



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

Université de Metz
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines

LA CRITIQUE FRANÇAISE
ET
LE ROMAN ARABE

Thèse de doctorat nouveau régime présentée par

AMAL ZAKARI

sous la direction de M. le professeur

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE DE METZ



022 420107 6

JNCH

ERRATA

- Page 20** La référence N° 3 est incomplète :
Tzvetan Todorov, Qu'est-ce que le structuralisme
Paris, Seuil, 1968, p.16
- Page 29** Dernière ligne :
Il s'agit de créer l'image du langage
- Page 33** Dernière ligne :
Se présente avec e
- Page 59** 16e ligne :
Il manque un s à sa propre approche
- Page 62** Première ligne :
Impasse et non l'Impasse
- Page 83** Il faut lire parcticien et non praticien
- Pages 92** Chimères avec un s
- Page 104** 10e ligne :
Douloureuse avec o
- Page 112** 3e ligne :
Coïncidence avec i
- Page 146** Il faut lire les formes littéraires au pluriel

TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	9
I Préliminaires méthodologiques.....	15
1. Problématique générale.....	16
1.1. Critique et roman.....	16
1.2. Fait littéraire et fait d'écriture.....	45
1.3 Art et art.....	49
2. Problématique spécifique.....	52
2.1. Introduction à la littérature arabe : Mahfouz, vie et formation.....	54
2.2. Mahfouz: l'oeuvre.....	60
2.3. L'itinéraire romanesque arabe.....	68
2.4. Choix de la méthode.....	71
II. Adaptabilité de la méthode de Genette.....	81
1. Temps du récit.....	84
1.1. L'ordre.....	88
1.1.1. Temps linéaire.....	89
1.1.2. Anachronies.....	94

1.2. La durée.....	111
1.2.1. Le sommaire.....	115
1.2.2. La pause.....	118
1.2.3. L'ellipse.....	120
1.2.4. La scène.....	.121
1.3. La fréquence.....	.123
1.3.1. Singulatif / itératif.....	125
1.3.2. Diachronique / synchronique	..127
1.3.3. Alternatif / transitif.....	128
2. Modes du récit.....	132
2.1. Modalité.....	132
2.2. Distance.....	.139
2.3. Perspective.....	...159
3. Voix.....	191
3.1. L'instance narrative.....	191
3.2. Temps de la narration.....	195
3.3. Niveaux narratifs.....	199
3.4. Personne.....	199
Conclusion: Conséquence méthodologique.....	208

Université de Metz
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines

LA CRITIQUE FRANÇAISE ET LE ROMAN ARABE

Étude comparative entre la théorie de Genette et la pratique de
Mahfouz

Thèse de doctorat nouveau régime présentée par

AMAL ZAKARI

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE LETTRES - METZ -	
N° Inv.	1596003 L
Cote	L/M3 96/1
Loc.	Dagadih

sous la direction de M. le professeur

Marc-Mathieu MÜNCH
Février 1996

La Critique française
et
le roman arabe

**A mes parents et
à ma fille Nadja**

Je tiens à exprimer ma gratitude à Monsieur Marc-Mathieu Münch, je le remercie vivement pour l'honneur qu'il m'a fait en acceptant de diriger ce travail et pour tout ce qu'il m'a apporté au cours de mes études et de mes recherches.

Je voudrais remercier tous ceux et celles qui se sont associés à ce travail par leur conseil et leur aide patiente et efficace

**Isa et Abdou Zakari
Helga et Walter Neugebauer
Fatma el-Kamal
Zeynep Caglayan**

Qu'ils trouvent ici une pensée reconnaissante....

Introduction

Titre quelque peu insolite, il est d'usage de comparer les oeuvres d'art à d'autres qui relèvent du même genre, le roman au roman, la poésie à la poésie...

Nous avons rompu avec la tradition en prenant deux mesures différentes, d'un côté le roman, de l'autre la critique. Cependant, seul le souci de justifier nos moyens autorise une telle audace. Il est vrai que les sujets qui s'intitulent ainsi, qui prétendent englober plusieurs problématiques à la fois sont voués d'avance à la difficulté.

Certes, le choix de nos moyens est en lui-même discutable, choisir d'interpréter le roman arabe avec des paramètres français n'est pas chose évidente, et d'ailleurs pour quelle raison le faire?

La littérature arabe ne souffre nullement d'un déficit critique, au contraire dès le second siècle de l'hégire, Ibn Qotaiba défriche le terrain en fixant les

normes de la critique littéraire arabe. Le fameux slogan «le texte rien que le texte» était mis en pratique dès l'aube de cette littérature. Assurément ce n'est pas pour faire profession d'éclectisme que nous avons choisi la critique française, au contraire, c'est bien le désir d'aménager un espace de rencontre et d'échange qui a soutenu ce choix.

Par ailleurs, notre recherche s'inscrit dans le cadre de la littérature comparée, c'est dire que les problèmes d'identité et d'appartenance sont secondaires. Ici il n'est pas seulement question de voyager à travers les oeuvres, mais aussi à travers les cultures. On ose croire que la théorie de la Weltliteratur n'est pas une simple théorie, elle peut être aussi une pratique.

Toutefois, il ne s'agit pas comme on pourrait le croire d'étudier les éléments d'une poétique arabe en s'inspirant des recherches occidentales développées dans ce domaine. Notre quête vise le roman, le roman en général et le roman arabe en particulier.

Il est vrai que la poétique du récit, la narratologie a nourri en grande partie ce projet, non comme un outil, un instrument parfaitement fiable que nous brandissons à l'approche de chaque difficulté, mais plutôt comme le support d'une réflexion qui est en train de se faire dans le doute, l'angoisse et les balbutiements. Elle est le garde fou contre la déraison et les excès de l'enthousiasme.

Mahfouz et Genette, cela ressemble à un duel, à un règlement de compte, roman contre théorie du roman. Si

l'idée semble saugrenue elle n'est pas tout à fait injustifiée. Depuis le temps qu'on nous inculque comment lire et comment déchiffrer les textes, comme si les oeuvres étaient régies par des codes secrets, il devient urgent de rétablir le contact avec nos intuitions, notre sens littéraire, d'accorder crédit à notre faculté de sentir et d'écouter, car pour exister l'oeuvre n'a pas besoin d'interprète mais seulement de lecteur.

Le paradoxe d'une étude comme celle-ci, c'est d'être écartelé entre le désir de rester à l'écoute de l'oeuvre et la nécessité de recourir à la grille de lecture. Il serait faux de croire qu'on pourrait aisément se passer de la question des moyens; aucun projet critique ne peut relever ce défi. Cependant, si cette question semble légitime, elle n'est pas moins dangereuse, puisqu'elle peut à tout instant déboucher sur une autre plus générale: comment réussir une oeuvre d'art! Et voilà, la question de moyens devient une question de loi.

La critique littéraire censée reconnaître la spécificité et la singularité de l'oeuvre approche celle-ci à l'aide de moyens, on ne peut plus généraux, par exemple les règles ou la littérarité. Elle cherche à l'expliquer en l'enfermant dans des composantes de sa définition.

Roman/critique, écriture/lecture, le débat ne date pas d'aujourd'hui. Roland Barthes dans Critique et vérité¹ parlait déjà d'une crise du commentaire. Si la littérature

¹ Paris, Seuil, 1966.

est en soi une étrange activité, se détachant du réel pour le représenter avec des mots, la critique et le commentaire sont des activités bien plus étranges, ajouter des mots sur des mots, des phrases sur des phrases, ses propres phrases sur les phrases d'un autre...Cependant, «[l]'oeuvre littéraire n'existe qu'au point de rencontre de deux appels: l'appel qui l'a fait naître, qui a poussé l'artiste à la créer; l'appel qui nous concerne, nous ses lecteurs, et qui nous provoque à donner une réponse. Celle-ci peut être adhésion ou refus, et représente la forme la plus immédiate, la plus élémentaire de la critique»².

La position du chercheur ès lettres est des plus incertaine, entre les oeuvres et le mode d'emploi des oeuvres, il ne sait plus où donner la tête. Exilé sur une terre qu'il aime et qui le passionne, il se laisse dépouiller; de tous les côtés surgissent des «colons» qui veulent coûte que coûte «littériser» son domaine. La littérature, jadis vaste étendue, semble tout d'un coup réduite à une petite province, «la littérisité». Désormais, un littéraire n'est plus en mesure d'exercer sa passion, la lecture, d'une part à cause de l'opacité des textes et d'autre part à cause d'une déviation qu'il subit malgré lui; de littéraire passionné, il devient «littérisant» acharné.

Cette déviation est-elle nécessaire? Comment lui rendre à la fois conscience du caractère irremplaçable de son objet et la confiance dans l'aspect complexe et mouvant

² Roger Fayolle, la Critique, Paris, Armand Colin , 1978, p. 6.

de ses études? Notre projet de lecture ne prétend nullement éviter cette déviation, nous nous proposons surtout de rester vigilant, cela veut dire que nous allons tenter de limiter et de justifier la présence de la critique dans notre travail. Cela revient à poser deux problématiques: d'abord la critique en tant que théorie de la littérature, ensuite la critique en tant que méthode appliquée à la littérature.

Notre première partie justifie dans un premier temps la présence de la critique dans notre travail: Quelle est l'utilité de la critique par rapport au roman arabe? Quelles difficultés soulève-t-elle? Comment allons-nous contourner ces difficultés? Dans un second temps, nous allons essayer de montrer l'omission ou le peu d'importance accordée au fait d'écriture.

Notre seconde partie vise l'insuffisance de la méthode critique et ouvre par là une nouvelle perspective pour les études littéraires en les plaçant sous l'égide de l'écrivain. Donc, il n'est pas uniquement question de l'emprunt d'une grille de lecture (la poétique du récit), mais surtout de sa remise en cause. Pour ce faire, nous allons quand même suivre à la lettre le système Genette. Et l'oeuvre? Eh bien, elle se défendra toute seule!

Bien entendu, nous avons lu l'oeuvre de Mahfouz dans sa version originale, mais comme nous nous adressons à un public français nous nous sommes rapportés à la traduction française. Pour les oeuvres qui ne sont pas

publiées en français, nous avons traduit le texte nous-mêmes, tout en fournissant le texte original en notes.

Préliminaires méthodologiques

1. Problématique générale

1.1. Critique et roman

Voici un titre qui peut induire en erreur: de par la généralité à laquelle il fait appel, il entre dans la sphère de ces sujets qui irritent d'emblée le lecteur. En effet, il ne s'agit pas d'opposer deux approches différentes, voire contradictoires de la littérature, la critique d'un côté et le roman de l'autre, mais il est surtout question ici de mettre en exergue le lien qui les unit. Cela veut dire que nous allons essayer de justifier la présence de la critique, son utilité en vue d'introduire notre sujet.

Avant d'entamer de plus amples explications, commençons d'abord par interroger les mots. Emprunté au bas

latin, «critiquer» vient du grec «krinein», c'est-à-dire, séparer, distinguer; le terme critique fut d'abord un adjectif du vocabulaire médical. Dès le XVème siècle, on l'emploie pour parler d'un mal qui annonce une issue fatale et pour désigner les signes révélateurs d'un trouble. Des signes, on passe à leur interprétation «de là, note P. Moreau, le sens de discernement intellectuel, de là aussi la nuance d'attention minutieuse [...] qui diagnostique les dangers, relève les imperfections, redresse les torts, surveille l'hygiène. La critique médecin du goût, et aussi des moeurs»¹.

C'est à la fin du XVIème siècle que le champ d'application se déplace. En 1520, Scaliger parle de la critique à propos de «l'art de juger les oeuvres de l'esprit». En 1563, le substantif se personnifie; le critique est celui qui juge souvent défavorablement puisque le dictionnaire de l'académie (1634) précise «qui trouve à redire à tout». Chateaubriand semble achever l'évolution du mot lorsqu'il l'emploie pour désigner, dans la préface des Martyrs, l'ensemble de ceux qui font profession de critique.

Par ailleurs, Littré attribue une nouvelle nuance au terme marquant ainsi l'évolution du genre. «La critique

¹ Pierre Moreau, la Critique littéraire en France, Paris, Armand Colin, 1960, p. 11.

littéraire examine si l'ouvrage est composé de manière à plaire aux lecteurs, si les inventions en sont neuves».

Goethe distingue deux formes de critique, la première est très facile puisqu'elle apporte uniquement un jugement de valeur, l'autre critique qu'il qualifie de «Produktiv» (féconde) est beaucoup plus difficile, «elle demande: qu'a voulu faire l'auteur? Le dessein est-il raisonnable et judicieux? Dans quelle mesure l'auteur a-t-il réussi à le mener à bien? Si l'on répond à ces questions avec discernement et sympathie, alors on peut rendre service à l'écrivain»¹. Flaubert nie un peu plus tard que cette critique soit jamais pratiquée. «Où connaissez-vous une critique qui s'inquiète de l'oeuvre en soi d'une façon intense? [...] sa composition, son style? Le point de vue de l'auteur? Jamais!»².

On connaît la célèbre formule de Thibaudet. «Avant le XXème siècle, il y a des critiques mais il n'y a pas la critique»³. Trente ans plus tôt, cependant, Brunetière pensait que «la critique n'est pas un genre à proprement parler, rien de semblable au drame ni au roman, mais plutôt la contrepartie de tous les autres genres, leur conscience esthétique si l'on peut dire, et leur juge»⁴.

¹ Cité par Encyclopaedia Universalis, article «Critique Littéraire».

² Idem.

³ Idem.

⁴ Cité par Roger Fayolle, La Critique, op.cit., p. 5.

Un fait s'impose: il existe une production importante en quantité, variable en nature, dont le propos consiste en un discours sur la littérature; discours théorique, normatif, dogmatique, impressionniste ou autre, qui se produit toujours par référence à un autre discours, selon un rapport que Barthes a défini comme celui «d'un sens à une forme»¹, forme unique qui, selon le discours proféré, se métamorphose en sens multiple dont «la fonction n'est pas le sens de l'oeuvre [mais] le sens de ce qu'il en dit»². D'où le rapport de dépendance et d'autonomie du discours, dépendance qui n'est pas seulement à l'égard de son objet mais aussi de son projet, que celui-ci soit idéologique, pédagogique ou méthodologique. Seule de son espèce, la poétique (qui se veut une recherche des propriétés du discours littéraire) demeure interne, homogène au champ littéraire, mais en même temps parce qu'elle ne s'attache pas à une oeuvre précise, reste indépendante et dépasse l'opposition écriture/lecture sur laquelle vient achopper tout projet critique, «L'art de la critique dans son sens le plus pratique et le plus vulgaire consiste à savoir lire judicieusement les auteurs et apprendre aux autres à les lire en leur épargnant les tâtonnements et en leur dégageant

¹ Roland Barthes, Critique et vérité, op.cit., p. 64-65.

² Idem., p. 65.

le chemin»¹ et plus près de nous, «le critique est un homme qui connaissant son métier l'exerce au profit des autres»².

Lecture et pédagogie fondent l'existence et l'utilité du critique, mais ce droit arrogé n'a rien de légal. Au nom de quoi un individu ou un groupe d'individus s'entend-t-il mieux à lire que les autres? Toute lecture est en dehors de toute appréciation qualitative et prétendre que l'on peut apprendre aux autres à lire, c'est prétendre qu'il existe un sens figé obligatoire que le critique en son tout puissant pouvoir révèle et finalement impose. Or toute lecture est subjective, c'est à dire choix, et déjà interprétation. «On ajoute et on supprime dans le texte lu ce qu'on veut ou ne veut pas trouver»³.

Ainsi, loin d'être transparence, la lecture critique fait écran à la polysémie car si «lire, c'est désirer l'oeuvre, c'est vouloir être l'oeuvre, c'est refuser de doubler l'oeuvre en dehors de toute parole que la parole même de l'oeuvre [...]. Passer de la lecture à la critique, c'est changer de désir, c'est désirer non plus l'oeuvre, mais son propre langage»⁴.

¹ Saint-Beuve, Causeries du lundi t. I: Des lectures publiques (1857), Paris, Librairies Garnier-frères, 1951, p. 278.

² Albert Beguin, Conférence, 13 oct. 1962.

³ Tzevan Todorov, la Poétique, Paris, Seuil (Coll. «Points»), p.///

⁴ Barthes, Critique et vérité, op.cit., p. 79.

Dès lors, la critique apparaît fondée non littérairement mais socialement, institutionnalisée dans l'enseignement et les médias notamment, elle est aujourd'hui une nécessité tant idéologique (qu'il s'agisse de maintenir les stéréotypes du passé ou d'en imposer de nouveaux) qu'économique dans le cycle production-consommation. La critique semble un maillon important qui déplace la question «Qu'est-ce que la critique?» vers celle-ci: «Quelle critique et pourquoi faire?».

A cet égard, la réponse de La Critique littéraire au XXème siècle reste claire; pour J.Y. Tadié, il s'agit d'abord de faire un choix entre la critique parlée, la critique professionnelle et la critique des artistes. «Si nous réservons pour d'autres tentatives la critique des artistes et celle des moyens de communication, c'est pour nous consacrer à la critique scientifique, celles des professeurs»¹. Ainsi, l'histoire de la critique littéraire au XXème siècle est écrite sous l'angle des professionnels. En plaçant les formalistes russes à la tête de sa classification, Tadié opte pour un ordre à la fois chronologique et méthodique. «Il correspond à la succession

¹ J.Yves Tadié, la Critique littéraire au XXème siècle, Paris, Belfond, 1987, p. 13.

des méthodes - mais elles peuvent coexister ou se combattre - et des écoles»¹.

Nous ne pouvons remettre en cause l'importance de ce livre, ni la patience et le sérieux de la démarche de son auteur, mais on peut regretter l'omission systématique de conclusion à la fin de chaque chapitre. Sans oublier que cette vue d'ensemble ne nous permet aucunement une connaissance approfondie de ces méthodes, tout au plus savons-nous qu'à tel courant succède tel autre. Mais il suffit de remettre en question la perfection de la liste, de douter de son exhaustivité pour que tout chavire. Menace ou promesse? Plutôt promesse. «N'est-ce pas en dehors des grilles qu'on nous a inculquées, qu'apparaissent souvent les meilleures idées? Et qu'y faire? L'homme n'est pas uniquement un être rationnel. Il explore l'univers par antithèse et par infiltration. Il est comme l'eau qui coule aussitôt dans toute fissure nouvelle»². Loin d'avoir l'unité d'un torrent qui coulerait d'un jet et suivrait éternellement le même cours, nos approches, nos connaissances restent en grande partie incomplètes. En conséquence, une chronologie, une liste devrait tenir compte de ces lacunes, de ces insuffisances. C'est ce que Reichler

¹ Idem.

² Marc-Mathieu Münch, «Problèmes de méthodologie», in Recherches sur l'histoire de la poétique, Berne, Éds. Peter Lang, 1984, p. 217.

a fait dans son dernier livre. A la différence de La Critique littéraire au XXème siècle, L'Interprétation des textes se propose comme une réflexion libre qui ne s'attache à aucun des projets critiques qu'elle décrit: Le but de Reichler n'est pas de procéder à une classification, d'opérer un choix et d'établir une chronologie, une liste exhaustive des différentes démarches et méthodes. Sa quête vise une autre manière d'écrire l'histoire de la nouvelle critique en intégrant justement ces «cases vides», ces «chainons manquants». Ainsi à partir de trois aspects du travail sur le texte, le rôle attribué à l'interprète, la place faite aux sciences humaines et la définition de la littérature et la nature de la représentation littéraire, Reichler dégage quelques positions représentatives.

Une partie de "la nouvelle critique" des années soixante a fortement, et parfois exclusivement, mis en lumière le rôle de la relation subjective établie entre un lecteur et l'auteur d'un texte littéraire. Pour cette critique qui cherche à saisir «l'âme» de son oeuvre, cette relation apporte le sens même des oeuvres. Georges Poulet, chevalier du subjectivisme, offre l'exemple d'une position que les représentants de l'école de Genève ont illustrée et qui présente des affinités avec l'herméneutique allemande.

Une autre partie de cette "nouvelle critique" s'est inspirée des sciences humaines «positives» (historiques,

philologiques, psychologiques ou sociales). Le texte littéraire tend à devenir un document parmi d'autres; ce qu'on souhaite mettre en évidence, ce sont ces éléments qui viennent expliquer ou vérifier des documents extérieurs (biographie, statuts sociaux...). Il y a une autre «génération parallèle» dans l'histoire de l'usage des sciences humaines en littérature: s'y regroupent les études qui prennent appui sur le concept du texte et celles qu'inspire la problématique structurale de l'inconscient. Une ambition scientifique demeure, mais dans une optique différente comme construction précisément, et non comme révélation obtenue de l'objet. Le sens n'est plus un contenu qu'il faudrait découvrir et expliquer; il est la résultante d'un «jeu» de rapports dont il s'agit de mettre en lumière les règles de fonctionnement, ou de montrer les modulations. «On a présenté à ces démarches une objection commune portant sur l'usage purement analogique des modèles scientifiques mis en oeuvre dans les commentaires littéraires qui prétendent trouver en eux un fondement, ils constituent [à son avis] des métaphores au même titre que les anciennes "source" ou "unité organique"»¹.

¹ Claude Reichler, «La littérature comme interprétation symbolique» in C. Reichler (éd.), L'Interprétation des textes, Paris, Minuit, 1989, p. 85-86.

De son côté, la poétique structurale a conjugué les programmes formaliste et structuraliste. Après avoir posé que les entités régulières dans les textes étaient les formes, on a ajouté qu'il n'y avait de formes que linguistiques. Il s'agit alors d'analyser leurs composantes et leurs relations, d'établir des classements à partir desquels on puisse calculer les types possibles et se prononcer sur leur raison d'être.

Reichler reste persuadé que les textes qu'on se donne «l'illusion» «d'engendrer» par ce calcul sont prédéterminés par le jeu de relations linguistiques structurales, qu'on est souvent porté à croire substantielles - alors qu'elles ne font jamais que rendre explicite une manière d'analyse et de décrire un objet. «On voit quelle circularité menace cette démarche (comme d'ailleurs les deux précédentes) un modèle d'analyse emprunté produit des catégories à l'aide desquelles on classe les faits littéraires, mais la qualité du "fait littéraire" elle-même est déterminée par l'appartenance à ces catégories, c'est-à-dire, par les pertinences et les hiérarchies qu'elles établissent. Il y a sélection parmi les propriétés de l'objet, cette sélection ne "prouve" qu'elle-même, puisque les particularités qu'on entend définir sont

déjà contenues dans les instruments au moyen desquels on les isole»¹.

De cette manière, la poétique structurale ou «théorie littéraire» vérifie ainsi le fonctionnement de son propre appareil conceptuel, dans lequel elle voit la garantie de sa scientificité. Mais ce qu'elle a dû mettre à l'écart (le sujet créateur) pour obtenir ses résultats apparaît maintenant d'un prix très lourd et pose au chercheur les questions les plus pressantes.

L'Interprétation des textes propose donc un parcours de dépassement en même temps qu'un champ de tension toujours actuel. L'originalité de Reichler vient du fait qu'il ne se contente pas de soulever les difficultés de la «nouvelle critique» en les justifiant comme la conséquence inéluctable d'un péché originel: la circularité; mais essaie de dépasser le stade de la constatation et oppose à la «théorie littéraire» la «théorie de la représentation».

Il nous est impossible de nous attarder plus longuement sur cet excellent ouvrage. La démarche de son auteur est intéressante en ceci qu'elle canalise notre angoisse, en nous persuadant que derrière ce brouillard théorique quelques lueurs d'espoir subsistent: la perspective d'un changement!

¹ Idem., p. 87.

Si la critique reste dépendante et de son objet et de son projet, le roman quant à lui échappe à toute tentative d'assujettissement; il apparaît comme un genre libre, «un genre révolutionnaire et bourgeois, démocratique par choix et animé d'un esprit totalitaire qui le porte à briser entraves et frontières, le roman est libre, libre jusqu'à l'arbitraire et au dernier degré de l'anarchie»¹.

Sitôt qu'on commence à avancer dans l'histoire littéraire, les traits qui semblaient définir le roman s'évanouissent soudain. A peine peut-on dire aujourd'hui avec Belinda Cannone que le roman se caractérise par la présence: «1° de la fiction - s'oppose au documentaire en ce qu'elle est le fruit d'un travail de création et d'imagination; 2° d'un procédé de narration et d'un type de focalisation; et 3° d'un élément au moins appelé personnage»².

Critiques et théoriciens du roman en ont, depuis quatre siècles, donné de multiples définitions. «Ce que l'on appelle proprement romans sont des fictions d'aventures amoureuses écrites en prose avec art, pour le plaisir et

¹ Marthe Robert, Romans des origines et origines du roman, Paris, Seuil, 1972, p. 14.

² Belinda Cannone, «Éléments d'une poétique du roman au XX^{ème} siècle», Quai Voltaire, no. 8, hiver 1993, p. 60.

l'instruction des lecteurs», écrit Daniel Huet en 1670¹. Cent ans plus tard, Dorat les définit comme «l'histoire usuelle, l'histoire utile, celle du moment»². A la fin du XVIIIème siècle, dans son idée sur les romans en tête des Crimes de l'amour, Sade prend le contre-pied de cette conception qui oriente le genre vers le réalisme: «On appelle roman, l'ouvrage fabuleux composé d'après les plus singulières aventures de la vie des hommes». Ce sont les termes mêmes des premières définitions consignées dans le dictionnaire, mais Sade leur accorde un sens bien particulier. Au XIXème siècle, George Sand veut en faire «une chose très simple et très touchante»³; pour les Goncourt, «il commence à être la grande forme sérieuse, passionnée, vivante, de l'étude littéraire et de l'enquête sociale, [...] il devient, par l'analyse et par la recherche psychologique, l'Histoire morale contemporaine; aujourd'hui que le roman s'est imposé les études et les devoirs de la science, il peut en revendiquer les libertés et les franchises» (préface aux Frères Zemganno, 1879). Et Flaubert rêvait d'écrire «un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style» (lettres à L. Colet, 16 Janv. 1852).

¹ Cité par Roland Bourneuf et Réal Ouellet, L'Univers du roman, Paris, PUF, 5ème édition, 1989, p. 22.

² Idem., p. 22.

³ George Sand, notice de 1851 à La Mare au diable.

Ce sont là quelques définitions glanées parmi un grand nombre du XVIIIème au XIXème siècle. Si on les isole de leur époque, des intentions précises de leurs auteurs ou des oeuvres auxquelles elles s'appliquent, elles ne font guère que renforcer notre impression première: le roman est un genre insaisissable.

Il nous est raconté quelque chose à propos d'un personnage, telle parait être la définition minimale du roman. C'est par rapport au récit épique que le roman se distingue. Pour Bakhtine, le roman tire particulièrement ses aspects génériques de la manière selon laquelle il traite les éléments essentiels suivants: le langage, le temps, le personnage et, enfin, le sujet.

a) Prenons tout de suite le premier élément: le langage. D'après Bakhtine, le roman est d'abord un phénomène de langage. Cela se manifeste essentiellement par son plurilinguisme: «A la différence des autres grands genres le roman s'est formé et a grandi précisément dans ces conditions d'activité aiguë du plurilinguisme interne et externe. C'est son élément naturel»¹: Le plurilinguisme c'est la diversité des langages sociaux, la divergence des voix individuelles qui se trouve en dialogue, et la façon selon laquelle le roman organise et orchestre toutes ces diversités. Il s'agit, en fait, de créer l'image du langage

¹ Mikail Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 449.

représenté mais aussi représentant au sein du texte romanesque. Afin de créer cette image-là, le roman recourt aux nombreux procédés stylistiques. Les différentes sortes de stylisation, le dialogue compositionnel, et les genres intercalaires (la confession, les lettres, le journal intime, la biographie, etc.)¹ sont parmi les procédés les plus utilisés.

b) Le deuxième élément caractéristique du roman c'est le temps. Contrairement à l'épopée où le passé prend un caractère «absolu» voire même sacré, le temps romanesque est un temps historique. En fait, la notion d'«absolu» attribuée au passé, désigne une conception du monde, une certaine hiérarchisation des valeurs où le temps passé apparaît non seulement comme une période historique, mais également comme modèle.

Le passé absolu sert aussi de critère selon lequel toute activité humaine doit être évaluée. D'où la remarque de Bakhtine à ce propos: «Le passé absolu, c'est une catégorie (hiérarchie) des valeurs. Pour la vision du monde épique "commencement", "premier", "fondateur", "ancêtre", "prédécesseur", etc., ne sont pas des catégories purement temporelles, mais également axiologique»². Au lieu de ce

¹ Idem., p. 141.

² Idem., p. 451.

passé épique, absolu et figé, le roman laisse la place à l'expérience, à la pratique, c'est-à-dire, à toute une activité historique.

Dans le roman, c'est le présent et par là même le futur qui est en jeu. Cela dit le passé n'y est pas absent, tout au contraire, il est autant présent que le présent. La différence réside dans le fait que le passé «romanesque» est plus proche de nous; il est historique, relatif et, par conséquent, vue d'une manière plus objective: «La représentation véritablement objective du passé n'est possible que dans le roman»¹.

La conception anhistorique et absolue du passé «épique» - comme dans la littérature antique d'une manière générale - donne à la mémoire, et non pas à l'activité historique actuelle, un rôle quasi-dominant: «La mémoire, non l'activité de la connaissance, voilà ce qui donne à la littérature antique ses capacités créatives essentielles et sa force»².

Notre dernière remarque, concernant la mémoire, exigent une certaine clarification. En fait, la mémoire épique et mythique relève généralement du savoir total et non pas du vécu: «La mémoire correspondant au mythe n'assure ni rappel, ni conservation du vécu. Elle est le savoir total

¹ Idem., p. 451.

² Idem., p. 451.

de ce qui fut, est et sera»¹. En revanche, le caractère historique du temps romanesque donne à la mémoire un rôle psycho-sociologique relatif à l'histoire: «le passage de l'espace mythique à la durée historique implique la formation de la mémoire comme fonction psychologique et sociale»².

L'opposition: anhistorique/historique - s'agissant du temps épique et romanesque - entraîne, en effet, une autre opposition, à savoir celle qui oppose la valeur au vécu. Cela pose la question de la relation entre cause et conséquence. Cette relation est très faible dans le récit épique. Le passé absolu et figé, dans ce genre littéraire, ne sert qu'à une seule chose: envelopper «la moralité» du récit. En revanche, le temps joue un rôle très important dans le roman: il est l'espace où cause et effet se rejoignent. C'est de cette profonde historicité que le roman prend ses qualités en tant que genre et art moderne et révolutionnaire. Il met en valeur la spécificité la plus significative des temps modernes, c'est-à-dire, la relativité temporelle, d'abord, mais morale ensuite. D'où la remarque de Michel Zérafia: «sont en cause dans le roman, notre historicité et son sens»³.

¹ Michel Zérafia, Roman et société, Paris, PUF, 1971, p. 96.

² Idem., p. 62.

³ Idem., p. 15.

En outre, le déplacement observé dans le roman du centre de l'action du passé au présent concerne également et au même degré le futur.

Le présent «romanesque» est inachevé. Cet inachèvement est permanent puisqu'il vise l'avenir: «Le présent de son "ensemble", si l'on peut dire [...] est, par son principe et son essence inachevé, de tout son être, il exige une suite. Il marche vers l'avenir, et plus il avance activement, consciemment, plus est sensible et notable son inachèvement»¹. Notons, pour conclure sur le temps dans le roman, que Bakhtine le considère dans sa relation avec l'espace. C'est dans cette perspective-là qu'il forge la notion «chronotope»: «Nous appelons chronotope, ce qui se traduit littéralement, par "temps-espace": La corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature»². Cela dit, «l'unité littéraire» - et dans notre cas l'unité romanesque - se voit comme un tout complexe où temps, espace, et idée sont en cause: Nous entendons chronotope comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu»³.

Genre pionnier, le roman a pu refléter et concrétiser - à travers le temps, mais aussi à travers tous

¹ Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, op.cit., p. 464.

² Idem., p. 237.

³ Idem., p. 237.

ses aspects génériques - la notion de modernité: «Pour une conscience littéraire et idéologique, le temps et le monde deviennent historiques pour la première fois»¹.

c) Là encore, c'est par rapport au héros épique et tragique que le personnage romanesque se distingue. Dans le roman, le personnage n'est plus cet «être» statique, conformiste, prévisible, et en quelque sorte, surhumain. Il devient «un individu social» où dynamisme, non conformisme et problématique sont les traits caractéristique de son être.

Ainsi, et contrairement au personnage héroïque de l'épopée - où le héros n'est jamais selon Lukacs - un individu². Le personnage romanesque apparaît en tant qu'individu socio-historique, devant qui plusieurs destins personnels sont ouverts. Ici, le personnage dispose d'une grande marge de manoeuvre. En revanche, «le héros épique et tragique n'est rien en dehors de son destin et du sujet qui l'impose»³. Evidemment, ce qui est en question là, c'est le degré d'individuation du personnage. En principe, le personnage apparaît comme un individu: un être particulier. Par conséquent, les caractéristiques personnelles distinguant un individu social d'un autre doivent être

¹ *Idem.*, p. 464.

² Georg Lukács, *La Théorie du roman*, Genève, Gonthier, 1963, p. 60.

³ Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op.cit.*, p. 469.

également observés dans le roman. Dans cette perspective-là, le roman accorde une importance particulière au milieu socio-historique du personnage. Cela, concerne, en effet, son existence même: «Il n'y a plus de roman, affirme-t-on volontiers, dès lors que l'écrivain ne situe pas ses personnages dans un milieu, ne les explique pas "socialement", ni enfin ne les nantit d'une destinée claire et distincte»¹.

Le recours au noms propres au sein du roman est l'une des manifestations de cette tendance à individualiser les personnages. Certes, dans les genres antérieurs, les noms propres s'étaient également utilisés, cependant le nom propre dans le roman joue un rôle bien précis, à savoir, symboliser le fait que le personnage doit être une personne particulière et non un type. Humaniser et individualiser le personnage romanesque cela contribue à le rendre plus dynamique.

Contrairement au héros épique - stable, immuable, et tout à fait prévisible - le personnage dans le roman apparaît comme un être en état de devenir, il est en évolution permanente. L'abolition de la «distance épique» a permis au personnage d'être soi-même: «une importance dynamique est introduite dans la représentation de l'homme: Le dynamique de l'incompatibilité et la discordance entre

¹ Zérafra, Roman et société, op.cit., p. 15.

ses divers aspects»¹. Le dynamisme s'accroît également par la multiplicité des points de vue, selon lesquelles le personnage peut être vu. L'indépendance relative dont dispose le personnage romanesque est aussi un facteur de dynamisme: «dans le roman, l'homme acquiert une initiative idéologique et linguistique qui modifie sa figure»².

Le caractère non conformiste et problématique - bien qu'il soit spécifique - renforce également le dynamisme du personnage. Il y a, d'abord, une sorte de discordance entre l'homme apparent et l'homme intérieur. Cela reflète en fait une crise d'identité. Dans le roman, le personnage ne parvient pas toujours à coïncider avec lui-même. En effet, cette non coïncidence avec soi-même, trouve son origine dans la société, dans le monde extérieur: «Ce qui caractérise le roman c'est la rupture insurmontable entre héros et le monde»³.

Cependant et contrairement aux autres genres, la rupture soulignée n'y est pas radicale. Par ailleurs, cela consolide le caractère problématique du personnage romanesque: «La rupture radicale seule aurait abouti à la tragédie ou à la poésie lyrique, l'absence de rupture ou l'existence d'une rupture accidentelle aurait conduit à

¹ Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, op.cit., p. 469.

² Idem., p. 471.

³ Lucien Goldman, Pour une sociologie du roman, Paris, Gallimard, 1964, p. 24.

l'épopée ou au conte»¹. L'aspect problématique du personnage romanesque se manifeste également à travers son inachèvement: «Le roman traduit un fatal inachèvement de l'humaine»². Ainsi, l'homme dans le roman est en quête de sa plénitude, car il «ne peut pas s'incarner totalement dans la substance socio-historique de son temps [...] Il reste toujours un excédent d'humanité non réalisé, toujours demeure la nécessité d'un futur, de sa place indispensable»³. Ici, le caractère inachevé du personnage rejoint la caractéristique temporelle - déjà observée dans le roman, où le présent inachevé vise toujours le futur.

d) De toute évidence, le sujet est l'un des principaux éléments, par lequel le roman se distingue des autres genres. On peut considérer, tout en schématisant, les deux éléments suivants comme caractéristiques du sujet romanesque:

- la destruction de la «distance épique»
- l'ancrage dans le réel.

Il est clair que les deux éléments sont étroitement liés. En fait, la «distance épique» qui caractérise notamment l'épopée, est créée et fondée grâce à deux facteurs essentiels:

¹ *Idem.*, p. 24.

² Zérafra, *Roman et société*, *op.cit.*, p. 114.

³ Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op.cit.*, p. 470.

- le passé absolu, en tant qu'objet majeur du récit épique.
- la légende nationale, sur laquelle la plupart des sujets épiques sont basés¹.

Nous avons observé, à propos du temps, que le passé absolu n'est pas une simple catégorie temporelle; il sert, en effet, de hiérarchie des valeurs. Le recours - dans l'épopée - au passé absolu en tant que modèle idéal a créé une séparation quasi totale entre un passé tout fait et un futur à faire par l'intermédiaire du présent en devenir. Ainsi, afin de détruire la distance épique représentée ici par le passé absolu, le roman doit, à la fois, privilégier le présent, dans sa conception inachevée, et normaliser, pour ainsi dire, le passé pour qu'il redevienne une simple catégorie temporelle comme les autres. C'est pourquoi, un contact direct avec le présent devient primordial. Et cela entraîne une sorte d'inachèvement: «Grâce à son contact avec le présent, l'objet s'intègre dans le processus inachevé d'un monde en devenir, et il est frappé de sceau de l'imperfection»². Outre l'inachèvement, le contact direct établi avec le présent a contribué à problématiser le sujet romanesque. Plusieurs éventualités concernant le sujet sont ainsi offerts: «Le roman y introduit (dans les autres

¹ Idem., p. 451.

² Idem., p. 464.

genres) une problématique, un inachèvement sémantique spécifique»¹.

Abolir la «distance épique», créée par le «passé absolu», c'est entrer en contact direct avec le présent non achevé, mais également, rendre le monde plus familier, plus proche de nous. Cela devient possible dans le roman grâce notamment au rire, à l'humour et à l'ironie puisque «[c]'est le rire qui abolit la distance épique et, en général, toute distance hiérarchique, facteur d'éloignement»². En fait, Lukács passe tout près de Bakhtine lorsqu'il déclare: «pour le roman, l'ironie, cette liberté de l'écrivain à l'égard de Dieu, est la condition transcendantale qui confère l'objectivité de la structuration»³. Cette «familiarisation du monde», voulue et acquise dans le roman, nous conduit vers la deuxième caractéristique du sujet romanesque, à savoir son ancrage dans le réel, dans le vécu. Comme nous l'avons déjà signalé, le roman a abandonné la légende nationale - source quasi unique pour l'épopée - pour qu'il se trouve complètement plongé dans le réel, avec toutes les conséquences éthiques et esthétiques entraînées. Car, ce qui est éthique se présente pour le roman, comme esthétique: «Le

¹ *Idem.*, p. 444.

² *Idem.*, p. 458.

³ Lukács, La Théorie du roman, *op.cit.*, p. 89.

roman est le seul genre littéraire où l'éthique du romancier devient un problème esthétique de l'oeuvre»¹.

Cela nous paraît parfaitement normal du simple fait que le roman est, en même temps, genre et art: «"par" et "pour" les phénomènes historiques et sociaux, le roman naquit et se constitue en genre; mais "contre" ces phénomènes, il accède au statut d'art»².

Ainsi, l'ancrage dans le réel doit signifier, en ce qui concerne le roman, l'adaptation d'une attitude plutôt critique envers la réalité.

Plonger dans le réel, c'est être en faveur de l'originalité, de l'expérience personnelle, de la connaissance issue de la pratique.

Dans cette perspective-là, le «réalisme» doit être compris en tant que connaissance critique de la réalité. Cela nous apparaît en parfait accord avec la spécificité générique du roman, en tant que genre en devenir: «Le roman étant le seul genre en devenir, reflète plus profondément, plus substantiellement, plus sensiblement et plus vite, l'évolution de la réalité elle-même: seul celui qui évolue peut comprendre une évolution»³. Cela rejoint également la

¹ Lukács, cité par Goldman, Pour une sociologie du roman, op.cit., p. 33.

² Zérafra, Roman et société, op.cit., p. 16.

³ Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, op.cit., p. 444.

conception romanesque d'un présent inachevé, et qui vise éternellement le futur.

Par ailleurs, le lien observé, au sein du roman, entre le présent inachevé et le futur, ouvre la porte pour un autre lien, c'est-à-dire celui qui lie le réel à l'imaginaire: «Le roman n'est pas plus une oeuvre d'imagination qu'il n'est un reflet du réel: son essence et sa nécessité résident dans l'expression de rapports entre le réel et l'imaginaire»¹.

Il reste que les caractéristiques, concernant le langage, le temps, le personnage et le sujet, ne font que confirmer le caractère toujours «inachevé» et «en devenir» du roman. En fait, «le roman ne possède pas de canons, historiquement se présentent des spécimens isolés, mais non des canons romanesque en tant que tels»². C'est par rapport aux autres genres et selon son attitude envers eux que le roman trouve son identité comme tel: «Le roman parodie les autres genres (justement en tant que genre); il dénonce les formes et leur langage conventionnel»³.

En fait, la théorie de Bakhtine concernant le roman, bien qu'elle soit inscrite dans le cadre de la

¹ Zérafra, Roman et société, op.cit., p. 83.

² Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, op.cit., p. 441.

³ Idem., p. 443.

poétique historique, se transforme ainsi en poétique de l'énonciation, aux implications pragmatiques.

Il est normal de se demander à quoi peut servir une dissertation conceptuelle et théorique sur les notions de critique et de roman. Nous n'avons nullement l'intention de nous attarder sur leurs divergences d'approche, ni sur le fait que la critique se nourrit essentiellement de règles alors que le roman s'attache assidûment à les subvertir. Notre but est d'insister sur la position de chacune par rapport au verbe. Cette position même si elle n'explique pas directement le lien qui unit la critique au roman, peut nous aider à sensibiliser le lecteur quant au vrai problème de la critique. La difficulté que la critique soulève est réelle, elle ne s'arrête pas à la surface plate de la densité des démarches et méthodes. Elle se situe à deux niveaux: d'abord en tant que théorie de la littérature, ensuite comme méthodes appliquées à la littérature.

Nous avons pu constater (voir Reichler, L'Interprétation des textes) les insuffisances des théories littéraires, que ce soit celle qui conçoit le texte comme révélation, celle qui le perçoit comme construction ou tout simplement celle qui prétend lui imposer des lois de production.

En général, la théorie pèche par deux excès; d'abord parce qu'elle est loin de la pratique, ensuite parce

qu'elle se présente comme une «hypothèse anticipatrice sur la nature et les rapports internes de l'objet exploré»¹. Si cette présence reste fondamentale, elle n'est pas moins dangereuse puisque l'adhésion totale à l'hypothèse peut à tout moment anéantir le projet critique. «Dans le domaine littéraire, il arrive que la considération "théorique" de la production du passé soit largement influencée par le projet, également "théorique", de notre oeuvre à venir. Nous déchiffrons le passé de façon à le faire aboutir nécessairement à un avenir préfiguré par le degré de notre volonté; en voulant dépasser et prolonger nos antécédents nous leur conférons une orientation conforme à nos vœux et parfois à nos illusions. L'histoire reçoit ainsi le sens auquel nous prétendons nous soumettre...»² et qui n'a plus rien à voir avec le sens de l'oeuvre.

Contourner ce danger, sauver le trajet critique, c'est rester vigilant, ne pas adhérer entièrement à l'hypothèse. Si on peut rester vigilant, méfiant à l'égard de la théorie et si on peut au besoin lui tourner le dos, nous ne pouvons renoncer à la méthode critique. «La réflexion méthodologique escorte le travail critique, l'éclaire obliquement, s'instruit par lui et le rectifie à

¹ J. Starobinski, L'Oeil vivant II. La relation critique, Paris, Gallimard, 1970, p. 9.

² Idem., p. 10.

mesure qu'il progresse, sur la vue des textes étudiés et des résultats obtenus. Elle ne s'explicité véritablement qu'en postface, même s'il lui arrive, par un artifice d'exposition ou pour des raisons pédagogiques, d'usurper la place du préambule»¹.

Notre projet est attaché à deux buts: présenter le roman arabe et remettre en cause le système Genette. Il est difficile de maintenir constamment en parallèle ces deux buts. C'est pourquoi il est nécessaire de privilégier nos priorités: le roman, l'écrivain.

S'il fallait définir notre projet, nous le verrions volontiers comme une tentative désespérée de sauver le trajet critique. De quoi? De l'inutilité qui le menace. Comment? En le liant directement à la source qui l'alimente: l'art.

Privilégier le roman c'est aussi privilégier la position de l'écrivain, c'est honorer la parole qu'il émet vis-à-vis de son oeuvre ou de l'art en général.

¹ Idem., p. 11.

1.2. «Fait littéraire» et «fait d'écriture»

Il revient sans doute à ceux qui sont «beaucoup plus proches de la source», donc de «d'où ça vient», c'est-à-dire aux écrivains de prendre le relais par nous expliquer ce mystère, l'expérience unique qu'ils ont tentée (la grâce ou la malédiction). L'écrivain, lui seul, aurait-il le droit de se taire en face de l'oeuvre, alors qu'il possède le savoir intuitif sur le sujet? A force de vouloir l'artiste absent de son oeuvre comme Dieu de sa création, on a fini par lui refuser même la permission d'être présent en dehors de l'oeuvre, de dire "je".

Si l'oeuvre doit porter sans fléchir le poids de n'importe quelle interprétation, celle de l'auteur en vaudrait bien une autre. Au reste, les jugements des parents sur leurs enfants ne sont pas toujours les plus mal fondés, quoi qu'en dise la tradition, le bandeau de la paternité, comme celui de l'amour, n'est peut-être qu'un mythe. Souvent si l'auteur n'aperçoit pas les défauts de son oeuvre, c'est faute de temps ou d'intérêt, plus que de quelque fatalité d'aveuglement¹.

L'intérêt pour le point de vue de l'écrivain ne date pas d'hier. De tout temps on a sollicité son opinion.

¹ Cf. Claude-Edmonde Magny, Essai sur les limites de la littérature, Paris, Payot, 1945.

Certains ont excellé dans l'art de la correspondance et nous ont livré ainsi un trésor inestimable de leur poésie. Flaubert, Stendhal pour ne citer que ceux-là. Plus près de nous, Valéry, Gide, Artaud ont mis à nu le rapport de l'écrivain avec la création. L'inspiration est démythifiée, l'écriture est assimilée à un exercice. Bref, l'écriture cesse pour un moment d'être un secret. Ceci pour affirmer que le point de vue de l'écrivain n'a jamais été négligé, peut-être trop amplifié pendant la période de l'entre deux guerres.

La crise de la littérature vient peut-être de la perte de l'objet premier pour les écrivains, c'est-à-dire de l'inspiration, et d'autre part d'une survalorisation de cette distance par les critiques. Il n'y a plus de commune mesure; la littérature qui jusqu'alors était un secret, un mystère devient une surinformation, d'où la coupure qui s'est opérée dans les années 50. L'imagination perd ses prérogatives, le roman s'efface derrière l'essai, le commentaire.

Dans un article publié par Quai Voltaire¹, Alain Nadaud, romancier et critique, tente de rectifier certains «préjugés» relatifs au «fait littéraire», et de restituer à l'écrivain la place qui lui est due.

¹ «Un fait d'écriture», Quai Voltaire, no. 3, automne 1991.

L'originalité de la thèse que cet article véhicule ne vient pas du fait qu'elle émane d'un homme de terrain mais réside dans le fait qu'elle n'a jamais été retenue par la poétique, à savoir que «ce ne sont pas les particularités des diverses matérialisations de la langue qui sont appelées à se transcender dans l'idéalité souveraine qu'elle constitue, et dont l'écriture ne serait alors qu'un des avatars, mais l'inverse: c'est la langue qui se transcende dans l'écrit. Je crois ceci que la pratique même de l'écriture essentialise la langue, la précède et en modifie les données, produit une pensée qui n'existait pas avant et donc par là confirme son autonomie»¹. Cela veut dire que la pratique de l'écriture «est un acte qui porte en soi-même sa propre spécificité, en ce qu'il rassemble et fait converger sur lui une multitude de facteurs - dont bien-sûr la langue comme principal élément. Et s'il vise à l'autonomie de fait, ce n'est pas en tant que tel, mais par ce qu'il laisse derrière lui de marques. L'acte d'écrire - devoir tracer des lettres à la main, à l'aide d'un instrument quelconque, sur une feuille de papier ou sur tout autre support, avec hésitations, hâtes soudaines, erreurs de graphie, ratures, reprises inattendues, etc., et cheminer ainsi, ligne après ligne, dans ce silence particulier, à demi à l'intérieur de soi, et soi-même à demi projeté par l'encre sur la blancheur

¹ Idem., p.9

de la page - est de ce point de vue un acte irréductible, qui participe de la définition même du fait littéraire, et donc à celle de la "littérarité", parce qu'il en est à la fois la condition et le principe»¹. Ainsi donc et même si c'est de la langue dont elle se sert, la littérature tient sa spécificité de l'écrit. La doctrine du «fait littéraire» s'avère une supercherie puisqu'elle occulte le principe qui la fonde et la constitue comme telle «le fait d'écriture». Comment pardonner une telle erreur! Quand on sait qu'une science comme la physique moderne reconnaît et aménage à côté des «faits» une place à la «valeur»: la subjectivité de l'analyste. Alors que le «spécialiste de la littérature» reste persuadé de la perfection de son système.

A quelques restrictions faites, il n'est pas très usuel qu'un critique remette sa grille de lecture en question. La position du dernier Genette, celui d'Esthétique et poétique est à ce titre une véritable «révolution copernicienne», non seulement il revient sur ses engagements envers la poétique, mais essaie surtout d'ouvrir une nouvelle voie pour les études littéraires, en les plaçant sous l'égide de l'art.

¹ Idem., p.9.

1.3. L'art et l'art

Il peut être oiseux, tant c'est évident, de rappeler que le critique littéraire s'occupe d'abord de la critique (lois, règles, grille de lecture...); l'oeuvre d'art, le roman ne semblent qu'un prétexte. Cependant il serait intéressant de renverser les positions et aborder le roman du point de vue de l'écrivain en prenant la critique comme prétexte.

Pour ce faire, et aussi paradoxalement que cela puisse paraître, nous sommes contraints de suivre le sentier tracé par la critique. En d'autres termes, la présentation du roman arabe se fera non pas par référence au roman français, mais par référence aux idées, aux théories que les critiques français ont développé sur la pratique romanesque. Certes, Genette est loin d'être le prétendant idéal, le parti rêvé, celui qui va résoudre toutes les insuffisances. Cependant il a l'avantage de présenter un profil séduisant, de par sa position de narratologue de qualité qui s'est engagé pour l'étude du récit. Mais c'est surtout sa position de critique à cheval entre la rationalité et la fiction qui nous intéresse, et à plus forte raison sa position dans

Esthétique et poétique¹. Dans ce recueil, Genette semble mettre la théorie littéraire en question. Ce fait en lui-même n'est pas surprenant, depuis le Nouveau discours du récit², Genette nous a habitué à ces remises en cause, ce qui semble étonnant c'est que notre critique exprime son point de vue dans un recueil. Ce petit recueil (250 pages) réunit des textes choisis par Genette, un recueil à première vue anodin. Mais attention, la présentation de Genette (une page et demie) nous en dit plus long sur sa conversion. Manière élégante de reconnaître ses erreurs en feignant l'effacement total (je n'ai plus rien à dire), curieusement cette absence explicite est doublée d'une présence implicite faite de questions, de remises en cause... Bref, l'agencement des textes, la manière de les présenter font que ce recueil acquiert toute la valeur d'un manifeste. Le premier article «Définir l'art» postule d'abord de définir ce qui précède les règles: l'art. Les règles n'expliquent pas tout de par leur position secondaire: il y a art, ensuite poétique. Le second, «Pièce contre l'esthétique» refuse la démarche traditionnelle de l'esthétique qui consiste à s'occuper principalement de la question «quand n'y a-t-il pas d'art?». Cet article est contre l'idée de

¹ Textes réunis et présentés par G. Genette, Paris, Seuil (Coll. «Essais»), 1992.

² Paris, Seuil (Coll. «Poétique»), 1983.

soumettre l'art à une esthétique qui se sert des conventions. Le troisième qui s'intitule «Quand y a-t-il art?» clame qu'une oeuvre d'art est d'abord ce qu'elle est et non ce qu'elle n'est pas. Le quatrième «Catégorie de l'art» conteste l'idée selon laquelle les jugements esthétiques concernant les oeuvres d'art doivent se fonder uniquement sur ce qu'on peut percevoir en elles. Ainsi les propriétés perceptibles d'une oeuvre comprennent celles qui sont esthétiques aussi bien que les non esthétiques. Le cinquième, «Le mythe de l'original» proclame la spécificité de l'oeuvre d'art. «L'inventeur est le créateur de l'identité spécifique qui constitue une invention»¹. Le sixième, «Qu'est-ce qu'un poème?», décline les définitions qui ne portent que sur le caractère général du terme poème. Le septième, «Le langage de la fiction», pose la question des relations entre la fiction et la réalité factuelle, entre l'art et la vie: le romancier crée à la fois son récit, la «construction verbale» et le contenu du récit: «Un conteur ne choisit pas seulement les mots et le style: il fournit également [...] les matériaux du récit fictionnel»². Le huitième et le dernier, «Sur le roman à la première personne», dénonce le principe «de reproduction littérale»

¹ Luis J. Prieto, «Le Mythe de l'original» in Esthétique et poétique, op.cit., p. 143.

² Margaret Macdonald, «Le langage de la fiction», idem., p. 218.

qui a dominé le genre. «Du commencement à la fin, le roman à la première personne est une lutte pour l'authenticité»¹. L'intérêt de ce recueil réside dans le fait qu'il vise une «distribution incluse» entre la théorie de l'art en général et la théorie de la littérature en particulier. La liste des règles à observer que Genette a pris soin d'établir étonne par sa position inhabituelle: elle est du côté de l'art.

2. Problématique spécifique

Il était question dans le chapitre précédent de justifier le recours à la critique; il s'agissait surtout de légitimer sa présence en la ramenant essentiellement à la nécessité théorique. Ici, il est question du choix de nos moyens, il faudrait définir notre méthode et déterminer notre but.

¹ Friedrich Spielhagen, «Der Ich-Roman», cité par Michel Glowinski, «Sur le roman à la première personne», *idem.*, p. 240.

Préciser notre objectif c'est aussi le définir par rapport à d'autres, l'objectif des théoriciens n'est pas l'art mais la poétique.

Nous avons tenté non seulement de sensibiliser le lecteur à cette division de la littérature, d'un côté l'art et de l'autre la poétique, mais aussi d'insister sur le rôle primordial de l'interprétation. A dire vrai, la critique n'a jamais caressé d'un oeil tendre ce "parvenu" de la littérature qu'est le roman. Commentant assidûment ses extravagances, saluant quelques fois sa témérité, elle n'a eu de cesse de le proclamer comme un art suprême ou de le renier comme une entreprise vaine et futile. Pourtant la critique n'est pas née avec le roman.

Il faut s'entendre sur ce point: il serait faux d'affirmer que les siècles précédents ont omis de s'interroger sur la nature et la valeur des oeuvres d'art. Il n'est que d'évoquer Boileau, puis Voltaire et Diderot pour se persuader du contraire. En réalité l'exercice de la littérature s'est sans cesse doublé d'un regard porté sur cet exercice même. Notre propos n'est pas de remettre en cause la qualité de ce regard, mais surtout son objectif. Cependant, force est de constater qu'il n'a pas toujours porté préjudice à la littérature.

2.1. Introduction à la littérature arabe: Mahfouz, vie et formation

Hymne adressé à la gloire de la fiction, la narratologie a eu la grâce de dissiper la mauvaise conscience de l'écrivain en lui prouvant que sa pratique n'est pas vaine (voir M. Robert et la culpabilité de l'écrivain); Daniel Defoe affirme que ses histoires ne sont pas inventées, Zola se définit comme le naturaliste de la société, Balzac comme le secrétaire, Hussein El Haykel, pour ne pas compromettre sa carrière d'avocat, écrit le premier roman arabe sous un pseudonyme. Curieusement cette «Bestätigung», le «fait littéraire», la reconnaissance de quelque chose qui échappe à l'écrivain par des spécialistes lui procure aussi un sentiment de dépossession. Il se sent amputé d'une part qui lui revient en premier «l'écrivain en effet n'a-t-il pas lui-même de manière tâtonnante, et obscurément à intervenir sur cette question [la question de la littérarité]? Il est sans doute vrai, aujourd'hui, et pour des raisons qui restent à mettre en évidence, qu'il a abandonné, d'abord aux universitaires et aux sciences humaines, ensuite, sans contrepartie et il ne sait plus à qui, tout un pan de son activité critique, et largement

laissé en jachère le savoir "implicite" qu'il possède presque naturellement sur le sujet»¹.

La littérature arabe n'a rien connu de tout cela, l'écrivain a toujours bénéficié d'une position privilégiée et l'écriture n'a jamais fait l'objet d'un débat. Elle a de tout temps joui d'un statut sacré, éternel et incontestable. Cependant la littérature arabe n'a pas méconnu la critique comme genre (Cf. Al Gahed, Ibnou El Moukafae), seulement elle n'a jamais constitué l'autre versant de la littérature, comme c'est le cas par exemple pour la littérature française. On peut expliquer cette différence par le fait que la littérature arabe est une littérature qui enseigne, l'exercice de l'écriture est assigné à un but bien précis, d'abord transmettre un message, ensuite imposer des règles et fournir par là un modèle d'écriture: «Je ne dis pas que les grands écrivains arabes classiques, écrivaient mal, je dis qu'ils n'écrivaient pas pour bien écrire, ce qui est tout à fait différent, ils prenaient la plume parce qu'ils avaient quelque chose à dire»². Pédagogie et enseignement fondent l'acte de l'écriture, mais cela ne veut pas dire que cet acte exclut toute fiction. Au contraire la littérature

¹ Alain Nadaud, «Un fait d'écriture», Quai Voltaire, No.3, automne 1991, p. 71.

² André Miquel, «L'aventure poétique de la littérature arabe», propos recueillis par Badr Eddine Arodaky, Magazine Littéraire, no. 251 («Ecrivains arabes d'aujourd'hui»), Mars 1988, p. 20.

arabe a toujours montré une grande prédilection pour les «inventions narratives», les expressions «on raconte que», «on prétend que» sont orientales¹; le Coran contient un grand nombre de récits narratifs sur les devanciers et les prophètes et les verbes qui ont le sens de raconter comme «kassâ» et «anbaà» sont fréquemment utilisés...

Curieusement et à côté de ce penchant naturel pour les histoires s'est manifesté un besoin rationnel de le gérer: le désert est vaste, on va le peupler d'histoires. Ainsi pour que l'imagination ne devienne pas délire, hallucination dans un espace de mirage, il faut lui donner une fonction: non seulement remplir cet espace mais aussi l'humaniser. Le danger existe, l'imagination est un rempart contre l'angoisse, elle enseigne.

Mahfouz, notre écrivain, cet agrégé de philosophie, passionné de sciences, n'a pas manqué de marcher sur les pas de ses ancêtres. Journaliste à «la Nouvelle Revue», il a d'abord écrit des articles de vulgarisation pour dire quelque chose de bien précis: informer, rendre certaines théories philosophiques accessibles au lecteur arabe (entre autres et comme par hasard celle de Bergson). Toutefois l'idée de l'art pour l'art revient sans cesse, et tourne à l'obsession à tel

¹ Voir Kawtar Abdel Salam El Beheiry, L'Influence de la littérature française sur le roman arabe, Serbrooke, Naaman, 1980, p. 76.

point que Mahfouz doit choisir et rompre ses premiers engagements envers les sciences et la philosophie. Si l'art sort triomphant de cette lutte, la victoire n'est pas pour autant remportée. «J'avais toujours pensé que la littérature était une activité secrète, destinée à mon propre divertissement, jusqu'au jour où ma prédilection se déclara comme une véritable maladie, et je fus confronté, après avoir obtenu mon diplôme de fin d'études, à un choix douloureux. Durant ma dernière année, j'avais eu la révélation de mon penchant aigu pour la littérature, et je résolus de m'y consacrer conjointement à la philosophie. Mais le regretté Abbas Mahmoud m'informa qu'un tel souhait contrevenait aux règles alors en vigueur. Tandis que je préparais ma thèse de troisième cycle, j'étais en proie à un dilemme aigu: philosophie ou littérature? C'était une grave crise intérieure qui risquait de laisser de dangereuses séquelles, et qui se prolongea jusqu'à 1936. Cette année-là, j'optais enfin pour la littérature. Cette décision me procura un soulagement incomparable, mais un autre obstacle allait surgir devant moi...comment combler les "lacunes" de ma culture générale?»¹.

¹ Mahfouz par Mahfouz, entretiens avec Gamal Ghitamy, traduits de l'arabe par Khaled Osman, Paris, La bibliothèque arabe Sindbad, 1991, p. 75.

Mahfouz n'est pas dupe du travail qui l'attend: «Une fois tranché mon dilemme entre philosophie et littérature, je me trouvai confronté à un problème de taille: j'avais alors vingt-cinq ans, et il me fallait établir un programme d'étude de la littérature, tout en continuant à entretenir ma culture générale. Que faire? Fallait-il commencer par la littérature grecque et poursuivre ensuite chronologiquement? Ou bien se consacrer à la littérature contemporaine, quitte à se reporter de temps à autre à la littérature ancienne? La connaissance de la littérature moderne me parut prioritaire et je décidai de commencer par là»¹.

Toutefois, on ne peut pas dire que la conscience de ces «lacunes» est liée à l'absence d'un repère: il y a un héritage poétique et prosaïque indéniable. Elle s'explique plutôt par le fait de se sentir en quelque sorte «anachronique» par rapport au moment présent; contemporain par accident «alors que l'Occident chrétien, pour sa part n'a connu qu'en ordre dispersé les secousses qui eurent pour nom rationalisme, révolution industrielle, laïcisme, ou démocratie, l'islam doit les affronter d'un seul coup et en bloc»².

¹ *Idem.*, p. 79-80.

² André Miquel, *La littérature arabe*, Paris, PUF (Coll. «Que sais-je», no. 1355), 1969, p. 93.

Cette prise de conscience est d'abord vécue comme une amputation, ensuite exploitée comme une source d'enrichissement.

Il importe à ce niveau d'insister sur la double activité de «l'écrivain-théoricien»; d'un côté un coeur tourné, dédié à la magie ou à la grâce qui l'investit et le somme de la dire au monde, et d'un autre côté, un oeil empli de la mission de traduire sa vision avec distance et conscience. Le terme «écrivain-théoricien» est un terme neutre, nous voulons seulement montrer que la position de cet être est une position difficile, douloureuse, qu'il est constamment ballotté, rempli et vidé, rempli par cette grâce et vidé par cette acuité.

Le tragique de la situation ne vient pas de ce que l'intellectuel arabe doit inventer, mais de trouver parmi tout ce qui est déjà là sa propre façon, a propre approche et sa propre vision. En d'autres termes, il faudrait «condenser» des siècles de doute, de «distance» (critique) - l'art est pour nous une distance, distance prise par rapport à la réalité - de remise en cause en un moment fugitif de l'histoire (le présent): «Comment pénétrer une réalité encore vierge, dont le tissu rationnel n'avait jamais été analysé?»¹.

¹ Mahfouz par Mahfouz, op.cit. p. 79.

2.2. Mahfouz: l'oeuvre

Reconstituer l'histoire de cette «distance», de ce scepticisme en suivant une ligne bien précise qui remonte de l'épopée jusqu'au roman moderne relève de la spécialité de l'historien: la linéarité. Mahfouz a eu la sagesse de renoncer à ce projet: «Pourquoi ai-je renoncé à ce public immense après la Lutte de Thèbes, pour écrire le Nouveau Caire? Peut-être l'histoire devenait-elle impuissante à exprimer ce que je ressentais. Peut-être aussi étais-je désireux de m'attaquer directement à des thèmes sociaux. Toutes ces explications comportent une part de vrai»¹.

Effectivement, dès son premier roman Mahfouz profitait d'écrire l'histoire de l'Égypte en 40 tomes. Il ne mène pas ce projet à sa fin, mais écrit deux autres romans Râdobis et la Lutte de Thèbes. «Malheureusement, l'envie qui avait porté cet ambitieux projet disparut après que j'eus publié mon roman, la Lutte de Thèbes. Elle mourut comme elle mourait plus tard, après l'achèvement de la trilogie. L'histoire m'avait quitté. D'où m'en était venu le goût? Pourquoi m'avait-il quitté? Je l'ignore»². En fait, dans ces trois romans d'inspiration historique, notre écrivain

¹ Idem., p. 85.

² Idem., p. 84.

cherche à travers une forme archaïque à élucider une réalité actuelle: la situation de l'Égypte sous le protectorat anglais. L'histoire de Dabéf, le héros des Jeux du destin, enfant du peuple qui arrive au pouvoir et gagne le coeur de la princesse grâce à sa persévérance, illustre bien le désir de l'Égypte de renouer avec l'histoire, de prendre part et de trancher sur son propre destin. Accablée par le colonialisme, il n'est pas étonnant qu'elle aspire à une période lumineuse de son histoire: l'ère pharaonique.

Ainsi, derrière cette histoire, se profile la quête d'une méthode, d'une manière de dire sa relation au monde. Cette quête va rester le leitmotiv qui soutient le roman mahfouzien.

Avec le Nouveau Caire, Khân al Khâlili, L'Impasse du pilon et Début et fin, l'oeuvre de Mahfouz prend une autre orientation, il abandonne l'histoire et puise dans la réalité sa source d'inspiration. Le héros ne se bat plus contre un destin aveugle et injuste (les Dieux, la fatalité), mais contre une réalité bien concrète. Ainsi le choix du réalisme (comme mode d'écriture) n'apparaît pas comme rupture mais bien comme la continuation de cette quête d'approche, de cette recherche de méthode. Il ne s'agit plus de faire appel à l'histoire, au passé pour appréhender la réalité, mais bien d'éclairer cette réalité à la lumière du présent, du moment.

La trilogie (L'Impasse des deux palais, le Palais du désir, le Jardin du passé) s'inscrit à l'intérieur de ce désir de renouer avec le moment. Elle nous convie à la rencontre de l'Orient avec l'Occident. En déployant sa trilogie sur trois générations, Mahfouz cherche une fois pour toute de régler le problème de la contemporanéité.

Ainsi la première génération, celle de Fahmi serait l'âge classique, la seconde, celle de Kamal, l'âge romantique et la troisième, celle d'Ahmed, l'âge «analytique». L'écriture, la création devient un moyen pour combler les «lacunes» de l'histoire; une manière d'exprimer une contemporanéité dont on a été exclu, faute de participation. Que dire, quand tout a été déjà dit? La question se poserait désormais autrement; comment dire, comment écrire cette absence? Nous voilà de nouveau confronté à la problématique de la forme. Équivalent de la création, l'expression chez J. Gracq restitue le monde dans son incertitude, elle règle un compte avec le monde, elle ne lui règle pas son compte. Au contraire la forme chez Mahfouz règle son compte avec le monde. On surprend partout la main de Mahfouz; ses artifices, ses exercices de rattrapage. Une fois étanchée la soif du réalisme que reste-t-il? Le symbolisme forcément!

Les Fils de la médina nous livre une autre approche de la problématique de la contemporanéité.

Seulement au lieu de se consacrer à l'Égypte, Mahfouz implique l'humanité entière (sublime tentative de sortir de soi). Roman parabole, car outre la présence d'Adam, quatre protagonistes s'y succèdent, suggérant les trois révélations. Chacune à sa façon a su marquer le temps en développant une forme, une approche du monde. Ainsi la religion de Moïse a célébré la force comme approche, celle de Jésus Christ la charité, celle de Mahomet, l'idéal communautaire; le quatrième protagoniste, le dernier prophète selon Mahfouz est celui qui célèbre le savoir comme approche du monde.

Au fait notre «écrivain-théoricien» veut nous amener par tous les moyens dont il dispose, à participer, à avoir une prise sur le moment (développer une approche!) pour créer l'histoire.

Ainsi, il n'a jamais abandonné son projet initial: écrire l'histoire de l'Égypte. «Je ne suis jamais revenu après la Lutte de Thèbes à l'histoire [...] la perspective de renouer avec l'histoire m'apparaît improbable, mais qui sait? Peut-être y reviendrai-je [il y revient sans cesse] le présent emprunte souvent des voies impénétrables»¹. Sublime aveu! Nous sommes en présence d'une oeuvre où le «fait d'écriture» se trahit le plus. Il y a chez Mahfouz un abîme entre le projet initial et sa réalisation.

¹ Idem., p. 85.

Genette n'est pas un de ses êtres divisés, c'est un théoricien, un génie du labyrinthe de la narration, une Arrielle amoureuse de Proust. Comme Todorov, il fait aussi appel à des modèles grammaticaux et élabore une «grammaire du récit» en considérant celui-ci comme une amplification du verbe. Ainsi A la recherche du temps perdu est examiné comme la modulation extensive d'une seule phrase: «Marcel devient écrivain». Cette analyse microscopique (Cf. Figures III) n'a négligé aucun détail dans les mécanismes de la narration romantique. Il a réutilisé des termes jusqu'ici oubliés et inventé non sans humour des termes nouveaux. Par cette analyse Genette entend définir un ensemble théorique permettant l'analyse d'oeuvres totalement différentes: «Analyser, c'est aller non du général au particulier, mais bien du particulier au général. Ce paradoxe est celui de toute poétique [...] toujours écartelée entre ces deux lieux communs incontournables, qu'il n'est d'objet que singulier et qu'il n'est de science que du général»¹. Cette phrase résume parfaitement la pensée de Genette, comme elle reflète bien l'écart qui se situe entre le théoricien de l'art et l'artiste. Ces divergences d'approche reviennent essentiellement à la position de chacun par rapport au

¹ Gérard Genette, Figures III, Paris, Seuil (Coll. «Poétique»), 1972, p. 68.

verbe. L'un le «rationalise», alors que l'autre le «fictionnalise».

Mahfouz n'a pas inventé un nouveau genre, ni élaboré une nouvelle technique, mais il s'est beaucoup intéressé à la problématique de la forme. Si les articles de Mahfouz sur la littérature semblent peu nombreux en comparaison de tout ce qu'il écrit sur la philosophie, la politique et la religion, cependant ses points de vue sur cette question sont parsemés dans toute son oeuvre (voir la trilogie, le Mendiant, Dérives sur le Nil). Pas une seule n'a omis de mentionner le problème de l'écriture, de la finalité de la littérature ou de l'art en général.

A l'instar de Genette, Mahfouz considère lui aussi le roman comme l'amplification du verbe, seulement au lieu d'appliquer au roman les catégories du verbe (temps, mode et voix), il applique au verbe les catégories du roman. Cette entreprise n'est pas aisée de par le fait que nous disposons de peu d'information sur les catégories du roman. Mahfouz ne se laisse pas décourager, il s'approprie l'allié le plus sûr du roman à savoir la fiction. La question est d'infuser au verbe un souffle d'imagination; de le rendre créatif en contestant son existence. Sans hésitation, notre romancier entreprend ce qu'on appelle «Tahrif al Fiâl», l'altération du verbe. Cette intention ne va pas sans un certain sens du sacrilège (voir l'altération de l'ancien et du nouveau

testament). Le Coran justement se présente comme un héritage qui n'a pas subi cette interprétation; le verbe a donc tous les pouvoirs de par son statut sacré «parole de Dieu», il ne s'agit pas donc de le remettre en cause, mais il est possible de remanier, d'altérer ses catégories en révélant la part de fiction qu'elles renferment. C'est tout l'art de l'écriture romanesque, raconter c'est s'arroger non seulement le droit de manipuler les faits (les événements) mais aussi de disposer du temps comme bon nous semble. Dans un roman la notion du temps comme passé, présent et futur est abolie. Il serait possible à Mahfouz de remonter les dédales du temps et reconstituer six siècles d'absence au verbe, absence liée à la décadence de la littérature arabe depuis la chute de Grenade.

Si l'«anachronie» fascine Genette, elle blesse Mahfouz. Choisir le symbolisme de prime abord comme un mode d'écriture aurait été un choix aberrant, Mahfouz est trop lucide, trop informé pour commettre une telle erreur. «[...] Moi, nanti de ma propre culture [narrative] j'ai lu les monologues intérieurs, l'expressionnisme, le symbolisme, mais aucun ne convient à l'expression de ma propre expérience. Ce n'est pas un mode [l'écriture!] et je ne pouvais pas décrire la ruelle dès le début avec un style symbolique ou expressionniste. Ce n'est pas logique, ça n'aurait pas été compréhensible. En Europe, un style

littéraire nouveau n'émerge jamais avant qu'un précédent ait été épuisé; nous n'avons pas encore commencé»¹.

Là résident toutes les «lacunes»; comment être un romancier contemporain quand la discipline qu'on exerce est encore un nouveau né? Il ne sert à rien de faire violence à la loi de la nature, pour devenir adulte, il faut passer par des étapes, car «les littératures, comme les hommes, changent avec le temps. Naissantes, elles sont riches surtout de poésie et de théâtre, dominées par l'oral. Poèmes qui se récitent, contes qui se disent, pièces qui se jouent. L'invention de la prose, l'irruption de la fiction, de la fiction rationnelle sont les marques de l'âge adulte. Les premières rides, penseront les pessimistes. Plutôt l'épanouissement»².

L'itinéraire de Mahfouz est intéressant en ceci qu'il produit et retrace les étapes qui ont permis au roman arabe de prétendre à la maturité.

¹ «Notre père Mahfouz», propos recueillis par Salwa al Naimi, Magazine Littéraire, No. 251 («Ecrivains arabes d'aujourd'hui»), Mars 1988, p. 26.

² J. Jacques Brochier, «Ecrivains arabes d'aujourd'hui», idem., p. 17.

2.3. L'itinéraire romanesque arabe

D'emblée, on peut dire que le genre romanesque est un genre relativement nouveau dans la littérature arabe. Presque tous les chercheurs s'accordent à dater sa naissance avec l'apparition de Zaineb (1913). Néanmoins, et dès son âge préislamique, la littérature arabe connaît des parents proches ou lointains du genre romanesque (voir les récits de guerre de tribu, notamment celles que racontait en vers le célèbre Antara Ibn Chaddad).

Dans L'Influence de la littérature française sur le roman arabe, El Beheiry, l'auteur de cet ouvrage, essaie d'abord de montrer l'ambiguïté qui entoure le terme qui désigne le roman. «Le premier problème que nous rencontrons en abordant l'étude du roman en Égypte est celui de l'imprécision des termes qui désignent le roman, la nouvelle ou le conte [...]. Le mot "Kessa" c'est tout ce qui se raconte, toute narration, à partir de la fable jusqu'à la pièce de théâtre. C'est pourquoi nous constatons que toutes les études modernes faites en arabe sur la "Kessa" abordent la fable, la "Makama"¹, le conte, la nouvelle, le roman, la

¹ «Makama»: Genre né de la décadence linguistique à la suite de l'extension de l'empire islamique. Les hommes de lettres dans le but de sauver la langue écrite eurent recours aux figures rhétoriques et aux expressions peu communes pour rehausser le style. La principale figure de style utilisée fut «sadj» ou la prose rimée. Le mot «makam»

pièce de théâtre...Cela ne veut aucunement dire que la conception des genres littéraires reste dans notre littérature vague ou flottante (imprécise), mais cela signifie que notre langue souffre d'une certaine insuffisance terminologique et ne trouve que difficilement les termes adéquats pour répondre aux exigences de la précision moderne. Ainsi la conception du genre romanesque est claire mais le mot qui la désigne ne l'est pas»¹.

Naguib Al Haddad dans son introduction des *Trois Mousquetaires* utilise le mot «Riwaya»; quelques romanciers préfèrent cependant l'appellation «Kessatawila» (longue histoire); le choix de ce terme leur permet de nommer la nouvelle «Kessakassira» (histoire courte) et le conte «Oksoussa» (historiette). En général, les Arabes désignent les histoires récréatives vraisemblables par le mot «Akhbar» et parfois «Ahadith», par opposition au terme «khurafat», qui, lui, désigne des récits invraisemblables. Cependant le mot le plus usuel pour désigner les récits narratifs est «Hadith». Le mot «Hekaya» quant à lui signifie comme le montre le «Fihrist» (dictionnaire) «la production d'un rapport». Dans *Makamat* de Hariri, ce même mot est

désignait jadis le «nadi», récit oral amusant qui a au fond un but didactique. Le «makama» est donc un récit qui doit divertir et instruire en même temps.

¹ Kawtar Abdel Salam El Beheiry, L'Influence de la littérature française sur le roman arabe, Montréal, éditions NAAMAN, 1980, p. 72

employé indifféremment avec «Hadith», «Khabar» et «Riwaya» au sens du récit. La littérature arabe a connu également les «Asmar», terme désignant particulièrement des histoires racontées la nuit dans le désert. Les «Amthal» par contre englobent toutes les histoires racontées à titre d'exemple pour faire comprendre une situation comme celle des fables. A côté des «Asmar» et «Amthal» se développaient deux autres genres, les «seyar» qui renvoient au genre biographique, alors que «Nawadir» désigne essentiellement des anecdotes détachées.

En somme, il y a eut toujours des «histoires»; la diversité des noms employés pour les différentes sortes de narration montre avec quelle exactitude on les distinguait les unes des autres. Cependant le roman arabe naissant n'est ni «Makama», ni un conte des mille et une nuits, mais un roman moderne dans la conception française de ce genre. La forme qui se rapproche le plus du roman est sans doute celle des épopées populaires de chevalerie, comme celle d'Antare. Elles se rapprochent d'une certaine manière du roman moderne par leur ampleur et par l'existence d'intrigues et de péripéties.

Toujours est-il qu'avant de connaître la forme moderne du roman, la littérature arabe a toujours montré une grande prédilection pour les récits. C'est, en effet, cette disposition naturelle qui va permettre au roman le genre

nouveau venu de l'Occident d'avoir droit de cité dans la littérature arabe et de se développer avec une rapidité étonnante au cours des XIXème et XXème siècles.

2.4. Choix de la méthode

Le recours à Mahfouz comme un auteur représentatif de cette jeune littérature arabe moderne n'est pas un pur hasard; de par le fait qu'il est le seul écrivain arabe dont les livres se vendent par millions (sa trilogie rééditée tous les trois ans est chaque fois épuisée), Mahfouz reste important sur deux plans:

- Sur le plan national et en tant que romancier arabe, notre écrivain ne se contente pas seulement de peindre l'Égyptien moyen dans ses habitudes, ses passions et ses manies, mais essaie surtout de rendre compte de tout cet arrière fond culturel arabe. Ce n'est plus un seul pays (l'Égypte) qui est en jeu mais tout une nation, la nation arabe. De l'autre côté, Mahfouz a joué un rôle essentiel dans l'histoire de la langue arabe, c'est avec lui que le mouvement de la modernité a véritablement éclaté. «Il [Mahfouz] a joué un peu le même rôle, mutatis mutandis, que Flaubert dans la littérature française»¹.

¹ André Miquel, «L'aventure poétique de la littérature arabe», op.cit., p. 20.

- Sur le plan international et en tant que romancier tout court, Mahfouz a inauguré une nouvelle voie pour le roman en plaçant la représentation narrative sur le niveau modal et entre ainsi en contradiction avec la «fameuse» affirmation de Genette qui postule que «contrairement à la représentation dramatique aucun récit ne peut "montrer" ou "imiter" l'histoire qu'il raconte. Il ne peut que la raconter de façon détaillée, précise, "vivante" et donner par là plus ou moins *l'illusion de mimésis* qui est la seule mimésis narrative, pour cette raison unique et suffisante que la narration, orale ou écrite, est un fait de langage, et que le langage signifie sans imiter»¹. Ainsi pour Genette la représentation narrative ou l'imitation est «parfaitement illusoire» car elle repose sur le temps. Au contraire, en plaçant sa représentation narrative au niveau modal, le récit de Mahfouz imite ce qu'il raconte (il ne s'agit pas de dire qu'il y a eu réalisme, symbolisme, surréalisme, etc. mais de reproduire ces genres dans le récit même). Ainsi, la mimésis n'est plus illusoire, mais effective. Le récit mahfouzien justement «montre», «imite» ce qu'il raconte, pari gagné sur la distance, il est tout à tour poète et imitateur.

Comme nous le savons, depuis la poétique d'Aristote jusqu'à celle de Genette, tous les théoriciens du

¹ Gérard Genette, *Figures III*, *op.cit.*, p. 185.

récit s'accordent à placer ce dernier sur le niveau temporel. Pour les «spécialistes», tout se joue sur l'axe temporel: temps de l'histoire, temps du récit, temps de lecture, temps d'écriture,... L'analyse du discours narratif, nous dit Genette, est «essentiellement, l'étude des relations entre récit et histoire, entre récit et narration [...] entre histoire et narration»¹.

L'étude des relations est principalement basée sur les «déformations temporelles», grâce à elles on élabore la théorie des «anachronies» et on exalte la notion d'ordre. Mais en vérité, et comme l'affirme Barbara Hernstein-Smith, «[n]on seulement l'ordre rigoureusement chronologique est aussi rare dans les récits folkloriques que dans n'importe quelle tradition littéraire, mais encore il est pratiquement impossible pour quelque narrateur que ce soit de le maintenir dans un énoncé d'une longueur autre que minimale. En d'autres termes, de par la nature même du discours, la non-linéarité est plutôt la règle que l'exception dans le récit. Et, à coup sûr, pour cette raison même, la "progression" historique est probablement plus près d'être l'inverse de celle que suppose Genette: dans la même mesure où un ordre parfaitement chronologique pourrait être

¹ *Idem.*, p. 74

observé, ce ne serait vraisemblablement que dans des textes extrêmement concertés, "artistiques" et "littéraires"»¹.

Il va sans dire que si l'idée d'une certaine chronologie reste nécessaire à l'histoire (à la diégésis), comme dirait Aristote elle n'est pas indispensable au récit (à la mimésis). Le but que vise le romancier n'est pas la chronique détaillée des événements (après tout c'est l'affaire de l'histoire) mais surtout une sélection dans les événements et une reconstitution de leur enchaînement.

Comme un être doublement confronté (en tant que romancier, en tant qu'Arabe) à ces problèmes de chronologie et d'ordre, Mahfouz est sensible à cette vérité: L'«anachronie» ne traduit pas l'absence d'un ordre mais une carence au niveau du mode. Sans avoir inventé un genre, Mahfouz a ouvert une nouvelle perspective pour le roman.

En résumé et pour revenir à notre méthode, il ne suffit pas de comprendre le danger qui nous guette (menace de circularité, anéantissement du projet critique), encore faut-il savoir le contourner.

¹ Cité par Gérard Genette dans Fiction et Diction, Paris, Seuil (Coll. «Poétique»), 1991, p. 62. Le passage en question est extrait de l'article intitulé «Narrative Version, Narrative Theories», Critical Inquiry, Automne 1980, p. 227.

Nous ne prétendons pas disposer de recettes magiques, notre méthode est simple; elle repose sur la solide intention de rester à l'écoute de l'oeuvre.

Certes, nous ne sommes pas les premiers à vouloir marcher sur les pas de l'artiste. De tout temps, on a tenté d'élucider le mystère de la création sans pourtant y jamais parvenir. Il faut bien reconnaître que dans ce domaine, tout arrière plan sur le travail de l'écrivain est superficiel, voire inutile car et comme le fait remarquer à juste titre Patrick Drevet, dans «l'absolu, il n'existe pas de forme et de matière capables de configurer avec exactitude l'objet vers lequel nous nous sentons appelés, nous ne semble adéquat aucun mot, d'aucun dictionnaire [...] tout ouvrage qui compte fonde sa cohérence et sa nécessité sur la violence intérieure qui transgresse les règles et tend à forcer les formes»¹. Ainsi, il serait vain de parler de fidélité aux règles puisque l'oeuvre tend à les subvertir. Nous sommes, par bonheur, invités à chercher non du côté de ce qui est statique, immuable et définitif (les règles); mais de nous tourner plutôt vers ce qui soutient le mouvement, vénère le changement et demeure par là une source inépuisable de renouvellement (l'art). Vaste entreprise ! Nous pouvons toutefois limiter notre champ de recherches en

¹ Patrick Drevet, "L'azur du roman," Quai Voltaire, no. 8, printemps 1993 , p. 54.

nous référant essentiellement à la parole de l'écrivain. Mais là encore, leurs déclarations ne sont pas toujours sans ambiguïté. D'aucun confessent travailler avec méthode et acceptent le terme «projet d'écrivain»; certains ne revendiquent aucune fausse spontanéité et pourtant refusent de parler de «projet d'écrivain», d'autres encore ne le rejettent pas entièrement et le voient comme une libération par rapport aux théories. Donc, il est difficile de parler de «Maßstab», de dire que l'écrivain travaille comme ceci, vise un tel but et utilise tels procédés. L'acte de l'écriture comme le voit A. Nadaud est «une donnée brute sur laquelle tous les "il faut" ("il faut que l'écrivain fasse ceci", "il faut que l'écrivain ait une morale", "il faut que l'écrivain ait une vision du monde", c'est-à-dire, toutes sortes d'obligations antérieures à l'acte même d'écrire, demeureront à jamais sans effet. L'écrivain n'en peut mais: Il ne peut être autre que ce qu'il est, étant l'exact instrument - bon ou mauvais? - de quelque chose qui à la fois le dépasse et le nie»¹. Et c'est non sans raison qu'il conclut qu'en prenant l'écrivain, ou la fiction, ou la langue, comme prétexte: «L'écriture en est-elle réduite à tourner autour d'elle-même dans une tentative d'élucidation sans cesse réitérée et toujours déçue»², d'ailleurs «[u]n

¹ Nadaud, "Le fait d'écriture", op.cit., p. 10.

² Idem., p. 10.

livre cela se vit plutôt comme un miracle et c'est cette confiance, quand elle s'instaure qui vaut...»¹. L'oeuvre s'impose non pas parce qu'elle répond aux règles mais parce qu'elle les subvertit et ouvre par là un débat...«il me vient spontanément que peut-être aucun créateur ne se pose un problème de forme en premier lieu (quand pour autant c'est sur la forme que portent les premières réactions à une oeuvre nouvelle). Après oui l'auteur peut se dire qu'il fait ceci comme cela, comme conséquence la théorie interviendrait après. Avec cette contre partie que si l'on théorise d'abord, on ne fait sans doute que de la théorie»². Mahfouz reste persuadé qu'«on ne choisit pas le style artistique, c'est lui qui vous choisit»³. Et à un journaliste qui lui demande «vous avez écrit votre roman réaliste, Passage des miracles après avoir lu Joyce, vous avez parfois utilisé certaines des techniques littéraires occidentales les plus modernes...», Mahfouz répond, «le plus grand ennemi de l'art, c'est l'imitation aveugle. Le style est un aspect de la civilisation, tout comme l'habitat ou le vêtement [...] Personne ne peut prétendre à la propriété du style dans lequel il écrit, c'est impossible. Moi, j'écris dans le

¹ François Bon, «Un livre comme un miracle», La Quinzaine Littéraire, no. 532, 16-31 Mai, 1989, p. 6.

² J. Pierre Ceton, «J'aime beaucoup cette époque...», in idem. p. 8

³ «Notre père Mahfouz», propos recueillis par Salwa Al Naimi, op.cit., p. 22.

style qui me convient et je me préoccupe peu de l'étiquette qu'on y collera. Traditionnel, dit-on. Mais pour qui, par rapport à qui? A la littérature occidentale? Peut-être bien, oui, mais ce n'est nullement du traditionnalisme; c'est tout simplement le style qui me convient et je ne prétends pas l'avoir créé. Il n'y a pas de roman "vrai" et de roman "faux", il y a un roman qui vient du coeur et dans ce cas on ne peut pas dire qu'il imite qui que ce soit, ni d'Occident, ni d'Orient»¹.

Notre choix est donc clair, nous allons emprunter la «voie» de l'artiste, quitte à trébucher dans l'incertitude, à heurter le doute, quand les pas s'éloignent à mesure que nous nous approchons d'eux.

Marcher sur les pas de Mahfouz ne signifie nullement partir à l'affût de quelques éléments susceptibles de traduire une certaine poésie arabe. Nous tâcherons de ne pas confondre art et poésie de l'art. Sommes-nous pour autant à l'abri du paradoxe? Hélas non. Comment suivre le sentier artistique sans le secours de quelques théoriciens de l'art? De là vient toute la difficulté, d'un côté nous répugnons à soumettre l'oeuvre au joug de la théorie, de l'autre nous ne pouvons lui tourner le dos. Que faire?

Le dilemme n'est pourtant pas insoluble, il est possible de se libérer du terrorisme de la grille de lecture

¹ Idem., p. 29

en choisissant le sentier artistique. Est-ce le chemin le plus sûr vers l'oeuvre? Qui oserait parler de certitude en littérature ! En tout cas, il reste le seul garant de la continuité.

Certes, et comme nous l'avons vu, l'oeuvre ne répond à aucun modèle théorique; elle s'en écarte et c'est justement par là qu'elle se fait oeuvre d'art. Pourtant elle obéit à certaines lois: les lois d'«écarts» et de «différence». Notre propos ne s'attache pas à la conformité de l'oeuvre, ce que Kierkegaard nomme le général, mais bien à cet état d'exception qu'elle reflète.

Sauver le «trajet critique», c'est garder à l'esprit cette notion d'exception.

Notre méthode repose donc sur le premier contact qui s'établit entre nous et l'oeuvre. Nous pouvons d'emblée le définir comme un rapport dialectique entre ce que l'oeuvre nous donne comme satisfaction et ce qu'elle sollicite de nous comme activité. Au fait ce qu'elle nous donne relève un peu de la métaphysique («Au fond du lecteur sommeille sans doute l'obscur conscience du néant»¹); elle comble nos insuffisances, nos lacunes, «c'est pour compenser certaines lacunes de l'expérience qu'on lit des romans»², en un mot, elle nous rassure. Reconnaissance et complicité sont

¹ Roland Bourneuf et Réal Ouellet, L'univers du roman, op.cit., p. 19.

² Idem., p. 18.

donc les mots d'ordre de cette donation; si elle reste primordiale, elle ne trouve cependant sa signification qu'en corrélation avec l'acte de sollicitude qu'elle implique nécessairement. Il est clair que si l'acte de donation suggère tout ce que nous reconnaissons comme faisant partie de nous-même, l'acte de sollicitude fait appel par contre à tout ce qui est en dehors de nous, tout ce qui se joue à notre insu dans ce monde. À ce titre, nous pouvons mentionner tous les modes, tous les moyens qui nous permettent de situer le dehors, de vivre la distance.

Loin de nous l'idée de mettre l'inspiration et la distance critique sur le même plan. Nous voulons tout simplement dire que l'art en soi est déjà une première critique.

Adaptabilité de la méthode Genette

Nous avons essayé dans notre premier chapitre d'intégrer le «fait d'écriture»¹ à la définition de la littérarité. Cette prise de position entend privilégier la critique des artistes, et cela non dans le but de soulever une polémique, mais dans l'espoir de sauver le trajet critique, contourner en quelque sorte l'aporie théorique.

Il est surprenant de constater que les spécialistes de la littérature ont toujours parlé de «littérarité», de «style littéraire», de «projet d'écrivain», voire de «méthode d'écrivain», cependant nul n'a jamais mentionné ou soupçonné l'existence du «fait d'écriture». Cette omission s'explique en partie par le fait que la poétique est d'abord l'art des poéticiens, il n'est donc pas étonnant que la réintégration de ce fait vienne d'un praticien, un homme de terrain, un romancier. Cela veut dire qu'en dépit de leur prédisposition, de leur savoir, et de leur érudition, les poéticiens demeurent des spécialistes, «Fachleute» comme disent les Allemands, des gens versés dans les règles, le vérifiable, une logique rudimentaire d'opposition, en un mot, ils sont prisonniers de leur propre territoire: la poétique.

¹ Cf. Nadaud, "Fait d'écriture", op.cit.

Il serait cependant intéressant d'opposer la démarche du praticien à celle du théoricien.

"Si le temps est le temps psychique, s'il modèle nos corps en conséquence, alors il demeure l'unique valeur imaginaire que le roman puisse proposer à la communion des lecteurs."¹

Julia Kristeva

1. Temps du récit

Il s'agit de montrer comment un poéticien perçoit la représentation narrative et à quel niveau il la place, et comment un écrivain l'appréhende. En d'autres termes, nous allons voir comment la représentation narrative s'essaye en théorie et en pratique. Dans ce sens, le mot adaptabilité revêt une signification particulière, et qui n'a plus rien à voir avec l'adhésion absolue, l'abandon total. Certes, il est question de l'emprunt d'une grille de lecture «l'analyse du récit», mais c'est surtout de sa remise en cause qu'il s'agit.

Comme tous les poéticiens, Genette place la représentation narrative au niveau temporel. Il formule les problèmes d'analyse du discours narratif selon des catégories empruntées à la grammaire du verbe et qui se réduisent ici à trois classes fondamentales de déterminations, «celle qui tiennent aux relations

¹ Julia Kristeva, le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire, Paris, Gallimard, 1994, p. 209.

temporelles entre récits et diégésis, et que nous rangerons sous la catégorie du temps, celles qui tiennent aux modalités (formes et degrés de la représentation narrative) donc aux modes du récit, et enfin celles qui tiennent à la façon dont se trouve impliquée dans le récit la narration elle-même»¹. Par ailleurs et pour éviter la confusion que fait naître le terme de «récit», Genette propose de distinguer: le récit au sens 1, c'est-à-dire, l'énoncé narratif; récit au sens 2, le contenu narratif ou histoire; et récit au sens 3, l'acte narratif producteur (la narration). De ces trois acceptions du mot récit, il faut encore distinguer le récit comme genre narratif souvent difficile à distinguer du roman proprement dit. C'est au «récit proprement dit» que notre critique s'intéresse parce qu' «il est le seul qui s'offre directement à l'analyse textuelle, qui est elle-même le seul instrument d'étude dont nous disposons dans le champ du récit littéraire et spécialement du récit de fiction»².

Ainsi l'analyse du discours narratif serait pour lui «l'étude des relations d'une part entre ce discours et les événements qu'il relate (récit au sens 2) et d'autre part entre ce même discours et l'acte qui le produit, réellement (Homère) ou fictivement (Ulysse) récit au sens 3»³. L'analyse du discours narratif est perçue comme une oscillation entre histoire et narration. Genette ne nous dit

1 Genette, Figures III, op.cit., p. 75-76.

2 Idem., p. 73.

3 Idem., p. 72.

rien de neuf, c'est la fameuse division platonicienne entre diégésis et mimésis. Seulement si cette division reste bénéfique pour la théorie des genres, elle s'avère néfaste pour l'étude du récit, car elle va à l'encontre de l'intention de l'écrivain qui est justement un récit qui allie l'histoire et la narration.

Si le récit au sens 3 (la narration) reste «une séquence deux fois temporelle...il y a le temps de la chose racontée et le temps du récit (le temps du signifié et le temps du signifiant)»¹, l'histoire (récit au sens 2) n'a qu'une seule temporalité, celle des événements uniques qui la composent. En conséquence, s'il y a un ordre dans la succession des événements, il ne peut concerner que leur mode d'être, car les anachronies narratives, «les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit»², les lacunes dans la progression de l'histoire ne sont pas des «trous» dans le temps mais bien dans le mode. Pour Mahfouz nul doute ne se pose, l'ordre des événements n'est pas temporel mais modal. Sinon comment expliquer toutes les déchirures, tout ce qui se passe maintenant dans le monde arabe. Le déclin de la littérature arabe, de tout un legs intellectuel arabe n'est pas dû à ce que le temps a stagné (le temps continue toujours de couler) mais parce que le mode s'est figé. Mahfouz reste persuadé que «l'anachronie» ne traduit pas

¹ Idem., p. 77. Genette cite Christian Metz, Essai sur la signification au cinéma.

² Idem., p. 79.

l'absence d'un ordre temporel, mais plutôt une carence, une omission au niveau modal. Cette certitude est le fruit d'une mutation; Mahfouz a changé de vocation, d'historien avisé, il se fait romancier averti. Désormais, il ne s'agit plus de relater des événements, mais d'organiser une fiction, de reconstituer non pas le temps perdu mais le mode ignoré.

La reconstitution n'est pas nécessairement linéaire, car si l'histoire reste fondamentalement liée au temps, la narration flirte et jongle avec ce dernier. Dans un entretien avec la revue At-Talia, Mahfouz dit à propos du temps dans le roman moderne: «Je vois que le transfert dans le temps indépendant pourrait être une situation momentanée, à l'exemple du surréalisme et du monologue intérieur. Quant à dire qu'il est plus profond que le temps ordinaire, c'est chose à laquelle je ne me risque pas. Je comprends bien que l'oeuvre esthétique commence là où apparaissent les souvenirs libérés du temps mécanique; mais lorsqu'on les rédige, il faut les ordonner selon leur apparition dans le temps. Et cela non pas parce que c'est naturel, mais parce que chaque expérience est influencée par les expériences précédentes. Je suis convaincu que le roman doit se dérouler selon le temps scientifique»¹. Pour ne pas rester dans le domaine du théorique, voyons le témoignage des oeuvres elles-mêmes, l'expression de la temporalité étant, dans l'oeuvre littéraire, significative.

¹ At-Talia, janvier 1973, p. 157. Cité par Jamal Chehayed, La Conscience historique dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola et dans les romans de Mahfouz, thèse de doctorat, Paris 2, 1974, p. 208.

Étant donné que le roman n'est pas une chronique détaillée des événements selon le calendrier, le temps auquel il se réfère ne se rapporte pas à l'horloge mais à l'homme. Le but que vise le romancier n'est pas la chronologie exhaustive des événements d'une période donnée, ni le respect chronologique de leur déroulement. C'est surtout une sélection dans les événements et une reconstitution de leur enchaînement.

1.1. L'ordre

Parler d'«anachronies», de décalage entre l'ordre des successions des événements dans l'histoire et leurs dispositions dans le récit suppose l'existence d'un temps linéaire où cette chronologie est respectée. Si cette linéarité apparaît réelle dans l'histoire, elle reste hypothétique dans le récit. Contrairement à l'historien, le romancier n'est pas seulement concerné par les événements, il est aussi touché par leur mode d'être - de là vient l'importance de la sélection, de la non linéarité. Le romancier ne peut pas maintenir la coïncidence entre le temps de l'histoire et celui du récit sur une longueur plus que minimale puisque «l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps»¹.

¹ Christian Metz, Essais sur la signification au cinéma, cité par G. Genette dans Figures III, op.cit., p. 77.

Pour un auteur comme Mahfouz attaché à l'histoire, à la chronologie, le roman linéaire fut une expérience riche et fructueuse. Pour comprendre l'itinéraire romanesque de Mahfouz, il convient de distinguer les différentes étapes de son évolution.

1.1.1. Le temps linéaire

La conception linéaire du temps correspond à une perception horizontale de la durée. L'histoire avance dans la continuité d'une ligne droite qui débute par un état de fait (l'événement). Si cet état de fait reste commun à l'historien et au romancier, ce dernier n'a pas besoin de débiter par le premier événement (la naissance), il peut prendre son personnage en route. C'est le cas de Ahmed Abd el-Gawwad de la trilogie. La mort n'est pas nécessairement le dernier mouvement du récit linéaire.

En général dans le récit linéaire, le romancier reste attaché aux pas de son personnage. C'est ainsi que Mahfouz suit de très près l'évolution du jeune Dedef - choisi par les dieux pour seconder Chéops -, et cela depuis sa naissance jusqu'à son accession au pouvoir.

Il n'y a pas de restructuration temporelle dans l'évolution de la déchéance du jeune pharaon amoureux: Maran-Rà. La chronologie n'est pas dissimulée dans la Lutte de Thèbes: les chapitres correspondent à des étapes connues de l'histoire de l'Égypte pharaonique. Les repères temporels

(jour, semaine, mois, saison, année) sont constamment précisés.

Dans cette conception linéaire du temps et de la narration, les personnages sont des entités abstraites; le roi, le prêtre, le divin, le chef de l'armée, etc... Les personnages historiques font cependant exception; Chéops, Maran-Rà, Amasis II, Totichiri, etc... Leur langage est très littéraire, empreint de majesté et tombe parfois dans la lourdeur et l'affectation. Influencé par le style des historiens, Mahfouz cherche souvent à rédiger un rapport, procédé dans lequel le dialogue et l'analyse profonde des personnages sont secondaires. Constatant que ses romans ne correspondaient pas à la fois au but politique et littéraire qu'il cherchait, Mahfouz abandonna cette forme romanesque et en resta là des quarante sujets de romans historiques qu'il s'était proposé de traiter. S'il tourne le dos au roman historique, il ne renonce pas à l'emploi du temps historique. En effet, ce dernier reste prédominant dans tous ses autres romans. La nouvelle voie suivie après ses trois romans historiques signifie seulement qu'il y a une «coupure quant à la forme, mais que les idées sous-jacentes aux romans historiques n'ont jamais été interrompues»¹. De quelles idées parle-t-il, y-a-t-il un projet derrière l'écriture? Quoi qu'il en soit, Mahfouz reste attaché à l'histoire.

¹ Mahfouz, entretiens accordés à Gali Choukry, cité par Jamal Chehayed, la Conscience historique, op.cit., p. 219.

Les repères empruntés à l'histoire sont multiples (1919, 1952, 1967,...), mais on ne peut pas dire que la nouvelle voie (l'approche réaliste) soit tout à fait linéaire. Certes, il y a une chronologie, cependant elle n'est plus dépendante du temps mécanique (temps de l'horloge), il y a une autre mesure qui entre en jeu: le temps intérieur. Si Mahfouz s'arrête devant chacun des faits historiques, c'est pour donner tout d'abord un aperçu général de l'événement en question et pour décrire ensuite la réaction du ou des personnages en face de ce fait. Toutefois l'événement n'est pas visé en lui même. Ainsi à travers la description de la révolution de 1919, Mahfouz cherche à présenter le réveil national chez Abd el-Gawwad et les membres de sa famille, pris comme échantillons de la société égyptienne de cette époque. Parfois un arrêt prolongé sur un fait historique a pour but non l'analyse historique pour elle-même, mais la création d'un climat social homogène avec la réalité. Les textes des tracts de Zaghloul, que Mahfouz a pris soin de reproduire dans la trilogie, visent à rendre la vérité romanesque plus que vraisemblable. Les personnages, dans un climat social décrit chronologiquement, ne se soumettent pas à la chronologie, mais ne vont pas contre elle.

C'est pour cette raison que les «anachronismes», s'ils devaient exister, sont mineurs.

Par ailleurs, le décalage entre le présent du romancier et les événements qu'il traite n'est pas énorme, Mahfouz essaie d'écrire sur le vif ou presque. Khân el

Khalili, L'Impasse du pilon, Début et fin, une partie de la trilogie sont écrits pendant la deuxième guerre mondiale et décrivent la situation de l'Égypte justement pendant cette période. La Nouvelle ville, qu'il termine en 1930, n'est pas concernée par la guerre, Chimère (1944) ne l'est pas davantage à cause de son sujet particulier. De plus, Mahfouz a souvent soutenu que le personnage principal de la trilogie reflétait sa propre évolution: «Kamel reflète ma crise intellectuelle qui était celle de toute ma génération»¹; «Je suis le Kamel Abd el-Gawwad de la trilogie»². Et cela malgré un décalage de cinq années entre l'âge de Kamel et celui du romancier. Ce décalage reste permanent dans la trilogie (naissance de Kamel: 1907, Mahfouz: 1912).

Dans cette relation binaire - temps réel (temps de l'histoire) et temps subjectif (temps de la narration) - quelles seront les unités temporelles? Il y a à côté de la chronologie une autre mesure intérieure. Les unités de temps traditionnel (heure, jour, mois...) sont enrichies et modifiées par cette mesure: La vie, avec ce qu'elle inclut de sensations et de sentiments, joue son rôle à plein. Elle accélère ou ralentit l'unité temporelle, selon le point de vue du romancier ou de son narrateur. Yasmine, le fils aîné d' Ahmed Abd el-Gawwad, voit toute une vie se dérouler sous

¹ Entretien avec Gali Choukry, cité par Choukry dans El Mountami, le Caire, Maktabat El Dirasât El Adabia, Dar El Maarif, 1979, p. 18.

(١) « كمال يعكس أزمتي الفكرية وكانت أزمة جيل فيما اعتقد. » ص ١٨

² Idem., p. 18.

(٢) « أنا كمال عبد الجواد في الثلاثية. » ص ١٨

ses yeux en l'espace de deux minutes: «La porte ne resta ouverte que jusqu'à ce que Zannouba revienne, soit une minute ou deux, mais deux minutes qui lui avaient laissé voir un spectacle étonnant, une vie fermée, tout un roman à la fin duquel il se réveilla comme on se réveille d'un long et profond sommeil sous la secousse d'un violent tremblement de terre. Il avait vu en deux minutes une vie entière, résumée en un tableau, comme on voit en un songe fugitif une image rassemblant des événements dont l'échelonnement dans le monde réel recouvre de longues années»¹. On ne trouvera pas une définition plus complète du temps intérieur.

Le cycle naturel (l'alternance du jour et de la nuit) vient compléter cette mesure intérieure. Le rythme de vie de la famille Abd el-Gawwad apparaît comme un rythme cyclique (malgré ou peut-être à cause de la linéarité de la narration) et suit le mouvement du soleil: l'aube voit Oum Hanafi, la servante, «le coeur à l'ouvrage, volant à son pétrin de terre et maltraitant la pâte dont la plainte tenait lieu de réveil à toute la maison»². La fin du jour montre la famille réunie autour du gros fourneau pour «ce qu'ils nommaient entre eux "la séance du café"»³.

Dans ce découpage cyclique, les saisons occupent une place de choix et les cycles humains sont liés aux

¹ Naguib Mahfouz, L'Impasse des deux palais, trad. par Philippe Vigneux, Paris, Jean-Claude Lattès, 1985, p. 263.

² Idem., p. 24.

³ Idem., p. 61.

grands cycles de la nature. Le tableau ci-dessous illustre ce que nous venons de dire.

<u>L'impasse des deux palais</u>	Saisons	Pages	Sous-chapitres
Une journée avec la famille Abd el-Gawwad	Hiver	9-175	1-26
La sortie d'Amina	Printemps	175-266	27-40
Le mariage des enfants	Été	269-347	41-57
L'éveil du patriotisme	Hiver	347-430	58-62
La révolution	Printemps	430-527	62-69

Il découle de là que le mouvement cyclique prédomine, le mariage est associé à la fertilité (l'été), la révolution reste liée au printemps, symbole de la renaissance et du renouveau.

Cette conception cyclique du temps et de la durée donne au récit une note optimiste, au voile épais et obscur de la nuit, succède inévitablement la clarté du jour.

1.1.2. Anachronies

Le récit linéaire n'est pas exempt d'anachronies, mais en général on peut dire que dans ce genre de récit

l'ordre temporel coïncide avec celui du récit, et les anachronismes sont directement pris en charge par le récit premier et restent donc au même niveau narratif que ce qui les entoure.

Le texte que nous nous proposons de traiter est extrait de L'Impasse des deux palais, il se divise en deux parties de longueurs sensiblement égales (passé/présent). Le narrateur précise l'instant où la scène se déroule «en ce moment» et les autres unités temporelles s'ordonnent autour de cet adverbe.

« [1] Amina baissa la tête, non pas de honte, comme il semblait, [2] que pour dissimuler un sourire, [3] qu'elle ne put contenir au moment où son esprit rapprocha l'image que se donnait Yasine en ce moment même, [4] celle du sage méditant la vie, du bon prêcheur offensé, [5] celle dans laquelle il avait été surpris la veille au soir sur la terrasse. [6] Toutefois l'inquiétude de Yasine dépassait de beaucoup ce que la situation présente lui autorisait de laisser paraître. [7] Car malgré la cruauté de la déception qui l'avait affecté dans sa vie conjugale, [8] il n'avait pas songé un seul instant à y mettre fin. [9] C'est qu'il y avait trouvé un refuge stable, de la sollicitude, [10] sans compter la paternité imminente dont elle donnait l'heureux augure et qu'il accueillait avec Dieu sait quel bonheur ! [11] Il avait toujours espéré que cette vie lui fût gardée en port d'attache, pour revenir y jeter l'ancre au retour de ses équipées en tous genres. [12] Il n'était pas dupe du nouveau conflit, avec son père et M. Iffat, que ne manquerait pas de lui attirer le départ de sa femme; [13] sans compter le scandale qui habillerait la chose et dont les

relents se répandraient dans l'air jusqu'à empester les narines...»¹

L'analyse temporelle d'un tel texte consiste d'abord à en dénombrer les segments narratifs selon leurs changements de position dans le temps de l'histoire. Ainsi on repère dans ce texte treize segments narratifs qui se répartissent sur neuf positions temporelles. Le tableau ci-dessous nous aide à comprendre l'ordre de dispositions des événements dans le récit et leur ordre temporel dans l'histoire.

¹ L'impasse des deux palais, op.cit., p. 420.

	L'ordre des événements dans l'histoire	L'ordre dans le récit
Passé	1. Malgré la cruauté de la déception, il n'avait pas songé... il y avait trouvé un refuge stable... il avait toujours espéré	7 8 9 11
	2. Sans compter la paternité imminente	10
	3. L'image dans laquelle il avait été surpris le soir	5
Présent	4. L'image que se donnait Yasmine en ce moment même celle du sage...	3 4
	5. Amina baissa la tête	1
	6. Pour dissimuler un sourire	2
	7. Toutefois l'inquiétude	6
Futur	8. Il n'était pas dupe...	12
	9. Sans compter le scandale	13

Ce texte a l'avantage d'offrir des repères temporels évidents (en ce moment) et (la veille), «le repérage» des segments anachroniques se fait facilement; toutefois ce relevé de discordance entre l'ordre des événements dans l'histoire et leurs successions dans le récit ne présente aucun intérêt, puisqu'il ne concerne que le niveau «micro narratif» et ne touche en rien la composition du récit. Il faudrait que l'anachronie se situe au niveau «macro narratif», qu'elle pose problème, notamment pour la succession des événements diégétiques dans le récit pour qu'elle soit susceptible d'intérêt aux yeux de Genette.

Effectivement Genette dispose avec la Recherche d'un corpus idéal. La séquence anachronique relatant l'épisode de l'insomnie se place au niveau macro narratif et concerne par conséquent la composition générale du récit. De là son importance, de là aussi sa «position clé» dans l'histoire (c'est à partir d'elle que s'ordonne le récit), car il faudrait sans cesse revenir à cette position clé pour passer de «Combray I» à «Combray II», de «Combray II» à «Un amour de Swann», d'«Un amour de Swann» à «Balbec». Faut-il comprendre par là que l'anachronie doit forcément se situer au début du récit pour prétendre à cette position clé? Genette ne précise pas, le critère semble aller de soi, le segment anachronique de l'insomnie n'inaugure-t-il pas la Recherche ! Cependant, l'originalité de l'étude de Genette sur l'anachronie est d'avoir relevé «la multiplication des instances mémorielles» et donc «la multiplication des

débuts» qui au niveau formel nous renseignent peu mais miment par leur répétition la difficulté du commencement.

Dans un roman comme la trilogie, d'une parfaite cohérence, où le temps est organisé avec la même rigueur que l'espace, les anachronies n'ont pas de position clé dans le récit: elles se situent toutes au niveau micro narratif et sont la plupart du temps intégrées au récit premier, elles ne posent en aucun cas des problèmes pour la succession des événements dans l'histoire. Toutefois, l'essence de leur présence dans le récit est d'être ambiguë, difficile à déceler, à saisir comme anachronie (Cf. le cas des analepses, «toute anachronie qui constitue par rapport au récit dans lequel elle s'insère - sur lequel elle se greffe - un récit temporellement second»¹). Mahfouz a réussi parfaitement à intégrer l'anachronie au premier niveau du récit et ceci:

- En encadrant les séquences anachroniques par la même expression «Dans la paix du matin naissant où l'aube retient sa traîne aux premiers rais de lumière, montèrent de la cour et du fournil les coups sourds du pétrin, aussi rythmés que la frappe du tambour. Amina était debout depuis près d'une demi-heure. Elle avait fait ses ablutions, sa prière, et était descendue au four pour réveiller Oum Hanafi, une femme d'une quarantaine d'années [et là se place une analepse

¹ Genette, Figures III, op.cit., p. 90.

d'une page et demie]. Les coups du pétrin ayant harcelé les têtes de la chambrée au premier étage, Fahmi se réveilla»¹

- En présentant un fait actuel qui déclenche le souvenir: Pour Yasmine la rencontre fortuite avec le marchand de fruits éveille tout le passé. «Il s'arrêta devant l'entrée en se mêlant aux clients, tout en fouillant la rue du regard, au cas où son père se trouverait dans les parages. Puis il se dirigea vers la petite porte de l'arrière-boutique. Mais à peine eût-t-il fait un pas qu'il remarqua un homme debout devant la balance et M. Costaki lui-même en train de lui peser un gros paquet. Machinalement ses yeux furent attirés vers lui. Aussitôt son visage s'assombrit et un frisson brutal le traversa, lui serrant le coeur de peur et de dégoût. [...] Quelle honte dégradante! A peine venait-il d'emerger de son long vertige à force de peine et d'entêtement que l'y ramenait l'un de ces souvenirs obscurs ou un hasard maudit, comme celui d'aujourd'hui, pour en faire un être avili, floué..., perdu. Il garda malgré lui les yeux grands ouverts sur ce passé haïssable, avec la force de la rage allumée dans sa tête et dans son coeur. Et le rideau des ténèbres s'ouvrit sur une horde de fantômes hideux qui tant de fois s'étaient dressés devant lui comme symboles de tortures et de répulsion. Il distingua parmi eux une boutique de fruits située au bout de l'impasse de Qasr al-Shawq et une image du temps où il était encore petit garçon. Il vit cet enfant s'avancer à pas menus vers la

¹ L'Impasse des deux palais, op.cit., p. 22-24. C'est nous qui soulignons.

boutique où ce même homme l'accueillait et lui déposait dans les bras un panier rempli d'oranges et de pommes. Il le prenait, ravi, et le rapportait à la femme qui l'avait envoyé et l'attendait..., à sa mère et personne d'autre, hélas!»¹

- En confondant l'anachronie avec les rêves éveillés et l'analyse psychologique, voir Kamel et l'expérience de l'amour: «"Ton adorée jongle, ingénue, avec le verbe aimer sans se rendre compte qu'en le glissant à ton oreille elle ne jette rien de moins que de la poudre sur un coeur enflammé. Ravives-en l'écho pour que chante en toi à nouveau la couleur que sa bouche lui prête... l'amour, cet antique refrain, qui, dans l'harmonie créatrice d'une voix, retrouve un nouveau matin. Dieu! Tant de bonheur m'anéantit!"»²

- En utilisant le monologue intérieur et le style indirect libre, la mémoire involontaire joue ici un rôle décisif (au fait elle abolit le temps). Voir Ahmed Abd el-Gawwad quand la maladie le terrassa: «"Tu as de quoi te consoler! Dis-toi que tu as marié tes filles, éduqué tes fils, vu naître tes petits enfants, que tu as assez d'argent pour te couvrir jusqu'à la mort, que des années durant - des années vraiment? - tu as goûté le suc de la vie et que le temps est venu pour toi de dire merci. Il est un devoir de remercier Dieu, sans cesse... Mais fi donc de cette nostalgie! Dieu pardonne au temps, ce temps dont la seule existence, qui pas

¹ Mahfouz, L'Impasse des deux palais, op.cit., p. 87-88.

² Mahfouz, Le Palais du désir, traduit de l'arabe par P. Vigreux, Paris, J.C. Lattès, 1987, p. 207.

un instant ne s'arrête, est un leurre, et quel leurre, pour l'homme! Si les pierres pouvaient parler, je demanderais à ces lieux de me parler d'hier, qu'ils me disent si vraiment ce corps brisait des montagnes, si ce coeur malade ne cessait de palpiter, cette bouche de rire, si mes sens ignoraient la douleur, si cette image de moi ornait tous les coeurs? Encore une fois, Dieu pardonne au temps..."»¹.

Dans les deux derniers exemples, Mahfouz a pris soin d'entourer la séquence anachronique par des guillemets, ce qui permet au lecteur de repérer tout de suite le changement temporel.

Pour conclure, l'anachronie chez Genette n'est susceptible d'intérêt que si elle pose un problème pour la composition au niveau des successions ²des événements diégétiques dans le récit, mais que se passe-t-il si l'anachronie n'a plus le profil que Genette lui assigne dans Figure III ?

C'est ici quand la théorie «versagt», c'est-à-dire quand elle devient incapable de nous expliquer les écarts que le point de vue de l'écrivain s'avère substantiel.

Nous avons constaté la position de Mahfouz par rapport à l'anachronie (Cf. chapitre I: «Problématique spécifique», p. 30). Ce sentiment de lacune dans l'histoire, de décalage, de contemporanéité accidentelle est très aigu

¹ Mahfouz, Le Jardin du passé, traduit de l'arabe par P. Vigreux, Paris, J.C. Lattès, 1989, p. 162.

2

chez Mahfouz. Les entretiens qu'il a accordés à Gamal Ghitany¹ restent très éloquents quant à la perception de la temporalité: «Mon temps était limité»²; «Le temps manquait...»³, «Que faire ! Fallait-il commencer par la littérature grecque et poursuivre ensuite chronologiquement !»⁴. Notons avec quel naturel et simplicité l'adverbe «chronologiquement» est employé...et pourtant le mot n'est pas un lapsus, Mahfouz sait de quoi il parle. Ce goût prononcé pour la linéarité, pour une certaine conception chronologique du temps est liée à une passion très tôt étouffée...

Beaucoup de personnages de Mahfouz (Kamel, Saïd Mahran, Isa, Omar el Hamzawi...) se voient comme une victime de l'histoire et souffrent d'un antagonisme évident entre un passé glorieux et un présent médiocre. Cependant leur attitude vis-à-vis de ce passé diffère. Certains intègrent leur passé à leur présent et assurent par là une certaine continuité (dans l'histoire). Par contre d'autres n'arrivent pas à vivre le présent, d'où la rupture et la discontinuité (dans l'histoire)...Mais au fait, comment ces personnages arrivent-ils à reconstituer le temps?

Pour Kamel, le personnage principal de Chimère, la reconstitution du passé s'effectue par le biais du souvenir

¹ Mahfouz par Mahfouz. Entretiens avec Gamal Ghitany, traduit de l'arabe par Khaled Osman, Paris, La Bibliothèque arabe Sindbad, 1991.

² Idem., p. 75.

³ Idem., p. 76

⁴ Idem., p. 79

qui restitue l'événement: enfance couvée de Kamel, complexe d'Oedipe très aigu, attachement exagéré à la mère, vie aliénée, mariage raté etc...C'est par le présent qu'il y a un retour constant au passé. Malgré ce retour, le présent reste proéminent, d'autant plus que le roman est à la première personne du singulier. Les trois premières pages du roman nous placent devant le drame de Kamel. Mais comme celui-ci ne peut pas se défaire de son passé, il y retourne «[...] je me suis alors senti submergé par une vague de tendresse douloureuse, et mes mains ont plongé dans le trésor de souvenir, en rejetant toute chose à l'exception d'une photographie»¹, celle du grand-père et de la mère. Le retour au passé s'effectue donc par le biais de cette photographie; le recours à la photographie est frappant dans ce roman, puisqu'il apparaît au début et à la fin du roman reconstitué. Le premier souvenir de Kamel est d'avoir déchiré la photographie de mariage de sa mère. En fait il y a, pour Kamel, deux destructions: celle du père (la photographie de mariage), et celle de la mère évoquée par la dernière photographie. Le passé n'est pas reconstitué d'une façon chronologique, mais selon des recoupements souvent très habiles. Il s'agit plutôt de tableaux ou de scènes de vie: Le mariage de la mère raconté par elle, et puis l'école, la timidité de Kamel, son impuissance sexuelle, la rivalité entre l'épouse et la mère etc... Ainsi, malgré l'impact de ce passé, malgré les incessants retours, Mahfouz

¹ Naguib Mahfouz, Chimère, traduit de l'arabe par France Douvier Meyer, Paris, Denoël/Alif, 1992, p. 13.

ne précise pas les repères, aucune date ne traverse le texte; le passé n'est pas recherché pour lui-même, mais pour le présent. Le récit d'ailleurs des troisième et première personnes du passé, glisse à la première personne du présent «Admir al hader». C'est la situation présente de Kamel - après la mort de sa femme infidèle et de sa mère cardiaque - qui est le simulacré du souvenir et du retour au passé.

Dans Le Voleur et les chiens, le souvenir du passé révolutionnaire de Raouf Alwan indigné son ancien camarade fidèle à ses principes, Saïd Mahran. Le présent sordide et embourgeoisé de Raouf pousse Saïd à le tuer.

La continuité entre le passé et le présent est, aux yeux de Saïd, rompue. C'est pourquoi, le souvenir doit combler ce fossé. «Veux-tu me tuer, comme tu as essayé de tuer ton passé? Mais je ne mourrai pas avant de te liquider, toi le premier traître»¹.

Cette obsession présent-traitre, passé-révolutionnaire s'abreuve de souvenirs. C'est à travers le présent de transfuge de Raouf que Saïd évoque le passé glorieux de son ancien camarade. Le thème de «rappelle-toi» est un leitmotiv, d'autant plus émouvant que l'écart entre la réalité actuelle et la réalité passée est plus large. Les chapitres onze et douze explicitent ce «rappelle-toi». Bref,

¹ Naguib Mahfouz, Le Voleur et les chiens, édition arabe, Beyrouth, Dar el Kalam, 1973, p. 144. La traduction est à nous.

(١) وكما تود أن تقتلني (. . .) كما تود أن تقتل الماضي.
ولكني لن أموت قبل أن أقتلك أنت الخائن الأول. (ص ١٤٤)

le drame dont prend conscience Saïd est le drame de la rupture entre le passé et le présent.

Isa, une des victimes de l'histoire, comme il se qualifie lui-même, ne peut s'empêcher de ressentir une amertume profonde en se représentant les vestiges du passé révolu de l'Egypte. L'histoire qui est selon lui une continuité, l'a oublié: «Il eut maintenant la certitude d'être condamné à endurer l'Histoire dans un de ses moments de violence, lorsque, par un sursaut dangereux, elle oublie les créatures dont elle avait la charge»¹. Le sentiment d'être exclu du présent - la révolution de 1952 - parce que représentant le passé, le Wafd - est le thème principal du roman. Isa sent une amertume profonde de ne pas pouvoir conjuguer le verbe être au présent: «Mais comment, dans cette pièce théâtrale, la pierre, l'insecte et le condamné (aux travaux forcés) ont-ils un rôle à jouer, alors que j'en suis exclu?»². Isa aurait pu s'adapter au présent et conserver sa fonction, comme beaucoup l'ont fait, mais sa conviction que les valeurs du passé sont meilleures, l'a empêché de participer à la révolution. Devant un travail que lui propose son cousin, Isa répond: «Le repos est pour moi

¹ Naguib Mahfouz, Les cailloux et l'automne, édition arabe, Beyrouth, Dar el Kalam, 1972, p.57. La traduction est à nous.

(١) وأيقن الآن أنه قضى عليه بأن يعانى التاريخ في إحدى لحظات عنفه حين ينسى وهو يتب وثبة خطيرة مخلوقاته التي يحملها فوق ظهره.

² Idem, p.89.

(٢) وكيف يكون للحجر دور في المسرحية ، وللحشرة دور ، وللمحكوم عليه في الجبل دور وأنا لا دور لي ؟ ص ٨٩

plus utile que toute autre chose dans la vie»¹. De son point de vue, la continuité historique aurait eu lieu, si la réforme était venue de l'intérieur du Wafd. Mais en fait, comment Isa arrive-t-il à remonter les dédales du temps? Par le souvenir. La statue de Saad Zaghloul sous l'ombre de laquelle il aimait se recueillir est le signe d'un passé inaccompli, aux yeux de Isa. Son bonheur consistait à vivre auprès des vestiges du passé. Le jeune communiste qu'il rencontre à la fin du roman, et qu'il avait écroué sans jugement lorsqu'il était au pouvoir, lui affirme avoir choisi la lutte et non l'évasion comme mode de vie, dans cette étape de l'histoire de l'Egypte.

- « - Désormais, rien ne m'intéresse, lui dit Isa.
 - Quant à moi, je me situe à l'autre extrémité. Je m'intéresse à tout et pense à tout.
 - Grand bien te fasse
 - N'est-ce pas meilleur que de s'asseoir dans l'obscurité sous la statue de Saad Zaghloul?
 - C'est ainsi que je trouve la vie agréable. Ne t'occupe pas de moi»²

¹ Idem., p.81.

(١) الراحة لي الآن أهم من أي غرض في الحياة. ص ٨١

² Les cailles et l'automne, op.cit., p. 223.

(٢) - لم يعد يهمني شيء
 - اما أنا فغني الطرف الآخر ، كل شيء يهمني وأفكر في كل شيء
 - فلتطب لك الدنيا كما تشاء
 - فلتطب لك الدنيا كما تشاء
 - أليس هذا بخير من الجلوس في الظلام تحت تمثال سعيد زغلول ؟
 - هكذا هي تطيب لي فلا تشغل بالك بأمر ص ٢٢٣

L'antagonisme entre un présent vécu à pleine intensité et un présent sacrifié pour un passé révolu, suscite à la fin du roman une prise de conscience chez Isa.

Après que le Wafdiste eut interrompu le dialogue, le jeune communiste poursuivit son chemin, «plein d'espoir dans l'avenir et le visage rayonnant. Celui-ci disparu, Isa se leva avec l'euphorie d'un enthousiasme subit et, à pas précipité, prit le même chemin que le jeune homme, laissant derrière lui sa place déserte et plongée dans l'obscurité»¹. Cependant le contexte laisse entendre que cette décision n'est ni profonde ni positive, parce que précipitée. Cette note pessimiste n'est pas le fait du roman seulement, mais aussi de la plupart des romans de Mahfouz après 1960.

Dans le Mendiant également, le présent est contesté au nom du passé. Omar el Hamzawi et Mostafa al Minawi sont deux camarades qui militaient, avant 1952, pour le socialisme. Après la révolution, les voilà installés dans un ordre bourgeois. Le premier est avocat de grande renommée dans tout le pays, le second est écrivain, journaliste et essayiste. C'est presque le même thème que le Voleur et les chiens, mais avec des nouvelles nuances. La différence entre Raouf et Omar est que ce dernier n'a pas officiellement trahi la cause du socialisme, mais s'est embourgeoisé sous un régime quasi-socialiste. Le militant est mort en lui et c'est l'homme qui veut vivre, mais qui se trouve accablé

¹ Idem., p. 224.

d'ennui et d'angoisse métaphysique. Omar fuit le passé et le présent en se retirant au désert... Cet anachorétisme déplacé n'est que le signe de son impuissance à assumer le présent. Le contraste est plein de signification lorsque Ottman Khalil - militant communiste actif - revient de prison, après vingt ans de réclusion.

«- Si vous ne vous étiez pas précipités vers vos tanières, dit Ottman, vous n'auriez pas perdu le combat.

- Nous n'avions ni force ni partisans parmi le peuple sur qui compter, réplique Omar. Si le miracle s'était réalisé pour nous, tous les continents se seraient coalisés contre nous.

- Il est regrettable que les infirmes ne pensent qu'à leur infirmité [...] Mon cher, dis-moi franchement: est-ce que tu continues à croire?

Omar réfléchit comme s'il se trouvait au bord d'un précipice et dit:

- J'ai continué à croire jusqu'avant l'avènement de la révolution. Lorsque celle-ci éclata, je me suis apaisé et j'ai commencé à me désintéresser de la politique et à regarder ailleurs.

- Ailleurs?

- Il plaît parfois à Mostafa, dit-il avec ménagement, de qualifier cet ailleurs comme étant une nostalgie poignante de mon passé d'artiste»¹.

¹ Naguib Mahfouz, Le Mendiant, édition arabe, le Caire, Maktabat Misr, 1965, p. 169-171. La traduction est de nous.

(١) - لو لم تسارعوا إلى الجحور لما فقدتم الميدان
- لم تكن لدينا قوة ولا أتباع في الشعب يعتد بهم ، ولو
وقعت المعجزة على أيدينا لهربت قارات للقضاء علينا
- المؤسف أن المرضى لا يفكرون إلا في المرض (...)
- صيارحني يا عزيزي أما زلت مؤمنا كما كنت؟

Pour ce militant cramponné à ses principes, il y a continuité dans le temps lorsqu'il y a participation de chacun. Après vingt ans de prison, il se dit: «J'ai la certitude que ma vie ne s'est pas gachée inutilement, et que les millions de victimes inconnues depuis l'âge de pierre ont élevé l'homme à un degré sublime [...] Il est insensé de s'attacher à un passé phtisique, alors que l'avenir se lève fort et infiniment plus solide que la veulerie des lâches»¹.

Dans ce roman, comme dans les deux précédents, le passé (révolutionnaire) est un point de départ et non d'arrivée, ce qui représenterait une fixation dans le passé. Pour ces personnages, partagés entre deux temps (le passé/le présent), entre deux modes (l'ancien/le nouveau), le passé n'est pas recherché en lui-même, mais en vue d'une continuité dans le présent et le futur. Cette continuité semble rompue, lorsque ce passé est trahi (le Voleur et les chiens).

Mahfouz n'a jamais endossé le manteau de la victime, ses états d'âme, il les laisse au vestiaire.

فتفكر عمر مليا فوق حافه الهاويه تم قبال
 - كذلك كنت قبال قيام الثورة ، فلما أن قامت الثورة اطمأن
 بالي ثم أخذت أفقد الاهتمام بالسياسة وأولى وجهي وجهة
 أخرى (. . .)
 - وجهة أخرى
 فقال بحذر
 - يحلو لمصطفى أحيانا بأن يصفها بأنها حنين جارف إلى
 الماضي الفني. ص ١٦٩ - ١٧١

¹ Idem., p. 169.

(١) وأكدت لنفسني بأن العمر لم يضع هدرا وأن الملايين الضحايا
 المجهودين منذ عهد القرد قد رفعوا الانسان إلى مرتبة
 سامية (. . .)
 من الحمق التعرض بـماضٍ ميسلول مادام المستقبل ينهض
 راسخا بصورة أقوى ملايين المرات من جبن الجبناء. ص ١٦٩

Mahfouz reste méthodique, il sent que son lecteur n'a pas besoin de consolation mais de solutions pratiques. Il n'y a pas de doute, il faut participer pour créer l'histoire. Il n'est pas donc étonnant que la vraie marche dans l'histoire et dans le temps soit réalisée par des personnages marxistes qui ont tous été emprisonnés par le régime nassérien. La continuité dans le temps, et en conséquence dans l'histoire, est assurée par eux.

L'analyse du temps du récit ne se limite pas seulement à l'étude de l'ordre mais concerne aussi les notions de durée et de fréquence.

1.2. La durée

Pour Genette, la dur' du récit ne peut être que celle de la lecture mais comme «les temps de lecture varient selon les occurrences singulières, et que, contrairement à ce qui se passe au cinéma, ou même en musique, rien ne permet ici de fixer une vitesse "normale" à l'exécution»¹, envisager la durée comme une opposition entre une longueur, celle du texte, et une durée, celle de l'histoire, n'avance notre critique en rien, puisque «le temps diégétique n'est presque jamais indiqué (ou inférable) avec la précision qui y serait nécessaire»².

¹ Genette, Figures III, op.cit., p. 122.

² Idem., p. 123.

Genette déplace le problème quand il parle de vitesse. «Le point de référence, ou degré zéro, qui en matière d'ordre était la coïncidence entre succession diégétique et succession normative, et qui serait ici l'isochronie rigoureuse entre récit et histoire, nous fait donc maintenant défaut [...] Il faut donc renoncer à mesurer les variations de durée par rapport à une inaccessible, parce que invérifiable, égalité de durée entre récit et histoire. Mais l'isochronisme d'un récit peut aussi se définir, comme celui d'un pendule par exemple, non plus relativement, par comparaison entre sa durée et celle de l'histoire qu'il raconte, mais de manière en quelque sorte absolue et autonome, comme constance de vitesse»¹.

Aborder la durée selon le critère de vitesse ne va pas sans une certaine contradiction, puisque le récit isochrone - où le rapport durée d'histoire/longueur du récit restera toujours constant - le degré zéro de référence n'existe pas. Le mot rythme semble le plus adéquat pour restituer la durée du récit, pourtant Genette l'écarte pour revenir à l'opposition durée d'histoire/longueur du récit.

Ce revirement se justifie par le fait que les grandes articulations narratives ne coïncident pas dans la Recherche avec les divisions apparentes en parties et chapitres pourvues de titres et de numéros: «Rappelons seulement que les deux principaux embarras sont, d'une part l'impossibilité de raccorder la chronologie externe d'Un

¹ Idem., p. 123.

amour de Swann (références à des événements historiques qui obligent à dater l'épisode aux environs de 1882-1884) à la chronologie générale de la Recherche (qui porte ce même épisode vers 1877-1878), et d'autre part la discordance entre la chronologie externe des épisodes de Balbec II et Albertine (références à des événements historiques situés en 1906 et 1913) et la chronologie interne générale, qui les reporte entre 1900 et 1902»¹.

Après avoir exposé les difficultés que pose une telle étude (de vitesse selon le critère de longueur du récit/durée d'histoire) - qui n'est applicable qu'à grandes échelles, celles des unités narratives - il note une évolution interne du récit à mesure qu'il s'avance vers sa fin, car il observe d'une part un ralentissement progressif du récit (importance des scènes très longues, couvrant une très petite durée d'histoire) et d'autre part une présence de plus en plus d'ellipses, deux aspects qui donnent au récit proustien un rythme discontinu. En ce qui concerne le récit mahfouzien, et plus particulièrement la trilogie, les grandes articulations narratives coïncident avec les divisions apparentes en chapitre et en partie. Aucune présence des fameuses ellipses proustiennes.

Ainsi les grandes variations de vitesse dans la trilogie s'établissent à peu près comme suit:

- L'Impasse des deux palais: 526 pages pour 19 mois;
- Le Palais du désir: 468 pages pour 3 années;

¹ Idem., p. 125-126.

- Le Jardin du passé: 367 pages pour 9 années.

Le récit se condense alors que l'histoire se dilate. Pourtant le rythme du récit n'a pas changé du plus lent dans L'Impasse des deux palais, au plus vite dans le Jardin du passé, seulement la technique de Mahfouz a changé, et au lieu de suivre un par un ses personnages comme il l'a fait dans le premier volet de la trilogie, il se contente d'insister sur ce qui est important pour l'histoire, et épargne le détail, étant donné que la famille est devenue plus grande et les faits plus compliqués.

Ce changement de rythme ne peut être «correctement» défini qu'en corrélation avec les quatre mouvements narratifs, à savoir l'ellipse «où un segment nul de récit correspond à une durée quelconque d'histoire»¹, la pause descriptive «où un segment quelconque du discours narratif correspond à une durée diégétique nulle»², la scène «le plus souvent "dialoguée", dont nous avons déjà vu qu'elle réalise conventionnellement l'égalité entre récit et histoire»³, et le récit sommaire «forme à mouvement variable (alors que les trois autres ont un mouvement déterminé, du moins en principe), qui couvre avec une grande souplesse de régime tout le champs compris entre la scène et l'ellipse»⁴.

¹ Idem., p. 128.

² Idem., p. 128.

³ Idem., p. 129.

⁴ Idem., p. 129

Nous allons tout de suite voir si les quatre mouvements narratifs contribuent effectivement à ralentir le rythme du récit.

1.2.1. Le sommaire:

Le sommaire est «la narration en quelques paragraphes ou quelques pages de plusieurs journées, mois ou années d'existence, sans détails d'actions ou de paroles»¹.

Si la trilogie relate 27 années de l'histoire de la famille Abd el-Gawwad, le récit n'en traite que 13 années, dans ce cas il serait logique que le récit sommaire occupe de plus en plus l'espace du récit. Cependant, il n'en est rien. Ainsi et malgré la longue durée que couvre l'histoire, nous n'avons rencontré qu'une seule fois le sommaire qui évoque plusieurs années «le professeur Abdel Aziz l'accueillait par un sourire d'amitié et de bienvenue. Rien d'étonnant à cela: ils étaient liés l'un l'autre depuis 1930, date à laquelle Kamel avait commencé à envoyer au professeur ses articles philosophiques et qui avait inauguré entre eux six années d'une collaboration fidèle et bienveillante»². Dans cet exemple le sommaire apparaît tout à fait assumé par le récit, et ne constitue en aucun cas un changement dans la temporalité. Cette présence «inactive» du récit sommaire peut s'expliquer par le fait que Mahfouz a

¹ Idem., p. 130.

² Naguib Mahfouz, Le Jardin du passé, op.cit., p. 118.

délimité la durée des événements dans un cadre temporel bien précis.

L'impasse des deux palais:

Sous-chapitres délimités par des étoiles	Cadre temporel
1-15	1 jour
16	1 nuit chez Zoubaida
17-18	1 matin
19	1 soir
20	1 après-midi
21-22	1 soir
23	1 après-midi
24	Quelques minutes avant le coucher du soleil
25	1 après-midi
26	Quelques minutes avant le coucher du soleil
27-28	1 jour
29-30	Le lendemain de l'accident d'Amina
31-34	1 jour
35	1 après-midi
36	Les jours d'exil ne sont pas précisés
37-38	Durée n'est pas précisée
39	1 soir
40	1 soir (mariage d'Aïcha)
etc...	

Le palais du désir:

Sous-chapitres	Cadre temporel
1-3	1 jour
4	1 matin
5	1 soir
6	même soir
7	1 soir
8	1 matin, 1 nuit, le lendemain
9	1 soir
etc...	

Le jardin du passé:

Sous-chapitres	Cadre temporel
1	Quelques moments avant le coucher du soleil (la séance du café)
2	1 matin
3	le jour du vendredi
4	le jour du 13 novembre
5	1 après-midi
6	Quelques moments avant le coucher du soleil
7	1 soir
8	1 soir
9	1 après-midi
10	1 jeudi
11	1 jour
12	1 soir
13	1 matin
14	1 soir
etc...	

Pour résumer un peu ce tableau, nous dirons que le sommaire n'infléchit en aucune façon la vitesse du récit, et par conséquent ne peut contribuer à ralentir le temps de ce dernier. Car, le sommaire dans la trilogie, n'occulte pas des moments ou des années cruciaux, nécessaires à la compréhension de l'histoire, mais des faits qui ne sont pas forcément importants pour la progression du récit: «Les jours d'alitement se suivent...»¹. Nous savons que le docteur a conseillé à Amina de rester trois semaines au lit, dans ce cas nous n'avons pas besoin de précision. Ce type de sommaire reste de loin le plus employé.

1.2.2. La pause

Les séquences descriptives avec arrêt de l'action et suspension de la durée de l'histoire sont courtes et rares dans la trilogie. Les descriptions ici sont plutôt à rapprocher du tempo de la scène par leur caractère focalisé: «Quelques instants plus tard, ils se trouvèrent tous les deux réunis dans la chambre et Amina alla déposer la lampe sur la table. Pendant ce temps, il suspendit sa canne au rebord du croisillon du lit, ôta son tarbouche et le posa sur le coussin, au milieu du divan [...] Sa femme s'approchant de lui, il étendit les bras et elle lui retira sa djoubba qu'elle plia avec soin et posa sur le divan. Puis elle revint détacher la ceinture de son cafetan, la lui ôta

¹ Mahfouz, L'Impasse des deux palais, op.cit., p. 202.

et commença avec une égale application à la mettre en plis pour la poser sur la djoubba, pendant qu'il attrapait et enfilait sa robe de nuit et emboîtait sa calotte blanche sur la tête»¹. Nous ne connaissons des vêtements du maître que la djoubba et le cafetan, mais l'action d'ôter les vêtements occupe tout l'espace. Ce genre de description, ce que Genette appelle «les descriptions narratives» restent les plus nombreuses. Ici le mouvement général du texte est commandé par la démarche ou le regard d'un personnage et le temps de la description épouse la durée de ce parcours.

Cependant nous avons pu relever 40 séquences descriptives: La plus courte (2 lignes) se situe dans le Palais du désir², la plus longue (23 lignes) dans L'impasse des deux palais³. Les descriptions chez Mahfouz semblent inspirées par un procédé rare dans le roman réaliste mais très usuel dans le domaine cinématographique, ce que les Anglo-saxons appellent le «close-up». Ce procédé permet à Mahfouz de cerner de très près ses personnages, et ceci non dans leurs déplacements, mais dans le détail de leurs mouvements: «Elle se dirigea vers le miroir, y jeta un regard et voyant que son voile de tête brun, tout frippé et glissant vers l'arrière, lui découvrait le front encombré de mèches châtaines, elle en saisit le noeud du bout des doigts, le dénoua et rajusta le voile sur sa tête en attachant soigneusement les deux extrémités d'un geste

¹ L'Impasse des deux palais, op.cit., p. 17.

² Op.cit., p. 129.

³ Op.cit., p. 29.

mesuré. Puis, des paumes, elle se frotta les côtés du visage comme pour en effacer les dernières traces de sommeil»¹. L'attention ici est fixée sur les mouvements d'Amina, d'où la prolifération des verbes «se diriger, jeter, saisir, dénouer, rajuster, frotter,...)

1.2.3. L'ellipse

«Du point de vue temporel, l'analyse des ellipses se ramène à la considération du temps de l'histoire éliidé, et la première question est ici de savoir si cette durée est indiquée (ellipses déterminées) ou non (ellipses indéterminées)»².

Ainsi entre la mort d'Ahmed Abd el-Gawwad et le remariage de Abdelmonem avec Karima se place une ellipse clairement déterminée: «Karima arriva à al Sokkasiyya en voiture, dans sa robe de mariée, accompagnée de ses parents et de son frère. Là se tenaient pour les accueillir Ibrahim Shawkat, Khadija, Ahmed, Sawsan Hammad, son épouse et Kamel [...] Bien que depuis la mort de H. Ahmed une année et demi se fut écoulée, Amina n'était pas de la fête»³.

En revanche, il existe aussi celle dont la présence même n'est pas déclarée dans le texte, et que le lecteur peut seulement inférer de quelques lacunes chronologiques ou solution de continuité narrative: c'est le

¹ L'Impasse des deux palais, *op.cit.*, p. 10.

² Genette, Figures III, *op.cit.*, p. 139.

³ Mahfouz, Le Jardin du passé, *op.cit.*, p. 309.

cas de neuf mois qui se sont écoulés entre le chapitre 19 (le mariage de Naima) et le chapitre 24 (l'accouchement). En général, ce type d'ellipse est le plus nombreux chez Mahfouz.

1.2.4. La scène

«Dans le récit romanesque tel qu'il fonctionnait avant la Recherche, l'opposition de mouvement entre scène détaillée et récit sommaire renvoyait presque toujours à une opposition de contenu entre dramatique et non dramatique, les temps forts de l'action coïncidant avec les moments les plus intenses du récit tandis que les temps faibles étaient résumés à grands traits et comme de très loin, selon le principe que nous avons vu exposé par Fielding. Le vrai rythme du canon romanesque, encore très perceptible dans *Bovary*, est donc alternance de sommaire non dramatique à fonction d'attente et de liaison, et de scène dramatique dont le rôle dans l'action est décisif»¹.

On peut reconnaître ce statut à la plupart des scènes de la trilogie (cf. la scène de la prière du vendredi où un azhariste² accuse Yasmine d'espionnage au profit des Anglais).

«Puis on appela à la prière et les hommes se levèrent d'un seul mouvement. Ils se tinrent debout, en rangs serrés qui recouvrirent le vaste

¹ Genette, Figures III, op.cit., p. 142.

² Etudiant de la célèbre université musulmane El Azhar.

parterre de la mosquée et l'édifice ne fut plus que corps et âmes dont la densité rappela à Kamel le spectacle du palanquin du pèlerinage dans al Nahhasin [...] Les courants se mêlèrent en tous sens, l'heure bénie que Kamel avait poursuivie de ses vœux était venue...[...] Il commença à avancer lentement dans les pas de son père quand soudain un jeune azhariste surgit brusquement de la foule et leur barra la route d'un geste violent qui attira les regards [...] A cet instant, Ahmed Abd el-Gawwad ne put s'empêcher de s'adresser au jeune homme en lui demandant, froissé:

«- Qu'as-tu, l'ami à nous regarder comme ça !!
L'azhariste désigna Yasine du doigt et cria d'une voix de tonnerre:

- Espion

«Ce mot transperça la poitrine de la famille comme une balle de revolver. Ils furent pris de vertiges, écarquillèrent les yeux et restèrent figés à leur place tandis que l'accusation commençait à courir sur les langues qui la répétaient dans l'affolement et la fureur [...] Ahmed Abd el-Gawwad fut le premier à reprendre ses esprits, et bien que ne comprenant rien à ce qui passait autour de lui, il prit conscience du danger qu'il y avait à garder le silence et à rester sur la réserve. Il interpella le jeune homme d'une voix courroucée:

«-Qu'est-ce que vous dites, monsieur le Cheikh? De quel espion voulez-vous parler?»¹ etc...

Si cette scène reste dramatique, elle n'est pas dégagee de ce que Genette appelle «les impédimenta

¹ L'impasse des deux palais, op.cit., p. 440-441.

descriptifs». Mahfouz décrit et commente la réaction d'abord de la famille, ensuite celle d'Ahmed Abd el-Gawwad devant cette accusation inattendue. Cependant la condensation des chapitres dans des cadres temporels bien précis (un jour, une nuit, un matin...) ne permet pas à la scène de dépasser l'unité dramatique, et de prendre l'ampleur de la scène proustienne. En effet, presque tous les chapitres jouissent d'une certaine autonomie, et nous disposons de quelques uns qui peuvent se lire comme des nouvelles (voir la liaison de Yasine avec la mère de Maryam). La scène dans la trilogie n'entraîne aucune modification dans «la texture temporelle» puisqu'elle fonctionne comme dans les récits antérieurs à la Recherche, c'est-à-dire, selon l'opposition scène détaillée (dramatique)/récit sommaire (non dramatique).

En résumé et comme nous venons de le constater, aucune de ces quatre variations de la vitesse définies par Genette ne contribue à ralentir le récit. Si la trilogie a un rythme, il semble régi par les réveils nocturnes d'Amina, les coups du pétrin, la séance du café. Autant dire qu'il apparaît dans l'intériorité du personnage.

1.3. La fréquence

L'étude de la fréquence concerne «les relations de répétition» entre récit et histoire. D'emblée on peut dire que des deux formes de la temporalité (ordre et durée), l'analyse de la fréquence semble la plus crédible. L'analyse ici ne repose pas sur un point de référence hypothétique et

invérifiable, au contraire l'objet de la fréquence est né d'un souci de précision.

Nous avons constaté que l'analyse de l'ordre comme celle de la durée pêche par excès d'idéalisme: La dite coïncidence temporelle entre récit et histoire, aussi bien que l'égalité entre longueur (celle du récit) et durée (celle de l'histoire) est aussi rare qu'exceptionnelle, en tout cas elle ne peut constituer une règle. Dans la pratique, le roman nous prouve qu'il en va autrement du traitement du temps.

En écartant le postulat du «point de référence», la fréquence met l'accent sur trois points effectifs:

- le singulatif et l'itératif
- le diachronique et le synchronique
- l'alternatif et le transitif.

Nous avons, pour des raisons méthodologiques, procédé à un petit remaniement, sans toutefois trahir la pensée de Genette, ou porter préjudice à son livre. Ces remaniements concernent les nominations diachroniques/synchroniques, qui ne sont pas mentionnées explicitement en ces termes dans le texte, et l'alternatif/transitif, qui apparaissent dans le texte sous les noms d'alternance et de transition.

1.3.1. Le singulatif / itératif

«Un événement n'est pas seulement capable de se produire: il peut aussi se reproduire, ou se répéter...»¹. Entre ces capacités de «répétition» des événements narrés (de l'histoire) et les énoncés narratifs (du récit) s'établit un système de relations que Genette ramène à quatre types virtuels: «Très schématiquement, on peut dire qu'un récit, quel qu'il soit, peut raconter une fois ce qui s'est passé une fois, n fois ce qui s'est passé n fois, n fois ce qui s'est passé une fois, une fois ce qui s'est passé n fois»². De ces quatre types Genette retient le premier et le dernier, soit le récit singulatif et le récit itératif.

On peut penser que la division singulatif/itératif renvoie à l'opposition récit classique/la Recherche. En effet, Genette met en lumière la particularité de la Recherche, à savoir la prédominance et l'autonomie de l'itératif, tandis que dans «le récit classique et encore jusque chez Balzac, les segments itératifs sont presque toujours en état de subordination fonctionnelle par rapport aux scènes singulatives, auxquelles ils donnent une sorte de cadre ou d'arrière-plan informatif»³. Selon Genette, «la fonction classique du récit itératif est donc assez proche

¹ Genette, Figures III, op.cit., p. 145.

² Idem., p. 146.

³ Idem., p. 148.

de celle de la description avec laquelle il entretient d'ailleurs des rapports très étroits [...]»¹.

On peut reconnaître ce statut à presque tous les itératifs de Mahfouz et nous pensons plus particulièrement à celui qui ouvre la trilogie² et qui est consacré à Amina, la mère de famille: «C'était l'habitude qui l'avait tirée du sommeil à cette heure [...]» (p.9); «Pour se rassurer, elle avait pris l'habitude [...]» (p. 11); «Pas un seul jour, elle n'avait regretté la soumission [...]» (p. 11); «Bien qu'il s'adonnait chaque nuit au vin [...]» (p. 17); «Puis au fil des jours et des nuits, l'expérience prouva [...]» (p. 18).

Qu'il soit déterminé «pas un seul jour», «chaque nuit», ou indéfini «prendre l'habitude», «au fil des jours et des nuits», l'itératif dans ces exemples fonctionne comme dans le récit classique, c'est-à-dire, il donne un arrière-fond explicatif ou informatif et donc reste en état de subordination par rapport au récit singulatif.

En conséquence, il ne suffit pas que l'événement se répète, encore faut-il que la récurrence prenne une extension textuelle et thématique importante, ce qui n'est pas le cas dans la trilogie. L'itératif chez Mahfouz recouvre une part du texte pratiquement nulle et donc ne peut constituer un intérêt pour l'étude de la fréquence.

¹ Idem., p. 148.

² L'Impasse des deux palais, op.cit.

1.3.2. Diachronique / synchronique

Le diachronique est ce type de récit qui relate pour ainsi dire les événements en même temps qu'ils se passent. Dans ce genre de récit, la coïncidence entre l'ordre des successions des événements dans l'histoire et leur disposition dans le récit est presque parfaite.

Le Palais du désir semble bâti sur ce modèle; nous suivons étape par étape l'évolution de Kamal Abd el-Gawwad, son apprentissage, le passage à l'âge adulte, la destruction de ses idéaux, l'expérience de l'écriture. Dans cet exemple le diachronique renvoie au récit singulatif, il narre une fois ce qu'il s'est passé une fois.

Le synchronique ne renvoie pas à l'itératif, mais à tout le profil du récit sommaire. Mahfouz l'utilise fréquemment dans le Jardin du Passé pour relater après coup les événements passés sans se soucier du détail. Le recours à ce type de récit se justifie par le fait que la famille est devenue beaucoup plus nombreuse et les événements encore plus amples et plus compliqués. Dans le Jardin du passé, le synchronique reste prédominant puisqu'il s'agit de la troisième génération. Ici, le synchronique joue un peu le même rôle que le sommaire.

1.3.3. Alternatif / transitif

L'alternatif s'avère nécessaire quand «la relation [singulatif/itératif] échappe à toute analyse, et même à toute définition, le récit passant d'un aspect à l'autre sans se soucier de leur fonctions mutuelles, et même apparemment sans les percevoir»¹. L'alternatif chez Mahfouz correspond à un changement dans la temporalité et s'assimile le plus souvent à l'analepse à qui, d'ailleurs, il emprunte maint procédés, tels que le monologue intérieur, les guillemets, la parenthèse, etc.

Le transitif concerne les interférences entre les différentes catégories du temps. «[...] Ainsi, dans le récit traditionnel, l'analepse (fait d'ordre) prend souvent la forme du récit sommaire (fait de durée, ou de vitesse) le sommaire recourt volontiers au service du l'itératif (fait de fréquence); la description est presque toujours à la fois ponctuelle, durative et itérative, sans jamais s'interdire des amorces de mouvement diachronique [...] on ne peut donc caractériser la tenue temporelle d'un récit qu'en considérant ensemble tous les rapports qu'il établit entre sa propre temporalité et celle de l'histoire qu'il raconte»².

Nous avons observé au chapitre de l'ordre que les déformations temporelles (les anachronismes) sont toutes

¹ Figures III, op.cit., p. 170.

² Idem., p. 178.

prises en charge par le récit premier, le récit singulatif (fait de fréquence); le récit synchronique (fait de fréquence) a souvent la forme du récit sommaire (fait de durée), l'alternatif (fait de fréquence) se confond souvent avec l'analepse (fait d'ordre)...etc. Le jeu avec le temps, ces interférences entre les catégories du temps semblent inévitables, étant donné que le récit est toujours ballotté entre ce qu'il raconte (l'histoire) et ce qui le raconte (la narration).

En définitive la temporalité chez Mahfouz ne semble pas mise à rude épreuve; les changements temporels, qu'ils se rapportent à la question d'ordre, de durée ou de fréquence restent le plus souvent intégrés au récit premier et ne constituent nullement une rupture par rapport à la temporalité générale (voir le cas des analepses, du récit sommaire, de la description...)

En général, la temporalité chez Mahfouz fonctionne selon deux axes: tantôt elle est horizontale (le récit linéaire), tantôt elle est verticale (le récit non linéaire). La linéarité semble dominer les premières oeuvres de Mahfouz, les romans historiques¹, les romans sociaux², tandis que la non linéarité débute avec les Fils de la Médina et atteint son summum avec le recueil de nouvelles qui s'intitule Sous l'abri.

¹ Jeux du destin, Râdubia, La Lutte de Thèbes.

² Le Nouveau Caire, Khân el Khalili, L'Impasse du pilon, Début et fin, et la trilogie.

2. Modes du récit

2.1. Modalité

Étant donné notre position de départ perméable à la sensibilité artistique, la catégorie du mode dans le discours du récit nous paraît d'une grande importance. Pourquoi? Parce que toute narration passe nécessairement par une médiation. Contrairement à la poésie qui communique souvent les émotions sans l'intermédiaire d'une tierce personne, par le principe d'une effusion d'âme à âme, le roman ne peut se passer de médiation. S'il emprunte à la musique certains concepts comme le rythme et le tempo, il dispute à la peinture les notions de distance et de perspective. Il est certain, qu'au départ, il y a des faits, une histoire, des mots... Mais que seraient les faits sans le regard qui les constate, quelle valeur revêtirait l'événement sans le point de vue de celui qui le rapporte et l'introduit? A dire vrai, la question du regard, du point de vue, ou plus exactement du mode narratif ne date pas d'hier. Depuis l'Antiquité, les poéticiens n'ont eu de cesse de s'interroger sur ce sujet.

Platon dans le livre III de La République oppose deux modes narratifs, le récit pur et le récit imitatif. Mais avant d'entamer de plus amples explications, une définition s'impose. Les grammairiens définissent le mode comme le «nom donné aux différentes formes du verbe employées pour affirmer plus ou moins la chose dont il

s'agit et pour exprimer [...] les différents points de vue, auxquels on considère l'existence ou l'action»¹. Le Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage ne consacre qu'un petit paragraphe à la catégorie du mode. Ducrot et Todorov résument surtout l'approche des logiciens et linguistes qui revient à «distinguer dans un acte d'énonciation, un contenu représentatif, appelé parfois dictum (la mise en rapport d'un prédicat avec un sujet), et une attitude prise par le sujet parlant à l'égard de ce contenu (c'est le modus ou la modalité)»²

Ainsi, pour les grammairiens et les linguistes la forme verbale (indicatif, subjonctif, conditionnel...) serait susceptible d'exprimer l'attitude du sujet parlant à l'égard de son énoncé. Et justement, c'est cette attitude-là qui intéresse les spécialistes du récit.

Pour résumer, nous dirons que la catégorie du mode dans le discours du récit reste attachée à deux questions: la distance modale et la perspective narrative. La première se présente comme la modulation quantitative («combien?») de l'information narrative, la seconde comme la modulation qualitative «par quel canal?»³.

Les spécialistes du récit depuis Platon règlent la question du mode en opposant deux attitudes. «Selon que le

1 Litttré, article «Mode», Paris, 10/18, 1964, p. 397.

2 «Temps et modalité dans le langage» in Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Seuil, 1972, p. 393.

3 Genette, Nouveau discours du récit, Paris, Seuil (coll. «Poétique»), 1983, p. 29.

poète "parle en son nom sans chercher à nous faire croire que c'est un autre que lui qui parle" (et c'est ce qu'il nomme récit pur), ou qu'au contraire "il s'efforce de donner l'illusion que ce n'est pas lui qui parle" mais tels personnages, s'il s'agit de paroles prononcées: et c'est ce que Platon nomme proprement l'imitation, ou mimésis¹. Cf. le chant IX-XII de l'Odysée où Homère cède la parole à Ulysse.

Cette division du discours narratif en récit pur (diégésis) et récit mimétique (mimésis) a été reprise aux États-Unis et en Angleterre vers la fin du XIXème siècle et au début du XXème siècle par les théoriciens et les partisans de l'école Jamesienne sous les termes de telling (raconter) et de showing (montrer).

Cette division, comme la précédente, ne satisfait pas notre critique; il sent que cette division chez Platon concerne plutôt les genres littéraires et non les modes. Plus tard, dans «L'introduction à l'architexte», il revient sur cette question. «La différence de statut entre genres et modes est essentiellement là: les genres sont des catégories proprement littéraires, les modes sont des catégories qui relèvent de la linguistique, ou plus exactement de ce l'on appelle aujourd'hui la pragmatique»². C'est là où Genette se méprend; les catégories des modes ne relèveraient pas uniquement de la linguistique.

1 G. Genette, Figures III., op.cit., p. 184.

2 Genette, «L'introduction à l'architexte» in Théorie des genres, G.Genette (éd.), Paris, Seuil (Points), 1980, p. 142.

Par ailleurs, pour Genette, «La notion même de "showing", comme celle d'imitation ou de représentation narrative (et davantage encore, à cause de son caractère naïvement visuel) est parfaitement illusoire: contrairement à la représentation dramatique, aucun récit ne peut "montrer" ou "imiter" l'histoire qu'il raconte. Il ne peut que la raconter de façon détaillée, précise, vivante, et donner par là plus ou moins l'illusion de mimésis qui est la seule mimésis narrative, pour cette raison unique et suffisante que la narration, orale ou écrite, est un fait de langage, et que le langage signifie sans imiter»¹. Si la narration reste un fait de langage, le roman semble plutôt un fait de fiction. «Bien qu'il soit évident que les écrivains de fiction utilisent le langage commun, je ne pense pas qu'on puisse tirer au clair leur activité en disant qu'il écrivent à propos de prédicats ou de propriétés»². Le romancier ne se contente pas de produire des phrases, il invente une histoire. «En général, que faisons-nous, nous qui écrivons? Nous racontons des histoires. Les romanciers, les poètes eux-mêmes racontent, et ils racontent l'histoire de tous ceux qui ne sont ni ne seront poètes, dramaturges, ou romanciers»³. Mais le romancier ne se contente pas de savoir ou de connaître, il

1 Genette, Figures III, op.cit., p. 183.

2 Margaret Macdonald, «Le langage de la fiction», Esthétique et poétique, Paris, Seuil, 1992, p. 222.

3 José Saramago, «Monologue intérieur ou narrateur omniscient?», traduit du portugais par Lyne Strouc, Ouai Voltaire, No. 4, hiver 1992, p. 27.

organise; il est à la fois démiurge et onomatourge, il est, dira José Saramagó, «comme le conducteur d'un quadrigé qui doit non seulement tenir les rênes et surveiller la réponse des chevaux à ses stimulations mais encore rester attentif aux éventuelles ornières du chemin, à la route à suivre et aux signes révélateurs que livre une machine toujours plus fragile qu'il n'y paraît»¹. La fragilité de la machine narrative vient du fait que le romancier puise ses matériaux d'un stock, on ne peut plus commun: la langue. Cependant, il le fait avec une intention subversive. «Il me semble que la littérature est une révolution contre la réalité et non une description de cette réalité»². L'existence et la survie de la littérature s'articulent entre deux tendances contradictoires: d'une part la nécessité ou l'impératif de représenter (reproduire) le réel, et de l'autre l'intention de le travestir. On a déjà essayé de définir la littérature comme «mise à l'épreuve de l'être à travers le langage, trouvant sa résolution dans une forme»³. Ce qui signifie que l'écrivain, n'étant pas assuré de sa réalité, n'a d'autre issue pour combler ce manque que d'en passer par les mots. Leur densité sera la sienne et c'est à travers eux qu'il se sentira advenir. Ce rapport passionnel, voire existentiel,

1 Idem., p. 27.

2 Naguib Mahfouz, Entretiens avec G. Choukri, Al-Hilal, No. 402, 1970, p. 153.

3 Cité par Alain Nadaud, «Malaise dans la littérature», Ouai Voltaire, No. 6, automne 1992, p. 16.

avec les mots autorise toutes les libertés, et surtout celle de traiter le monde à sa façon.

Il serait intéressant de s'interroger sur la manière dont un auteur utilise les mots et les phrases lorsqu'il écrit une oeuvre de fiction.

On a longtemps cru que les phrases appartenant à la fiction exprimaient des assertions fausses. Cependant depuis que l'on sait que le roman ne fait pas toujours l'apologie du faux, la définition du genre a considérablement changé. Normalement le romancier ne ment pas et ses lecteurs ne sont pas leurrés parce que le romancier ne se contente pas d'avancer des «assertions» qu'il sait être fausses, mais surtout se sert de toutes les stratégies qui lui offrent son art pour amener le lecteur à accepter son récit, son histoire. Car, quel était le but des anciennes formules incantatoires par lesquelles débutaient les récits, comme «Il était une fois...» ou «Il y a très, très longtemps...», et quel est celui de leurs équivalents modernes, si ce n'est d'envoûter le lecteur afin d'imposer silence à ses facultés critiques, de l'amener à suspendre son incrédulité. Le romancier selon Margaret Macdonald est comme le conteur, il ne saurait avoir d'emprise sur son auditeur s'il n'est pas capable de le convaincre. «C'est ainsi qu'une des stratégies du romancier consiste à "tenter de donner un air de vérité à ses fictions"»¹ et s'il recourt au faux, il le fait uniquement pour accroître sa

¹ Margaret Macdonald, «Le langage de la fiction», op.cit., p. 209.

crédibilité. «Le caractère convaincant d'un récit est le résultat d'une conspiration mutuelle dans laquelle l'auteur et son public s'engagent en toute liberté [...] La conviction que produit l'art, et qui ne s'accompagne ni de crédulité, ni d'incrédulité, ressemble à une tromperie non intentionnelle. Et s'il est vrai qu'un menteur feint lui aussi, il n'en découle pas pour autant que toute feinte soit un mensonge»¹. Une phrase fictionnelle comme l'affirme Macdonald n'exprime pas forcément une assertion mensongère. «La plupart des récits, il faut le répéter, sont racontés à l'aide de phrases normales qui sont communes aux assertions factuelles et à la fiction et qui sont comprises de manière appropriée»². En fait, c'est exactement en cela que réside le problème. Car il est possible de se servir du langage de différentes manières afin d'obtenir des résultats différents. Le langage ici transcende sa fonction principale qui est de communiquer pour créer, inventer quelque chose qui n'existait pas auparavant. «Raconter une histoire, c'est donner naissance à quelque chose, et non pas rapporter des faits. Tout comme le contenu des rêves, les objets de la fiction peuvent présupposer ceux de la vie réelle, mais ils n'entrent pas en compétition avec eux. Cependant, par opposition à ceux des rêves, il sont inventés de manière délibérée. Le romancier invente par choix délibéré et non pas accidentellement»³. C'est ce choix délibéré, cette

1 Idem., p. 210.

2 Idem., p. 213.

3 Idem., p. 218.

manière d'utiliser le langage à d'autres fins qui est intéressant.

2.2. Distance

«La distance modale» est une expression relativement récente, Genette en est l'inventeur. L'étude de la distance se veut «essentiellement critique à l'égard de la notion ancienne de mimésis et surtout de son équivalent moderne le showing, et par conséquent à l'égard des couples oppositionnels qui les comportent»¹

Pour comprendre les problèmes de modalité, il faut faire le partage entre la poétique de Platon, les idées de Genette, et la théorie de Mahfouz. Il n'est pas toujours facile de progresser en s'appuyant sur une structure pyramidale; en haut la tradition incarnée par Platon, en bas à droite la reprise faite par les poéticiens depuis Aristote jusqu'à Genette, et à gauche l'écart représenté par l'oeuvre d'art. Il convient de déterminer nos priorités; notre but n'est pas de résumer le livre III de la République, ni de repérer et paraphraser les changements apportés par Genette; notre quête reste attachée à l'aile gauche de la pyramide. C'est dire que l'étude du mode se fera non pas uniquement mais surtout par référence à la perception du romancier. Est-ce une prétention que de vouloir marcher sur les pas de l'artiste? Toutefois, nous n'avons nullement l'intention de

¹ G. Genette, Nouveau discours du récit, op.cit., p. 30.

tourner le dos à la tradition, le recours à Platon apparaît beaucoup plus que nécessaire, c'est même une obligation, n'est-il pas le premier à avoir traité la question de la modalité?

Si l'objet de la modalité concerne une constante, l'événement, «[t]out ce que disent les conteurs de fables et les poètes n'est-il pas le récit d'événements passés, présents ou futurs?»¹ les choses se compliquent dès lors que les «poètes» emploient différents modes pour raconter ce qui en principe ne change pas: l'événement. «Eh bien ! n'emploient-ils pas pour cela le récit simple², imitatif ou l'un et l'autre à la fois?»³.

On connaît la position de Platon par rapport au mimétique. «Si mon opinion l'emporte [...] nous déciderons en faveur de la forme pure qui imite l'homme de bien»⁴. Par la «forme pure» Platon entend un «récit pur», un récit exempt de tout ce qui peut fonctionner comme «connotateurs de mimésis», à savoir les dialogues, les informations redondantes, les détails inutiles... Ainsi «et pour bien faire apparaître la différence, il va jusqu'à récrire en diégésis la fin de la scène entre Chrysès et les Achéens,

1 Platon, la République, trad. par Robert Baccou, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 144.

2 Genette propose de remplacer la traduction «récit simple» par «récit pur», nous suivrons son exemple.

3 Platon, la République, op.cit., p. 144.

4 Idem., p. 149.

qu'Homère avait traitée en mimésis, c'est-à-dire en paroles directes, à la manière du drame»¹.

A priori, on peut penser que ce qui distingue les deux modes chez Platon, revient à l'emploi d'une certaine forme: directe (le récit mimétique) et indirecte (le récit pur). Cependant, il serait faux de vouloir résumer le problème de la modalité chez Platon en les ramenant à une affaire de guillemets. A vrai dire, ce qui oppose diégésis à mimésis chez Platon semble dépendre de l'attitude du poète (présence/absence): «si le poète ne se dissimulait jamais, l'imitation serait absente de toute sa poésie, de tous ses récits»². Derrière la volonté de se taire, de céder la parole à quelqu'un d'autre se profile l'intention de se dissimuler. Mais si l'absence est absolue, la présence a ses degrés, de là l'importance de la notion de distance chez Genette: elle relativise le problème de la modalité. Comment? En déplaçant l'intérêt pour l'attitude du narrateur vers la position du récit par rapport à l'histoire qu'il raconte. C'est dire que ce qui intéresse Genette c'est d'abord «l'information narrative»: «[L]a "représentation", ou plus exactement l'information narrative a ses degrés, le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi (pour reprendre une métaphore spatiale courante et commode, à condition de ne pas la prendre à la lettre) se tenir à plus ou moins grande distance de ce qu'il raconte; il peut aussi

1 Genette, Figures III, op.cit., p. 184.

2 Platon, La République, op.cit., p. 145.

choisir de régler l'information qu'il livre, non pas par cette sorte de filtrage uniforme, mais selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire (personnage ou groupe de personnages), dont il adoptera ou feindra d'adopter ce que l'on nomme couramment la "vision" ou le "point de vue", semblant alors prendre à l'égard de l'histoire (pour continuer la métaphore spatiale) telle ou telle perspective. "Distance" et "perspective", ainsi provisoirement dénommés et définies, sont les deux modalités essentielles de cette régulation de l'information narrative qu'est le mode»¹.

Bien que l'expression «régulation de l'information narrative» apparaisse comme une formule rébarbative, elle semble plus adéquate, parce que plus précise. Contrairement au mot «représentation» que Genette n'emploie qu'entouré de guillemets de protestation, l'expression «information narrative» permet de neutraliser la confusion entre «raconter» et «représenter». Car malgré le succès dont elle jouit en Angleterre et aux États-Unis le showing, la «représentation» reste pour Genette «un terme hypocrite, compromis bâtard entre information et imitation»². Ce qui gêne notre critique c'est moins l'imprécision du terme que son ambivalence, «[u]n terme unique pour deux notions distinctes et emboîtées»³. Ainsi, il propose de remplacer

1 Genette, Figures III, op.cit., p. 183-184.

2 Genette, Nouveau discours du récit, op.cit., p. 29.

3 Idem., p. 28.

«le couple boiteux» diégésis/mimésis par l'opposition récit d'événements/récit de paroles.

Le récit d'événements sera tenu pour plus distant, il dit moins et de façon plus médiate; le récit de paroles pour moins distant, et donc plus mimétique. Ce qui rapproche Genette de Platon, c'est leur position par rapport au mimétique. Platon le condamne comme quelque chose d'impie, indigne de figurer parmi les arts de la cité; Genette le réfute comme un terme incompatible avec la notion de raconter: «Le récit ne "représente" pas une histoire (réelle ou fictive), il la raconte, c'est-à-dire qu'il la signifie par le moyen du langage - exception faite pour les éléments déjà verbaux de cette histoire (dialogues, monologues) qu'il n'imite pas non plus, non certes ici parce qu'il ne le peut pas, mais simplement parce qu'il n'en a pas besoin, pouvant directement les reproduire, ou plus exactement les transcrire»¹. Genette reste persuadé qu'«[i]l n'y a pas de place pour l'imitation dans le récit, qui est toujours en deçà (récit proprement dit) ou au-delà (dialogue)»².

Nous ne sommes pas d'accord avec Genette quand il dit qu'il n'y a pas de place pour l'imitation dans le récit mais il est vrai que le récit, enfin le roman n'est ni tout à fait diégétique, ni tout à fait mimétique, il se situe entre les deux, il est oeuvre d'art. C'est surprenant, par moments la compétence critique passe très près de ce qu'on peut appeler le génie créateur. Genette n'est pas un

1 Genette, Nouveau discours du récit, *op.cit.*, p. 29.

2 Idem., p. 29.

insensible, mais ce qui nous gêne chez lui sont deux choses: d'abord cette confusion entre la question du genre et la question du mode, ensuite ce refus catégorique du mimétique. Si Platon le condamne comme un genre indigne des arts de la cité, il n'a jamais douté de son existence comme mode narratif.

Genette semble convaincu que «dans un récit, il n'y a que rhésis et diégésis - on dit d'ailleurs, et fort clairement, texte de personnages et texte de narrateur»¹.

Aux yeux de Genette cette nouvelle opposition texte de personnage/texte de narrateur évince les ambiguïté de la représentation; mais ce que notre critique n'a pas prévu c'est que cette opposition débouche sur un problème plus grave: où situer le texte de l'auteur?

Dans un article intitulé «La narratologie et la question de l'auteur», Sandro Briosi revient sur cette question, et critique la démarche des narratologues qui consiste à nier le sujet auteur pour ne s'occuper que du personnage et du narrateur. L'originalité de cet article réside dans le fait qu'il relance le débat autour de la question de l'auteur. Pour Sandro Briosi on ne peut pas nier que «c'est toujours l'auteur qui raconte l'histoire [...] l'entrée en scène du personnage qui voit et/ou qui raconte est moins un moyen qui s'offre à l'auteur pour s'approcher du point de vue du personnage qu'un moyen utilisé pour prendre ses distances par rapport à son propre point de

¹ Idem., p. 29.

vue»¹. Prendre ses distances par rapport à son propre point de vue semble a priori la seule modalité possible. Pour le romancier, la distance se mesure par rapport à un point de départ, la conscience de l'oeuvre d'art.

On peut dire que le point de départ de Mahfouz a tous les traits du réalisme. Les critiques² qui divisent l'oeuvre de Mahfouz en deux parties, l'avant et l'après réalisme, n'ont pas tout à fait tort. Effectivement, le réalisme constitue une étape charnière: il clôt un cycle, le cycle des romans historiques (récit diégétique) et ouvre un autre, le cycle des romans symboliques (récit mimétique).

A priori, rien ne nous autorise à faire ce rapprochement, d'autant plus que certains critiques contestent l'idée qu'on puisse traduire diégésis par histoire, mais nous n'allons pas nous déclarer vaincue à la première difficulté. Notre intuition, notre sens littéraire nous dit que par moment les termes diégésis et histoire se recouvrent. Et ceci semble bien le cas chez Mahfouz; il convient ici de rappeler le projet initial de notre écrivain: au début de son parcours littéraire, Mahfouz projetait d'écrire l'histoire de l'Égypte, mais, s'il ne mène pas son projet à sa fin, la passion qui l'a nourrie ne s'est jamais démentie. A coup sûr, la démarche de l'écrivain diffère de celle du poéticien, et ceci non seulement à cause de leur position de départ l'un du côté de l'art, l'autre du

1 Sandro Briosi, «La narratologie et la question d'auteur», Poétique, No. 68, 1986, p. 514.

2 Rajaâ El Nakass, Gali Choukri.

côté de la littérarité mais surtout à cause de leur divergence d'approche vis-à-vis de la représentation narrative. Pour Genette, la représentation narrative «est parfaitement illusoire» car elle repose sur le verbe, par conséquent la mimésis narrative n'est qu'illusion de mimésis. Au contraire chez Mahfouz, elle apparaît effective. Comment? Elle montre, non pas dans le sens de «représente» mais dans le sens de «fait voir». La mimésis ne peut être que mimésis du verbe nous dit Genette, mais que se passe-t-il si elle n'est plus tout à fait verbale?

La mimésis chez Mahfouz ne concerne pas le récit de paroles, moins encore le récit d'événements, mais vise les genres. Il s'agit d'imiter la forme littéraire en commençant par le roman historique, en passant par le roman réaliste et en terminant par le roman surréaliste. Certes, il y a un désir de renouer avec l'histoire; ce désir ne vise pas les événements eux-mêmes mais leur mode d'être.

C'est dans ce sens qu'on peut parler d'imitation formelle, le récit de Mahfouz imite ce qu'il raconte (l'histoire d'une formation), pari gagné sur la distance, il est tour à tour poète et imitateur.

Ainsi les «romans historiques» correspondent à la phase inaugurative du récit pur, cette phase ressemble en quelque sorte à ce premier exercice de style où le romancier s'exerce d'abord à ne rapporter que des faits et rien que cela. Il faut convenir que l'écrivain n'est pas comme le poéticien partagé entre deux attitudes (parler en son propre nom ou donner l'illusion que c'est quelqu'un d'autre qui

parle) mais écartelé entre deux formes (personnelle et a-personnelle). Le plus souvent l'écrivain n'a pas le choix, la forme s'impose d'elle-même. D'une manière générale, on peut affirmer avec Sandro Briosi que «le récit est toujours pseudo-diégétique: l'auteur-narrateur est toujours lui-même et un autre car il est quelqu'un qui raconte et se voit raconter»¹. Et c'est ce qui fait dire à José Saramago, «[n]ous [les écrivains] racontons toujours notre propre histoire, non pas celle de notre vie, celle que l'on dit biographique, mais cette autre histoire que nous saurions difficilement compter en notre propre nom, nullement parce que nous en avons honte, mais parce que ce qu'il y a de grand dans l'être humain est trop grand pour être contenu dans des mots et que ce qui nous rend généralement petits et mesquins est à tel point quotidien et ordinaire qu'il n'y a là rien de bien nouveau pour cet autre grand et petit être qu'est le lecteur. Ainsi est-ce peut-être pour cela que certains auteurs parmi lesquels je pense pouvoir me ranger, privilégient dans les histoires qu'ils racontent, non l'histoire qu'ils vivent et qu'ils ont vécue, mais l'histoire de leur propre mémoire. Nous sommes l'histoire que nous vivons et c'est cette histoire que nous racontons. De manière omnisciente»².

Cette citation convient parfaitement à notre écrivain. Mahfouz raconte l'histoire de sa contemporanéité

1 Briosi, «La narratologie et la question de l'auteur», op.cit., p. 512.

2 Saramago, «Monologue intérieur...», op.cit., p. 29.

en s'appuyant sur la fiction; le tout est de connaître l'état de son discours. Genette distingue trois états:

1) Le discours narrativisé: «Le discours narrativisé, ou raconté, est évidemment l'état le plus distant et en général le plus réducteur»¹. Les Jeux du destin, Radubis, la Lutte de Thèbes, c'est-à-dire, tous les romans historiques sont bâtis sur ce modèle. L'attention du romancier comme celle du lecteur est uniquement centrée sur l'événement, le discours narrativisé ressemble en quelque sorte au récit d'événements qui «quel qu'en soit le mode, est toujours récit, c'est-à-dire transcription du supposé non verbal en verbal: sa mimésis ne sera donc jamais qu'une illusion de mimésis»². L'abandon de ce mode n'est pas surprenant, il ne correspond nullement à une rupture; Mahfouz a simplement compris que la nécessité qui a fait naître son oeuvre est contemporaine du moment et de ce fait ne peut être témoin du passé. Le projet de Mahfouz ne se limite pas à une pale copie, mimésis d'une mimésis. On peut dire que le narratif pur comme Platon l'entend n'intéresse pas Mahfouz.

2) Le discours transposé est ou directement prononcé au style indirect, ou intériorisé, ou condensé au style indirect libre: «Bien qu'un peu plus mimétique que le discours raconté, et en principe capable d'exhaustivité, cette forme ne donne jamais au lecteur aucune garantie, et

1 Genette, Figures III, op.cit., p. 191.

2 Idem., p. 186.

surtout aucun sentiment de fidélité littérale aux paroles "réellement prononcées"»¹.

Le Nouveau Caire, Khân al Khalili, l'Impasse du pilon, Début et fin et même la trilogie répondent à cette catégorie du discours. Contrairement au discours narrativisé, qui n'exclut pas le narrateur, mais écarte le point de vue, le discours transposé même s'il ne donne aucune garantie quant aux paroles «réellement prononcées», introduit cependant la notion de vision, donc un soupçon de perspective narrative. Toutefois l'événement reste le clef de voûte, il fait et défait la vie des personnages. L'accès des jeunes filles à l'université dans le Nouveau Caire, amène Ali Taha à croire en la vertu de l'Egypte contemporaine. Le bombardement du Caire pendant la deuxième guerre mondiale oblige Ahmed Akif à déménager de Sakakini à Khân el Khalili. Abbas, dans l'Impasse du pilon, profite de l'invasion du vieux Caire par les Anglais pour pousser Hamida à la prostitution...

L'événement constitue l'épine dorsale de ces romans, le cercle autour duquel le personnage se meut. Cependant, il y a un léger déplacement: l'événement n'a plus la même signification que dans les romans historiques, il n'a plus le profil monstrueux du destin absurde et cruel, pour la première fois, l'événement devient explicable. Mahfouz l'insère dans l'histoire. On peut dire que jusqu'à la trilogie, l'événement reste un élément de base dans la

1 Idem., p. 192.

technique du roman chez Mahfouz, tantôt (dans les romans historiques) il se confond avec le destin, tantôt (dans les romans sociaux) il prend la forme du hasard. Mahgoub, dans le Nouveau Caire, découvre que sa future femme est Ihsan Chahata, fiancée de son ami Ali Taha. Le premier sourire échangé entre Ahmed Akif et Nawal eut lieu la Nuit du Destin (27ème nuit du mois de Ramadan). L'aventure néfaste de Hamida avec Farag Ibrahim commença le jour de la campagne électorale, dans une période corrompue de l'histoire politique égyptienne. Dans Début et fin, la répétition, fortuite, de dix piastres (Hasan est payé par une catin toutes les fois qu'il fait l'amour avec elle; Nafissa est payé la même somme lorsqu'elle se met à la prostitution pour la première fois; elle donne autant comme argent de poche à son frère, qui est élève officier) a une signification très importante, pour comprendre le comportement futur de chacun de ces trois personnages. Mais c'est dans la trilogie que Mahfouz parle explicitement de l'importance du hasard (par le biais de son personnage, son alter-ego, Kamal): «Pourtant c'est le hasard et lui seul qui t'a ouvert les yeux [...] Ce même hasard qui a joué dans ta vie un rôle capital. Si je n'avais pas rencontré Yasine par hasard dans la ruelle, le voile de l'ignorance ne m'aurait pas été ôté des yeux. Si Yasine, malgré son manque de culture, n'avait pas aiguisé mon goût pour la lecture, je serai aujourd'hui à la faculté de médecine comme l'espérait papa. Si j'étais entré à al Saïdiyya au lieu de Fouad 1er, je n'aurais jamais connu Aïda! Et si je n'avais pas connu Aïda je serai un autre

homme, l'univers serait un autre univers! Et dire qu'après ça certains se plaisent à reprocher à Darwin de s'être fondé sur le hasard pour expliquer le mécanisme de sa théorie!»¹.

Dans cette étape de son oeuvre, Mahfouz donne au hasard une signification esthétique et philosophique de première importance. Le même officier de police à qui la main d'Aïcha est refusée, est chargé d'embarquer les frères Shawkat (neveux de celle-ci). Kamal fait partie du cortège funèbre d'Aïda, sans savoir qu'il s'agit de sa bien-aimée. De même, le cheikh Abd as-Samed, usé par l'âge, demande aux passants qui est le mort qu'on emporte devant lui. A leur réponse, il ne se souvient pas de son grand ami Ahmed Abd el-Gawwad.

De tels exemples ne sont pas rares dans la trilogie. A dire vrai, le hasard ici n'est pas une condition sine qua non du destin, mais plutôt un bouleversement dans la succession des événements; il donne à l'histoire une réalité matérielle et objective. En effet, conclut Mahmoud Amin el Alim dans son essai consacré à Mahfouz, «Nous découvrons, entre l'histoire et le hasard, une relation étroite, qui s'appuie sur le hasard pour lui trouver une explication matérialiste et objective»². Le hasard crée l'événement, l'événement fait l'histoire. Toutefois, cette insistance sur le hasard est très atténuée mais non écartée après la trilogie. Dans cette étape de l'oeuvre de Mahfouz,

1 Mahfouz, l'Impasse des deux palais, op.cit., p. 410.

2 Taamoulath Fi Allam Naguib Mahfouz, le Caire, Al Haia El Misriya El Ama Liltaalif wa Nachr, 1980, p. 112.

le hasard prend une signification purement intellectuelle. La rencontre, à la fin des Caille et l'automne, par exemple, entre Isa et Riri (son ancienne maîtresse) et sa fille, prépare la rencontre finale entre Isa (l'homme désespéré et déçu) et le jeune communiste qui se promenait avec sa rose rouge près de la statue de Zagloul, annonçant à l'ancien Wafdiste un nouveau mode de vie.

Il est difficile de dire jusqu'où et à quel degré un texte peut être perçu comme plus mimétique qu'un autre. Le discours transposé de par son statut variable (directement prononcé au style indirect, ou intériorisé, ou condensé au style indirect libre) répond mieux à la catégorie principale qui fonde le roman, à savoir: la fiction. Il y a des étapes dans l'apprentissage de l'écriture, le discours transposé correspond à ce second exercice où le romancier excelle à dissimuler, à feindre... ne donner aucune garantie quant aux paroles réellement prononcées, c'est aussi prendre toutes les libertés, même celle de se taire.

3) Le discours rapporté correspond à l'étape finale de la consécration. «La forme la plus "mimétique" [...] où le narrateur feint de céder littéralement la parole à son personnage»¹.

Dans cette phase, la notion de personnage prend le pas sur l'événement. L'événement est relativisé, il est filtré par la conscience du personnage.

¹ Genette, Figures III, op.cit., p. 192.

Il faut dire qu'il y a deux amours chez Mahfouz: l'un pour l'historique et l'autre pour le romanesque. Dans les deux précédentes étapes, c'est-à-dire quand il s'agissait du discours narrativisé et du discours transposé, le romanesque est mis au service de l'historique; dans cette étape, dans la phase finale, c'est le contraire qui se produit, l'historique est complètement absorbé par le romanesque. C'est ici que le mythique prend une importance primordiale. Le mythe ici n'est pas l'image renversée de l'histoire mais plutôt une explication de l'histoire: «Au roman, affirme Michel Zeraffa, il faut toujours un mythe de référence. Et la question [...] est de savoir dans quelle mesure ce mythe est pertinent en regard de la société réelle, et peut par conséquent en rendre compte»¹. Mahfouz a franchi le pas, il ne cherche pas seulement à rendre compte de cette réalité historique, il essaie aussi de la manipuler. Les Fils de la médina ouvre la section des récits mythiques pour ne pas dire symbolique. La plupart des critiques qui ont abordé ce roman ont reproché à Mahfouz d'avoir trop rapproché ses personnages des grandes figures des trois religions monothéistes. Nous découvrons facilement qu'al Gabalawi est Dieu; Idris, le diable; Adham, Adam; Oumayma, Eve; Qadri, Cain; Hammam, Abel; Gabal, Moïse; Rifaa, le Christ; Qasim, Mahomed, etc. C'est ce rapprochement, devenant similitude parfois, qui a

¹ Michel Zeraffa, Roman et société, op.cit., p. 105.

probablement provoqué l'irritation des autorités azharistes et de la censure.

Cependant, ceci n'est qu'un des aspects matériels roman. Mahfouz comme dans bon nombre de ses romans, n'a pas manqué de mentionner quelques détails de la vie quotidienne égyptienne dans les quartiers populaires. La réalité égyptienne urbaine actuelle est très présente; quantité de termes se rapportant à la vie actuelle populaire cairote: cuisine et nourriture; vêtements, références typiquement égyptiennes, locutions courantes sont constamment mentionnés.

La problématique mythe-réalité a été analysée théoriquement par Mahfouz. Il compare sa méthode à celle de Swift dans son ouvrage célèbre, Gulliver's Travels - terrible satire contre la société anglaise et le monde civilisé. Pour Mahfouz, Swift est passé de la réalité au mythe, pour retrouver la réalité. Lui, il considère avoir procédé autrement: le mythe est le point de départ et d'arrivée; sa relation avec la réalité est concomittante. Pour lui, il y a co-pénétration entre le mythe et la réalité. Nous savons qu'il faut découvrir, derrière le procédé et la représentation du mythe, la réalité sociale et humaine.

Voyons de plus près comment Mahfouz procède. «J'ai été témoin de la dernière période de la vie de notre quartier, et j'ai assisté aux événements dont Arafa fut le héros. C'est d'ailleurs l'un des compagnons de celui-ci qui

m'a incité à écrire le livre»¹. Par ces propos, le narrateur situe par rapport à lui les épisodes qu'il va raconter. En fait, si on veut placer ces événements dans le temps, on constate, d'après les premières pages du roman, qu'une partie relève du temps passé et une autre du présent dans lequel le narrateur se situe et nous situe. Le narrateur commence ainsi son récit. «Voici l'histoire de notre quartier. A l'exception de la toute dernière période, je n'ai pas été directement témoin des événements qui sont rapportés ici: je les transmets d'après les récits des conteurs publics, si nombreux chez nous. Chacun les transmet à sa façon, tels qu'il les a entendus dans le café de son secteur et qu'ils lui sont parvenus à travers les générations. C'est là mon unique source d'information»².

Après cette mise au point jugée nécessaire par Mahfouz, les récits mythiques se succèdent. Il est question tout d'abord de la séquence Adham (pp. 27-118); puis viennent Gabel (pp. 119-210); Rifaa (pp. 211-298); Qasim (pp. 299-422); Arafa et son disciple Hanach (pp. 423-522). L'ombre de Gabalawi - l'ancêtre - plane sur les 114 chapitres du roman, d'une façon évidente au départ et plus discrète dans les deux dernières séquences. Le procédé constant auquel Mahfouz a recours pour maintenir la tension et la continuité du récit est celui de la répétition et de la réminiscence. Après chacune des épisodes du roman, la

1 Mahfouz, Les Fils de la médina, traduit de l'arabe par J. Patrick Guillaume, Paris, La bibliothèque arabe Sindbad, 1991, p. 26.

2 Mahfouz, Les Fils de la médina, op.cit., p. 23.

population écrasée par la tyrannie des intendants et de leurs gorilles se souviendra du bonheur passé du quartier et se ralliera au nouveau sauveur. Les poètes et les conteurs publics ont pour rôle essentiel de chanter ou raconter les exploits des anciens sauveurs. En fait le paradis perdu, le Waqf de Gabalawi, d'une part, et la vie d'aliénation et de misère de l'autre, sont les deux volets du mythe et de la réalité. Chaque séquence du roman, exceptée la dernière, se termine comme la séquence précédente: à savoir, bonheur initial, exploitation de l'intendant, répression et torture, mission secrète d'un envoyé de Gabalawi, préparation de la révolte, lutte entre les exploités et les hommes de main de l'intendant, nouvelle situation plus humaine, oubli.

Le thème de la répétition est par conséquent le nerf de ce roman. En jettant un coup d'oeil sur la fin des séquences, nous constatons que trois d'entre elles sur cinq ont mot-à-mot la même expression: «Mais justement, le fléau de notre quartier, c'est l'oubli»¹. La première séquence se termine par le grand pardon de Gabalawi envers sa progéniture repentente; et la dernière par une note messianique: L'attente du retour de Hanach.

La particularité que Mahfouz a maintenue dans ce roman c'est le jeu sur deux tableaux: il y a d'abord l'opposition classique (le message religieux et le message scientifique), mais ce qui est inédit c'est que cette opposition est localisée dans le présent de l'actualité

¹ Mahfouz, Les Fils de la médina, *op.cit.*, p. 209, 297, 422.

égyptienne, et non dans le passé. A vrai dire l'accord est harmonieux. Mahfouz n'a pas un but historique. C'est pourquoi même si on devine dans tel ou tel personnage, tel prophète, ou tel homme illustre, le but du romancier n'est pas de paraphraser les épisodes bibliques, évangéliques ou coraniques, mais de les adapter à une société actuelle. En soi, les personnages de Gabalawi, de Gabal, de Qasim etc. sont plutôt des symboles beaucoup plus que des êtres historiques. Le refus de la périodicité historique apparaît comme une acceptation du temps mythique, pour lequel Mahfouz se prononce. La gageure qu'il a posée au début (combler les lacunes de l'histoire) a été gagnée.

De l'événement comme base de départ au mythe comme source de création, il y a tout un abîme. Les romanciers de génie sont ceux qui arrivent à franchir cet abîme sans nier leurs convictions de départ. Mahfouz est de ceux-là; le doute n'a jamais entamé sa foi en l'histoire.

Il faut comprendre la situation du jeune Mahfouz, sa position par rapport à l'histoire, au temps: anachronique par rapport à celui du romancier occidental contemporain. Il ne peut nier le fait que son style est dépassé, voire critiqué et rejeté: «Dans mon écriture, j'étais fidèle à la méthode réaliste, alors que, dans le même temps mes lectures allaient dans le sens d'une violente attaque du réalisme. La littérature universelle moderne, après avoir exploré tout le champ du réalisme à travers des centaines d'oeuvres, s'était repliée sur elle-même, recourant à l'introspection pour analyser l'univers du conscient, mais aussi le subconscient

et même la métaphysique. Mais la réalité, que pour ma part je dépeignais, n'avait jamais été l'objet d'une approche réaliste, et rien ne me contraignait donc à user des procédés littéraires modernes dont je recevais sporadiquement les échos par mes lectures. Comment pénétrer une réalité encore vierge, dont le tissu rationnel n'avait jamais été analysé?»¹. Pire encore, où puiser l'exemple, la littérature arabe ne pouvait se prévaloir d'aucun patrimoine romanesque: «Non, il n'y avait nul patrimoine romanesque où puiser. Même les auteurs de romans ne les avouaient pas comme tels. Taha Hussein écrivait bien un roman durant les mois d'été, mais de quel Taha Hussein s'agissait-il? Du penseur. De même, c'est le penseur al-Aqqad qui était l'auteur de Sarah, et non le romancier. Pis, il dédaignait tout à fait la nouvelle et le roman. Si même ceux-là méprisaient le roman, comment s'intéresser à ce genre littéraire à travers leurs écrits? Je manoeuvrais presque en territoire vierge, et il me fallait partir seul à la découverte, en essayant de me former moi-même»².

Ce qui est intéressant chez Mahfouz c'est que cette formation est lisible dans son oeuvre. Cette lisibilité n'est possible que parce que notre romancier place la représentation narrative sur le niveau modal.

1 «Mahfouz par Mahfouz», entretiens avec Gamal Ghitany, op.cit., p. 81-82.

2 Idem., p. 82-83.

2.3. La perspective

La notion de perspective est un des points de repère fondamentaux de la narratologie. D'aucuns parlent de vision, certains de point de vue, d'autres encore de focalisation, cependant leur objet vise une même préoccupation: "l'aspect" sous lequel l'histoire se présente.

Pour Genette, il y a trois perspectives selon lesquelles l'histoire racontée peut se situer. Lorsque le narrateur en dit plus que son personnage n'en sait, il s'agit de récit non focalisé, lorsqu'il dit seulement ce que le personnage connaît, et voit donc les choses "par ses yeux," on se trouve devant une focalisation interne. Enfin, on a une focalisation externe, quand le narrateur voit la réalité, les objets, les actions et le personnage lui-même, du dehors, et en sait donc, à la fin, moins que lui. Toutefois, la frontière entre les différents types de focalisation n'est pas aussi claire que le modèle ne nous le laisse croire: «[u]ne focalisation externe par rapport à un personnage peut se laisser aussi bien définir comme une focalisation interne sur un autre [...] De même, le partage entre focalisation variable et non focalisation est parfois difficile à établir, le récit non focalisé pouvant le plus souvent s'analyser comme un récit multifocalisé [...] Il faut aussi noter que ce que nous appelons focalisation

interne est rarement appliqué de façon rigoureuse»¹. Qu'est-ce à dire sinon que cette typologie n'est pas sans ambiguïtés? Une telle réalité n'échappe pas à notre critique. Dix ans plus tard, les positions ambiguës de Genette de Figures III se clarifient: «Par focalisation, j'entends donc bien une restriction de "champ", c'est-à-dire en fait une sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l'*omniscience*, terme qui, en fiction pure est, littéralement, absurde (l'auteur n'a rien à "savoir", puisqu'il invente tout) et qu'il vaudrait mieux remplacer par *information complète* - muni de quoi c'est le lecteur devient "omniscient"»². Donc on ne peut pas dire que la poétique de Genette ignore la question de l'auteur, celle-ci est sous-entendue dans Figures III, mentionnée dans Nouveau discours du récit, et nettement posée dans Fiction et diction. Seulement là où le doute prend forme chez Genette, la tradition fait office d'autorité. Rien d'étonnant à cela, le poéticien puise son savoir dans les eaux miroitantes de la certitude, et non dans celles, troubles, du doute. De là l'importance de la liste, de la citation; faut-il le répéter, encore une fois les références de Genette sont indéniables. Ici ce sont les modernes Brooks et Warren, Stanzel, Friedman et Pouillon; s'il conteste certaines classifications et plus particulièrement, celles qui confondent la catégorie du mode avec celles de la voix (nous faisons allusion à la typologie

1 Genette, Figures III, op.cit., p. 208-209.

2 Genette, Nouveau discours du récit, op.cit., p. 49.

de Brooks et Warren), il reste tout à fait d'accord avec leur principe de base. Principe qui, même s'il n'exclut pas l'auteur, privilégie les notions de narrateur et de personnage.

Sandro Briosi, l'auteur de l'article cité plus haut, dénonce justement l'insuffisance de modèle de narrateur et de personnage, à son avis «il ne faut jamais oublier leur nature de figures, de métaphores-modèles...»¹. L'analyse de Briosi est succincte mais précise: Le récit est toujours non focalisé: «C'est toujours Homère qui raconte soit l'histoire d'Ulysse qui raconte, soit d'Ulysse qui raconte les sirènes. Le narrateur sait "tout": tout ce qui, précisément intéresse l'auteur. Dans un autre sens, la focalisation est toujours intradiégétique: à chaque instant de la narration, le lecteur sait qu'il ne se trouve pas avec ses propres yeux devant les choses et les événements; son attitude de "crédulité à chaque instant consciente d'être libre" (comme Sartre l'a définie dans "Qu'est-ce que la littérature?") s'explique dans la conscience jamais abandonnée, que l'ordre et le sens de l'histoire dérivent de l'auteur-narrateur, qui dans le texte et par le texte, lui adresse son "appel" et lui rappelle sa propre présence à travers les écarts organisés de son système d'"attente" et son style»². Rappeler au lecteur la présence de celui qui tire les ficelles sans pour autant dévoiler d'emblée toutes

1 Briosi, «La narratologie et la question de l'auteur», op.cit., p. 516.

2 Idem., p. 511-512.

les cartes est une exigence inhérente à l'acte fictif. Raconter ne consiste pas seulement à montrer mais aussi à dissimuler.

Il est intéressant à ce niveau de citer l'article de Gérard Cordesse sur l'énonciation narrative. Cordesse envisage le problème de la focalisation en tenant compte des deux pivots constitutifs de la fiction à savoir l'auteur et le personnage principal: «différentes situations narratives résultent alors de la répartition des cartes maîtresses de la fiction sur l'un ou l'autre de ces pivots. La notion de débrayages permet encore de décrire de façon progressive le transfert de ces pouvoirs de l'auteur vers le personnage et, éventuellement, leur restitution par embrayages»¹. Pour déléguer son pouvoir l'auteur dispose de plusieurs cartes:

- La première pose le problème de la relation du personnage à son auteur: «Celui-ci peut être manifesté (je raconte P) ou effacé jusqu'à devenir une voix narratrice anonyme qui caractérise le roman dit réaliste (je raconte que "La marquise sortit à cinq heures")»².

- La seconde carte que l'auteur-narrateur peut jouer est celle de la focalisation, «[l]a focalisation zéro, qui est le privilège quasi divin d'omniscience, dénude la supériorité de l'auteur-narrateur sur sa marionnette. En décidant de restreindre ses pouvoirs à la focalisation du personnage, ce qui peut-être décrit comme une délégation de

1 Gérard Cordesse, «Note sur l'énonciation narrative», Poétique No. 65, 1986, p. 43-44.

2 Idem., p. 44.

la focalisation à celui-ci (focalisation interne), l'auteur accentue l'effet d'autonomie. Renonçant ensuite à la focalisation interne, l'auteur-narrateur peut ne décrire le personnage qu'en focalisation externe, ce qui a pour effet de déguiser encore son pouvoir au point de n'apparaître que comme un témoin "objectif"»¹.

- La troisième est celle de la narration «se dessaisir de ce pouvoir au profit du personnage est une décision irréversible par laquelle l'auteur motive encore plus son rôle en accroissant l'autonomie apparente de celui qui agit, devenu aussi celui qui raconte»².

- La quatrième et dernière carte est celle du pouvoir d'écriture «le dessaisissement de l'auteur se poursuit lorsqu'il délègue au narrateur-personnage la carte suivante: le pouvoir d'écriture (alors que la plupart des narrateurs-personnages content comme par miracle)»¹.

Parler de cartes, de délégation du pouvoir est une manière intelligente d'insister sur la présence de l'auteur sans toutefois abandonner l'idée d'une classification. La typologie de Cordesse est intéressante de par le fait qu'elle intègre l'auteur, mais surtout parce qu'elle trace le parcours romanesque: D'abord rapporter «je raconte P»; ensuite feindre de s'effacer «je raconte que», puis donner la parole, et enfin donner le pouvoir d'écriture.

1 Idem., p. 44.

2 Idem., p. 44.

1 Idem., p. 45.

On ne peut pas dire que le romancier procède toujours dans cet ordre, c'est un pur hasard si cette classification correspond à l'itinéraire de Mahfouz. Mais revenons à la typologie de Genette, là où l'analyse doit répondre à la question «qui voit?». Quand c'est le narrateur qui parle et un certain personnage qui voit, on a donc la focalisation interne. Cette distinction, nous dit Briosi, n'est valable que dans certains cas limites: au cinéma par exemple, le cas d'un film de Robert Montgomery, «La dame du lac», où la caméra remplace le protagoniste. Dans le récit, «[...] la focalisation ne peut jamais être réellement interne: le focalisateur ne focalise jamais à lui seul, il a toujours besoin des focalisateurs pour montrer que ce qu'il voit n'est pas "la" réalité, mais la réalité de son point de vue. Et l'auteur alors, dans ce jeu, est celui d'où vient toute focalisation. L'auteur est celui qui voyant les choses (comme lui seulement le peut) tantôt du dedans et tantôt du dehors, crée les effets (quelquefois reconnaissables mais le plus souvent "confus") de la distinction et de l'identification»¹.

Quant à la focalisation-zéro ou «omniscience», il semble qu'ici les «jeux de la complicité ambiguë» entre celui qui voit et celui qui parle devaient cesser: «Qui voit sait tout, et qui parle s'identifie à lui; dans l'omniscience il n'y a ni dedans ni dehors. Mais les choses sont ici plus compliquées encore, car le narrateur

¹ Briosi, «La narratologie et la question de l'auteur», op.cit., p. 510.

«omniscient» n'est pas Dieu (comme les narratologues semblent le croire); encore une fois, il est un instrument de cet homme qui s'appelle l'auteur»¹. Aux yeux de Briosi, le fait d'évincer l'auteur du débat constitue une limite de la narratologie: «l'auteur, expulsé de l'analyse, reste pour cela une entité (insignifiante, bien que réelle) compacte et fermée dans son solipsisme, exactement comme l'entité (fictive, mais seule importante pour les narratologues) du Narrateur. Les deux faces d'une même réalité sont traitées comme deux réalités différentes»².

Si l'étude de la distance semble d'une réelle importance, la perspective apparaît comme une question factice, paradoxalement elle a été de loin la plus fréquemment étudiée:

«L'étude des focalisations a fait couler beaucoup d'encre, et sans doute un peu trop: ce n'était jamais qu'une reformulation, dont le principal avantage était de rapprocher et de mettre en système des notions classiques telles que "récit à omniscience sélective, à restriction de champ", "vision avec", (focalisation interne), ou "technique objective, behaviouriste", "vision de dehors" (focalisation externe)»¹.

L'apport principal de Genette n'est pas dans la critique des anciennes classifications, moins encore dans la définition d'un nouveau type, sa contribution réside dans le

1 Idem., p. 510.

2 Idem., p. 512.

1 Genette, Nouveau discours du récit, op.cit., p. 44.

fait d'avoir montré comment les "modes" du récit se mêlent chez Proust, dans une organisation "polymodale" du discours. C'est cette polymodalité qui est digne d'intérêt, la question de points de vue semble secondaire: «Un roman est une forme dans laquelle vous ne pouvez pas imposer une vision du monde univoque, mais bel est bien contradictoire entre des points de vue opposés, incarnés par autant de personnages confrontés les uns aux autres. La forme romanesque exclut surtout l'idée que quiconque puisse avoir une explication complète et exhaustive de la réalité»¹.

Mais voyons de plus près comment le romancier procède.

Il est difficile d'analyser la perspective narrative sur tout l'ensemble de l'oeuvre de Mahfouz, non seulement parce qu'elle varie d'une oeuvre à une autre, mais aussi à l'intérieur d'une même oeuvre. Par ailleurs, le problème de perspective ne concerne que la seconde étape de l'oeuvre, celle des romans sociaux; pour la phase antérieure, dite des romans historiques, la question ne se pose pas. Comme nous l'avons constaté aux chapitres précédents, le souci de focalisation ou de point de vue apparaît chez Mahfouz lié à un certain désir de relativiser l'événement et par là l'histoire...

Dans ce sens, la trilogie se présente comme une oeuvre multifocalisée (voir tableau ci-dessous).

1 Salman Rushdie, entretien avec Gilles Hertzog, La Règle du Jeu, 4ème année, janvier 1993, no. 9, p. 36.

L'IMPASSE DES DEUX PALAIS

Chap.	Résumé du chapitre	Focalisation interne avec personnage focal	Focalisation externe centrée	Discours immédiat
1	Amina attend le retour du Maître	Amina	le quartier / Amina / le passé	
2	Le retour du Maître	Amina	Maître / Amina / le passé	
3	La famille se réveille		Amina / Maître	
4	Le déjeuner des hommes		Fahmi / Yasmine / Maître / Kamal	
5	Le déjeuner des femmes		Aïcha / Khadiga	
6	Les travaux ménagers	Amina		
7	Le cheikh rend visite au Maître		le Maître	
8	Le retour de Kamal de l'école		Kamal	
9	La séance de café			
10	Fahmi guette Maryam sur la terrasse		Fahmi	
11	La famille en début de soirée		Kamal / Amina	
12	Yasmine au café guette Zanouba	Yasmine		

Chap.	Résumé du chapitre	Focalisation interne avec personnage focal	Focalisation externe centrée	Discours immédiat
13	Yasine au bar et le souvenir de l'enfance	Yasine	Yasine	
14	Zubaïda rend visite au Maître dans sa boutique	le Maître		le Maître
15	Le Maître chez Zubaïda	Le Maître		
16	Une nuit dans le hall des fêtes chez Zubaïda	Le Maître	Le Maître	
17	Yasine se plaint au Maître du remariage de sa mère	Le Maître	Le Maître / Yasine	
18	Yasine rend visite à sa mère pour la dissuader de son projet de mariage	Yasine	Yasine	
19	Fahmi veut épouser Maryam		Fahmi	
20	Amina expose au Maître le projet de mariage de Fahmi	Le Maître		
21	Kamal donne à Maryam une lettre de Fahmi	Kamal		

Chap.	Résumé du chapitre	Focalisation interne avec personnage focal	Focalisation externe centrée	Discours immédiat
22	Khadiga surprend Aïcha en train de flirter avec le Colonel		Aïcha	Aïcha
23	Trois femmes étrangères rendent visite à Amina		Khadiga	
24	Le colonel Hassan veut épouser Aïcha		Fahmi / Khadiga	
25	Le refus du Maître		Le Maître	
26	Séance du café			Aïcha
27	Amina rend visite à El Hussein, survient l'accident		Amina / Kamal	
28	Le retour à la maison et l'arrivée du médecin		Amina / Yasine	
29	Le retour du Maître			
30	L'alitement d'Amina			
31	Le Maître répudie Amina		Le Maître	
32	Amina quitte la maison		Amina	Amina
33	Le retour d'Amina chez sa mère			

Chap.	Résumé du chapitre	Focalisation interne avec personnage focal	Focalisation externe centrée	Discours immédiat
34	Le chagrin des enfants après la répudiation			
35	La mère de Maryam entreprend de parler au Maître	Le Maître		
36	La veuve Shawkat rend visite à Amina	Le Maître		
37	Le retour d'Amina chez elle			Amina
38	Les fiançailles d'Aïcha			Khadiga / Aïcha
39	Yasine avec Zanouba et la découverte de la véritable identité du père	Yasine		Yasine
40	Le mariage d'Aïcha		Kamal / Fahri / Amina	Fahmi / Yasine
41	Yasine abuse d'Oum Hanafi	Yasine	Yasine	

Chap.	Résumé du chapitre	Focalisation interne avec personnage focal	Focalisation externe centrée	Discours immédiat
42	Le Maître demande la main de la fille de son ami Iffat pour Yasine		Le Maître	Le Maître
43	La famille rend visite à Aïcha	Aïcha		
44	Le mariage de Yasine		Yasine	Yasine
45	L'appartenance de Zaineb à la famille et les fiançailles de Khadiqa		Khediqa	
46	Yasine va avec sa femme au Kusck Bey		Yasine / Amina / Maître	
47	Le mariage de Khadiqa			
48	L'instauration d'el Wafd	Yasine	Amina / Fahmi	Fahmi
49	La signature du pact d'El Wafd	Le Maître		
50	La lassitude et le dégoût de Yasine du mariage		Yasine	Yasine

Chap.	Résumé du chapitre	Focalisation interne avec personnage focal	Focalisation externe centrée	Discours immédiat
51	La visite d'Oum Maryam à l'épicerie du Maître	Le Maître		
52	L'échec de la politique d'El Wafd		Fahmi / Amina	
53	L'exil de Zaghloul			
54	Fahmi participe aux grèves	Fahmi		
55	Kamal au coeur de la manifestation	Kamal	Kamal	
56	L'invasion du vieux Caire par les soldats anglais			Yasine / ///
57	Yasine séduit la servante Nour		Yasine	
58	Le scandale qui s'en suit		Zaineb / le Maître Amina	
59	Le retour des enfants			
60	Le divorce de Yasine	Le Maître	Yasine	Yasine
61	La prière de Vendredi, on accuse Yasine d'espionnage		Yasine / Le Maître	

Chap.	Résumé du chapitre	Focalisation interne avec personnage focal	Focalisation externe centrée	Discours immédiat
62	Fahmi refuse de renoncer au combat		Fahmi	Le Maître
63	La mort d'Oum Yasmine	Yasmine		Yasmine
64	Kamal et son amitié avec les anglais et la découverte de la liaison Maryam avec Julien	Kamal	Kamal	
65	Les soldats anglais attaquent le Maître et l'humilient	Le Maître	Le Maître	Le Maître
66	Le «conseil» de famille Aïcha et Khadiga sont enceintes	Le Maître	Kamal / Yasmine / Fahmi	Le Maître
67	Le vieux cheikh rend visite au Maître			
68	Aïcha accouche de Naima	Kamal	Aïcha	Le Maître
69	Le retour de Saad Pacha de son exil	Le Maître		
70	La mort de Fahmi	Le Maître / Fahmi	Fahmi	
71	L'enterrement de Fahmi			Le Maître

LE PALAIS DU DESIR

Chap.	Résumé du chapitre	Focalisation interne avec personnage focal	Focalisation externe centrée	Discours immédiat
1	Retour du Maître	Le Maître / Amina	Le Maître	
2	La famille s'active autour du petit déjeuner	Amina / Le Maître		
3	La famille fête la réussite de Kamal au Bac			Yasine / Kamal / Amina / Le Maître
4	Kamal choisit l'école des Maîtres	Le Maître / Kamal	Kamal / Le Maître	Le Maître
5	Yasine fait la cour à Maryam	Yasine / Kamal		Yasine
6	Kamal s'attable avec Fouad El Hamzawi au café	Kamal	Kamal	Kamal
7	Le maître rencontre ses amis sur la péniche			Le Maître
8	Le retour du Maître à la péniche après le départ de ses amis			

Chap.	Résumé du chapitre	Focalisation interne avec personnage focal	Focalisation externe centrée	Discours immédiat
9	Le Maître fait la cour à Zanouba	Le Maître		Le Maître
10	Yasine décide de parler à son père à propos de Maryam	Le Maître	Yasine	Le Maître
11	Yasine demande Maryam en mariage (visite à sa mère)	Yasine		Yasine
12	La liaison de Yasine avec la mère de Maryam		Yasine	
13	La mère de Maryam va voir le Maître	Le Maître		Le Maître
14	Kamal chez les Chaddad	Kamal		Kamal
15	Amina et Kamal discutent à propos du mariage de Yasine			Kamal
16	Le mariage de Yasine			Le Maître
17	Kamal sort avec Aïda et Hussein			Le Maître
18	Kamal au palais de Chaddad	Kamal		Kamal
19	Hassan Salim et Kamal parlent de la légèreté d'Aïda		Aïda	Kamal

Chap.	Résumé du chapitre	Focalisation interne avec personnage focal	Focalisation externe centrée	Discours immédiat
20	L'indifférence d'Aïda vis-à-vis de Kamal			Kamal
21 22	Khadiga se dispute avec sa belle mère		Khadiga	
23	Kamal se plaint à Aïda de son indifférence			Kamal
24	L'adieu des amis			Kamal
25	Le rencontre de Yasmine avec Zanouba	Yasmine		Yasmine
26	Yasmine rentre chez lui accompagné de Zanouba			
27	Le scandale qui s'ensuit			Yasmine
28	Le Maître découvre que Zanouba a découché			Le Maître
29	Le Maître met fin à sa liaison avec Zanouba			Le Maître
30	Le Maître découvre que Zanouba le trompe avec Yasmine			Le Maître
31	Le mariage d'Aïda			Kamal

Chap.	Résumé du chapitre	Focalisation interne avec personnage focal	Focalisation externe centrée	Discours immédiat
32	Le mariage de Yasmine avec Zanouba		Yasmine	Le Maître
33	Le Maître apprend que Kamal écrit des articles			Kamal
34	L'adieu de Kamal à Hassan Chaddad		Kamal	Kamal
35	La débauche de Kamal		Kamal	Kamal
36	Kamal et Yasmine se rencontrent par hasard dans une maison close			Kamal
37	Kamal rentre chez lui			Kamal
38	Yasmine rentre chez lui			Yasmine
39	Yasmine est expulsé de l'école		Yasmine	Le Maître
40	L'anniversaire de Kamal	Kamal		Kamal
41	Le Maître reprend ses veillées			Kamal
42	L'alitement du Maître			
43	Le Maître est guéri	Kamal /		Yasmine //
44	La tragédie d'Aïcha et la mort de Saad			

LE JARDIN DU PASSE

Chap.	Résumé du chapitre	Focalisation interne avec personnage focal	Focalisation externe centrée	Discours immédiat
1	La séance de café		le Maître / Kamal	
2	Le Maître dans son épicerie		le Maître / Kamal	
3	la réunion de la famille en fin de semaine	variable	variable	
4	Kamal célèbre avec ses compatriotes la fête nationale	Kamal	Kamal	
5	Le Maître rend visite à Mohamed Iffat			le Maître

Chap.	Résumé du chapitre	Focalisation interne avec personnage focal	Focalisation externe centrée	Discours immédiat
6	Kamal rencontre Ismail Latif au café Ahmed Abdou		Kamal	Kamal
7	Yasine noye sa tristesse dans le vin		Yasine	Yasine
8	Ridwane prépare ses examens avec Hilmi Izzat		Ridwane	
9	Ridwane fait la connaissance d'Abd el-Rahim Pacha			
10	La réunion du Jeudi chez Ibrahim Shawkat		Ahmed / Abd el-Monem	
11	L'enterrement du roi Fouad			
12	La double vie d'abd el-Monem		Abd el Monem	
13	Ahmed Shawkat se rend au siège de la revue l'Homme Nouveau		Ahmed	
14	Fouad el-Hamzawi rend visite au Maître alité			
15	L'amitié de Kamal avec Riyad Quldus		Kamal	Kamal

Chap.	Résumé du chapitre	Focalisation interne avec personnage focal	Focalisation externe centrée	Discours immédiat
16	Kamal chez Galila l'almée		Kamal	Kamal
17	Abd el-Monem veut se marier			
18	Le mariage d'Abd el-Monem avec sa cousine Naïma		le Maître / Kamal	Kamal
19	Aïcha rend visite à sa fille à al Sokkariyya		Kamal	Kamal
20	Les prétentions des frères musulmans			
21	la scission du parti national le Wafd			
22	Le Maître chez son ami Ali Abd el-Rahim		le Maître	le Maître
23	La défaite du peuple, la mise à pied de Nahhas son représentant			
24	La mort tragique de Naïma			Kamal
25	L'idylle d'Ahmed Shawkat avec Alaouia Sabri		Ahmed	
26	Yasine accède au sixième échelon		Yasine	

Chap.	Résumé du chapitre	Focalisation interne avec personnage focal	Focalisation externe centrée	Discours immédiat
27	Le Maître médite sur la veillesse			le Maître
28	Khadiga rend visite à Yasmine		Yasine / Ahmed	
29	Ahmed se rend chez son professeur Mister Forster à al Maadi		Ahmed	
30	Kamal et ses amis font leur randonnée nocturne		Kamal	Kamal
31	La déchéance d'Aïcha		Aïcha	
32	La santé du Maître se dégrade		le Maître	le Maître
33	Ahmed fait ses premiers pas dans le journalisme			
34	Sawsan Hammad, collègue d'Ahmed critique les écrits de Kamal		Ahmed	
35	Kamal chez Galila			Kamal
36	Le bombardement du vieux Caire			

Chap.	Résumé du chapitre	Focalisation interne avec personnage focal	Focalisation externe centrée	Discours immédiat
37	La mort du Maître			
38	L'arrivée de toute la famille			
39	L'enterrement du Maître			
40	Les chagrins d'Amina			Amina
41	Abd el-Monem veut épouser sa cousine Karima			Ahmed
42	Kamal et ses amis			Kamal
43	Kamal rencontre par hasard la soeur d'Aïda			Kamal
44	Kama' suit en tant qu'auditeur libre les cours d'anglais à la faculé des lettres			Kamal
45	Ahmed fait la cour à Sawsan			Ahmed
46	Khadiga s'oppose au mariage d'Ahmed avec Sawsan			
47	Kamal parle à son neveu à propos du mariage			
48	Kamal pense à Boudour	Kamal		

Chap.	Résumé du chapitre	Focalisation interne avec personnage focal	Focalisation externe centrée	Discours immédiat
49	Le mariage d'Abd el-Monem avec Karima			
50	Kamal fait ses adieux à Boudour	Kamal		
51	Yasine et ses amis à la taverne Mohammed Ali			
52	Abd el-Monem devient un "frère" actif			
53	Ahmed organise des réunions clandestines pour ses amis marxistes			
54	Ridwane fait ses adieux à Abd el-Rahim Pacha			
55	Kamal rencontre l'ami de sa jeunesse Hussein Sheddad	Kamal		
56	La police fouille la maison des Shawkat			
57	L'interrogatoire des deux frères			

Chap.	Résumé du chapitre	Focalisation interne avec personnage focal	Focalisation externe centrée	Discours immédiat
58	Kamal se rend au commissariat			
59	Amina tombe malade			Kamal
60	La mort d'Amina, et naissance du premier fils de Yasmine			Ahmed

Il en ressort que la focalisation externe reste de loin la plus utilisée dans le premier tome, le second vacille entre la focalisation interne et le discours immédiat, le troisième revient à la focalisation externe, le discours immédiat n'est pas écarté mais atténué.

Ce tableau reprend la perspective du poéticien; l'inconvénient de cette démarche c'est qu'elle va à l'encontre de celle du romancier. Le poéticien travaille du haut en bas, alors que le romancier procède de gauche à droite, de droite à gauche. C'est une perspective circulaire dans la mesure où le romancier tend toujours à revenir à son point de départ.

A cet égard, la séquence narrative concernant le mariage d'Aïcha est très significative. Le passage en question se situe dans l'Impasse des deux palais, au chapitre 40, et se divise en quatre parties de longueur sensiblement inégale. Les citations ci-dessous indiquent les début de parties.

La première, la plus courte (p. 269-270), décrit le cortège nuptial, elle est entièrement faite sur le mode de focalisation zéro :

«Trois autos mises gracieusement à disposition par des amis stoppèrent devant la maison de M. Ahmed, elles attendaient la mariée et ses demoiselles d'honneur afin de les conduire à la demeure des Shawkat, dans le quartier d'al-Sokkariyya.» (p. 269)

La deuxième, la plus longue (p. 270-282), vacille entre focalisation externe et interne, et décrit l'arrivée du cortège nuptial à al-Sokkariyya.

«Ces dames mirent pied à terre et s'engagèrent dans l'impasse où les emblèmes de la fête apparurent. Les gosses du quartier couraient à leur rencontre en poussant des cris et les youyous montèrent de la maison des Shawkat, la première à droite à l'entrée de l'impasse, dont les fenêtres se peuplèrent des têtes des spectatrices et crieuses de youyous.» (p. 270)

La troisième (p. 283-290), tantôt externe, tantôt interne, introduit une tension provoquée par le remue ménage de Galila.

«Dans le harem, l'ivresse chez Galila, l'almée, frisait la possession. Elle se mit soudain à promener son regard sur les visages des invitées en demandant:
- Qui de vous est la femme de M. Ahmed Abd el-Gawwad?» (p. 283)

La quatrième (p. 291-292) revient au point de départ, c'est-à-dire à la focalisation zéro. Elle dépeint le retour de la famille Abd el-Gawwad à Bayn al Qasrayn:

«Mais quand vint l'heure de conduire la mariée à la maison de son époux, chacun oublia ses peines. Des semaines, des mois passeraient sans que l'image d'Aïcha dans sa robe de mariée ne quitte les esprits.» (p. 292)

Ce qui retient notre attention, ce qui donne à la séquence son unité, ce n'est pas la fidélité à un certain point de vue; c'est surtout cette malléabilité qui permet de passer d'une focalisation à une autre sans que la narration s'en trouve pour autant bouleversée. Le jeu se fait sur deux niveaux. Le premier visuel: le procédé du regard est d'une grande subtilité, il suffit qu'un personnage regarde ou même cherche du regard un autre, et nous voilà dans la perception de ce personnage.

«L'idée vint au deux jeunes gens de jeter un coup d'oeil furtif sur le visage de leur père pour y relever l'effet qu'avait provoqué ce spectacle singulier. Ils enveloppèrent les lieux d'un rapide coup d'oeil mais leurs yeux ne tombèrent pas sur la moindre trace de sa personne. [...] En fait, Ahmed Abd el-Gawwad s'était isolé avec quelques-uns de ses intimes dans le pavillon d'accueil de la cour, qui ne quitta plus dès l'instant où il arriva à la maison, fermement résolu à ne pas en bouger jusqu'à la fin de la soirée et à garder ses distances de la "multitude" qui braillait au-dehors. Rien ne l'indisposait davantage que de paraître parmi les siens dans une nuit de noces, car il ne se résignait ni à leur imposer sa surveillance par une journée de pure félicité, ni à supporter d'être le témoin de visu de leur libre abandon aux appels de la joie. En outre, rien ne lui était plus détestable...» (p. 270-271)

Le second niveau est d'ordre effectif, il s'agit alors d'impliquer plusieurs personnages dans des sentiments identiques ou contradictoires:

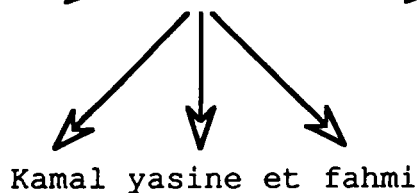
«Amina et Khadiga partagèrent avec lui [Kamal] quelques-unes des occasions de joie et de liberté qui lui furent offertes, c'est que, comme lui, elles n'avaient jamais assisté à une nuit comme celle-là, plein d'amitié, de gaieté, de joie de vivre.» (p. 274)

«Quant à Fahmi, contrairement à Yasmine, il ne trouva pas, ou plutôt n'eut pas l'assurance de trouver, de quoi étancher sa soif.» (p. 276)

«Personne ne ressemblait davantage à Fahmi dans sa solitude intérieur, même si les causes en étaient différents, que son père...» (p. 280)

Le schéma suivant nous aiderait à résumer ce que nous venons de dire:

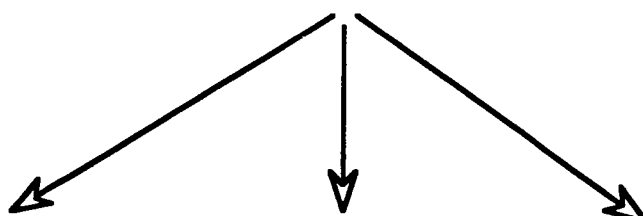
1) Foc. zéro : Aïcha et Khalil → les 3 frères → le père



2) Foc. interne : Amina et Khadiga Yasine le père

3) Foc. externe :

Galila



4) Foc. zéro: Amina, Khadiga, Aïcha Yasine, Fahmi le père

Il n'est pas nécessaire de pousser bien loin l'analyse pour s'apercevoir que la séquence est multifocalisée. Nous sommes loin du narrateur qui s'insinue dans la vie de ses personnages, sondant les coeurs, fouillant les âmes, commentant actes et pensées. Au contraire nous avons directement accès à la pensée des personnages, soit par le biais de leur propre discours, soit par le biais du regard qu'ils peuvent porter les uns sur les autres. On ne peut pas vraiment parler de changement de perspective, puisque nous sommes jamais du premier niveau: celui qui raconte l'histoire de la famille Abd el-Gawwad.

D'une façon générale, la trilogie se présente comme une oeuvre non focalisée, c'est-à-dire, multifocalisée. Certes, on ne peut pas nier la présence du narrateur, mais celui-ci reste la plupart du temps discret.

En définitive, la dualité de l'acte narratif entre montrer/raconter; voir/parler s'avère donc un argument erroné à cause de la nature même de l'art. En divisant l'acte narratif la poétique justifie sa propre démarche et non celle de l'art.

3. La voix

3.1. L'instance narrative

«La voix» est une notion empruntée aux grammairiens, elle vise l'implication, dans le récit, de la narration elle-même, c'est-à-dire de l'instance narrative avec ces deux protagonistes: le narrateur et son destinataire réel ou virtuel.

On a pu constater que dans la catégorie du temps, il s'agissait de l'étude du récit (au sens 1), c'est-à-dire de l'histoire, le mode traitait du récit (au sens 2), de ce que l'on raconte, la voix s'occupe du récit (au sens 3), autrement dit de la narration. La narration n'est pas un acte simple comme nous allons voir, l'instance narrative suppose la liaison réciproque et réversible de deux intérêts: l'auteur et son lecteur.

Nous savons que cette liaison n'intéresse pas la narratologie, seuls comptent le narrateur et son narrataire. Genette, dans le Nouveau Discours du récit justifie cette prise de position par le fait que «la narratologie n'a pas à aller au-delà de l'instance narrative, et les instances de l'implied author [l'auteur impliqué] et l'implied reader [le lecteur impliqué] se situent clairement dans cet au-delà. Mais si cette question n'est pas pour moi du ressort de la narratologie [...] elle est évidemment du ressort plus vaste de la poétique»¹. Mais avant d'accorder crédit ou de réfuter

1 Genette, le Nouveau Discours du récit, op.cit., p. 34.

cette affirmation, il convient d'abord de définir les concepts utilisés par G. Genette dans Figures III .

Pour notre critique, l'instance narrative concerne le rapport entre l'énoncé et son instance productive, c'est-à-dire son énonciation. Dans cette optique on peut dire que l'instance narrative repose sur une double relation: d'une part elle a rapport à l'objet du récit, à savoir les événements racontés, (en d'autres mots, elle a rapport à l'histoire), d'autre part, elle a rapport à l'acte de narrer en lui-même, c'est-à-dire, elle a rapport au discours, à la narration.

Les rapports entre histoire et narration visent le statut du narrateur. Ces rapports se définissent au niveau temporel, au niveau narratif, et enfin au niveau de la personne.

Le rapport temporel entre histoire et narration se définit dans les mêmes termes que les rapports entre propositions principales et propositions adverbiales de temps: par l'antériorité, la postériorité ou la simultanéité. En outre, il existe une combinaison des deux derniers rapports, ce qui donne lieu à la narration intercalée. Pour examiner l'aspect temporel de la narration, il faut tenir compte déjà de la «personne» du narrateur, dans la mesure où, surtout dans le récit «à la première personne», le narrateur se distingue du personnage par l'aspect temporel aussi. Le héros dans ce cas ne se laisse pas identifier au narrateur parce que le moment où il écrit ses aventures n'est jamais celui où il vit.

Il serait vain de s'attarder sur la typologie : ce qui retient l'attention, c'est l'importance du temps de la narration. A partir de là, la distance qui sépare le moment de la narration de celui de l'histoire tend soit à s'abolir soit à se dilater. Ainsi par l'emploi du présent la narration simultanée (le 3ème type) met en évidence la coïncidence de l'histoire avec la narration. Toutefois, la coïncidence ici n'exclut pas toute ambivalence puisque le récit peut basculer soit du côté de l'histoire, soit du côté de la narration. Au contraire, la narration postérieure (ultérieure), par l'emploi d'un temps du passé, signale implicitement cette distance: « Dans le récit classique «à la troisième personne», cette distance est généralement comme indéterminée, et la question sans pertinence, le prétérit, marquant une sorte de passé sans âge »¹. En effet, la narration ultérieure dispose d'une certaine liberté (en comparaison avec les autres types), elle possède une situation par rapport à l'histoire passée et une essence intemporelle puisque sans durée propre.

La théorie des niveaux narratifs n'est qu'une reprise de la notion traditionnelle d'"enchâssement", il s'agit du récit dans le récit, "métarécit", de récits encadrés, comme Manon Lescaut ou les contes des Mille et une Nuits. En général, le narrateur d'un récit second est lié, par sa fonction de personnage au récit premier, il fait donc partie de l'univers diégétique de celui-là.

¹ Genette, Figures III, op.cit., p. 232.

D'où l'affirmation que «tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit»¹.

Les rapports qui peuvent exister entre un récit métadiégétique et son récit premier sont de trois sortes. Le rapport peut être causal (fonction explicative), lorsque le métarécit explique ce qui se passe dans le premier récit. Il peut être thématique, sans impliquer aucune continuité spatio-temporelle entre les deux récits. Cette relation peut être de contraste et d'analogie comme dans la mise en abyme si à l'honneur parmi les nouveaux romanciers.

Le récit second peut, dans ce cas, influencer les événements du récit premier, à condition qu'il soit raconté aux personnages du premier récit. Le troisième rapport est purement narratif: ce n'est pas le contenu du métarécit, mais l'acte même de narrer qui influence les événements du récit premier. Il va sans dire que l'exemple canonique de ce type est les Mille et une Nuits. Du premier au troisième type, la relation est de moins en moins directe, l'importance du contenu du «métarécit» pour le contenu du récit premier décroît, alors que celle de l'acte narratif croît. En définitive, l'étude de la relation entend mettre en exergue l'autonomie de l'instance narrative car finalement «le passage d'un niveau narratif à l'autre ne peut être en principe assurée que par la narration»².

1 Idem., p. 238.

2 Idem., p. 243.

Quant à la «personne» (grammaticale) du narrateur, Genette remarque à juste titre que la question, tant qu'elle relève de la grammaire, est sans pertinence car «toute narration est, par définition, virtuellement faite à la première personne».¹ S'il y a narration, il y a toujours un narrateur, mais on ne peut distinguer la «personne» du narrateur que par sa présence ou absence. Le narrateur présent dans la diégésis qu'il raconte est homodiégétique, le narrateur absent (invisible) ou racontant à un niveau supérieur au récit dont il est lui-même absent est hétérodiégétique. Selon le degré de présence on peut distinguer, parmi les narrateurs homodiégétiques, ceux qui racontent une histoire dont ils sont le personnage principal (ils sont autodiégétiques) de ceux qui ne sont que témoin.

On peut donc, en tout récit, définir le statut du narrateur à la fois par son niveau narratif (extradiégétique, intradiégétique, métadiégétique) et par sa relation à l'histoire qu'il raconte (hétéro- ou homodiégétique).

Voilà résumée très rapidement la théorie de Genette. Qu'en est-il de la pratique de Mahfouz?

3.2. Le temps de la narration chez Mahfouz

L'instance narrative de l'oeuvre de Mahfouz relève en général du premier type, c'est-à-dire de la narration ultérieure: les romans historiques et les romans sociaux

¹ Idem., p. 252

sauf Chimère appartiennent à ce genre de narration, la trilogie aussi. Le récit de la trilogie pour ne citer que cet exemple débute ainsi :

« Sur le coup de minuit, elle se réveilla comme à son habitude à cette heure de la nuit, sans le secours d'un réveil quelconque, mais poussée par un besoin tenace qui s'obstinait à lui faire ouvrir les yeux avec une ponctualité sans faille.

Un instant elle resta à la frange des choses, livrée à la mêlée des phantasmes et des picotements de la perception consciente, jusqu'à ce que, au moment d'ouvrir les paupières, dans sa crainte que le sommeil ne l'eût trompée, l'angoisse l'étreigne. Elle secoua légèrement la tête et ouvrit les yeux sur l'obscurité dense de la pièce. Pas le moindre indice pour lui permettre de se faire une idée de l'heure présente : en bas, la rue ne s'endormait pas avant les premières lueurs de l'aube. Les bribes du bavardage nocturne des cafés, comme les voix des boutiquiers qui lui parvenaient au tout début de la nuit, se confondaient avec celles encore perceptibles à minuit, et de là jusqu'à l'aurore. Dès lors, nul repère auquel se fier hors l'intuition intime, sorte d'horloge consciente, et le silence qui enveloppait la maison, témoignant que son mari n'avait pas encore frappé la porte ni heurté les marches de l'escalier du bout de sa canne. »¹

Par l'emploi du passé simple et de l'imparfait, la narration se situe forcément comme ultérieure par rapport aux événements qu'elle relate.

Dans ce genre de narration, l'histoire est presque toujours datée. La trilogie débute exactement le 9 octobre 1917 où

¹ L'Impasse des deux palais, op.cit, p.9

Ahmed Abd-el Gawwad rapporte à sa femme Amina les derniers événements politiques: «Quel excellent homme que le prince Kamal Eddine Hussein! Tu sais ce qu'il fait? Il a refusé de monter sur le trône de feu son père sous la tutelle des Anglais! [...] Bien que sa femme ait appris la veille la mort du Sultan Hussein, c'était la première fois qu'elle entendait le nom de son fils»¹.

Nous savons que le Sultan Hussein est mort le 8 octobre 1917. L'histoire donc est datée, elle se situe entre l'automne 1917 et l'été 1944 (voir le Jardin du passé), elle s'étale sur 27 ans. Le récit n'en traite que 13 années, cependant nous n'avons aucune idée de la durée de la narration. D'ailleurs cela ne nous préoccupe nullement, «la question est sans pertinence» puisque la narration suit l'histoire et que les rares anachronismes ne bouleversent en aucune manière la temporalité générale du récit comme c'est le cas par exemple dans la Recherche.

Inversement, dans un roman comme Chimère, l'histoire n'est pas datée, alors que la narration l'est d'une certaine manière, de par l'emploi du présent et de la première personne du singulier qui nous donne l'impression que l'histoire se déroule dans une temporalité parallèle à la succession des événements tels qu'ils sont racontés : « Je m'étonne d'avoir envie d'écrire, car écrire est un art que je ne pratique ni dans ma vie privée, ni dans ma vie professionnelle, je puis dire qu'à l'exception des obligations scolaires de mon adolescence et les travaux de

1 Idem., p. 21.

plume que m'impose mon métier, je n'écris jamais»¹ et une page plus loin Kamel donne les raisons de cette soudaine envie d'écrire: « ma mère et ma vie ne faisaient qu'un, ma mère a cessé de vivre mais, elle reste présente au creux de mon âme [...] il faut reconnaître que j'écris d'abord pour me souvenir d'elle et qu'en lui rendant la vie, la vie toute entière revient. Peut-être pourrais-je ainsi raccomoder les lambeaux épars du passé et triompher de lui. Pour l'instant tout me semble obscur et mystérieux comme si le diable soufflait des cendres sur mes yeux, mais je progresse avec patience et persévérance, obsédé par le fol espoir de survivre, soutenu par la ferme intention de refaire ma vie et de renaître autre ; et si la route se fait longue, si le désespoir me ronge, si ma timidité me trahit, il ne me reste plus que la mort.»²

Peut-on parler ici de narration simultanée? En un sens seulement puisque l'histoire se situe dans un passé révolu: Kamel entreprend d'écrire son journal après la mort respective de sa femme, et de sa mère. Donc, on ne peut pas toujours dire que le présent signale la contemporanéité de l'action avec la narration, sauf lorsqu'il dit «j'écris» pas plus que le prétérit ne désigne «inévitablement» l'ultériorité de la narration. En d'autres termes, les formes temporelles ne nous renseignent pas toujours parfaitement sur la position de la narration par rapport à l'histoire.

1 Chimère. op.cit., p.11

2 Idem., p.13

3.3. Niveaux narratifs

L'étude du "récit dans le récit", du "méta-récit" n'est pas possible car la trilogie n'a qu'un seul niveau, celui qui raconte l'histoire de la famille Abdel-Gawwad.

3.4. Personne

La relation du narrateur à son histoire chez Mahfouz est simple: Tous les narrateurs sont hétérodiégétiques, exception faite pour Chimère qui est un récit homodiégétique.

Au premier abord on peut penser que la narration est objective, mais quand on regarde de plus près, l'objectivité n'est qu'une apparence. Derrière l'objectivité, un «je» souffrant, partagé entre la foi et la science, l'engagement et l'inertie, la légèreté et la pesanteur, nous invite à prendre part à ce vieux débat entre le coeur et la raison. Cependant, on ne peut pas dire que le processus de création chez Mahfouz soit d'inspiration autobiographique: «La trilogie est la seule de mes oeuvres où j'ai mis une grande part de mon esprit et de mon coeur»¹. A vrai dire la question Je/Il ne préoccupe pas Mahfouz, ce qui le tracasse c'est surtout la langue: «Comment domestiquer la langue?

¹ Mahfouz par Mahfouz, *op.cit.*, p. 101.

Comment la plier à ma volonté? comment rendre naturel un dialogue écrit en arabe littéral?»¹.

Pour ce théoricien lucide le véritable défi consiste à «moderniser la langue pour la rendre esthétique et réaliste à la fois, c'est, de tout mon parcours romanesque, le problème le plus épineux auquel je me sois heurté»² Quant à la forme le plus souvent, le choix reste inexplicable; parlant de la trilogie le romancier avoue: «À la vérité, je serai incapable de dire pourquoi j'ai abouti à telle forme, le roman tel qu'il est paru - plutôt qu'à telle autre. Le résultat aurait pu être très différent; pourquoi la trilogie s'est-elle précisément constituée dans mon esprit de cette manière, voilà la question à laquelle je ne peux trouver de réponse claire»³

Dans son excellent article A. Nadaud commente le mystère de la création ainsi: «Dès que le calame entre en contact avec l'argile, la plume avec le parchemin, le pinceau avec la soie, le stylographe avec le papier, le doigt avec la touche, quelque chose, qui n'est plus de l'unique ressort de la langue, entre en compte. Un autre processus se met alors en route, qui déjoue à l'avance tous les calculs, dont les formulations échappent au contrôle de la conscience [...] Quelque chose s'écrit à travers moi, dont j'ignore tout, et qui donc me précède, dont je ne suis pour finir que l'instrument. Une telle singularité doit donc

1 Idem., p. 103.

2 Idem., p. 104.

3 Idem., p. 104.

bien pouvoir apparaître quelque part et être, sinon isolée du moins repérable»¹. Tout à fait dans l'acte de l'écriture. L'oeuvre d'art n'émane pas d'un froid calcul, elle se réalise comme à l'insu de l'écrivain: fruit d'une distance. Distance prise d'abord par rapport à l'outil de base: la langue, ensuite par rapport à ce qu'elle véhicule (savoir, hisoire...). Loin de nous l'idée de vouloir justifier la présence de l'oeuvre au monde, nous ne pouvons parler que de ce qui nous préoccupe, l'oeuvre de Mahfouz et plus particulièrement la trilogie.

On peut dire sans exagérer que la trilogie contient une grande part d'autobiographie. Kamal ressemble à plus d'un égard à Mahfouz; tous les deux appartiennent à la génération médiane, celle qui doit régler les problèmes de la contemporanéité et assumer les conséquences de la rencontre entre l'Occident et l'Orient. Position difficile, incertaine, et douloureuse où le doute dispute le pas au désespoir (voire la trajectoire de Kamal): «La crise qu'à traversée ce dernier, je l'ai aussi traversée, une grande part des préoccupations qui l'ont obsédé m'ont hanté également, de là vient la place particulière de la trilogie dans mon coeur»². Ainsi quelle que soit la forme de la narration: omniscience, objectivité, autobiographie, elle est toujours en quelques sortes à la première personne. Le bon roman selon Mahfouz est celui qui se nourrit d'une vraie musique intérieure «pour y parvenir, l'écrivain doit trouver

1 Nadaud, «Un fait d'écriture», op.cit., p. 10.

2 Mahfouz par Mahfouz, op.cit., p. 107.

la mélodie issue de son être profond...»¹ .Musique intérieure, mélodie nous sommes aux antipodes des canons définis par Genette. La musique intérieure, c'est celle qui nous interpelle, suscite des questions ou au contraire comble des attentes. En tant que lectrice de Mahfouz, je suis sensible à certains problèmes, le dilemme entre le coeur et la raison me touche, sachant pertinemment que le coeur des Arabes c'est aussi leur raison. Tous les romans sociaux jusqu'à la trilogie témoignent de ce déchirement. La position d'Ahmed Rachid de Khan el-Khalili résume toute la pensée d'une génération qui a grandi dans un climat où la lutte nationale (laïque) prime sur la lutte religieuse: «Où est Dieu? Et que sont les mythes des religions? Par ailleurs à quoi sert de méditer des problèmes insolubles, alors que nous avons en face de nous des problèmes innombrables solubles et auxquels il faut trouver une explication»². Si Ahmed Rachid rejette en bloc tout le passé, Maâmoun Radwan malgré sa passion pour Platon, Descartes, Pascal et Bergson ne cache pas son enthousiasme pour l'islam et l'arabisme.

Si l'antagonisme entre la foi et la science reste prédominant dans les quatre romans successifs de la période dite sociale de Mahfouz, il ne devient opérant que dans la trilogie où la lutte entre l'idéologie religieuse et l'idéologie matérialiste revêt alors l'aspect d'une lutte

1 Idem., p. 111.

2 Khân el-Khalili, Beirouth, Dar el Kalam, 1972, p. 49.

virulente entre la confrérie des Frères musulmans et le Parti communiste. Adli Karim et Ahmed Shawkat font la continuité d'Ali Taha et d'Ahmed Rachid, d'une part, alors que la continuité de Maâmoun Radwan et d'Ahmed Akif est réalisée par le cheikh Ali al-Mannoufi et Abd-el Monem Shawkat. Mahfouz présente cet état de fait sans parti pris, en effet, dans la Nouvelle Ville, comme dans la trilogie, les militants marxistes et les frères musulmans sont traités sur un pied d'égalité: la même voiture de police emmène en prison Ahmed et Abd-el Monem. Cela n'élimine pas l'affinité que Kamal - reflet de Mahfouz - avait pour son neveu marxiste.

Ce dualisme entre la foi et la science persiste chez Mahfouz jusqu'aux Fils de la médina. Après sept ans de silence et de réflexion, il trouve une solution à cette dialectique: la bénédiction que Gablawi a donné, avant sa mort à Arafa, est plus que significative, elle constitue le prélude d'une nouvelle étape romanesque où l'antagonisme entre foi et science est justement remplacé par une volonté de réconciliation. Dans l'esprit du romancier, il n'y a pas de rupture, mais une suite logique. Le plan théologique est dépassé naturellement par le plan sociologique et scientifique.

La prise de position de Kamal contre les légendes et les mythes religieux vient après une odyssée intellectuelle pleine de tiraillement, et de déchirement.

«J'ai eu ma foi religieuse, puis ma foi en la vérité... là aussi, je n' ai pas tardé à me prendre la tête

entre les mains! Les systèmes philosophiques sont de somptueux palais impropres à l'habitation»¹. Et plus loin, «[m]ême les aventures spirituelles modernes, le spiritisme, je m'y suis plongé jusqu'au cou! Le vertige m'a emporté et il continue de m'emporter. Dans un vide effrayant! Qu'est-ce que la vérité? Qu'est-ce que les valeurs? Qu'est-ce que tout? Parfois je ressens autant de remords à faire le bien que j'éprouve à tomber dans le mal»². Kamal avoue à Riyad Quldus - son alter ego - que le scepticisme qui l'assaille ne ménage aucune croyance. Ce scepticisme n'est pas seulement le trait de Kamal mais aussi celui de Mahfouz: «[...]comment croire à l'art quand la philosophie elle-même m'apparaît comme une suite de palais inhabitables?»³; et quand commentant l'enthousiasme et l'engagement de Riyad Quldus il s'exclame: «Quelle prétention! Il écrit une nouvelle de deux pages par mois il s'imagine avec ça faire avancer l'espèce humaine! Mais je ne suis pas moins odieux que lui, quand sous prétexte de résumé un chapitre de l'histoire de la philosophie de Von der Bolt, je revendique au fond de moi-même rien de moins que l'égalité avec Fouad Gamil al-Hamzawi»⁴. Cependant, c'est à Sawsan Hammad que Mahfouz prête sa voix pour parler de l'écriture et de la mission de l'écrivain, rien d'étonnant à cela, n'est-elle pas le personnage le plus engagé de l'oeuvre?

1 Le Jardin du passé, op.cit., 121.

2 Idem., p. 122.

3 Le Jardin du passé, op.cit., p.170

4 Idem., p. 123.

,La subjectivité dans le langage, c'est ce qui nous touche en premier lieu, c'est l'instance qui parle directement à notre coeur, qu'elle soit assumée par l'auteur, son narrateur, ou l'un de ses personnages cela ne change rien au fait qu'elle s'adresse à nous, et nous invite à l'entendre comme une invention. Un roman n'est pas seulement fait de personnages, de situations, d'événements, de péripéties, de surprises, d'effets de style, de démonstrations «gymnastiques» d'une technique narrative, un roman est avant tout ce que l'on peut y trouver et ce que l'on peut identifier comme étant de son auteur. Tout lecteur quelque peu averti distingue le narrateur d'un roman de son auteur, de l'alter ego romanesque de ce dernier et sait faire la différence entre Marcel et Proust, Rieux et Camus, Kamal et Mahfouz... sans être versé dans la narratologie, le lecteur est capable de reconnaître et de repérer les traces de cette subjectivité. Il faut dire que le poéticien répond souvent à des questions que le lecteur ne se pose jamais; pourquoi? parce que les réponses sont évidentes. Finalement, Cannone ne s'est pas trompée quand elle affirmait que «L'instance narrative est un signe vide, non référentiel par rapport à la réalité, qui ne devient plein que lorsqu'il s'incarne dans un discours romanesque. Elle serait donc le Je du roman»¹ la vraie question est celle-ci: le roman m'a t-il interpellé? Si oui la voix aurait fonctionné.

1 Belinda Cannone « Éléments d'une poétique du roman au XXe siècle», *op. cit.* p.73

Le lecteur avait sans doute remarqué notre hésitation, ce qui nous gêne dans cette partie ne sont pas les divisions et les sous divisions de Genette, celles-ci ne sont jamais précaires. Ce qui pose problème c'est le discours de l'auteur, car comment accéder à la subjectivité dans le langage quand l'étude semble uniquement basée sur des éléments de définition comme par exemple le temps de la narration, les niveaux narratifs, la personne? Comment trouver le tout dans les parties? Loin de nous l'idée de soulever des questions qui relèvent de la philosophie, nous voulons simplement dire que la méthode ici est tout à fait inadéquate.

Conclusion

L'importance des préalables méthodologiques par lesquels nous avons commencé ce travail et leur présence continuelle au cours de ce développement, nous permettent maintenant de réduire notre conclusion à l'essentiel.

Il ne s'agit pas de dire qu'on peut appliquer "le discours du récit" à l'oeuvre de Mahfouz, mais de se demander ce qu'il nous apporte de particulier. Permet-il de rendre compte de la singularité et de la spécificité du récit mahfouzien comme il l'a fait pour la Recherche ?

A ces questions la réponse reste négative. L'approche du poéticien si intéressante qu'elle soit ne nous permet pas d'accéder à cette spécificité.

On veut bien croire que la critique comme l'art ne connaît pas de frontière, cependant, il est hors de question d'admettre que les oeuvres résultent d'un même mécanisme universel, ce serait abolir toute échelle de valeur. Mahfouz n'est pas Proust, et la trilogie n'a rien de commun avec la Recherche. La seule chose qui les rapproche, c'est leur statut d'oeuvre d'art.

La narratologie, malgré sa terminologie impressionnante de pureté et de cohérence, n'est pas aussi orientée qu'on pourrait le croire vers le général.

Le "discours du récit" s'il n'est pas né exclusivement de la Recherche, repose en grande partie sur les concepts qu'elle a inspirés.

Ainsi, dans la catégorie du temps, la notion d'ordre n'est importante que lorsque l'anachronisme (le décalage entre l'ordre de l'histoire et celui du récit) pose problème pour la composition générale du récit. De même l'opposition durée de l'histoire/longueur du récit ne revêt un intérêt que si les grandes articulations narratives ne coïncident pas avec les divisions apparentes en parties et chapitres pourvus de numéros. L'étude de la fréquence ne présente un avantage que si l'itératif prend une extension textuelle et thématique importante.

Etudier la temporalité dans l'oeuvre de Mahfouz, selon les critères du "discours du récit" ne nous est d'aucune utilité, puisque :

1 : l'anachronie chez Mahfouz ne pose aucun problème pour la composition générale du récit.

2 : les grandes articulations narratives correspondent bien aux chapitres et aux parties numérotées.

3 : l'itératif recouvre une part pratiquement nulle du texte.

Pour que l'analyse prenne un sens, il faut nécessairement se situer du côté de l'écrivain.

La temporalité chez Mahfouz fonctionne selon deux axes, tantôt elle est horizontale (récit linéaire correspondant aux premiers écrits), tantôt elle est verticale (récit non linéaire). Dans ce sens on peut dire que la temporalité dissimule l'itinéraire romanesque de Mahfouz.

La catégorie du mode est divisée en deux parties assez hétérogènes, la partie distance contribue à la discussion millénaire sur la mimésis et la diégésis, alors que la partie "focalisation" élabore une théorie concernant "celui qui voit".

Nous savons que pour Genette, la représentation narrative, diégétique par définition, ne peut être mimétique, elle peut seulement créer une illusion plus ou moins forte de mimésis. Or on a pu voir avec Mahfouz que cette dernière peut être aussi mimétique, le récit mahfouzien n'imité t-il pas ce qu'il raconte, l'histoire d'une formation ?

Cependant l'analyse du mode reste sans faille, l'enjeu n'est pas seulement dans les oppositions, mimésis/diégésis, montrer/raconter, voir/parler, l'enjeu vise l'événement autant dire la matière de l'écrivain. C'est pour cette raison que la méthode fonctionne à tous les niveaux, il faut reconnaître que la compétence critique passe ici très près du génie créateur. Il y a une sensibilité qu'on ne peut pas nier, toute la démarche est du côté de l'art. Les brillantes pages sur la distance illustrent bien cette perméabilité. Toutefois les abondons de ce genre sont brefs chez Genette,

la section sur la focalisation revient de nouveau aux règles et aux distingos.

De toutes les catégories établies par Genette, la voix nous semble la plus ambiguë. D'abord, la liaison entre les différents points de l'analyse n'est pas claire. L'étude ne prend un sens que si l'on comprend que derrière les distinctions se profile un intérêt pour le statut du narrateur. Ce privilège accordé au narrateur s'explique par le fait que dans la Recherche, récit autodiégétique, le "je narré" sujet d'énonciation et le "je narrant" sujet de l'histoire sont séparés par une différence d'âge et d'expérience. Nous savons que cette particularité de la Recherche entraîne une conséquence décisive pour la relation entre le discours du héros et celui du narrateur. Mais lorsque rien n'oppose le "je narré" et le "je narrant", la relation du narrateur à son discours n'a donc pas la même importance.

Par ailleurs, on ne peut déterminer les rapports entre histoire et narration que si le narrateur raconte "à la première personne" sa propre histoire ou l'histoire d'un autre, sinon, le moment de la narration reste flou, indéterminé, et sans intérêt. Le type de récit "à la troisième personne" n'a pas de place dans la typologie de Genette.

De même, la notion de niveau narratif n'est possible que si le narrateur marque le passage d'un niveau à

un autre, ce que le narrateur absent ou à "la troisième personne" ne peut pas faire.

En définitive, la méthode du "discours du récit" n'est faite que pour la Recherche. Appliquée à d'autres oeuvres, elle perd son originalité. Il faudrait peut-être que les méthodes soient comme les oeuvres "einmalig", exceptionnelles!

Nous avons tenté tout au long de notre recherche de rester à l'écoute de l'oeuvre, notre démarche n'a pas toujours rendu ce désir explicite et pourtant à aucun moment nous n'avons hésité à choisir, gardant à l'esprit le souvenir de cet émoi quand nous découvrimos pour la première fois la trilogie.

Bibliographie

L'oeuvre romanesque de Mahfouz, éditée en langue arabe:

MAHFOUZ Naguib, Abath al-Aqdâr (Jeux du destin), Le Caire, Maktabat Misr, 1939.

_____, Radubis, Le Caire, Maktabat Misr, 1943.

_____, Kifâh Tiba (La Lutte de Thèbes), Le Caire, Maktabat Misr, 1944.

_____, Al Oahire al-Jadida (Le Nouveau Caire), Le Caire, Maktabat Misr, 1945.

_____, Khân al-Khalili, Le Caire, Maktabat Misr, 1946.

_____, Zuqâq al-Midaqq (L'Impasse du pilon), Le Caire, Maktabat Misr, 1947.

_____, Al-Sarâb (Chimère), Le Caire, Maktabat Misr, 1948.

_____, Bidaya wa Nihaya (Début et fin), Le Caire, Maktabat Misr, 1949.

La trilogie:

_____, Bayn al-Oasrayn (L'Impasse des deux palais), Le Caire, Maktabat Misr, 1956.

_____, Oasr al-Shawq (Le Palais du désir), Le Caire, Maktabat Misr, 1957.

_____, Al-Sukkariyya (Le Jardin du passé), Le Caire, Maktabat Misr, 1957.

_____, Awlâd Haratina (Les Fils de la médina), paraît en feuilleton dans le journal quotidien égyptien al-Ahrâm, du 21.9. 1959 au 25.12.1959. Édité à Beyrouth, Dar al Kalam, 1965.

_____, Al-Liss wa al-Kilâb (Le Voleur et les chiens), Beyrouth, Dar al Kalam, 1973.

_____, Al-Summân wa al-Kharîf (Les Cailles et l'automne), Beyrouth, Dar al Kalam, 1972.

_____, Al-Shahhâdh (Le Mendiant), Le Caire, Maktabat Misr, 1975.

_____, Al-Harâfiche (La Chanson des gueux), Le Caire, Maktabat Misr, 1977.

Mahfouz en langue française:

MAHFOUZ Naguib, L'Impasse des deux palais, trad. par Philippe Vigreux, Paris, J.C. Lattès, 1985.

_____, Le Palais du désir, trad. par Philippe Vigreux, Paris, J.C. Lattès, 1987.

_____, Le Jardin du passé, trad. par Philippe Vigreux, Paris, J.C. Lattès, 1989.

_____, Les Fils de la médina, trad. par J. Patrick Guillaume, Paris, La Bibliothèque arabe, Sindbad, 1991.

_____, Chimère, trad. par France Douvier Meyer, Paris, Denoël/Alif, 1992.

_____, «Notre père Mahfouz», propos recueillis par Salwa Al Naïmi, Magazine Littéraire, no. 251, mars 1988, pp. 26-30.

Ouvrages de Genette:

GENETTE Gérard, Figures III, Paris, Seuil (coll. «Poétique»), 1972.

_____, Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris, Seuil (coll. «Poétique»), 1982.

_____, Nouveau discours du récit, Paris, Seuil (coll. «Poétique»), 1983.

_____, «Transtextualité», Magazine littéraire, no. 192, Février 1982, pp. 40-41.

_____, Théorie des genres, collectif dirigé par Tzvetan Todorov et Gérard Genette, Paris, Seuil (coll. «Points»), 1986.

_____, Fiction et diction, Paris, Seuil (coll. «Poétique»), 1991.

Esthétique et poétique, textes réunis et présentés par Gérard Genette, Paris, Seuil (coll. «Essais»), 1992.

«Poétique et esthétique», propos de Gérard Genette recueillis par Yvon Leclerc, Magazine Littéraire, no. 328, Janvier 1995, pp. 96-102.

Bibliographie générale:

ARISTOTE, La Poétique, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980.

Mikail Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, trad.
Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

BARTHES Roland, Le Degré zéro de l'écriture, Paris, Seuil,
1953.

_____, Essais critiques, Paris, Seuil, 1964.

_____, Critique et vérité, Paris, Seuil, 1966.

BENVENISTE Emile, Problèmes de linguistique générale, Paris,
Gallimard, 1966.

BONEZILIO Jean-Luc, «Ecrire en franc tireur», La Quinzaine
Littéraire, No. 539, 16-31 mars 1989, p. 5.

BON François, «Un livre comme un miracle», La Quinzaine
Littéraire, no. 539, 16-31 mars 1989, p. 6.

BOURNEUF R. et R. OUELL L'Univers du roman, Paris, P.U.F.,
5ème édition, 1989.

BRIOSI Sandro, «La narratologie et la question de l'auteur»,
Poétique, no. 68, 1986, pp. 507-519.

BUTOR Michel, Répertoire II, Paris, Minuit, 1964.

CANNONE Belinda, «Eléments pour une poétique du roman du XXème siècle», Quai Voltaire, no. 8, printemps 1993, pp. 60-76.

CETAN Jean-Pierre, «J'aime beaucoup cette époque», La Quinzaine Littéraire, no. 539, 16-31 mars 1989, p. 8.

CHEHAYED Jamal, La Conscience historique dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola et dans les romans de Mahfouz, thèse de doctorat, Paris 2, 1974.

CORDESSE Gérard, «Note sur l'énonciation narrative», Poétique, no. 65, 1986, pp. 43-46.

DRUVET Patrick, «L'azur du roman», Quai Voltaire, no.8, printemps 1993, pp. 52-59.

DUCROT et TODOROV, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Seuil, 1972.

FAYOLLE Roger, La Critique, Paris, Armand Colin, 1978.

Goldman Lucien, Pour une sociologie du roman, Paris, Gallimard, 1964.

GRACQ Julien, La Littérature à l'estomac, Paris, Corti, 1956.

KRISTEVA Julia, Le Temps sensible, Proust et l'expérience littéraire, Paris, Gallimard, 1994.

LÉONARD Albert, La Crise de la notion de la littérature, Paris, Corti, 1974.

LUKACS George, La Théorie du roman, Genève, Gouthier, 1963.

MAGNY C.Edmonde, Essais sur les limites de la littérature, Paris, Payot, 1945.

MIGUEL André, La Littérature arabe, Paris, P.U.F. (coll. «Que sais-je?» no. 1355), 1969.

_____, «L'aventure poétique de la littérature arabe», propos recueillis par Badr Eddin Arodaky, Magazine littéraire, no. 251, mars 1988, pp. 18-20.

MOREAU Pierre, La Critique littéraire en France, Paris, Armand Colin, 1960.

MÜNCH Marc Mathieu (éd.), Recherches sur l'histoire de la poétique, Berne, Peter Lang, 1984.

NADAUD Alain, «Un fait d'écriture?», Quai Voltaire, no. 3, automne 1991, pp. 5-13.

_____, «Malaise dans la littérature», Quai Voltaire, no. 6, automne 1992, pp. 6-22.

PLATON, La République, trad. par R. Baccou, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

RAIMOND Michel, Le Roman, Paris, Armand Colin, 1989.

REICHLER Claude, (éd.), L'Interprétation des textes, Paris, Minuit, 1989.

ROBERT Marthe, Roman des origines et origines du roman, Paris, Seuil, 1972.

RUSHDIE Salman, «Le roman est la preuve de la démocratie», entretien avec Gilles Herzig, La règle du jeu, no. 9 (4ème année) janvier 1993.

SARAMAGO José, «Monologue intérieur ou narrateur omniscient», Quai Voltaire, no. 4, hiver 1992, pp. 27-29.

SARRAUTE Nathalie, L'Ère du soupçon, Paris, Gallimard, 1956.

SARTRE Jean-Paul, Situations I, Paris, Gallimard, 1945.

SEAR Juan José, «Le concept de fiction», Quai Voltaire, no. 5, printemps 1992, pp. 67-72.

STAROBINSKI Jean, L'Oeil vivant II. La relation critique, Paris, Gallimard, 1970.

TADIÉ Jean-Yves, La Critique littéraire au XXème siècle,
Paris, Belfond, 1987.

TODOROV Tzvetan, Poétique de la prose, Paris, Seuil, 1971.

ZEREFFA Michel, Roman et société, Paris, PUF, 1971.

البنداري ، حسن
فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ - الكويت - مكتبة أم
القرى - ١٩٨٤

التواتي ، مصطفى
دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية : «اللس والكلاب» ،
«الطريق» ، «الشحاذ» - مصطفى التواتي - تونس - أدار
التونسية - ١٩٨٦

الحكيم ، سليمان
محاكمة هؤلاء: نجيب محفوظ ، موسى صبري ، أنيس
منصور ، حسن التهامي - سليمان الحكيم - دمشق دار
طلاس - ١٩٩٠

الدكتور راغب ، نبيل
قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ - القاهرة - الهيئة
المصرية العامة للكتاب - الطبعة الثالثة - ١٩٨٨

الدكتور غالي ، شكري
المنتمي - القاهرة - مكتبة الدراسات الأدبية - دار المعارف
- ١٩٧٩

الدكتور غالي ، شكري
نجيب محفوظ: إبداع نصف قرن - طه حسين ، محمد
منظور ، لويس عوض ، سيد قطب .. وآخرون ، إعداد
وتقديم غالي شكري - بيروت دار الشروق - ١٩٨٩

الرخاوي ، يحيى
قراءات في نجيب محفوظ - القاهرة - الهيئة المصرية العامة
للكتاب - ١٩٩٢

الزيات ، لطيفة
نجيب محفوظ الصورة والمثال: مقالات نقدية - لطيفة الزيات
- القاهرة شركة الامل للطباعة والنشر - ١٩٨٩

الشاروني ، يوسف
الروائيون الثلاثة: نجيب محفوظ ، يوسف السباعي ، محمد
عبد الحلیم عبد الله - بقلم يوسف الشاروني - القاهرة -
الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٠

شلق ، علي
نجيب محفوظ في مجهوله المعلوم: دراسة أكاديمية شاملة -
علي شلق - بيروت - دار المسيرة - ١٩٧٩

طرابيشي ، جورج
الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية - جورج طرابيشي - ٣
بيروت - دار الطليعة - ١٩٨٠

عثمان ، بدري
بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ - بدري
عثمان - بيروت - دار الحدائق - ١٩٨٦

عطية ، أحمد محمد
مع نجيب محفوظ - بيروت - دار الجيل - الطبعة الثانية -
١٩٨٣

العناني ، رشيد
عالم نجيب محفوظ من خلال رواياته - رشيد العناني -
القاهرة - دار الهلال - ١٩٨٨

عيد ، رجاء
قراءة نقدية في أدب نجيب محفوظ: رؤية نقدية - رجاء عيد
- القاهرة - منشأة المعارف - ١٩٨٩

محمد ، أحمد سيد
الرواية الانسانية وتأثيرها عند الروائيين العرب: محمد ديب
- نجيب محفوظ - أحمد سيد محمد - الجزائر -
المؤسسة الوطنية للكتاب - ١٩٨٨

محمد سعيد ، فاطمة الزهراء
الرمزية في أدب نجيب محفوظ - القاهرة - المؤسسة العربية
للدراسات والنشر - الطبعة الأولى - ١٩٨١

نجار ، وليد
قضايا السرد عند نجيب محفوظ - وليد نجار - بيروت -
دار الكتاب اللبناني - ١٩٨٥

نوفل ، يوسف
الفن القصصي بين جبلي طه حسين ونجيب محفوظ - يوسف
نوفل - القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٨