Faim*, p. 20, trad., p. 22.

nourriture de la famille pendant les périodes de disette est le pain. Appelé «'ayš» en égyptien, il renvoie à la vie tout entière et symbolise l'aliment vital par excellence. Or, cette unicité de l'aliment convoité agit comme frontière symbolique, séparant l'homme de l'animal. Dans *Le seuil du palais du roi*, Yeats pose cette question: «qu'est-ce que le miel pour un chat, le blé pour un chien, ou une pomme verte pour un fantôme dans un cimetière?»<sup>43</sup>. En effet, la frontière entre la faim humaine et les autres formes de faim est précisément dans la recherche de la variété. Ainsi, le foisonnement des plats et la profusion des mets auxquels goûte la famille de Sakīna pour la première fois à la grande maison est un recouvrement de la part d'humanité perdue dans l'exercice ardu de l'apprivoisement de la faim:

Tante, va chercher un canard et deux poulets. La maison est juste en face. Oum Khalil les tuera elle-même, elle le fait toujours. Et pendant que tu seras là-bas, tu prendras aussi deux kilos de sucre, une livre de thé raffiné, un kilo de bamia, une livre de tomates. Le poulailler était près du cellier. Elle a pris les trois volailles. Zubeida lui a tendu les dix livres qu'elle avait tirées d'une petite poche, sur la poitrine de sa robe, et elle est sortie<sup>44</sup>.

C'est précisément la sensibilité à la variété des aliments, cette ramification possible du mangeable, qui caractérise la faim humaine. Aspirer à manger divers

---

<sup>43</sup> W. B. Yeats, *Le seuil du palais du roi*, dans *Sept Pièces*, textes français de Jacqueline Genet, Paris, *l'Arche*, 1997, p. 128.

<sup>44</sup> *Faim*, p. 93, trad., p. 89.

et à nommer cette diversité, tel est le propre de l'homme libre. L'aliénation quant à elle passe par l'unicité du choix, par le rétrécissement du champ des possibles culinaires.

La faim trace donc les frontières de l'espèce, sépare l'humain de l'inhumain. L'homme libre est, dans la représentation qu'en fait Bisatie, celui qui suspend délibérément sa faim devant ce qu'il juge immangeable. Les deux grèves de la faim représentées dans le roman *Aswār (Murailles)* de Bisatie dont l'histoire se déroule en prison, sont entamées par les prisonniers politiques pour protester contre les immondices jetées dans les marmites qui leur sont destinées. Elles témoignent ainsi d'une faim où le comestible ne se confond pas avec le mangeable. Car ce dernier doit inclure une forme de dignité:

La deuxième fois c'était il y a quelques jours. Le même schéma. Des prisonniers en grève, assis toute la journée devant le dortoir. On partait, on revenait et eux étaient toujours assis. Le matin, certains ont été envoyés en cuisine pour chercher le petit-déjeuner. Il paraît qu'ils sont arrivés tôt, qu'ils ont attendu devant la porte. Une forte vapeur déferlait sur eux. Un prisonnier s'est hissé, torse nu, sur l'estrade en portant un sac rempli de lentilles qu'il vidait dans la même marmite. Les souris ont sauté du sac vers la marmite, puis elles ont sursauté en arrière après s'être ébouillantées. Elles ont palpité un peu au milieu de la vapeur, les queues dressées en l'air, avant de retomber dans la marmite. "Comme tu le sais. Le spectacle n'est pas terrible. Nous y

avons assisté plus d'une fois, et malgré cela nous continuions à manger<sup>45</sup>.

Les prisonniers expriment leur dégoût de la nourriture souillée qu'ils acceptaient jusque-là de manger par dépit. Mais Bisatie, dans son entreprise de signifier une différence de régime entre *al-sijn* et *al-mu'taqal* (*l'emprisonnement et l'enfermement*), met en scène le sadisme du prisonnier, «al-masjūn», qui jette une souris dans le grand plat, provoquant auprès des prisonniers politiques des réactions de vomissements et déclenchant leur grève de la faim:

Le prisonnier, debout sur l'estrade, a vu les prisonniers politiques désespérés; certains avaient même vomi sur le côté. Il en a joué. Il a tendu la main, attrapé une souris dans la marmite puis a crié en riant: «Du gras!». Il l'a ensuite ballotée entre ses deux mains avant de l'attraper par la queue, de la secouer un peu devant eux et de la lancer de nouveau dans la marmite. Les prisonniers politiques sont revenus avec des assiettes vides et ont déclaré la grève de la faim<sup>46</sup>.

Le comestible relève désormais de l'immangeable. Les vomissements traduisent bien cette réversibilité de la bouche comme «seuil de l'introjection du dehors et de l'expulsion du dedans»<sup>47</sup>. Le sujet libre, malgré sa faim, n'avale pas n'importe quoi, et oppose à la faim, la revendication de *sa* faim (*aḍrabū 'an al-*

---

<sup>45</sup> Ibid., pp. 64-65.

<sup>46</sup> Ibid., p. 65.

<sup>47</sup> Jérôme Thélot, *Au commencement était la faim*, op. cit., p. 66.

*ta'ām*), brandie comme moyen de résistance ultime. Paradoxalement, ces prisonniers politiques affichent une faim choisie qui leur garantit, malgré leur faim réelle, de préserver un partage humain du sensible. À l'inverse, les gardiens essaient de justifier la possibilité de manger l'immangeable:

Bon. Écoute-moi attentivement Sālim. Nous, nous mangeons le miel et le mich desquels on retire les vers, les cafards et les fourmis, et d'après ce que j'en sais, dans certains pays, les gens mangent des grenouilles, des souris et des serpents. Ce n'est donc pas une raison pour qu'ils fassent grève<sup>48</sup>.

L'évocation du «miel» par le gardien qui s'improvise philosophe dans ce passage, n'est pas sans rappeler la question de Yeats précédemment citée: «qu'est-ce que le miel pour un chat?». Traditionnellement, l'espèce humaine distribue le mangeable et l'immangeable selon les intérêts, les interdits, les mythes... Or, en temps de crise sociale ou politique, ou dans l'expérience de l'incarcération, un dérèglement peut se produire: «nous sommes au point de ressembler à tout ce qui ne se bat que pour manger, au point de nous niveler sur une autre espèce», écrit Robert Antelme<sup>49</sup>. Une sortie de l'humanité, ou une

---

<sup>48</sup> *Faim*, trad., p. 65.

<sup>49</sup> *L'espèce humaine*, op. cit., pp. 228-229.

forme de déshumanisation passerait donc par la servitude de l'homme à la nécessité de s'alimenter<sup>50</sup>.

Inversement aussi, la faim scelle l'entrée des monstres dans l'espèce humaine. Le plus célèbre des monstres littéraires, Frankenstein, a été lui-même affecté par ce tourment et rendu humain par sa soumission à la faim:

Mais bientôt je fus tourmenté par la faim et la soif. Ces sensations m'arrachèrent à mon état presque léthargique. (...) Hélas, les aliments se faisaient rares, et je passais des journées à chercher en vain quelques glands pour apaiser les affres de la faim<sup>51</sup>.

Le monstre banal que deviendra le narrateur de *Aswār*, fera par ailleurs son entrée dans l'univers carcéral, dans le monde des gardiens tortionnaires, sous le signe du festin et en échange d'une alimentation de plus en plus riche et variée:

Je me dirigeai avec les lettres de réponse vers les visiteurs qui attendaient dans le café. Mon père me réveillait tôt chaque vendredi. Je partais acheter le fūl. Les clients étaient devenus nombreux. Ils étaient désormais quinze. Mon père glissait les lettres, avant que nous sortions, sous le marcel que je portais en guise de sous-vêtement. Finalement, j'ai mangé les œufs à la viande séchée dont j'avais envie. Et de la glace. J'en achetais toujours une boîte en rentrant avec le fūl. Ma mère a acheté deux tissus pour confectionner deux jilbābs pour

---

<sup>50</sup> La faim n'est pas un désir mais un besoin. C'est bien là une différence entre le désir sexuel et le besoin alimentaire. Le premier peut être auto-satisfait, pas le second. Cf. Diogène s'adonnant à la masturbation sur la place publique expliquait: «Ah! si seulement en se frottant aussi le ventre, on pouvait calmer sa faim», Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, traduction de M. O. Goulet-Cazé, Paris, Le livre de poche, 1999, p. 736.

<sup>51</sup> M. Shelly, *Frankenstein ou Le Prométhée moderne*, traduction de P. Couturiau, Paris, Gallimard, Folio, 1997, pp. 146 et 149.

elle. Ma part de viande et de poulet au dîner a augmenté. Mon père a commencé à me céder, de temps à autre, le foie et les abats que ma mère mettait devant lui lorsqu'il mangeait. Avant, il ignorait mon désir d'en prendre<sup>52</sup>.

Assurant la fonction de messenger chargé de transmettre des lettres envoyées aux prisonniers par leurs familles, le narrateur est récompensé par une variété grandissante de plats. Le repas est présenté comme un lieu où s'exprime une hiérarchie du pouvoir patriarcal au sein du foyer. Le père concède (*yatanāzal lī*) de plus en plus de parts de viande à son fils, lui permettant ainsi symboliquement d'accéder à sa virilité en devenir. Ce nouveau partage toléré par le père, scelle l'entrée de son fils dans le monde des hommes et des futurs geôliers.

La fiction de Mohamad El-Bisatie dépeint toute cette réversibilité de la faim, de ses objets mais aussi du statut de ses acteurs, de leur rangs sociaux et statures politiques ou morales. Les catégories une fois posées, définies et délimitées sont aussitôt secouées et redistribuées selon des principes de signification alternatifs.

---

<sup>52</sup> *Aswār*, pp. 12-13.