HAL
open science

# Représentations du discours dans La Trilogie de Naguib Mahfouz

Mansour Léda

## To cite this version:

Mansour Léda. Représentations du discours dans La Trilogie de Naguib Mahfouz. Linguistique. Université de Nanterre - Paris X, 2010. Français. NNT : . tel-00523991

**HAL Id: tel-00523991**

**https://theses.hal.science/tel-00523991v1**

Submitted on 6 Oct 2010

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE PARIS OUEST-NANTERRE LA DEFENSE
ECOLE DOCTORALE 139
« CONNAISSANCE, LANGAGE, MODELISATION »

N° attribué par la bibliothèque |__|__|__|__|__|__|__|__|__|__|

THÈSE

pour l'obtention du grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE

PARIS OUEST-NANTERRE LA DEFENSE

Discipline : Sciences du langage

présentée et soutenue publiquement le …… juin 2010

par

Léda MANSOUR

# REPRESENTATIONS DU DISCOURS DANS *LA TRILOGIE* DE NAGUIB MAHFOUZ

Directeur : M. Jean-François JEANDILLOU

JURY

M. Guy ACHARD-BAYLE, Professeur à l'Université Paul-Verlaine, rapporteur ;
Mme Catherine BORE, Maître de Conférences HDR à l'Université de Cergy-Pontoise, rapporteur ;
Mme Andrée CHAUVIN-VILENO, Professeur à l'Université de Franche-Comté, président ;
Mme Inès HORCHANI, Maître de Conférences à l'Université Paris III, examinateur.
M. Jean-François JEANDILLOU, Professeur à l'Université Paris Ouest-Nanterre, directeur ;
Mme Frédérique SITRI, Maître de Conférences à l'Université Paris Ouest, examinateur.

# REMERCIEMENTS

Merci à Guy ACHARD-BAYLE, à Catherine BORE, à Andrée CHAUVIN-VILENO, à Inès HORCHANI et à Frédérique SITRI qui ont accepté de siéger au jury de soutenance.

Merci au Laboratoire MoDyCo (Direction et Secrétariat), à l'École Doctorale 139 de Paris X et au département de Sciences du langage (Direction et Secrétariat) d'avoir soutenu cette recherche au fil des années.

Merci au Collège franco-allemand d'avoir accompagné les derniers moments de ma thèse.

Merci à Annie BERTIN, à Denise MALRIEU, à Caroline MELLET et à Frédérique SITRI pour leur relecture, à Catherine BORE, à Sophie DAVID et à Fanny RINCK pour leurs conseils méthodologiques.

Merci à Stéphanie WEISER pour son important soutien technique.

À celles et ceux qui ont pu, de près ou de loin, encourager ce travail – elles sont nombreuses, ils sont nombreux – , je dis merci.

Merci infiniment à la famille ABDALLAH, à Fatmé CHAMANDI, à Carole DANDEVILLE, à Hoda MEHIO et à Madame JAHIEL.

Merci à mes frères Ramzi, Loaï, Saleh et Ahmad, merci à mes parents Chadia et Khaled.

*À mon directeur de thèse Jean-François JEANDILLOU, je dis* : "choukran jazilan".

C'est à la famille MANSOUR, à Chadia DAKKAK ainsi qu'à Jean-François JEANDILLOU que je dédie ma thèse.

# SOMMAIRE

Introduction 6

**PREMIÈRE PARTIE**

**QUESTIONS DE GENRE, PROBLEMES DE STRUCTURE**

CHAPITRE 1 - Circuit communicatif :
réalisme, comparatisme et traduction 19

CHAPITRE 2 - Structure du récit et enjeux narratifs 73

**DEUXIÈME PARTIE**

**EFFETS DE DISCOURS**

CHAPITRE 3 - Construction textuelle du personnage parlant 133

CHAPITRE 4 - Rapports dialogiques :
L'expression d'une résistance 225

Conclusion 282

Bibliographie 288

Tables et Index 301

# AVANT-PROPOS

La transcription des caractères arabes reprend celle de la *Revue des Mondes Musulmans et de la Méditerranée,* avec certaines modifications. Les caractères arabes seront transcrits de la manière suivante :

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ا | â | د | d | ض | d' | ك | k |
| ب | b | ذ | d | ط | t' | ل | l |
| ت | t | ر | r | ظ | z' | م | m |
| ث | th | ز | z | ع | c | ن | n |
| ج | j-g | س | s | غ | gh | ه | h |
| ح | h' | ش | ch | ف | f | و | û-w |
| خ | kh | ص | ç | ق | q | ي | î-y |

Nous remplaçons le « ç » par un double s « ss ». Lors d'une chadda, on double la lettre afin de rendre compte du phénomène de redoublement. Les voyelles longues seront transcrites de la sorte : « î » pour le « i » long, « â » pour le « a » long et « û » pour le « u » long. Nous transcrivons al-hamza par « ' ». Néanmoins, nous conservons la transcription effectuée par les maisons d'éditions pour les noms propres d'écrivains et les titres d'ouvrage, et celle des traducteurs pour les noms propres des personnages de romans.

Dans les citations, nous mettons en italiques les termes et expressions sur lesquels nous attirons l'attention. Quand il s'agit d'une citation comportant déjà des caractères italiques, nous employons le soulignement dans le cas où, nous aussi, nous souhaitons attirer l'attention sur tel ou tel terme.

# Introduction

Quand l'écrivain québécois Gérald Robitaille traduit le *to be or not to be, that's the question* de Shakespeare par *vivre ou mourir, tout est là,* le traductologue Ladmiral remarque :

> *Vivre ou mourir* : là on peut discuter, peut-être. Mais *tout est là*, c'est à l'évidence ce que Shakespeare avait en tête… Je dirai même plus : ça donne à penser que sans doute Shakespeare (s'il a existé) n'était qu'un épigone d'un auteur français perdu (Guillaume de Hochepoire ?) et que sa traduction anglaise est un peu inférieure à l'original français. (Ladmiral, 2004 : 30)

La pratique traductive déclenche une réflexion sur l'un traduisant et l'autre traduit. Les équivalences et divergences linguistiques, d'une langue à une autre, portent en elles des questionnements multiples sur les rapports au même que soi, et au différent de soi. Le texte à traduire se trouve au cœur d'un paradoxe : être et ne pas être, mourir dans sa propre langue afin de vivre dans un ailleurs linguistique et culturel.

L'observation de la traduction française du roman arabe *La Trilogie du Caire* de Naguib Mahfouz a ainsi suscité chez nous diverses interrogations. Repérer un paradigme orientaliste dans l'espace du texte fut l'occasion d'une lecture : *L'Orientalisme* de Saïd (1978). *L'Orient créé par l'Occident* revient, selon cet auteur, à la création d'un dispositif politique, littéraire et culturel et d'un système de pensée construisant une entité, inexistante, appelée « Orient » selon l'imaginaire occidental. D'où des questions de méthode : Que choisit-on de traduire ? Quels sont les suppléments apportés par l'acte traductif ? Comment un texte traduit parvient-il à exercer une autorité sur ses lecteurs ?

Par-delà la traduction, les critiques littéraires de l'œuvre de Mahfouz procèdent d'un raisonnement analogique : Mahfouz étant aussi bien comparé à Zola qu'à Balzac, à Proust, Dostoïevski, Tolstoï, Jarry, etc., *La Trilogie* est considérée comme un roman réaliste, en référence à l'école franco-russe du XIX$^{e}$ siècle. Si Miquel (1963 : 88) estime que Mahfouz a

produit « un roman égyptien », Saïd, quant à lui, y voit une importation du roman occidental et une adaptation « à l'identité égypto-musulmane et arabe » (2000 : 422). Entre importation, adaptation voire imitation, la lecture critique enferme le texte dans des critères définitoires, largement fondés sur le fait comparatif.

Les études isolent un sous-genre réaliste, appuyées qu'elles sont sur l'esthétique européenne. Tandis que Hamon (1982) s'interroge sur le sens d'un « discours réaliste » où il voit des « noms imposés » tels que Zola et Balzac, tandis que son « cahier des charges » décrivant ce discours n'est pas présenté comme le propre de tout roman réaliste, mais probablement celui du XIX^e^ siècle français, les exégètes de Mahfouz estiment que *La Trilogie* est réaliste à l'instar de Zola et de Balzac. Serait-il inévitable de comprendre et d'analyser cette œuvre uniquement par comparaison avec les auteurs franco-russes dits réalistes ?

Saïd assimile l'acte même de la lecture à un processus de comparaison : « La lecture est incontestablement un processus comparatif complexe » (2000 : 85). Sur la base d'un air de famille entre romans et des similitudes qui les rapprochent, lire serait définitivement synonyme de comparer. L'auteur de *L'Orientalisme,* qui a voulu dénoncer la machine orientalisante, et tenté de démêler la part imaginaire occidentale vis-à-vis d'un objet de désir oriental, réduit l'œuvre de Mahfouz à un « résumé » de « l'histoire du roman européen » : « Il [Mahfouz] n'est pas seulement Hugo et Dickens, mais aussi Galsworthy, Mann, Zola et Jules Romain » (*ibid.* : 414). Il se peut que Mahfouz ait *résumé* l'histoire du roman européen, et que Saïd, par le truchement des études comparées, ait retrouvé le roman européen en lambeaux redistribués au long de cette œuvre. Néanmoins, parler d'*importation*, repérer des analogies quasi certaines n'exclurait-il pas la possibilité d'une singularité autonome ? L'expérience romanesque de Mahfouz ne pourrait-elle se dégager d'un traditionalisme qui se perd dans ses propres sources, et se libérer de l'imitation ou de l'importation d'une modernité envahissante ?

C'est bien entre tradition et modernité que le roman arabe est né. Il est le lieu d'une projection des revendications identitaires, et de la pleine réalisation d'un projet narratif. La question de la dialectalisation de la langue arabe classique, langue de l'écriture, faisait partie de ce dilemme identitaire. Étudier les caractéristiques d'un réalisme propre à *La Trilogie* serait certes envisageable, mais notre propos se situe ailleurs. D'une part, c'est le choix d'analyser le texte traduit en français qui nous a fait opérer un détour vers les interprétations préalables, quasi attachées à l'œuvre mahfouzienne[1]. Il semble en effet que la traduction française soit affectée par ces lectures ; selon un présupposé réaliste, le traducteur oriente le lecteur francophone et, éventuellement, la lecture analytique de la version en français. Par ailleurs, c'est bien la possibilité d'une autre lecture et d'autres effets de sens qui incite à dépasser les analyses antérieures pour se tourner vers une analyse linguistique.

Pour Jeandillou, une étude du texte vise moins à y appliquer des modèles et des schémas qu'à mettre en avant ce qu'il a de singulier :

> La singularité de chaque texte doit être rapportée aux modèles généraux qui la sous-tendent ; réciproquement, la généralisation favorise un retour vers cette même singularité, en l'éclairant d'un jour nouveau. (1997 : 4)

Une telle option permet de se détacher de la lecture réaliste et comparative, et aussi de dépasser le fait proprement traductif avec ses instructions et ses limites. L'étude formelle de *La Trilogie* met au jour une logique narrative caractérisée par sa linéarité. Partant d'un point de départ fixe, les événements se succèdent sans enchâssement et sans atteindre un point final ; tout en donnant à expérimenter un temps évolutif, le récit produit un effet de continuité sous-tendue par une certaine idée de l'infini. Les actions narratives ne représentent pas les moments essentiels du récit,

---

[1] Notre point de départ n'était pas la confrontation des deux versions arabe et française. Nous avons pu lire l'une et l'autre afin de mieux saisir l'œuvre dans ses langues de production et de reproduction, mais il s'agissait avant tout d'examiner le texte en français.

les rapports entre personnages étant avant tout définis par les décisions à prendre et à exécuter.

Le Sujet-décideur apparaît une instance constante dans l'œuvre de Mahfouz :

> Il y a, qui hante souvent les récits de Mahfûz, jouant un rôle central ou marginal, mais toujours décisif, une instance que l'on présente comme le dépositaire de l'autorité et le gardien de la tradition. Or partout où elle apparaît, cette figure sublime reste affectée d'une irréductible duplicité […] Ainsi doivent s'interpréter les personnages : Ahmed 'Abd al-Djawwâd, le héros de *L'impasse des deux palais* qu'on appelle le maître (*as-sayyid*) et qui mène parallèlement deux vies opposées. (Foda, 2000 in Bencheikh 1994-2000 : 245-246)

Foda, parlant du fil général des œuvres de Mahfouz, estime que cette instance autoritaire inspire, par sa duplicité (mener parallèlement deux vies opposées), « un savoir-obéir » aux personnages qui l'entourent. Cette logique de l'obéissance est traitée du point de vue du temps romanesque par Miquel, qui considère que les personnages n'ont là qu'une alternative face au temps qui passe :

> Accepter ou refuser l'évolution qu'on leur impose vers un futur où la lutte, la déchéance ou la mort apparaissent comme les données les plus sûres. Le temps romanesque serait ainsi, d'abord, le signe de la fatalité. (Miquel, 1963 : 87)

Les termes « dépositaire de l'autorité », « duplicité », « savoir obéir » et « signe de la fatalité » se trouvent alors liés par le schéma suivant : la force du Sujet-décideur tient à sa double vie, les personnages qui obéissent (Sujets passifs) révélant ainsi une logique fataliste. Penser que ce qui arrive devait arriver et qu'on ne peut rien faire pour s'y opposer est la définition même de cette attitude (*Le Petit Robert*). Or le fatalisme ne laisse aucune place à une opposition, et la logique de l'obéissance, décelée par Foda, appuie ce fatalisme, tandis qu'une instance autoritaire assure son maintien par sa duplicité. Est-ce qu'une autorité se maintient par sa seule duplicité, ou par le seul « savoir-obéir » des personnages ? Si l'œuvre de

Mahfouz a pour fil directeur un fatalisme – vis-à-vis du « temps romanesque » ou d'une quelconque instance –, comment expliquer les signes de résistance qui émergent là ?

Une autre option consisterait à penser la logique narrative de la manière suivante : un Sujet autoritaire A exige l'obéissance d'un Sujet B, celui-ci manifeste une réaction – signe d'opposition – mais obéit néanmoins à A. Que dire de ces réactions, de formes variées, qui s'interposent entre A et B ? N'existe-t-il pas une probabilité qui inverserait le « savoir-obéir » des personnages en un « obéir avec savoir », obéissance en connaissance de cause qui serait la condition du maintien d'une autorité, plutôt qu'une duplicité inhérente à l'autorité ? Faudrait-il expliquer cette obéissance, qui se sait, par une attitude fataliste ? Quelle serait la différence entre accepter sans opposition et accepter par accommodement, quand le nécessaire l'emporte sur la protestation ?

Une des manifestations des rapports autorité-obéissance réside dans les échanges de parole entre personnages. Le narrateur représente un monde diégétique gouverné par la peur de parler : les enfants ne doivent pas parler en présence du père, la mère a peur de discuter avec son mari, le père ne révèle pas ses pensées intérieures à ses amantes, bref, le non-dit règne sur tout le monde fictif. Aussi la parole est-elle le lieu où les personnages semblent réagir et manifester une résistance au discours d'autrui. Serait-ce par paradoxe que le narrateur fait usage d'une riche composante discursive lorsque le discours pose problème ? Parallèlement à cette logique du récit, le narrateur procède à la construction de « personnages parlant » dont le discours semble manifester des formes de réaction verbale.

Notre analyse entend démontrer que le narrateur a recours au discours comme à un moyen qui ferait *exister* son personnage. Une résistance, même non déclarée et parfois ténue, ressurgit chez les sujets patients, en sorte que cette obéissance à l'instance autoritaire ne semble pas aveugle : elle se sait et se fait par accommodement. Car il serait plus convenable de ne rien dire, et de ne pas se révolter.

Ainsi, notre objet d'analyse est la composante discursive donnée par le narrateur comme lieu d'une manifestation du personnage. Le discours des personnages comme objet se construit à travers la structure du récit, qui se signale réciproquement par une inscription discursive prégnante. La manière dont se crée cet objet ne se limite pas, selon nous, à ses caractéristiques formelles, inscrites dans le texte :

> Bien loin que l'objet précède le point de vue, on dirait que c'est le point de vue qui crée l'objet. (Saussure, 1916 : 23)
>
> Le point de vue choisi par l'observateur redécoupe et redéfinit son objet. Ainsi, du langage : on oublie que le point de vue du linguiste dessine, au sein de la matière langagière, un objet qui lui est propre ; objet qui ne sera plus le même si on change de point de vue, même si la matière reste la même. (Todorov, 1978 : 48)

Mais pourquoi les personnages parlent-ils ? Si le narrateur fait usage d'une composante discursive, cela peut signifier qu'il (ex-)pose un certain sens : le discours des personnages serait ainsi le lieu où ressurgissent les marques d'une existence, et d'une résistance. L'objet en tant que texte formel, doté de traits caractéristiques, est construit en parallèle avec le point de vue qui le définit, selon un va-et-vient dynamique. D'un côté, la structure du texte rend légitimes les interrogations sur l'intérêt d'un investissement narratif du discours dans le récit ; d'un autre côté, l'orientation herméneutique et le choix des angles d'approche dépendraient de notre réception / interprétation actuelle du texte.

Nos interrogations peuvent en somme se reformuler de la manière suivante. À un premier niveau, externe au texte, peut-on dépasser le fait traductif qui oriente la lecture et l'analyse de la version française ? Plus profondément et à un niveau proprement textuel, nos questionnements sont centrés sur l'intérêt d'une représentation du discours par l'instance narrative : Que peut la parole dans le monde diégétique ? Existe-t-il des liens entre le discours comme procédé narratif et le discours réaliste auquel *La Trilogie* est souvent rattachée ?

La présente recherche, qui tente de fournir des éléments de réponse aux questions précédentes, est divisée en deux parties. La première comporte deux chapitres : « Circuit communicatif : réalisme, comparatisme et traduction », « Structure du récit et enjeux narratifs ».

Le premier chapitre, intitulé « Circuit communicatif : réalisme, comparatisme et traduction», étudie certaines particularités plus ou moins extérieures au texte, dont les lectures antérieures de l'œuvre de Mahfouz en général, et de *La Trilogie* en particulier. Après avoir situé le texte d'après ses conditions de production, nous analysons la réception de l'œuvre à travers les études critiques et interprétatives essentiellement fondées sur une logique comparative et réaliste. Nous mettons en relief « un problème du dialogue », explicitement posé par les ouvrages de critique arabe. Ainsi certains glossateurs de Mahfouz s'étonnent-ils de voir ses dialogues écrits en classique, alors qu'il s'agit d'un romancier censément réaliste. Notre hypothèse est donc qu'un présupposé réaliste oriente ces lectures, et, plus encore, qu'il a pu orienter la traduction française de *La Trilogie,* comme en témoignent notamment divers éléments paratextuels (notes de bas de page et préface).

Ce sont précisément la lecture et l'analyse orientées par la traduction qui font le lien avec notre propre recherche, laquelle interroge les rapports entre le texte à traduire et le texte traduit, entre le texte traduit et sa lecture-analyse, mais aussi entre une lecture pré-orientée et l'éventuelle possibilité de s'en affranchir. L'étude de la représentation du discours dans le récit constitue la condition de ce dépassement.

L'analyse du texte même commence avec le deuxième chapitre. (« Structure du récit et enjeux narratifs»), qui porte au jour la logique narrative : il s'agit d'une logique décisionnelle, où un Sujet-décideur exerce son influence sur des sujets sciemment passifs. Ensuite, la structure du récit pointe la présence prégnante des formes de discours, plus précisément du discours direct. Quelle est l'ampleur d'une telle présence massive des dialogues et du discours sous formes différentes ? Que peut la parole dans un monde régi par la prudence du dire ?

Ce chapitre entend aussi dégager des rapports sémantiques entre la composante discursive et la logique du récit. Si la temporalité du moment présent règne dans le récit, qu'en est-il du discours des personnages ? L'analyse textuelle rendra compte d'un *effet du moment présent*, privilégiant l'actuel au détriment du passé et du futur. Le point de vue des personnages montre qu'ils préféreraient vivre le moment présent par accommodement – c'est-à-dire « comme pouvant convenir » (*Le Petit Robert*) –, ce qui rejoint la logique profonde du récit : celle d'une obéissance (ou d'une acceptation) qui se sait.

D'où l'utilité d'étudier l'isotopie narrative pour concevoir un éventuel *résumé sémantique* du récit. A cette fin, nous procéderons au repérage de l'isotopie de « la visibilité », où la notion greimassienne de « carré sémiotique » servira à définir les relations sémantiques entre l'opaque et le transparent, et à rendre compte du traitement des informations dans le monde diégétique, révélant le jeu du déclaré et du caché. À partir de cette isotopie narrative et des relations décrites, nous passerons à celles qui gouvernent la composante discursive.

Une logique profonde caractérise en effet le récit et sa composante discursive : les formes de réaction des protagonistes laissent supposer une résistance non déclarée, clandestine, mais qui se manifeste aussi par quelque biais indirect, ce qui serait l'autre versant d'une obéissance en connaissance de cause. Les personnages obéissent par connivence et s'arrangent entre eux, dans la plupart des cas, pour que le silence règne et pour que l'instance décisionnelle jouisse toujours de son autorité.

Les effets de sens ainsi posés, la composante discursive, plus massive que les passages descriptifs, joue manifestement un rôle essentiel dans l'organisation narrative. Paradoxalement, le narrateur construit une altérité discursive, à l'encontre d'une logique passive caractérisant les personnages.

Le troisième chapitre (« Construction textuelle du personnage parlant ») donne corps à l'objet d'analyse, tout en faisant *exister* le personnage parlant. Nous nous servons de la notion de « discours rapporté »

afin de rendre compte de la parole imputée aux personnages. Une des problématiques que pose le discours rapporté est la représentation de l'altérité discursive : comment construit-on l'autre à travers le rapport de son discours ? Quelles relations entretiennent narrateur et personnage ?

L'introduction du discours est l'occasion, pour le narrateur, de construire un effet d'autonomie discursive du personnage. Si le discours direct crée un effet de séparation entre deux discours (celui du narrateur et du personnage), et produit ainsi une autonomie gérée par l'instance narrative dans l'espace des segments introducteurs, le discours intérieur, quant à lui, est libéré de la gestion narrative, et l'autonomie semble paradoxalement caractériser une parole intérieure et « silencieuse ».

Outre le discours direct, *La Trilogie* comporte un usage important du discours indirect libre : principalement caractérisé par la modalité interrogative, il est utilisé dans des moments de confusion et d'incompréhension. Nous examinons aussi des formes qui, sans relever du discours rapporté, laissent percevoir un effet de parole. Il s'agit alors de mettre en relief les termes et expressions mis entre guillemets dont l'objectif est d'*emprunter* des mots du personnage.

Si le premier chapitre de la deuxième partie concerne le discours du personnage, le deuxième contribue à mieux saisir les effets de sens du discours dans le récit. En effet, le narrateur ne se contente pas de construire un personnage parlant, il le représente dans ses réactions verbales. Dans le quatrième chapitre, il s'agit d'étudier le rapport du locuteur avec le discours d'autrui, à travers la notion de « dialogisme », et plus précisément de « rapports dialogiques ». Le point de départ étant le rapport du locuteur à sa propre parole et à celle d'autrui, nous prenons en considération certains énoncés qui ne relèvent pas du discours des personnages mais du récit du narrateur : phénomène des reprises en écho, des postures métalinguistiques, du dédoublement énonciatif et de l'intertextualité. Il apparaît là que les personnages s'engagent, après un acte de parole quelconque, à réagir immédiatement.

Les rapports dialogiques se situent sur le plan de l'échange, constitué de deux interventions. Nous ne prenons pas en compte la totalité de la séquence dialogale, mais nous privilégierons les échanges à deux interventions. Les approches séquentielles (Adam, 1992) et interactionnelles (Roulet *et al.*, 1985, Kerbrat-Orecchioni, 1990) peuvent constituer la base théorique d'une typologie concernant soit la progression interne du dialogue, soit les types de dialogues. Par exemple, les séquences phatiques font la spécificité des dialogues de *La Trilogie*, ce qui est assez rare dans les romans :

> Le dialogue romanesque tend à faire l'économie des échanges phatiques : dans un roman, les « bonjour », « au revoir » et « merci » sont volontiers passés sous silence ou estompés par l'usage du discours indirect ou du discours narrativisé, fondus dans le récit englobant ou le commentaire du narrateur (Durrer, 1994 : 183)

Non seulement la composante phatique est riche dans les dialogues, mais elle a un double usage : l'un proprement phatique, l'autre pragmatique, lié aux stratégies verbales propres aux locuteurs. Par exemple :

> – Soyez la bienvenue ! s'exclama-t-il. Vraiment, on aurait dû dérouler un tapis de sable !
>
> – Je dirai même plus, de henné et de roses, mais que pouvons-nous faire quand la Providence nous arrive sans se faire annoncer ! (*Impasse* : 122)
>
> Il se demanda plutôt s'il allait passer à l'attaque ou s'abstenir afin de l'amener elle-même petit à petit à faire le premier pas. Chaque tactique avait son charme […] Il reprit comme achevant son propos précédent :
>
> – Je dirai même plus, une excellente occasion de voir ! (*Impasse* : 458)

Tandis que le premier passage présente des énoncés phatiques de bienvenue, l'énoncé complimenteur et de bienvenue du deuxième extrait dépend d'« une tactique » du locuteur et, dans la trame du récit, il fait partie d'un

jeu de séduction entre protagonistes. Ainsi, les séquences phatiques peuvent constituer un sujet d'analyse, tout comme la typologie des dialogues : échanges dialectique, polémique, didactique, phatique (Durrer, 1994). Ces angles d'approche orientent l'étude vers la représentation des conversations quotidiennes (le phatique relevant de l'approche conversationnelle) ou vers l'établissement d'une grille de lecture générique. Or, cette orientation peut dissimuler les autres formes de discours, hors de toute séquence dialogale. Notre intérêt se porte surtout sur ce qui semble peu ordinaire, à savoir les réactions des locuteurs explicitant un certain rapport au discours d'autrui. Le choix d'étudier le niveau de l'échange se justifie du fait que les effets de sens suggérés par la logique du récit rejoignent ceux qui sont produits par la zone de l'interlocuteur.

Les interrogations qui ont guidé notre investigation se reformuleraient donc, synthétiquement, comme suit :

- Est-il possible de dépasser des interprétations fondées sur une logique comparative, et de s'affranchir d'une lecture du texte traduit orienté par des aspects sous-génériques et par une coloration orientaliste ?
- Quel est l'intérêt de l'investissement d'une composante discursive dans un récit littéraire ?

La présente recherche tente de répondre à ces questions. Elle est donc sous-tendue par une interrogation spécifiant un travail d'analyse du texte littéraire : comment analyser et lire le texte ?

# PREMIERE PARTIE

# Questions de genre, problèmes de structure

# Chapitre 1 Circuit communicatif : réalisme, comparatisme et traduction

La problématique de la lecture et de l'analyse du texte revêt chez Adam un sens communicationnel et instructionnel. D'une part, la lecture est posée comme une structure « prototypique » (Adam, 1992), d'autre part, le scripteur guide son lecteur et inscrit dans son texte les instructions à suivre (1990). En effet, la linguistique de Jakobson (1949-1963) replace le texte dans sa visée communicationnelle, Adam parle alors « des performances des lecteurs réels », car si le texte est produit, c'est pour qu'il soit lu : « le scripteur fournit les indices qu'il juge utiles à une bonne transmission de ce qu'il veut dire » (1990 : 26). Si les performances du lecteur sont prises en compte, le linguiste souligne par conséquent les éventuelles pertes :

> Pertes entre ce que le locuteur veut/cherche à signifier et l'énoncé qu'il réussit à produire, et pertes encore par rapport à ce que l'énoncé signifie pour le lecteur. (*ibid.* : 27)

Le lecteur se trouve chargé d'une mission qui mobilise une compétence interprétative, au-delà de « la compétence *étroitement* linguistique ». Ainsi « une bonne transmission » est-elle nécessaire dans le processus de production-interprétation. Adam se réfère au travail d'Eco (*Lector in fabula*, 1985), lequel assigne au lecteur un « rôle » précis. Il constitue, d'un côté une instance construite et prévue par le scripteur, d'un autre côté une instance coopérative avec ce même scripteur. Cette conception est proche de la linguistique instructionnelle définie par Weinrich : « cher auditeur, si tu veux que ce texte ait un sens pour toi, alors voici comment tu dois te comporter » (Weinrich, 1989 : 21).

Par ailleurs, l'approche textuelle de Jeandillou met en garde contre l'enfermement du texte dans une finalité strictement communicationnelle.

Elle part de l'idée que les principes de la communication sont articulés aux principes de la signification, et qu'une « approche *communicationnelle »* peut avoir ses limites, plus précisément dans une analyse textuelle. Étudier un texte serait rendre compte de la visée communicationnelle du langage, mais sans pour autant « rechercher systématiquement *une intention* préalable ou une *impression* produite sur le lecteur » (Jeandillou, 1997 : 5). La relation entre l'écriture et la lecture ne tient pas seulement au souci de fournir des indices et ainsi de diriger son propre texte. D'autant plus que la lecture est toujours renouvelée : cette relation Texte-Lecteur est, aux yeux de Jeandillou, « décalée et opaque ». Le lecteur étant « polymorphe », il correspond à l'ensemble de tous les lecteurs qui, à quelque moment, se trouveront confrontés au texte (*ibid.*). Si comprendre autrement, ne pas comprendre, ou croire comprendre ce que le scripteur « veut/cherche » et « réussit à produire », équivaut à une perte, cela reviendrait-il à fixer des conditions optimales de *réussite* soumises à la réussite d'une compréhension préalablement orientée ? De fait, Adam postule bel et bien une « visée de pertinence » du texte, inspirée des principes conversationnels de Grice (1975) : « Le lecteur part du principe que ce qui (lui) est dit est animé d'une visée de pertinence (le texte veut dire quelque chose) » (Adam, 1990 : 27).

Il est probable que le lecteur part de ce principe. Néanmoins, comprendre ou ne pas comprendre serait, selon nous, difficilement conçu comme une condition de réussite ou d'échec. Le texte peut ne pas viser à transmettre et le lecteur, de son côté, ne perdrait pas s'il comprenait autrement les indices fournis par le scripteur. Ainsi, les pertes font partie du processus de renouvellement de sens que subit le texte, car ce dernier « se soutient des ruptures qu'il ne pallie jamais » (Jeandillou, 2008 : 11). Non seulement l'expérience du lecteur est « elliptique » (*ibid.* :11), mais elle est pensée en termes d'illusion. Jeandillou ne parle pas d'un calcul interprétatif ou d'un rôle du lecteur, mais d'un « leurre » et d'une « *illusion* interprétative ». Nous sommes désormais loin d'un lecteur chargé de comprendre et équipé de compétences différentes, quel que soit le « certain effort » qui lui est demandé. La communication n'est pas l'unique finalité

du texte – si l'on veut penser en termes de finalité –, si la non-communication s'avère une possibilité dans l'expérience de lecture. Ainsi Schmidt n'écarte pas le fil communicatif qui lie un producteur à un récepteur, ni les instructions données dans le texte. Mais le fait que le lecteur puisse s'engager dans un rôle « fictivisé » permet de parler de « cohérence » sans perte. « L'instance de guidage », constituée des « présupposés du lecteur », conduit ce dernier à disposer d'un système de référence qui l'aide à postuler une signification, quel que soit le contexte contraignant du texte (Schmidt, 1977 : 28).

C'est bien le rapport du lecteur au texte et du texte au lecteur qui est posé par cette visée communicationnelle. La perspective de Jeandillou s'éloigne de la question de l'applicabilité de schémas canoniques, mais interroge aussi le rapport à l'analyse (1994, 1997 et 2008). Comment partir d'un schéma préalable pour lire, alors que le texte peut résister aux structures canoniques ?

> La reconstruction sémantique et sémiotique, si active soit-elle chez le critique ou l'analyste, n'a pas à *épuiser* son objet – lequel peut être précisément fabriqué opaque, pour lui faire obstacle. Mais elle n'a pas non plus à être évaluée à l'aune de *schémas qui lui demeurent étrangers*. (Jeandillou, 2008 : 8 [*nous soulignons*])

L'objet textuel n'est pas une simple entité communicationnelle, et ne part pas nécessairement d'une « visée de pertinence », au sens d'Adam. Les textes sont « des énoncés attestés et fixés – et non pas forgés *ad hoc* » (Jeandillou, *ibid.*). Les notions de « coopération » et de « performances », développées par Adam, paraissent intenables dans certains cas ; comment opère le lecteur face à un texte traduit et marqué par un implicite culturel qui lui est étranger ? Ces conditions particulières n'empêchent pas la lecture si l'on comprend celle-ci comme « un incessant *travail* de réinterprétation » (*ibid.* : 9). Le texte, aux yeux de Jeandillou,

> constitue un champ de signification assez complexe et conséquent pour se passer de l'euphorique *coopération interprétative* de lecteurs qui ne le sont jamais que par accident. (*loc. cit.*)

L'analyse textuelle de Jeandillou prend en compte plusieurs outils et concepts :

> Les éléments de grammaire du texte, les modèles typologiques issus de la poétique ou encore les principes de la narratologie seront cernés selon un point de vue théorique et pratique. (1997 : 4)

Une « analyse » appréhende le texte en tant qu'« éléments constitutifs » à décomposer, ce qui autorise la prise en compte d'outils et de points de vue analytiques distincts. Cela dit, il ne s'agit pas d'une analyse « éclectique », selon l'expression d'Adam (1999), mais d'une « attitude » (Jeandillou, 1997) dont on peut souligner l'ouverture :

> La singularité de chaque texten" doit être rapportée aux modèles généraux qui la sous-tendent ; réciproquement, la généralisation favorise un retour vers cette même singularité, en l'éclairant d'un jour nouveau. (1997 : 4)

La démarche de Jeandillou ne récuse pas un éventuel recours aux modèles typologisants, elle propose de porter un regard moins contraignant sur le texte. Ce qui permet de ne pas recourir à la nécessaire application de modèles, ayant les concepts et schémas comme préliminaires et présupposés. D'où la question de la méthode, et du rapport de la théorie avec la pratique : comment saisir le texte ? Un des moyens est de le laisser dire ce qu'il peut dire, en étant conscient de l'infinité du sens, et sachant que, dans l'éclatement des effets de sens suggérés, une unité et une harmonie sont possibles.

La dynamique de notre analyse emprunte, non une théorie unifiée du texte, mais une « attitude » analytique qui conçoit son objet dans ce qu'il propose, ce qu'il légitime et par conséquent, ce qu'il reconnaît comme modèles. Il est question d'un choix méthodologique, sous-tendu par une conception dynamique du texte qui vise à nouer ses fils disparates à travers l'harmonisation de ses effets de sens. Une telle analyse ne veut pas forcer le texte, elle poursuit sa logique singulière, révélant sa propre originalité.

Par ailleurs, la question de l'interprétation du texte est conditionnée, selon Rastier (1989 : 43), par « la connaissance des genres ». Le lecteur de *La Trilogie*, lecteur commun ou analyste, se référerait à un genre qui lui est familier afin de saisir le sens textuel. Or les caractéristiques génériques posent la question de la dimension référentielle du roman, car

> chaque texte circonscrit son domaine de référence par le genre littéraire auquel il se rattache, par les allusions à d'autres textes ou par les citations qu'il comporte, autrement dit par la place qu'il occupe dans une tradition et par la nouveauté qu'il y apporte. (Jeandillou, 1997 : 13)
>
> C'est parce que les genres existent comme une institution qu'ils fonctionnent comme des « horizons d'attente » pour les lecteurs, des « modèles d'écriture » pour les auteurs. (Todorov, 1978 : 50-51)

Le rapport du texte au genre est pensé en termes de « limites » – circonscrire un domaine de référence suppose le tracé des limites – et de « liens », à travers allusions et citations. Il est surtout défini par une dimension historique réfléchissant les notions de « tradition » et de « nouveauté ». De plus, sa lecture et son interprétation sont déterminées par le système de repères sur lequel se fondent les lecteurs. Ainsi, la notion d'« horizon d'attente » (Jauss, 1972-1974) rend compte de la dimension historique qui régit tout processus d'interprétation.

Dans le cas d'un texte traduit et appartenant à une sphère culturelle étrangère au lecteur, peut-on considérer que le processus interprétatif change puisque l'horizon culturel, linguistique et littéraire n'est pas le même ? Devrait-on activer ce processus en ayant recours au fait comparatif, permettant alors de remodeler l'horizon du lecteur francophone ?

## 1.1 Instances énonciatrices

Sans enfermer le texte dans une visée communicationnelle, définir les instances de communication dans le discours narratif paraît nécessaire à la compréhension, et cela plus encore dans un corpus traduit. Il ne suffit pas

de délimiter les instances chargées de l'énonciation et de la réception, mais de cerner des conditions de production et de réception. Celles-ci intègrent des indices qui, dans le cadre de *La Trilogie*, offrent un éclairage sur des aspects sous-génériques, sur des interprétations données et sur les (non-)limites du texte traduit. Une première partie étudiera le récit dans sa version originale en arabe, une seconde concernera le texte traduit en français.

Naguib Mahfouz est l'auteur de *La Trilogie* : *Impasse des deux palais* (désormais *Impasse*), *Palais du désir* (désormais *Palais*), *Jardin du passé* (désormais *Jardin*). Il est la personne réelle qui a produit le texte. Ce dernier, écrit en arabe dans les années 50, a été destiné prioritairement au lecteur arabophone contemporain. Le narrateur de *La Trilogie* est en revanche une instance extradiégétique, selon la terminologie genettienne désignant ainsi le mode d'implication du narrateur qui, dans le cas présent, n'est pas un personnage du récit, mais reste extérieur au monde narré (Genette, 1972). Le récit est principalement hétérodiégétique dans la mesure où le narrateur demeure absent de l'histoire qu'il raconte. Le narrataire correspond théoriquement à un destinataire présent ou suggéré dans le récit même où le narrateur s'adresse à lui ; ce qui n'est pas le cas ici, puisque le narrateur n'adresse jamais la parole à un quelconque narrataire – sauf dans des rares cas où le narrateur se manifeste en impliquant son narrataire par l'expression de « notre homme », désignant ainsi le personnage principal d'Ahmed Abd el-Gawwad.

Néanmoins, les instances énonciatrices ne se limitent pas à ce qui vient d'être décrit. *La Trilogie* ne sera pas analysée ici dans sa version originale en arabe, mais dans sa version traduite en français : ainsi, apparaissent des instances supplémentaires. Le traducteur dispose de deux positions renvoyant à deux phases : il est d'abord un « Récepteur-Lecteur » du texte en arabe, ensuite un deuxième « Producteur » dans la mesure où la traduction est une nouvelle « version » écrite. Le traducteur est non seulement un producteur, mais aussi, selon la théorie de Ladmiral , un narrateur « d'écriture seconde » puisque la traduction est conçue comme une

activité d'écriture, et non comme simple transposition linguistique (2002 : 347). Le lecteur visé est alors un lecteur francophone.

### 1.1.1 Histoire du texte : version originale

Les seuils du texte littéraire mettent en relief des aspects sous-génériques, qui ont été présentés par Genette dans son étude sur l'appareil paratextuel des œuvres. On sait que sa définition de la paratextualité se fonde sur la formule suivante : paratexte = péritexte + épitexte (1987 : 11). Le « péritexte » est une catégorie qui traite de tout ce qui est à l'intérieur du livre comme le nom d'auteur, les titres, le prière d'insérer, l'instance éditoriale, les notes, alors que « l'épitexte », comme le note Genette, se situe *anywhere out of the book*. L'épitexte public circule à travers des entretiens, des colloques ou des débats avec l'auteur ; l'épitexte privé dans des journaux intimes ou des correspondances.

Cependant, ces éléments n'incluent pas les études effectuées sur l'œuvre par d'autres destinateurs. Or nous avons recours surtout aux critiques de l'œuvre de Mahfouz en général, et de *La Trilogie* en particulier, qui offrent des critères utiles à la délimitation du sous-genre. En plus de l'épitexte dont l'auteur est le destinateur, nous prenons donc en compte ce qui est *anywhere out of the book* : études et commentaires dont se chargent les critiques littéraires, chercheurs et journalistes arabophones, mais aussi francophones. Cette catégorie paratextuelle est nommée par Aboul-Foutouh « le paratexte distant ou éloigné »[2].

#### 1.1.1.1 Aspects génériques

*La Trilogie* a été publiée dans les années 50, au Caire, en tant que roman destiné au public égyptien et arabe. Lors d'un « Hommage à

---

[2] Dans sa thèse de Doctorat (*La réception de la littérature arabe en France après le Prix Nobel égyptien de 1988,* soutenue à Paris IV en septembre 2004), Anas Aboul-Foutouh examine l'appareil paratextuel qui, qualifié de distant et d'éloigné, échappe à l'autorité éditoriale comme à l'auteur.

Mahfouz » en janvier 2007 à Paris, l'écrivain Gamal Guitany a pu signaler qu'au départ, *La Trilogie* constituait un seul roman ; Mahfouz voulait la faire publier en un seul livre sans aucune partition. Mais l'éditeur Youssef al-Siba'î décida plus tard de le publier en trois tomes, au moment où le manuscrit a failli se perdre puisqu'il était mis de côté faute de publication (selon Guitany).

S'agissant d'un roman arabe, le classement générique ne peut que soulever force questions historiques. Le roman en tant que genre a fait son apparition tardivement dans la sphère arabo-musulmane. Cette entité géographique n'avait d'affinité que pour les genres poétiques et les traités politiques, culturels, religieux ou philosophiques. La prose engendrait la méfiance et le rejet, au point que l'auteur de ce que la majorité des théoriciens et critiques considèrent comme le premier roman arabe (*Zaynab,* publié en 1914) avait caché son identité et signé son ouvrage d'un pseudonyme (« un paysan égyptien »). Ce n'est que quinze ans après, lors de la deuxième édition, qu'il signa de son vrai nom (Mouhammad Husayn Haykal).

La majorité des théoriciens notent une influence occidentale sur le roman arabe du début du siècle, mais aussi une aptitude de la langue arabe à la narration :

> L'ensemble du mouvement connu sous le nom de la Nahda, dans son surgissement et son évolution, demeure redevable à ce contact avec l'Occident. Nous renvoyons donc dos à dos les partisans d'une autogenèse du roman arabe, comme ceux qui en soulignent la provenance purement exogène. Sans cette ouverture sur les autres, la torpeur culturelle aurait sans doute perduré. Sans l'aptitude à la narration que la culture arabe recèle comme toute autre culture, sans cette immense production accumulée, l'incitation apportée par l'élément étranger n'aurait pas agi avec le même degré d'intensité. (Hassan, 2006 : 14)

Ainsi, la *Nahd'a,* terme signifiant *réveil* et *renaissance*, désigne une période historique qui commence après la campagne d'Égypte de Napoléon Bonaparte en 1798. Les Arabes sentent alors le besoin de « rattraper la

marche du monde moderne » (*ibid.* : 15). Entre Tradition et Modernité, entre culture de source et culture étrangère, le roman arabe fait en douceur son apparition. Puisant dans un héritage de contes, de récits de voyage, de *akhbâr*[3], d'anecdotes, de fables, de récits philosophiques et surtout de *maqâma* (séances et saynètes proches de la littérature picaresque en Europe), et s'inspirant, voire imitant des romanciers occidentaux lus en arabe, en anglais et en français, les écrivains se lancent dans l'aventure romanesque[4]. Entre imitation de l'étranger moderne et résurrection de l'ancien traditionnel, le roman tâtonne à ses débuts.[5]

Si cette brève histoire du roman arabe n'entretient point de rapport direct avec *La Trilogie* de Mahfouz, elle permet de saisir un certain conflit d'interprétation ou de lecture chez les critiques arabes vis-à-vis de l'œuvre, et plus spécifiquement pour ce qui concerne la question du sous-genre.

---

[3] Comme le note Hassan (2006 : 13), un *khabar* (au pluriel *akhbâr*) est un fait relaté de manière littéraire. Prétendant à la véracité, il est souvent accompagné d'une chaîne de noms (*isnâd*) de personnes supposées en être les transmetteurs successifs.

[4] Il convient de souligner la rencontre effective avec l'Occident, qui a lieu par le biais des boursiers envoyés par Mouhammad Ali Pacha, roi d'Égypte : des imams et des étudiants revenaient en Égypte et écrivaient des récits de voyage racontant les détails de vie et les mœurs des pays visités. Tel est le cas de l'imam Rifa'a al-Tahtawi qui, rentrant de Paris, écrit en 1834 *Takhlîs al-ibrîz ilâ talkhîs Barîz* (Purification de l'or pour le résumé de Paris).

[5] Quel sens donner à ce mouvement de *Nahd'a* ou de *réveil arabe* ? La modernité en question dépend du modèle occidental et non du modèle-source. Elle n'est pas le prolongement logique d'une tradition qui évolue et se modifie.

Le poète et penseur syrien Ali Ahmad Saïd, alias Adonis, rappelle dans sa thèse de Doctorat (traitant de la question des racines (ou de la tradition) et du choc de la modernité) que la *Nahd'a* n'a pas été réellement un mouvement de renaissance, mais de détérioration. Il était question d'une double « consommation » : récupérer et répéter les modèles traditionnels, sans les remettre en question ni les innover grâce à l'apport occidental. L'auteur voit dans ce mouvement (jusqu'à nos jours), non pas un moment de créativité, mais un retour aveugle aux sources et un rattrapage stérile de l'extérieur (Adonis, 1986). *Le roman arabe naît aussi dans une atmosphère de revendication dualiste entre des valeurs nouvelles et d'une volonté de garder « son âme ».* Paradoxalement, ce qui constitue en Europe le roman « postmoderne » est apparu, dans la sphère arabe, avant la consolidation du genre importé par Mahfouz au XX^e^ siècle. Ainsi, Edward W. Saïd précise que des auteurs comme Joubran Khalil Joubran et Tawfik al-Hakim avaient une écriture dépourvue de forme mais propre à l'expression de l'inquiétude (qui a révolutionné la langue arabe selon Adonis), alors que l'écriture de Mahfouz use de techniques plus conventionnelles (Saïd, 2000 : 422).

Conflit dont certains aspects peuvent n'être pas sans rapport avec ce mouvement d'inspiration et d'imitation du roman occidental.

#### 1.1.1.2 Tendances classificatoires

La majorité des études et des articles classent l'œuvre de Mahfouz en phases et en « sous-genres ». La classification la plus fréquente met en première position le roman pharaonique (dont *Kifah' Tiba* en 1944), après quoi Mahfouz serait passé au roman social et réaliste : c'est la période de *Khan al-Khalili* (1946, traduit en français sous le titre *Le cortège des vivants*), dont *La Trilogie* marquerait la fin et l'apogée. Mahfouz enchaînerait ensuite sur la phase dite philosophique, appelée aussi réaliste existentialiste et « mentaliste » : *Awlad h'aratina* en 1959 (traduit en français sous le titre *Les fils de la médina* en 1991)*, al-Liss wal Kilâb* en 1961 (traduit sous le titre *Le voleur et les chiens* en 1985). Ces tendances esthétiques suivent donc l'ordre des années de publication, Mahfouz évoluant d'une étape à une autre selon ces frontières esthétiques, thématiques et génériques.

#### 1.1.1.3 Aspects sous-génériques

La majorité des critiques, journalistes et chercheurs arabes comme français, font de *La Trilogie* un roman réaliste qu'ils renvoient au réalisme français et russe du XIX$^{e}$ siècle : *La Trilogie* serait pêle-mêle un roman réaliste social, socialiste, réaliste critique, naturaliste et romantique dans un cadre classique. L'unanimité est néanmoins en faveur du sous-genre réaliste. Mais de quel réalisme s'agit-il ? Sur quelles bases les théoriciens construisent-ils leur catégorisation ?

Naguib Mahfouz a eu droit à une littérature abondante, difficile à recenser. Lors de son décès, le 30 août 2006, un article sur le site électronique de la chaîne audiovisuelle arabe al-Jazeera précisait qu'il existe plus d'une quarantaine d'études sur son œuvre dans le seul monde arabe, sans compter les thèses et mémoires soutenus en Égypte et ailleurs. Ces

lectures thématiques portent généralement sur : la dimension politique et la condition socio-politique de l'individu et du pays, la femme dans la société égyptienne, le conflit entre tradition et modernité. Outre les approches idéologiques ou sociocritiques[6], il convient de souligner la dimension religieuse et spirituelle, qui a été maintes fois glosée[7]. Quant aux études concernant la technique narrative, elles s'appuient volontiers sur des éléments biographiques relatifs à l'auteur lui-même.

Enfin, diverses études relatives à la question du réalisme procèdent à une comparaison entre Mahfouz et certains auteurs réalistes ou naturalistes (Kassem, 1985), mais aussi à l'analyse des expérimentations narratives tout en traitant du problème de la vérité et de la représentation, essentiellement dans *Les fils de la médina,* publié en 1959 (Amansour, 2006).

#### 1.1.1.4 Approche comparative et question d'appartenance

Mahfouz ayant été souvent comparé aux romanciers occidentaux, sa *Trilogie* a été commentée selon les critères de la critique occidentale. En 1964, Louis Awad précisait, dans une étude consacrée au roman de Mahfouz *Le chien et les voleurs,* qu'il n'avait lu de *La Trilogie* que le premier tome. Il estime ailleurs que Mahfouz est romantique dans un cadre classique et que « c'est la société qui veut voir en lui un réaliste du fait d'une critique des ignares qui lui ont collé le délit de réalisme » (Awad cité par al-'Anany , 1995 : 30 [nous traduisons]). Même si les personnages sont classiques, « l'auteur a cette compétence de faire usage d'outils de l'école réaliste comme la description des parties d'un tout et d'accumuler les détails » (*ibid.* : 32). Enfin, Awad juge que « l'œuvre de Mahfouz peut être considérée comme le résultat de l'école naturaliste qui consacre son attention aux effets du milieu et de l'hérédité sur l'être humain ».

---

[6] Selon Choukry (1989), les critiques du courant de la gauche ont consacré beaucoup d'études à Mahfouz.

[7] Une des dernières études est celle de Bacima Ajjan-Boutrad, intitulée *Le sentiment religieux dans l'œuvre de Naguib Mahfouz*, axée sur « le souci religieux qui domine ses (Mahfouz) écrits » (Ajjan-Boutrad, 2008).

Mahmoud al-'Alam , dans ses *Méditations sur le monde de Naguib Mahfouz*, note que *La Trilogie* est un roman social du fait du cadre parallèle qu'elle crée : celui des événements politiques articulés aux événements quotidiens de la famille. Elle aurait donc, selon al-'Alam, une structure classique, et « des pages qui se réfèrent à l'école naturaliste » (al-'Alam, 1970 : 57). Après le réalisme, le classicisme et le naturalisme, Christophe Deschamps écrit près de vingt ans plus tard, à propos du deuxième tome de *La Trilogie* :

> Toujours est-il que l'expérience romanesque de M. Naguib Mahfouz évoque celle tentée en France au début du XX^e^ siècle par Jules Romain pour saisir, dans ce que l'on a appelé « l'unanimisme », la totalité de la vie dans le mouvement irrationnel et les contradictions des passions de ces multiples personnages. (Deschamps, 1989 : 723)

Dans le dossier de presse réuni par Aboul-Foutouh et constitué de 150 articles ou annonces de parution d'une nouveauté littéraire de l'auteur, Mahfouz apparaît comme « le *Zola du Nil* ou le *Balzac égyptien*, ou encore le *Charles Dickens* et le *Tolstoï de la littérature arabe* » (2004 : 366). Lors de l'hommage qui lui fut consacré à Paris le 19 janvier 2007, une rencontre scientifique intitulée « Traductions, ouverture internationale » a été organisée à l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales INALCO. Dans la section « Ouverture internationale », deux intervenants ont traité du rapprochement entre Mahfouz et l'auteur turc Yacher Kamal, ainsi que des influences de la France sur *La Trilogie*. Ainsi, Aïda Hosny, de l'Université du Caire, explique que les prénoms des deux personnages « Aïda » et « Kamal » sont polyvalents : ils engendrent des connotations copte et occidentale pour Aïda (qui évoque l'opéra de Verdi), mais aussi l'idée de retour, étant donné que le prénom dérive du verbe « retourner » en arabe (*'âda*). Quant au prénom « Kamal », il signifie la perfection, et l'impossibilité de leur rencontre dans le récit se rapproche, selon Hosny, du couple impossible chez Racine. Enfin, l'intervenante rapproche *La Trilogie* des « Rougon-Macquart » de Zola.

Il apparaît là que le réalisme imputé à Mahfouz n'est pas analysé dans ce que l'œuvre produit comme *effets réalistes*, mais par rapport au modèle occidental d'un siècle différent. Le fait comparatif prend une place centrale, la phase dite réaliste étant renvoyée à un siècle européen éloigné (XIX$^{e}$ siècle), selon une vision de la littérature comme espace où s'opèrent des influences multiples. Ce qui n'écarte pas des commentaires sur le sens du réalisme de la part de certains chercheurs comme al-'Alam, qui l'explique par « la conjonction des contraires et l'expression des oppositions », et par « le hasard où les événements objectifs ne s'expliquent pas par un schéma dessiné » (al-'Alam, 1970). De plus, al-Charouny attire l'attention sur « les détails des lieux, des personnages, et de leurs motivations psychologiques ainsi que les détails de la vie sociale, politique et artistique en une description documentaire qui par moments atteint l'ennui » (al-Charouny, 2003 : 13). Le réalisme tiendrait aussi à l'art de raconter l'événement à travers plusieurs points de vue et de créer une certaine objectivité (*ibid.* : 38). Al-Charouny parle enfin de la représentation de « la pensée majoritaire » où la mère Amina incarne la plupart des mères de la couche moyenne : « elle serait bizarre si elle n'était pas comme ces mères » (*ibid.*).

#### 1.1.1.5 Conception du roman et unité de l'œuvre

Or, dans un précieux témoignage intitulé « Mon nouveau chemin et l'avenir du roman », Mahfouz a livré sa conception personnelle du roman. Il le pense en termes de fonctionnalité et de forme, tandis que le sujet et le thème ne sont, à ses yeux, qu'accessoires :

> Nous pouvons trouver un Othello dans un quartier populaire, ainsi que d'autres histoires comme celles d'Hamlet ou du roi Lear ; néanmoins, la simple narration de ces histoires aux gens ne relève pas de l'art. Celui-ci réside dans la façon de traiter le sujet. […] L'art n'est pas une question de nouveau et d'ancien, mais celle de sa finalité : approfondir la vie et enrichir l'expérience humaine. (Mahfouz, 1989 : 12-13 [nous traduisons])

Puisque la finalité du roman bénéficie d'un statut plus favorisé que son sujet, la visée de Mahfouz dans l'écriture d'un roman comme *La Trilogie* était l'expression des idées au-delà de la seule description de la vie : « Quand j'étais préoccupé par la vie et sa signification, la meilleure forme était la technique réaliste. […] Les détails de l'environnement, des personnages ou des événements étaient importants » (*ibid.* : 15). L'auteur considère la technique dite réaliste comme un moyen au service du récit et de sa finalité. La valeur du réalisme se limite ainsi à une question formelle et technique, sans être liée à un courant littéraire spécifique.

Si l'on revient aux théoriciens arabophones et francophones, nous constatons qu'ils classent *La Trilogie* sous le genre réaliste non parce que certaines structures et techniques du récit connotent une expérience réelle de la vie cairote[8], ou qu'elles investissent des effets de réel dans l'espace du texte, mais parce qu'elles rappellent l'expérience européenne (de Zola ou de Flaubert). Awad va jusqu'à affirmer que Mahfouz est « le petit frère de Balzac et de Dostoïevski » (Awad, 1989 : 106). Cet air de famille entre les œuvres implique-t-il une telle assimilation ?

Les tendances classificatoires visent à décomposer l'œuvre de l'auteur. Il s'agit pour le critique Jaber Asfour (1989) – qui écrit une critique des critiques de Mahfouz – d'un travail d'éclatement où l'on étudie à chaque fois un seul aspect sans chercher une unité que l'auteur avait réclamée. Mahfouz répond dans un entretien avec Yves Thoraval, ce dernier posant la question des « étapes » de la production littéraire, tout en isolant la période pharaonique :

> Mais au fond, ces deux étapes – les trois avec la « pharaonique » – traitent toutes de l'emprise du modernisme sur le pays et du cheminement vers plus de liberté, qu'il s'agisse de celui des individus ou de celui du pays. (Thoraval, Entretien avec Naguib Mahfouz, mars 1973 : 29)

---

[8] Souvent, les auteurs assortissent *La Trilogie* de l'épithète « cairote ».

Par conséquent, l'auteur même évite d'évoquer une division au nom d'une thématique unique du roman. Ce « remarquable sentiment d'unité » a été relevé par Miquel (1963), qui a étudié la technique narrative de plusieurs ouvrages et noté l'expression d'une unité dans le traitement du temps romanesque, la description discrète de l'espace, non sans souligner l'originalité de la représentation du personnage. Miquel avait examiné des ouvrages qui, selon la partition usuelle, relèveraient de phases différentes. Asfour met en garde contre cet éclatement dans l'interprétation qui fait que Mahfouz passe d'une étape à une autre, comme un « Docteur Jekyll et Mister Hyde » (Asfour, 1989). Le texte littéraire serait quant à lui soumis à « l'humeur » de son auteur. Le critique énumère et conteste ces classifications où *La Trilogie* serait du côté du réalisme, mais aussi de l'esthétisme opposé au dynamisme de la phase *post-Trilogie* : de fait, « deux îles séparées et éloignées l'une de l'autre se font jour ». L'auteur se trouve « comme un promeneur d'une école à une autre, d'un courant à un autre », il devient un « applicateur » de toutes les théories et de toutes les techniques. Dans ce cas, Mahfouz se transforme « en un critique lui-même qui écrit en une vision qui n'est pas la sienne, mais celle des réalistes et des naturalistes et tant d'autres » (*ibid.* [nous traduisons]). Asfour préfère déceler l'unité dans l'usage de différentes techniques, et non de différentes écoles littéraires. Cette hybridité concerne la forme et non l'appartenance à tel ou tel courant de tel ou tel siècle, ce qui renvoie le réalisme, une fois encore, à une technique produisant un *effet de réel*, et non à un sous-genre d'appartenance précise : celui du réalisme européen du XIX^e^ siècle.

Asfour souligne le problème en renvoyant ce chaos à un conflit d'interprétations lui-même lié à différentes appartenances idéologiques et théoriques, qui font que la lecture de Mahfouz devient une sorte de « projection » subjective, et non « une lecture » *stricto sensu*. Le conflit est celui du discours critique, plus qu'un conflit de lecture du texte lui-même. Mahfouz est ainsi un Karl Marx pour les gauchistes, un Jésus pour les coptes et un Mahomet pour ceux qui veulent ne voir que l'aspect religieux où la quête principale exprimée dans les romans serait celle de Dieu. Mais il

est aussi l'écrivain de la petite bourgeoisie du Caire. Asfour explique cette projection par un souci de « faire dire le texte » ou plutôt de le « forcer à dire », trahissant une « non-innocence de l'acte de lecture » (*ibid.* : 257). Quant à Miquel, il note que

> l'éminente caractéristique du décor chez Neguib Mahfouz, c'est sa discrétion, pour ne pas dire son austérité. L'auteur n'est pas balzacien, l'œil ne s'attarde pas chez lui, le long d'un meuble ou d'un édifice pour y découvrir quelque secret du possesseur ou de l'architecte. […] Par son propos, il clôt, victorieusement semble-t-il, la période d'adaptation où le roman arabe se dégage mal encore des cadres traditionnels, nationaux ou étrangers. Car on a vraiment affaire à un roman égyptien. (1963 : 77 et 88)

Saïd qualifie aussi l'œuvre de « profondément égyptienne ». Cependant, il y décèle aussi bien une importation du roman occidental qu'une adaptation « à l'identité égypto-musulmane et arabe » (Saïd, 2000 : 415-422).

#### 1.1.1.6 Critique comparative

Une étude comparative, en arabe, entre *La Trilogie* et des ouvrages des XIX^e^ et XX^e^ siècles a été entreprise par Siza Kassem (1985). Après avoir présenté son approche (« la critique comparative », et non « le comparatif historique »), cette dernière précise que *La Trilogie* a une structure occidentale, rare dans le roman arabe : à savoir une partition en trois tomes, comme le Roman-Fleuve occidental ou le roman des générations[9]. Kassem ne nie pas les sources traditionnelles du roman (contes arabes, épopée et maqâmas), mais elle part du fait que l'œuvre est considérée comme un roman réaliste, ce qui justifie son choix de corpus : les romans de Balzac, de Flaubert, de Zola, de Mann et de Galsworthy.

---

[9] Rappelons que, d'après Guitany, Mahfouz avait écrit *La Trilogie* dans l'intention de construire un seul roman sans aucune partition. Ce qui n'ôte rien, évidemment, à l'aspect « générationnel » du roman.

Ensuite, la chercheuse cite Mahfouz déclarant avoir lu les romans français, russes et anglais de plusieurs courants (le réalisme, le naturalisme et le courant de conscience), et avoir tiré profit de leurs différentes techniques. Ce qui conduit Kassem à ajouter sur sa liste les noms de Proust, de Joyce et de Woolf pour travailler les axes du temps, de l'espace et de la perspective narrative.

En ce qui concerne la temporalité, le temps externe est fondé sur la datation (*La Trilogie* s'étend de 1917 à 1944), à l'instar de *La saga des Forsyte* de Galsworthy qui délimite des périodes par une chronologie en années et en mois. Le temps chez Mahfouz diffère de celui des *Buddenbrooks* de Mann, qui tend vers la chute et vers la dégénération d'une famille, alors que *La Trilogie* avance par cycles de naissance et de mort, sans aller vers une chute quelconque (Kassem, 1985 : 67). Ensuite, le temps historique serait source d'un effet de réel : il est question de ce que Hamon (1982 : 136-137) appelle « l'histoire parallèle », où des faits historiques sont mentionnés en toile de fond de l'histoire narrée : mort du sultan Hussein Kamal, exil du chef politique Saad Zaghloul, révolution égyptienne et mort de Zaghloul.

Du point de vue de la vitesse narrative (Kassem empruntant les outils narratologiques développés par Genette dans *Figures III*), l'auteur marquerait une différence avec le roman réaliste, dans la mesure où le narrateur de *La Trilogie* ne fait guère usage du « sommaire » : ce procédé résume en quelques lignes une suite de mois, voire d'années. La caractéristique d'alternance sommaire-scène, typique du roman réaliste, n'est pas exploitée par Mahfouz car chaque scène est présentée directement sans transition (Kassem, 1985 : 78-79). Kassem rapproche à cet égard *La Trilogie* de *À la recherche du temps perdu*, Proust ne faisant pas non plus usage du sommaire où « le déplacement du ralenti vers le rapide fatigue le lecteur » (*ibid.* : 84). En outre, *La Trilogie* différerait du roman réaliste par la rareté des pauses descriptives : le procédé de la scène n'y est pas dilaté, contrairement à *La Recherche* (*ibid.* : 91). Enfin, selon l'auteur, l'événement dans le récit paraît autonome, comme dans la composition des *Mille et Une*

*Nuits*, mais cela n'empêche pas l'unité, à travers un cadre primaire où s'enchâssent les multiples histoires (*ibid.* : 94-95).

Dans la section consacrée à l'espace narratif, Kassem souligne également la différence entre les réalistes et Mahfouz. Ce dernier évite la description des lieux et de la nature, tandis que Balzac peut le faire au fil de 80 pages. Ce qui rappelle le jugement de Miquel (1963), parlant d'« une austérité » de la description, dépourvue de « couleur balzacienne ». La description mahfouzienne se limiterait à la désignation des choses, sans caractéristiques détaillées. Kassem préfère la qualifier de *description narrative* où les personnages sont saisis dans leurs moindres actions. Elle donne l'exemple suivant, où le narrateur ne s'arrête pas sur la description du voile de tête mais sur les actes du personnage :

> Elle se dirigea vers le miroir, y jeta un regard et voyant que son voile de tête brun, tout fripé et glissant vers l'arrière, lui découvrait le front encombré de mèches châtaines, elle en saisit le voile sur sa tête en en rattachant soigneusement les deux extrémités d'un geste mesuré. Puis, des paumes, elle se frotta les côtés du visage comme pour en effacer les dernières traces du sommeil. (*Impasse* : 10)

L'auteur conclut que le réalisme ne réside pas dans l'intégration des détails, mais dans les actes spécifiques des protagonistes. Quant aux lieux représentés, ils sont concentrés sur la maison familiale dans l'« Impasse des deux palais », sur les deux autres maisons des enfants au « Palais du désir » et sur l'impasse du « Jardin du passé ». Si de nouveaux lieux sont introduits, ce n'est que pour justifier l'apparition de nouveaux personnages (Kassem, 1985 : 171). Ainsi le lieu serait-il fixe, stable : il ne change pas, contrairement au temps qui, lui, est toujours en mouvement.

La question de la perspective narrative pose celle du degré de présence du narrateur dans son récit : laisse-t-il ou non une place à la « vision » du personnage ? Kassem estime qu'à la différence de Balzac, Mahfouz ne fait pas entendre une voix narrative omnisciente : son récit est « objectif » dans la mesure où il ne juge pas, et proscrit les passages idéologiques. Elle considère que le récit est « polyphonique ; plusieurs voix

s'exprimant au travers d'un narrateur neutre […]. Il ne punit pas le "méchant", ni le "fautif", il ne récompense pas le "bon" et ne rend pas heureux le "fidèle" » (*ibid.* : 191). Le personnage de Yasine (à cause de ses désirs) aurait pu avoir une fin destructive entre les mains d'un Zola (*ibid.*).

Outre la perspective, l'auteur souligne certaines formes de l'expression langagière des personnages, ces derniers usant du monologue intérieur et du discours indirect libre, comme dans les romans de Flaubert. De surcroît, le narrateur de *La Trilogie* adopte une manière de faire parler le personnage proche de celle du « courant de conscience ». D'où une variété de styles, essentiellement issus du roman réaliste, mais dépassés par d'autres techniques relevant du naturalisme et du courant de conscience du XX^e^ siècle. Kassem souligne dans sa conclusion l'intérêt de l'étude comparative :

> Le texte littéraire appartient à une grande famille de textes semblables, liés par des fils, et la découverte de ces fils amène à saisir la nature spécifique du texte. (*ibid.* : 229 [nous traduisons])

Cette « nature spécifique » correspond à « la singularité » du texte comparé. Néanmoins cette spécificité, selon la chercheuse, se fait jour à travers le fait comparatif, et non par le biais d'une analyse textuelle qui le transcenderait. Ce qui est particulier dans *La Trilogie* serait le résultat d'un certain filtrage ; après avoir soumis le texte à la comparaison, les similitudes sont pointées, et ce qui n'est pas identique est alors considéré comme spécifique. La différence est donc ici la conséquence d'une non-ressemblance ; la spécificité dont il est question ne serait définissable que par un acte de confrontation.

#### 1.1.1.7 Simplicité, familiarité et langue accessible

A propos du roman *Khan al-Khalili* publié avant *La Trilogie* – mais tous deux sont classés parmi les romans détaillant la vie des vieux quartiers et introduisant des personnages du peuple –, Sayyed Qotob évoque une « minutie » et une « patience » dans les détails. Il souligne la « simplicité »

et la « clarté » dans la description des parcours de vie et des personnages (Qotob, 1989 [nous traduisons]). Cet aspect a été pareillement repéré par Mandour dans un article de 1958 intitulé « Le petit bourgeois », où il note à deux reprises : « le personnage principal est comme moi, comme toi et comme Naguib Mahfouz » (Mandour, 1989), tant le sujet et les personnages des vieux quartiers paraissent familiers au lecteur égyptien. La langue du roman est définie par Hussayn (1989) comme accessible, compréhensible par tout lecteur. « Simplicité », « familiarité » et « accessibilité de lecture » seront ainsi interprétées, par les critiques ultérieurs, en termes de « réalisme ».

#### 1.1.1.8 Langue du roman : arabe ou parler arabe ?

Dans cette histoire du texte original, le réalisme touche à un point essentiel, aux yeux des écrivains arabes : avec quelle langue écrire un roman arabe ? Écrire en *fush'a* (langue dite classique, régulière et littérale), ou en *'ammiyya* (langue dite dialectale, vernaculaire et parlée) ?

La langue écrite commune, dans le monde arabe, aurait pour origine un dialecte de l'Arabie (période pré-islamique). Les Arabes avaient leurs poètes, qui chantaient la gloire de leur tribu et faisaient aussi la satire des tribus rivales. Le père Fleisch (1974) précise que la langue commune était celle des poètes, et non d'un certain pouvoir politique. Au moment où les Arabes sont allés conquérir le monde, l'arabe s'est dialectisé, notamment sur le plan de la prononciation et du phénomène de l'Analyse grammaticale (*al-i'rab*), qui tendait à disparaître[10]. Ainsi un écart se crée-t-il entre *fush'a* et *'ammiyya*, à tel point que des linguistes parlent de diglossie. Ce clivage se traduit concrètement entre l'écrit éloquent (langue de l'école et des écrivains) et le dialectal parlé, propre à chaque pays, à quoi s'ajoutent divers dialectes dans un même pays :

---

[10] Fait attesté depuis des siècles par Ibn Khaldoun dans son livre *al-Muqqadima,* ouvrage essentiel pour la sociologie et l'histoire du monde arabo-musulman écrit en 1377.

> On peut distinguer d'abord deux grands blocs : les dialectes occidentaux du Maroc à la Libye, les dialectes orientaux de l'Égypte à l'Iraq. Dans ces blocs, il faut distinguer les régions : Maroc, Algérie, Tunisie, Égypte, Palestine, Liban, Syrie, Iraq. Dans ces régions, les parlers sédentaires citadins, des sédentaires ruraux. D'autre part, il faut opposer tous ces parlers de sédentaires aux parlers des Nomades : Nomades de Mauritanie, du Sud-Algérien, du Sud-Tunisien, d'Égypte, sans compter la grande péninsule arabique. (Fleisch, 1974 : 3)

Il existe d'autres niveaux de langue, comme l'arabe dit « médian, moderne, vivant, néo-arabe ou arabe néo-classique et la langue arabe littéraire contemporaine »[11], mélangeant *fush'a* et *'ammiyya*, celui de la presse et des journalistes. Mais il est convenu que le dialectal n'est pas la langue de l'écrit, encore moins dans le domaine de l'écriture artistique, romanesque ou théâtrale[12]. Moussa va jusqu'à évoquer une « souffrance mentale » que vivent les sujets parlants :

> La langue que l'Arabe apprend à l'école n'est pas la même que celle qu'il apprend chez lui, et même celle apprise à l'école diffère d'un maître à un autre, celle du maître de géographie n'a rien à voir avec celle du professeur de langue arabe qui, lui-même, apprend la règle aux élèves et applique son contraire.[13]

Toutefois, selon Fleisch (1974 : 38), il n'est pas question de deux langues distinctes, mais « de deux états d'une même langue arabe qui n'en

---

[11] Sur l'arabe moderne, voir l'étude détaillée de V. Monteil, 1960.

[12] Certains avaient fait l'essai d'écrire un roman en dialectal (Louis Awad en Égypte), ce qui fut un échec car le public ne l'a pas accepté. Taha Hussayn cite une équipe de jeunes qui écrivaient en dialectal, mais qui ne recevaient que les moqueries de la critique et le rejet du public (souligné par Moussa, 1988).

[13] Moussa, 1988 : 92 [nous traduisons]. Mounzer 'Ayyachi s'oppose à cette conception de la différence entre langue classique écrite et langue parlée. Selon lui, le bilinguisme (et non la diglossie) s'opère entre deux langues différentes, alors que l'arabe écrit et parlé ne constitue pas deux langues distinctes : la première constitue le niveau des structures internes dont les règles grammaticales sont toujours les mêmes ; la deuxième n'est pas différente au niveau structural et grammatical, mais au niveau de la performance, au sens chomskyen du terme. Les locuteurs peuvent réaliser des différences à un niveau de surface. L'auteur préfère donc postuler une différence de niveau (niveau de surface et niveau profond) et non une différence de langue ('Ayyachi, 1991).

rompent pas l'unité linguistique. *Par le passage de l'un à l'autre (le dialecte) on ne sort pas de l'arabe* ». Cette question de la diglossie concerne également écrivains et romanciers ; opter pour un arabe littéral c'est viser l'universel, alors que le dialectal ne sera lisible que dans le pays qui le parle. La plupart des romanciers choisissent le littéral pour accéder à un large lectorat, tout en jouant sur les registres de langue où dialecte et éloquence sont orchestrés.

Le débat entre classique et dialectal rejoint l'antagonisme entre la fidélité aux sources de la langue classique, et le fait de répondre aux besoins de la modernité. Miquel salue ainsi les initiatives pour introduire le dialectal dans la littérature : « il s'agit d'unité – en l'occurrence, celle d'un langage compris de tout auditoire arabe –, mais d'une unité qui ne supprimerait pas *les originalités locales, perceptibles ici, grâce aux dialogues, comme le contrepoint de cette unité* » (1969 : 104 [nous soulignons]). Cette unité s'inscrit dans le cadre d'un mouvement national, politique et littéraire, que Blachère explique au titre de « l'arabisme » consistant, « grâce à l'unité linguistique, à trouver un ciment nouveau et puissant pour souder l'ensemble des différents éléments qui constituent le monde arabe » (Blachère cité par Monteil, 1960 : 36). Au début du XX^e^ siècle, ce mouvement aspirait à la naissance d'une littérature nationale, qui constitue un « paradigme identitaire », selon Jacquemond (2007 : 368). Langue et nationalisme sont certes liés, mais il s'agit de la langue commune, et non du dialectal qui inspire la méfiance car il est tenu pour de l'arabe corrompu. Par contre, le classique présente le double prestige de « grande langue de culture » et de « langue religieuse » (Fleisch, 1974 : 37).

À ce propos, selon Awad, « il n'y a pas d'espoir de l'apparition d'une littérature réaliste en arabe classique » : d'où « le délit de réalisme chez Mahfouz » (Awad cité in al-'Anany, 1995). L'auteur exigeant une littérature écrite en dialectal, al-'Anany lui répond en posant les questions suivantes :

> De quel dialectal s'agit-il ? Le dialectal de la rue ou celui de l'élite ? À qui écrit-on ? Et si un homme "non-élite" lit, va-t-il faire un travail

> de traduction du dialectal de l'élite vers son dialectal de la rue ? (*ibid*. : 34 [nous traduisons])

Au juste, Awad associe « effet réaliste » et « langue dialectale », car il lui semble impossible d'écrire un roman « réaliste » en *fush'a,* ce qui suppose un lien nécessaire entre réalisme littéraire et réalité. Il allie donc l'effet réaliste à la réalité directe des lecteurs qui parlent *'ammiyya.* Ainsi, al-'Anany précise, en évoquant le principe de fiction et de suspension de la réalité :

> Quand on lit un roman, on suspend la réalité que l'on connaît et on accepte ce que le roman nous offre comme éléments. Quand on lit dans un roman un dialogue en langue classique, on l'accepte, tout en sachant que cela ne se passe pas ainsi dans une conversation authentique. (al-'Anany, 1995 : 34 [nous traduisons])

Un autre problème que présente l'écriture du roman est celui de la langue du dialogue, plus précisément, du dialogue en discours direct. Avec quelle langue fait-on parler un personnage ? Parler le dialectal porte atteinte à la compréhension du dialogue par les autres communautés linguistiques. Faire parler à un analphabète la langue classique s'opposerait aux contraintes esthétiques du réalisme. La séparation « langue de narration-langue de dialogue » est, dans ce cas, gommée.

La résolution de ce problème est propre à chaque écrivain. Or Mahfouz fut l'un des premiers à faciliter la compréhension du roman en jouant sur les registres de langue. Il a introduit des termes dialectaux et utilisé une langue dite *médiane* dont « la syntaxe est littéraire et soutenue, mais avec une sensibilité et un vocabulaire qui demeurent proches du dialectal » (Hassan, 2006 : 54). Lagrange interroge ce choix, en pointant un paradoxe dans le fait qu'un auteur connu pour sa « veine réaliste » puisse opter pour une langue du dialogue essentiellement littéraire. Il renvoie ce choix à une position personnelle de l'auteur, au vu de « ses origines » :

> Mahfouz se revendique le fils de la hâra (quartier) et fait de ses habitants de sublimes philosophes qui s'expriment dans la langue

> universelle et prestigieuse qu'est l'arabe littéral, tant leur leçon est intemporelle. (Lagrange, 2003-2004 : 61)

Cette même explication se retrouve chez Francis-Saad (2001 : 49), qui estime que la langue du dialogue, ainsi simplifiée, vise à s'adresser au peuple que Mahfouz « incite à la culture et au progrès ». Au-delà des « origines », l'auteur lui-même simplifie le problème en le considérant « au second degré » :

> J'ai adopté *al-fush'a*, car c'est la langue de l'écriture, cela ne me posait pas problème. Il s'agit pour moi d'un problème relatif et *non de premier degré*, comme il peut l'être au théâtre et au cinéma, mais en roman, c'est plus simple. De plus, je pense que mépriser une langue qui unit un ensemble de peuples est aussi mépriser l'Art lui-même, ainsi que les rapports humains. (Mahfouz cité par Badri, 2000 : 173 *[nous traduisons et soulignons]*)

Le choix de la langue du dialogue n'est donc pas un vrai problème, car il peut renvoyer à un parti pris idéologique. Ce qui préoccupe avant tout l'auteur est moins la question réaliste que celle de « l'écriture » romanesque. Certains font parler à leurs personnages le dialecte du pays, et il importe peu qu'un irakien ne comprenne pas le dialecte libanais, ou qu'un terme comme *il-batt,* signifiant en contexte littéral « il est certain que », signifie au Caire « jamais »[14].

De fait, les personnages de *La Trilogie* ne parlent pas « la même langue ». Selon Badri (2000 : 175), l'écrivain a su personnaliser la langue, chaque personnage a fini par avoir un style propre, malgré l'aspect uniforme de la langue littérale. Au sujet du dialogue, Lagrange pose la question :

> Est-ce un paradoxe que le romancier le plus représentatif de la veine réaliste soit aussi celui qui laisse le moins de place au dialecte dans son écriture ? (Lagrange, 2003-2004 : 61)

---

[14] Cet exemple est tiré de l'article de Nada Tomiche (1967 : 85) sur la genèse des « contradictoires » et du phénomène des « homonymes de sens opposés ».

La question réaliste est ainsi liée à la langue dialectale, ce qui rappelle la position d'Awad établissant un lien entre réalisme et langue parlée. Le caractère réaliste est entendu au sens de « réel », et non au sens des *effets stylistiques* dont parle Badri ("style propre" au personnage). L'écriture du dialogue est appréhendée par opposition avec celle du récit du narrateur. Cette distinction serait donc un critère pertinent pour composer un roman réaliste. Ce qui n'est pas loin d'une représentation du discours direct dans les romans de Balzac, où la parole de Schmucke, l'ami allemand du cousin Pons, est transcrite selon sa prononciation :

> – *Mon pon Bons* ? dit Schmucke […].
>
> – Che fitrais edre assez ruche bir de vaire fifre tu les churs gomme ça. (*Le cousin Pons*, 1847 : 76)

Cette manière d'imiter une prononciation stétérotypée confère l'illusion d'une parole "comme dans la réalité". D'autres procédés introduisent, dans les dialogues romanesques, des termes relevant d'un registre courant, voire familier, pour donner l'illusion d'une conversation ordinaire. C'est le cas dans *l'Assommoir* de Zola, où, dans la scène de dispute entre Gervaise et Virginie, les deux femmes emploient un registre familier :

> – Ah ! la carne ! Voilà pour ta crasse. Débarbouille-toi une fois dans ta vie.
>
> – Oui, oui, je vas te dessaler, grande morue ! (*L'Assommoir*, 1877 : 44)

Le verbe *dessaler* fait partie du « petit glossaire argotique et populaire » placé à la fin du roman ; il signifie "dégourdir, mettre à la page". La langue argotique entre dans le projet d'écriture zolien. Ainsi la création d'idiolectes et de sociolectes fait-elle partie du « cahier des charges » enregistré par Hamon, dans son essai de description du discours réaliste :

> Existe-t-il un type de récit réaliste ? C'est-à-dire, le problème de savoir s'il existe des structures narratives, des personnages, des scènes, des situations – disons, pour simplifier, une thématique

> discursive – spécifiques du discours réaliste. Mais peut-être le récit est-il déjà, par lui-même, une instance produisant un « effet de réel », un « effet de vraisemblable » ? (Hamon, 1982 : 173)

Outre la question même de l'existence du « récit réaliste », Hamon souligne le caractère « flou » de ses définitions du réalisme – « la culture nous impose des noms comme ceux de Defoe, Flaubert, Zola etc… » (*ibid.* : 129) – et dresse un bilan aux « résultats ambigus » :

> À supposer que l'on parte par exemple de l'œuvre d'un Zola, ou d'un texte de Flaubert, les critères enregistrés en fin de compte seront-ils valables uniquement pour ces auteurs de départ, ou bien, l'extrapolation vers un type de discours permettant de décrire une foule d'énoncés ou de fragments d'énoncés différents sera-t-elle possible ? (*ibid.* : 130)

Hamon estime que cette ambiguïté n'est pas levée, puisque les exemples invoqués « ne se sont guère écartés de *l'école* réaliste du XIX^e^ siècle » (*ibid.* : 166). Aussi les critères de description du discours réaliste ne sont-ils pas posés définitivement. Hamon rend compte de la limite d'une telle description, qui demeure celle de l'expérience de certains auteurs (Balzac, Zola), sans guère d'« extrapolation » vers d'autres textes. L'écriture du dialogue chez Balzac et chez Zola, avec ses effets d'oralité, peut-elle être comparée à celle de Mahfouz, du fait que les théoriciens voient en lui un écrivain réaliste, à l'instar de Zola et de Balzac ? Comment créer un effet d'oralité avec une langue qui souffre d'un net clivage entre écrit et oral ? Si Mahfouz adopte *al-fush'a*, les effets d'une langue parlée, relevant d'une conception oralisante du dialogue romanesque, sont effacés. Cependant, l'auteur précise qu'il ne s'agit pas d'un réel problème, mais surtout, qu'*al-fush'a* est « la langue de l'écriture » (Mahfouz cité par Badri, 2000 : 173). Il ne considère pas la langue du dialogue comme une langue nécessairement parlée. Puisque l'arabe classique est la langue de l'écriture – au-delà du fait qu'il soit compris par l'ensemble des arabophones –, le roman est conçu selon les lois et les règles du classique, le dialogue faisant partie d'un projet d'écriture plus global.

Mais les écrivains arabes considèrent-ils, comme Mahfouz, que le dialogue romanesque n'a pas de lien nécessaire avec l'oralité ?

#### 1.1.1.9 Traitement du dialogue chez quelques auteurs arabes

L'écriture du dialogue en discours direct, dans le roman arabe, varie selon les auteurs et d'un roman à l'autre chez un même écrivain. Au XX^e^ siècle, le choix d'une langue, classique ou dialectale, faisait partie du débat sur le développement des formes d'expression, et sur la place de la langue arabe dans la marche du monde moderne : l'arabe répondrait-il aux besoins de la modernité ? Devrait-il rester figé dans ses lois et ses règles classiques (donc « traditionnelles ») ? Si la presse, le théâtre et le cinéma tendent vers la création d'un « arabe médian », le roman pose la question en termes de contraintes génériques. Il serait plus pertinent qu'un paysan égyptien « parle », dans un dialogue romanesque, son propre dialecte plutôt que celui du Caire.

Dans *Zaynab* (Mohammad Husayn Haykal, 1914), considéré comme le premier roman arabe, le narrateur fait parler à ses personnages, paysans égyptiens, le dialecte de la campagne[15]. Les répliques de dialogue ne sont pas nombreuses et n'occupent pas des pages entières, contrairement à *La Trilogie* :

> Au niveau des dialogues, Haykal fait *un pas très audacieux*, en ayant parfois recours au dialecte égyptien. […] Aussi, pour réaliser une expressivité maximale, il ne faut pas transposer les propos des personnages dans un langage littéraire "relevé". (Hassan, 2006 : 36 *[nous soulignons]*)

L'audace s'explique par le dilemme entre classique et dialecte, mais aussi par les thèmes du roman liés, selon Hallaq (2007 : 385), à l'amour, à la nature et au nationalisme. Ce dernier renverrait au choix du dialectal et à

---

[15] Hallaq (2007 : 384) estime que *Zaynab* ne présente « aucune des caractéristiques spécifiques du genre », pour être considéré comme prémice du roman réaliste, mais qu'il doit être appréhendé « sous l'éclairage romantique ».

une volonté de rendre « authentiques » les personnages de paysans. Taha Hussayn[16] laisse en revanche la parole des personnages dans sa version classique. Dans *Du'aa al-Karawan* (*L'appel du Karaouan*, 1934), le verbe de parole le plus fréquent est « dire ». Il introduit une parole dans le récit sans distinction entre dialogue et récit au niveau formel : « dire » est suivi du signe des deux-points, et les personnages parlent le classique[17].

Tawfik al-Hakim laissera une œuvre abondante : romans, pièces de théâtre, nouvelles et dialogues philosophiques. *'Awdat al-Rûh'* (*l'Âme retrouvée*, 1933) est le premier de ses ouvrages où sa pensée s'exprime, selon Hassan (2006 : 48), à travers le « courant pharaonique » qui consiste à nier la rupture entre pharaons et égyptiens d'aujourd'hui. Les dialogues, sous forme de longues séquences, sont en dialectal égyptien ; le narrateur fait usage de termes dialectaux difficilement compris par d'autres arabophones, tel « *el-kotchina* » (p. 15, "le jeu de cartes"), qui n'est pas utilisé ailleurs (au Liban, il s'agit de « *e-chchaddi* »)[18]. D'autres termes sont spécifiques, comme « *el-bakht* : la chance (p. 16), *'ayyan* : malade (p. 18), *e-chchicha* : le narguilé (p. 45) ». Si les personnages égyptiens « parlent » le dialectal, le narrateur fait parler le classique à l'archéologue français « M. Fouquet » et à l'inspecteur anglais « Mr. Black ». Un long passage dialogal les montrent discutant en classique, signe distinctif du dialectal des égyptiens (pp. 273-282). Un autre trait distinctif est celui du dialectal du personnage central « Mouhsen », qui, dans un discours intérieur, « se parle »

---

[16] Au sujet des dialogues romanesques, Hussayn note : « encourager les idiomes vulgaires serait s'exposer un jour à les faire traduire de l'un dans l'autre, comme on traduit le français de l'italien, ou l'espagnol en français. Si l'on veut éviter le morcellement dialectal du monde arabe, une seule solution : l'arabe régulier, compris du Maroc à l'Iraq » (Hussayn cité par Monteil, 1960 : 76).

[17] Cet aspect classique de la parole pourrait poser problème lors du repérage des formes de discours rapporté. Un roman écrit en classique rend cette tâche délicate, notamment entre formes non marquées par le verbe de parole « dire », ou par des indices typographiques spécifiques.

[18] « *el-Kotchina* » peut être compris par un lecteur initié au cinéma égyptien, lequel a joué un rôle essentiel dans la compréhension du dialecte égyptien par la majorité des arabophones.

en classique[19]. Dans un autre roman, *Yawmiyyat naib fil-aryâf* (*Journal d'un substitut de campagne,* 1937), les personnages « parlent » en dialectal, tandis que dans le roman *al-ribâtt al-moqadas* (*Le lien sacré*, 1944), ils usent de l'arabe classique dans tous les dialogues.

Il existe des cas où le dialogue mêle dialectal et classique, comme dans la nouvelle *Qindil Oum Hachim* (1944), de l'auteur égyptien Yihya Haqqi. Les personnages populaires (marchands et vendeurs) y parlent le dialectal, tandis qu'Ismail, le personnage principal, combine les deux. Cette nouvelle met en confrontation « deux mémoires sur la terre égyptienne » (Hallaq, 1999 : 484) ; Ismail incarne l'intellectuel en crise à la suite, non d'un choc entre Orient et Occident (Ismail part en Angleterre pour faire des études d'ophtalmologie), mais du surgissement de deux mémoires de son pays et de son passé. Hallaq souligne une polyphonie qui laisse émerger des voix différentes – et, de fait, différents registres du langage – ainsi qu'un mélange du dialectal et du littéraire (*ibid.* : 508). Le narrateur cède la parole au peuple à travers quelques répliques en dialectal, le père d'Ismail « parle », tantôt en littéraire (p. 16), au moment où il informe son fils de sa volonté de l'envoyer à l'étranger, tantôt en dialectal, quand il rudoie sa femme (p. 31). En Angleterre, Ismail et Mary énoncent des répliques directes en littéraire. De retour dans son pays, Ismail mélange les deux idiomes, au point que dans une même réplique il dit : « *ahi di ûm Hachim bita'itkûm hiyya elli h'a tgib lil bint el 'ama* » (littéralement : "C'est bien héros Oum Hachim qui va rendre aveugle la fille"). Oum Hachim est un personnage légendaire, dans un lieu vénéré où le Cheikh Dardiri distribue

---

[19] Cet usage du classique dans la représentation de la pensée fait écho à l'avis d'al-Hajj : « la diglossie s'étend à une dualité de la conscience. La langue vulgaire est donc la preuve de l'existence d'une pensée populaire. Et la langue classique est la preuve de l'existence d'une pensée littéraire ». Ce qui, pour Furayha, aurait un impact sur la pensée. Il donne ainsi l'exemple de son jeune fils, « qui s'efforce, à l'école, d'exprimer sa pensée dans une langue qui n'est pas la sienne : la pensée *s'arrête,* en passant d'une langue à l'autre » (al-Hajj et Furayha cités par Monteil, 1960 : 71).

Cette sorte de « diglossie » étant vécue, non comme un simple problème, mais comme un réel handicap, on peut se demander si, par-delà les difficultés de compréhension et de double usage, elle ne traduit pas les revendications, soit d'un certain traditionalisme, soit d'un certain modernisme qui sous-tendent ces jugements.

un produit pour guérir les malvoyants. Ismail, d'un point de vue scientifique, se moque des méthodes de guérison de ses parents. Ainsi continue-t-il en littéraire : « *Satarûn kayfa ûdawiha 'ala yadi ana al-chifâ alladhi lam tajidûh 'ind al-sitt Oum Hachim* » (littéralement : "Vous allez voir, par mon remède, comment je la guérirai, ce qu'Oum Hachim n'a pas pu faire"). L'on peut convoquer à cet égard l'explication de Hallaq qui rend compte de deux états d'une même mémoire, autrement dit, d'une dualité que vit le personnage. De plus, le narrateur utilise le dialectal pour formuler des reproches (Oum Hachim rend aveugle), et le littéraire quand il propose la solution dont il est convaincu. Par conséquent, cet usage pourrait renvoyer au projet narratif conçu par le narrateur, selon les divers effets de sens recherchés par lui, et ne peut pas s'expliquer uniquement par l'aspect sous-générique d'un vulgaire réalisme dialogal.

Quant aux romans arabes modernes, les effets d'oralité s'y greffent aussi. Hanan al-Cheikh fait usage du dialecte libanais. Dans *Barid Bayrout* (*Poste restante Beyrouth*, 1996), des termes dialectaux comme « *y h'arkich bi-ttabkha* » "remuer dans le plat" peuvent paraître indéchiffrables à d'autres arabophones. Autre terme souvent utilisé, celui de *halla',* signifiant "maintenant", et qui se dit en égyptien *dilwa'ti* (dérivé de *al-waqt,* "le temps"). En classique, *halla'* s'écrit *al'ân*, et les trois termes sont différents[20].

Une autre solution est de « traduire » le terme dialectal en classique, comme dans les répliques suivantes où un locuteur fait d'abord un usage dialectal du verbe *ûrid* "vouloir" – *baddik,* "tu veux" (p. 288) –, et plus loin,

---

[20] L'aspect *indéchiffrable* des différents dialectes peut également être lié à la logique de la grammaire arabe. Une lecture « correcte » avec prononciation « correcte » de l'arabe suit les règles des voyelles brèves et longues, autrement dit, une lecture avec *i'rab.* Le système d'accentuation est déterminé par les fonctions grammaticales des mots. Les trois voyelles brèves sont : la *damma* (« ou » bref), la *fath'a* (« a » bref) et la *kasra* (« i » bref). Le *soukoun* indique que la lettre est sans voyelle (le son est figé). Les voyelles longues sont : « ou » long, « a » long et « i » long.

Le lecteur peut comprendre le terme – écrit selon l'accentuation dialectale–, mais la lecture peut constituer un « déchiffrement » dans la mesure où il n'est pas initié au dialecte. Le rôle de l'édition est alors primordial ; cependant, il est rare, dans les romans arabes, de voir le dialectal accentué de façon à ce que la lecture suive le dialecte.

répète le verbe, mais sous sa forme classique : *ûrid musa'adatik,* "je veux t'aider" (p. 289). Cela permet donc au narrateur d'utiliser les deux formes lexicales. Ce procédé est utilisé semblablement dans le roman de Rachid al-Da'if *Learning English* (1998), où le narrateur introduit des répliques en dialectal libanais, puis dans leur environnement immédiat, réécrit le même terme en classique :

*Mnin min jib el-awlâd,*
*Kif jabitni* (p. 20)
*Addich ma'âchak* (p. 23)
*Ichlah'i thiyabik* (p. 63)

Dans les deux premiers exemples, le narrateur introduit leur forme en classique, ainsi, *mnin min jib el-awlâd* (littéralement : "d'où fait-on venir les enfants ?") est suivi de *min ayna ya'ti al-awlâd,* en classique. Pour *kif jabitni* (littéralement : "comment m'a-t-elle fait venir ?"), le narrateur retraduit en classique : *kayfa atat bî.* Le troisième exemple introduit en dialectal la question « combien gagnes-tu ? » qui, littéralement, signifie : "quel est ton salaire ?" Le narrateur retraduit par *ratibî,* soit "mon salaire" en classique. De surcroît, avant de traduire par le terme classique, il précise le chiffre « moins de deux cent dollars », une réponse qui ferait comprendre la question posée. Le dernier exemple introduit un terme dialectal, *ichlah'i* (littéralement : "déshabille-toi") qui, immédiatement après la fermeture des guillemets, est suivi du terme classique *fa khala'at thiyabuhâ.*

Par conséquent, l'écriture du dialogue utilise, dans certains romans modernes, le dialectal, le classique, ou les deux à la fois. Dans la première moitié du XX^e^ siècle, introduire des mots dialectaux constituait « un pas très audacieux » selon Hassan (2006 : 36), qui rattache l'écriture romanesque à des déterminations idéologiques, comme si la recherche de l'identité passait par la dialectalisation de la langue romanesque. Le propre du roman arabe serait en somme de projeter des revendications, et non de réaliser un projet esthétique. Or le projet narratif de Haqqi, même s'il concerne la question identitaire, révèle une écriture qui se cherche entre « deux formes d'une même langue » ou « deux mémoires du même pays » (Hallaq, 1999 : 484).

Que cela renvoie à un programme narratif et à une conception de l'écriture, ou que cela soit le lieu d'une manifestation identitaire, l'enjeu du réalisme dialogal se trouve intimement associé au genre romanesque.

Si donc on revient à l'étonnement de Lagrange quant au rapport entre « veine réaliste » et dialectal, ainsi qu'à la thèse d'Awad niant toute littérature réaliste en langue classique, on constate que le rôle du parler « réel » fait partie des questions essentielles soulevées par l'écriture du dialogue, et posées par certains critiques.

#### 1.1.1.10 Dialogue romanesque et réalisme dialogal

Genette distingue le « récit d'événements » (*diégésis*) du « récit de paroles » (*mimèsis*). La parole directe des personnages est considérée comme une « reproduction fictive » (1983 : 34), le discours rapporté comme « un discours "imité", c'est-à-dire fictivement rapporté, tel qu'il est censé avoir été prononcé par le personnage » (1972 : 289). L'auteur ajoute qu'il ne faut pas prendre le terme de « (re)production trop littéralement », parce que certaines particularités d'élocution s'effacent dans cette sorte de (re)production ou de « traduction » que constitue le « passage de l'oral à l'écrit ». Si le ton, le timbre ou encore l'intonation des personnages sont pris en compte par le romancier, « nul conteur, par exemple, ne peut reproduire rigoureusement le timbre d'un de ses personnages » (1983 : 34). Cette littéralité problématique du discours cité repose d'abord sur un contrat dont le responsable n'est autre que l'instance narrative. La représentation de la parole dans un récit relève d'une citation fictive, conférant l'illusion de littéralité, et ayant les capacités mimétiques de la simple citation.

Mais l'inscription d'un oral dans l'écrit ne va pas de soi : l'oral est soumis aux impératifs de l'écrit et la reproduction ne peut se faire totalement. Genette parle ainsi du « langage objectivé » que crée le narrateur en forgeant des idiolectes ou styles personnels (tel l'accent allemand de Nucingen ou de Schmucke chez Balzac), d'où un effet mimétique « plus intense » (1972 : 306). Les idiolectes peuvent revêtir la forme de traits erratiques de langage, de tournures fautives ou dialectales. Les personnages

sont alors *marqués* par des traits linguistiques récurrents (tics ou indicatifs personnels et/ou d'appartenance sociale : anglicismes, impropriétés, archaïsmes, calembours et provincialismes, défauts de prononciations) (*ibid.* : 307). Un autre type de discours peut accentuer l'illusion référentielle : c'est le « discours stylisé » qui, selon Genette, est « la forme extrême de la mimésis du discours […] L'effet mimétique est donc ici à son comble », comme le signale la grand-mère du narrateur de *À La Recherche du temps perdu*, laquelle « dit bien que Legrandin parle "un peu comme un livre" » (*ibid.* : 308).

L'illusion réaliste peut-être rendue par un discours « faisant vrai ». Le rapport entre dialogue romanesque et « mimésis de l'oral » a été explicité par Rullier-Theuret (2001 : chapitre IV), qui range au nombre des éléments constitutifs de cette illusion dialogale les régulateurs verbaux, les échanges confirmatifs, les hésitations, les appuis du discours, les attaques de phrase, la ponctuation oralisée, les interruptions, les tours de parole et les rapports de force exprimés entre différents locuteurs. Ces usages font partie du programme narratif conçu par le narrateur ; s'ils renvoient, chez Balzac, au courant réaliste, Lane-Mercier note par ailleurs que l'oralisation chez Queneau est constitutive de sa réforme de la langue française et de son projet de « néo-français » (Lane-Mercier, 1989 : 29-30).

D'un côté, l'usage du dialectal n'est pas l'unique moyen de produire une illusion réaliste, de l'autre, une approche oralisante du dialogue écrit n'est pas toujours liée au sous-genre réaliste. À cet égard, Barthes note que

> La restitution du langage parlé, imaginé d'abord dans le mimétisme amusé du pittoresque, a fini par exprimer tout le contenu de la contradiction sociale : dans l'œuvre de Céline, par exemple, *l'écriture n'est pas au service d'une pensée, comme un décor réaliste réussi, qui serait juxtaposé à la peinture d'une sous-classe sociale* ; elle représente vraiment la plongée de l'écrivain dans l'opacité poisseuse de la condition qu'il décrit. (1953 : 63 *[nous soulignons]*)

Si Mahfouz soumet le dialogue aux impératifs de l'arabe classique (langue de l'écriture, selon lui), cela suppose que l'enjeu du dialogue et du

discours des personnages ne réside pas dans une représentation du dialectal, associée à un effet réaliste. Il est possible que le contexte linguistico-politico-culturel de la sphère arabe, comme décrit plus haut, amène certains auteurs à lier étroitement réalisme dialogal et langue dialectale. Les critiques ont pu créer ce lien, ce qui les conduit à s'étonner de *La Trilogie* en général, et de ses dialogues en particulier ; Mahfouz, à leurs yeux, aurait mieux fait de dialectaliser la parole romanesque, voire d'oraliser la totalité de l'œuvre, si celle-ci veut se poser en roman réaliste.

Une telle lecture demeure donc comparatiste et « sourcière », en ce qu'elle remonte aux influences occidentales, et d'autre part classificatoire et limitative. Or cette même conception du réalisme de *La Trilogie* – tributaire de la question de l'oral et du dialecte – semble avoir influé sur la traduction française du texte arabe. Les caractéristiques sous-génériques auraient ainsi engendré une double série de contraintes de lecture : chez le traducteur, d'abord, chez le lecteur francophone, ensuite.

### 1.1.2 Histoire du texte : version traduite[21]

Désormais, deux instances supplémentaires prennent place dans le circuit communicatif : l'instance traductrice et le lecteur francophone. Ce supplément énonciatif est signalé par les traces de la voix traductive, puisque le traducteur dissémine aussi un véritable discours traduisant. L'acte traductif rend compte d'une posture traductive, et des « décisions » y afférentes (Ladmiral, 2004 : 19). Conformément à ce que remarque Schmidt (1977 : 28) au sujet de « l'instance de guidage » du lecteur et de ses « présupposés », on constate que le traducteur de *La Trilogie* laisse émerger un présupposé réaliste[22].

---

[21] Certains éléments de cette étude se réfèrent à Mansour 2008 et 2010.

[22] Nous travaillons sur la collection « Le Livre de Poche » parue chez Jean-Claude Lattès en 1985 pour le premier tome *Impasse des deux palais*, en 1987 pour *Le Palais du désir* et en 1989 pour *Le Jardin du passé.*

### 1.1.2.1 Dialogue traduit : effet d'oralité et réalisme dialogal

Dans son ouvrage *Le dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, Mylne précise :

> Pour le traducteur d'un roman, c'est souvent le dialogue en discours direct qui pose les problèmes les plus aigus, en particulier, les effets de connotation : le rythme des phrases, le niveau de langue, les idiotismes, les interjections. (Mylne, 1994 : 153)

La version française des dialogues de *La Trilogie* respecte le texte arabe, qui fait parler aux personnages « la même langue ». La mère analphabète inverse le sujet lors d'une question, à l'instar de son fils le professeur. Mais s'agit-il d'une conversion « fidèle », sans altération ? L'analyse de la traduction française rend manifestes certains phénomènes d'adaptation comme l'oralisation par changement de registre et de niveau de langue, les trucages orthographiques ou l'effet de prononciation.

#### 1.1.2.1.1 Oralisation et jeu de registres

Dans les dialogues mahfouziens, Salama-Carr (2000 : 282) voit une « certaine implausibilité » créée par le discours des personnages, dont la mère, « femme que l'on sait peu instruite sinon dans le domaine religieux, [*mais qui*] s'exprime dans un registre soutenu, où figurent les formes classiques du duel et du passif ». Or cette *implausibilité* n'est pas rendue, selon elle, dans les traductions. En étudiant certains romans de Mahfouz, traduits en français et en anglais, Salama-Carr constate que la traduction française a opté pour une « mise en relief de l'oralité » (*ibid.* : 283). Elle parle de « tendances déformantes » – au sens de Berman (in Oseki-Dépré, 1999 : 39) – qui tendent à gommer la version originale. Berman cite maintes façons de traduire pouvant révéler cette déformation, parmi lesquelles Salama-Carr relève la *naturalisation*, que l'on pourrait assimiler au processus de « vulgarisation », confondant l'oralité et la langue parlée (*ibid.*).

On remarque par exemple que l'idiomatisme et le naturel empiètent sur l'interrogation métaphysique des personnages, quand on observe l'expression « faire les fous », utilisée à plusieurs reprises dans un dialogue entre deux personnages[23] :

> **Version originale (p. 207)** : *wa-fi Kalima awwadd min a'maqi an arqus wa-ughani wa afrah*
>
> **Traduction littérale** : « En un mot, je voudrais, du plus profond de moi, danser et chanter et être gaie »
>
> **Traduction française (p. 150)** : « En un mot, je voudrais, de tout mon être, danser, chanter, faire *la folle »*
>
> ***Version originale (p. 232) :*** *Sa-atluq al-rasâs fi jami'al-jihât wa-sanaraqus wa-nughani wa-namrah*
>
> **Traduction littérale** : « Je tirerai des balles dans tous les sens et nous danserons et nous chanterons et nous serons très gais »
>
> **Traduction française (p. 172) :** « Je tirerai des coups de feu dans tous les sens, dit l'homme, et nous danserons, nous chanterons, nous ferons les fous » (Salama Carr, 2000)

Dans cette nouvelle, qui constitue en totalité un quasi-dialogue entre une jeune femme et un homme âgé, le discours tend vers des questionnements métaphysiques, philosophiques, et vers une sorte d'aveu intime de la jeune femme, confiant son mal-être à son interlocuteur. Or l'expression « faire les fous », d'après *Le Petit Robert,* s'applique à une « personne d'une gaieté vive et exubérante (Folâtrer : qui aime à plaisanter, à jouer, badiner) ». Cette locution intervient au moment où un jeune homme, fuyant les policiers, s'adresse à la jeune femme en répétant : *danser, chanter et faire le fou ou être gai*, en arabe. L'effet de sens recherché dans le texte original suggère un certain hermétisme, plus qu'une simple volonté de plaisanter et de folâtrer. Toutefois, il est difficile de voir là une perte de l'aspect métaphysique, comme le pense Salama-Carr. Si l'on saisit la nouvelle dans son ensemble, le questionnement métaphysique n'est pas absent de la traduction de Miquel : le dialogue est, dès le départ, constitué de questions-

---

[23] In *Anbar LuLu,* nouvelle traduite par André Miquel en 1989, renvoyant au titre original *h'ikaya bila bidaya wala nihaya,* Mahfouz, 1971.

réponses parlant de mal-être, de désirs ratés et d'hésitations. De surcroît, l'espace ouvert (le parc) présente un lieu de rencontre, ou de non-rencontre, puisque public, le ton triste des répliques ainsi que le répertoire lexical choisi par les personnages rendent ce caractère incertain, et l'on peut comprendre que le choix de « faire la folle » ajoute un brin de folie aux aveux livrés par la jeune femme. Par conséquent, la « tendance déformante » signalée par Salama-Carr ne porterait pas atteinte à l'effet de sens recherché : le mal-être et l'image d'un cercle mystique, connotée par la danse, le chant et par la folie exubérante.

Dans *La Trilogie,* ces tentatives d'oralisation ne sont pas, comme dans la traduction de Miquel, gouvernées par un effet de sens recherché. Elles sont rares, et peuvent renvoyer à une hypothèse réaliste présupposée par le traducteur. Le tableau suivant met en parallèle la traduction littérale de certaines expressions dans la version originale en arabe et leur traduction française :

| TRADUCTION LITTERALE DE L'ARABE | TRADUCTION FRANÇAISE |
|---|---|
| *Impasse des deux palais* | |
| Une colère (328) | Un coup de gueule (464) |
| Quel discours ! (330) | Ça alors ! (467) |
| Ces vilains ! (336) | Bande de salauds (475) |
| Il nous a fait peur pour rien (376) | Quelle frousse il nous a fichue pour rien (533) |
| Laisse moi tranquille (388) | Fiche-moi la paix (549) |
| Maudit soit ton père (388) | Va te faire foutre (549) |
| Où est-ce qu'ils t'ont arrêté ? (425) | Où est-ce qu'ils t'ont chopé ? (600) |
| J'ai envie d'aller uriner (427) | Envie de pisser du diable (603) |
| Qu'ils sortent d'abord du camp (428) | Qu'ils foutent d'abord le camp (604) |

| | |
|---|---|
| *Palais du désir* | |
| Je n'ai pas insisté (9) | Je n'ai jamais voulu l'embêter (21) |
| Je te l'aurai offerte sur une chaussure (138) | te pousser vers elle par la peau des fesses (202) |
| *Jardin du passé* | |
| A uriné sur elle (44) | Pissé sur elle (61) |
| Dieu soit loué (49) | Faut pas se plaindre (67) |
| Quelle nouvelle ! (52) | Ça alors ! (71) |
| Sauf dans des moments sataniques où m'exciterait une fillette (58) | Sauf en ces putains de moments où me ferait bander une fillette (79) |
| Rassasie-t'en-toi (98) | Gave-t'en-toi (135) |

Ce relevé comparatif montre que la traduction a recours aux formes syntaxiques et lexicales de l'oral. Le registre généralement adopté est familier, avec des tournures vulgaires (« va te faire foutre, envie de pisser du diable, bande de salauds, putains de moments où me ferait bander »…). La construction orale « faut pas se plaindre » remplace « Dieu soit loué » dans l'original, ce qui peut correspondre à un choix de non-répétition, car la phrase contient, dans la version originale, un deuxième « Dieu soit loué », le traducteur ayant préféré ne pas l'introduire deux fois dans une même phrase. Cette expression constitue une pratique discursive fréquente dans les dialogues, qui peut susciter des effets de sens spécifiques en fonction des phénomènes de stéréotypes langagiers.

Le choix traductif de ne pas répéter peut passer à côté de cet effet ; cependant, il convient de souligner que la répétition est un phénomène non souhaité en langue française. *Satan* est aussi occulté, dans l'expression « moments sataniques », et remplacé par la tournure vulgaire « putains de moments ». Ces tendances remontent à la surface du texte traduit, sans

prendre le dessus sur la couleur générale, celle d'une langue commune à tous les personnages.

#### 1.1.2.1.2 Trucages orthographiques : effets de prononciation

Le recours à des « effets spéciaux », créant l'illusion d'un verbal réel, est un procédé fréquent dans le dialogue romanesque, car la représentation de l'oral semble pouvoir s'opérer de façon privilégiée au niveau de la parlure des personnages. L'intervention des trucages orthographiques joue en l'occurrence un « rôle désignatif d'appartenance sociale ou géographique » (Lane-Mercier, 1989 : 165). Dans les dialogues traduits de *La Trilogie*, ces trucages interviennent sous une forme disséminée plutôt que comme revendication d'un quelconque réalisme linguistique :

*Impasse des deux palais*

Si t'es malin (172) : élision vocalique de « u » dans « tu »

T'emballe pas (196) : suppression du « ne » discordantiel de négation

Hein (197) : interjection ajoutée

Te fais pas de mauvais sang (198) : suppression du « ne »

T'es un chef (189) : élision de « u » dans « tu »

Elle est pas tombée (198) : suppression du « ne »

Comme j'te pousse (408) : élision de « e » dans « je »

Bah ! tu n'peux (508) : interjection ajoutée et élision de « e » dans « ne »

Le v'là (537) : élision de /wa/

L'cœur (537) : élision de « e » dans « le »

Je me suis pas arrêtée (537) : suppression de « ne »

C'te bonne blague (539) : syncope de /ε/

*Palais du désir*

Hein ? (204) : interjection ajoutée

T'es tranquille (234) : élision de « u » dans « tu »

*Jardin du passé*

T'es pas tout seul (194) : élision de « u » dans « tu » et suppression de « ne »

Quoique, p'tit monsieur à sa mère (150) : syncope de « e » dans « petit »

Ces formes ne relèvent que du choix du seul traducteur. Les personnages concernés par ces trucages sont pour la plupart Khadiga, la sœur analphabète et moqueuse, mais également la servante, le fils bourgeois d'une famille cultivée et une almée. Ce choix répondrait-il à un certain réalisme linguistique ? La réponse est, dans une certaine mesure, ambiguë puisqu'il s'agit de tentatives d'adaptation, ou plutôt de modification, minimales. En effet, l'oralisation paraît non uniforme, elle n'est pas soumise à un système de traduction cohérent et généralisé.

Il en va de même pour l'invention des parlures, qui paraît arbitraire (une servante et un bourgeois prononcent de la même manière « de temps en temps »). La traduction semble donc hésiter entre oraliser et garder la forme d'origine. Or ces modifications autorisent précisément à supposer que le traducteur voudrait soumettre le dialogue à une conception « réaliste », où les personnages parlent *comme* dans une conversation authentique. Ces effets mimétiques n'en demeurent pas moins absents du texte originel.

#### 1.1.2.2 Notes de bas de page : signes et codes culturels

Le présupposé réaliste s'étend, au-delà des frontières discursives, à l'ensemble de l'ouvrage. Les bas de page constituent ainsi une zone instructionnelle où le traducteur, orientant le lecteur francophone, répondrait aux questions suivantes : « Quels sont les aspects de l'original que je vais décider de privilégier dans ma traduction ? Quelle est la part de cette altérité qu'il me faudra prioritairement respecter ? » (Ladmiral, 2004 : 21-22).

Dans *La Trilogie du Caire,* ces apostilles portent sur les thèmes suivants :

- Le religieux : 53 notes relatives aux sourates coraniques, aux fêtes religieuses, à des personnalités connues, à des codes et à des savoirs religieux partagés.
- Le culturel : 37 notes afférentes à des codes culturels partagés, des fêtes, des moyens de transport, des pratiques discursives, des personnages culturels, des proverbes et formules d'appel.
- Le politique : 36 notes de dates et d'événements politiques, de personnalités politiques, de partis et de journaux politiques.
- L'artistique : 26 notes de titres de chansons, de noms de chanteurs et d'almées, d'instruments musicaux.
- Le spatial : 26 notes de lieux célèbres ou de quartiers.
- L'alimentaire : 22 notes de plats, de pâtisseries, de restaurants et de salons de thé connus.
- Le littéraire : 22 notes de titres de recueils et de noms de poètes, de vers et d'allusions littéraires.
- Les nuances de sens et les rappels : 12 notes d'explication et de rappel.
- L'historique : 10 notes de dates et d'événements historiques.
- Les « en-français-dans-le-texte » : 5 notes.
- Le vestimentaire : 4 notes.

#### 1.1.2.2.1 Exotisation-explicitation, ajouts et suspension

L'analyse de ces notes renvoie à la « tendance déformante » de l'exotisation-explicitation, au sens de Berman. Il s'agit de conserver des termes « locaux » non-familiers au destinataire francophone, en les explicitant par des commentaires. Berman est ainsi partisan d'une traduction qui garde « l'âme » du texte original, contre l'« ethnocentrisme » qui oblitère le texte et la langue d'origine en se focalisant sur la langue-cible.

Certains thèmes se distinguent des autres par une quantité informationnelle plus importante, comme celui de l'alimentaire. Plats et

pâtisseries ont leurs ingrédients, et dans certains cas, toute la recette est énoncée : « *La basboussa* : Pâtisserie faite de farine, de beurre fondu, de sucre et d'huile » (*Impasse* : 70) ; « *Konafa* : plats de vermicelles faits de fleur de farine, frités dans du beurre et sur lesquels on verse du miel fondu » (*Impasse* : 624). Le plat de *Mouloukhiyya* bénéficie de deux notes différentes concernant, dans le premier tome, une anecdote sur le plat, dans le deuxième, des informations sur les ingrédients et la recette :

> *Mouloukhiyya* : est l'autre plat national égyptien avec le *foul*. Il s'agit d'une soupe de gombo, dont on dit que le calife fatimide al-Hakim en avait fait interdire la préparation pour son odeur ». (*Impasse* : 57).
>
> *Mouloukhiyya* : La corette. Plante mucilagineuse, dite aussi guimauve potagère ou guimauve des juifs, cultivée pour ses feuilles qui sont alimentaires, que l'on sèche, broie et prépare en soupe ou avec du riz. C'est le plat national égyptien (Le nom désigne à la fois la plante et le plat). (*Palais* : 54).

Cette exhaustivité ne vaut plus pour les notes ressortissant au thème du religieux, où les sourates coraniques sont indiquées uniquement par leur numéro ou par leur référence, sans citation précise : « Coran, Sourate XXX, 1, 2 » (*Impasse* : 629).

Dans les trois notes consacrées à la *Basmala*, au fil de la traduction, l'information est la même : « *Basmala* : nom donné à la formule qui ouvre la quasi-totalité des sourates du Coran (*Bismi-llahi…* : "Au nom de Dieu…") » (*Impasse* : 641). Les trois points de suspension ne continuent pas la formule *Bismi-llahi-al-rah'mân-al-rah'îm :* "Au nom de Dieu le Bon et le Miséricordieux". La troisième note reprend le même contenu, en ajoutant une précision sur la mise en forme de la *Basmala* : « nom donné à la formule qui ouvre la quasi-totalité des sourates du Coran (*Bismi-llahi…* : … Au nom de Dieu…), et que l'on suspend en certains lieux calligraphiée et encadrée » (*Jardin* : 22).

#### 1.1.2.2.2 Apparition et disparition

Les deux termes arabes *Mélayé* et *Galabiyyé* sont cités en italique dans le premier tome à la page 105. *Mélayé* est aussi cité deux fois en italique à la page suivante, et une quatrième fois à la page 107, sans aucune note. Or d'autres signes vestimentaires sont explicités, comme *Abayé* (*Impasse* : 58) et châle (*Impasse* : 61). Ce n'est qu'au deuxième tome, à la page 119, que le terme *Mélayé* refait apparition en italique. Il y a donc droit à une note : « *Mélayé* : Grand voile noir de femme qui enveloppe le corps de la tête au pied ».

#### 1.1.2.2.3 Horizon d'attente français

La note sur la « nuit de destin » témoigne d'un effet d'orientation exprimé par la mise entre guillemets :

> *La nuit de destin* : la nuit de destin est celle des dix dernières nuits du mois de Ramadan pendant laquelle, suivant la tradition musulmane, le Coran est "descendu" du ciel supérieur dans le ciel inférieur, le plus proche de la terre ». (*Impasse* : 645)

La même note se répète avec les mêmes guillemets pour le terme « descendu », ce qui crée un effet de point de vue du traducteur, puisque la mise entre guillemets équivaudrait à une distanciation vis-à-vis de l'idée exprimée. La présence du destinataire francophone réside préalablement dans le choix d'une traduction exotisante, où l'axe part du regard d'un étranger qui découvre vers un étranger découvert, sans souci de réduire la distance.

Une autre trace du destinataire se trouve dans l'absence de note concernant la chanteuse Oum Kalsoum, tandis que d'autres chanteuses et chanteurs jouissent d'une note explicative, comme Mounira el-Mahdiyya et Mohammad Abdel Wahab. Bref, le mode de visée du destinataire est un choix du traducteur qui répond à un « horizon d'attente » préconstruit et

présupposé, en tant que « système de référence propre aux lecteurs » (Jauss, 1972-1974 : 54).

#### 1.1.2.2.4 Destinataire en attente

Certaines notes, au demeurant, ne prennent pas en considération le destinataire. Le fait qu'une épouse soit récalcitrante est explicité par la note suivante : « un homme mécontent de sa femme pouvait la faire enfermer dans une maison privée, en ville, et la faire surveiller par la force publique » (*Impasse* : 548). Ainsi, la phrase « soit je la répudie, soit je la ramène à la maison de l'obéissance » est explicitée par : « Sic. Métaphore courante en arabe désignant la maison conjugale » (*Impasse* : 549). En fait, la maison conjugale dont parle le traducteur est celle même qu'il avait évoquée dans la première note. Or la réplique de l'époux – « Disparais de ma vue ! Tu es répudiée !... Répudiée !... Répudiée ! » (*Palais* : 405) – est dépourvue de tout commentaire alors que la répétition par trois fois du terme « répudiée » pourrait évoquer pour un lecteur français une sorte de discours hystérique, lors d'une dispute entre mari et femme. Toutefois, la répétition du même mot ne présente aucune bizarrerie pour un arabo-musulman, sachant que dans une réelle répudiation la parole constitue un faire. Le terme « répudiée », trois fois repris, équivaut à une répudiation officielle, en sorte que la femme ne devrait pas retourner à la maison conjugale, ce qui est confirmé ensuite lorsque l'épouse dit à sa voisine : « Non, ce n'est plus ma maison ! s'exclama Maryam, puisque ce bon monsieur m'a répudiée ! » (*Palais* : 407). Il est peu probable que le lecteur francophone non renseigné, de manière générale, sur les pratiques sociales et culturelles de la sphère arabe, comprenne la répudiation solennelle de Maryam ; mais le texte n'en contient pas moins, dans son espace propre, le sens recherché.

La tendance est ainsi à l'exotisation, le traducteur adoptant une posture qui va de l'un traduisant à l'autre traduit, avec des choix informatifs qui varient d'un terme à l'autre. Aboul-Foutouh, qui a consacré quelques pages de sa thèse à l'étude des notes dans l'œuvre de Mahfouz, estime que « c'est un peu trop sous-estimer le lecteur que de lui présenter ce genre de

notes » (2004 : 153). Néanmoins, la question n'est pas spécifiquement de sur-estimer ou de sous-estimer la compétence interprétative du lecteur. Ladmiral (2004 : 19) parle d'une décision – théorique en même temps que pratique – de traduction. L'œil du traducteur voit le tableau, trie les détails qui lui semblent intéressants ; il peut aussi anticiper et penser à un lecteur, mais, indépendamment de la finalité communicationnelle, il existe une première étape qui n'appartient qu'au traducteur : celle de la lecture.

En l'occurrence, le traducteur fait une lecture réaliste du texte, en s'arrêtant sur des détails (socio-politico-culturels) producteurs d'un effet de réel. Or, si le présupposé réaliste sous-tend explicitement la traduction des dialogues, il n'apparaît pas de la même manière à travers les éléments de guidage offerts au lecteur. Dans ce système de notation, on constate une certaine *orientalisation* du texte ; le regard est porté sur les caractéristiques du milieu des vieux quartiers représenté dans le récit. L'effet de réel serait-il alors un *effet-Orient* ?

Nombre d'annotations ne sont guère nécessaires, sauf pour livrer certaines informations fonctionnelles, comme le fait de savoir qu'un personnage cite un verset coranique ou un dit du prophète. Leur usage crée là des effets de sens et rend compte de l'horizon dialogal dans le récit. Si l'on prend l'exemple d'un détail culinaire, le lecteur sait qu'il s'agit d'un plat sans avoir besoin de connaître ses ingrédients : l'enfant Kamal aime acheter une pâtisserie en rentrant à la maison, le vendeur de pâtisseries étant un repère dans ce trajet de retour. Khadiga se dispute avec sa belle-mère au sujet d'un plat, mais la dispute, non le plat, est le fait proprement narratif. Les notes qui énumèrent des dates et des événements historiques et politiques pourraient aussi être supprimées, vue la présence dans le roman même des informations sur la situation politique et historique. Ainsi, la révolution est représentée dans le récit, par ses effets sur le quartier, les manifestations des étudiants sont décrites, les notes n'ajoutent que des précisions de dates.

Au demeurant, comme le précise Peytard, cette marge des bas de page constitue la zone du *personnage du traducteur* :

> Ces notes appartiennent à l'instance du "traducteur", et, principalement, aménagent avec plus de précision son personnage. […] Simulant le travail du "personnage-traducteur", qui prend *distance* à l'égard du manuscrit-source, qui signale son attention prévenante pour le lecteur, qui permet à son *imaginaire narratif de se libérer*. (Peytard, 1987 *[nous soulignons]*)

Ainsi la marge des notes serait-elle un espace de liberté probablement nécessaire dans le cas de l'instance traductrice de *La Trilogie*[24]. Au-delà du présupposé réaliste et de l'effet-Orient, la préface adressée au lecteur confirme cet effet d'orientation ; le lecteur francophone est (télé)guidé dès le départ, du paratextuel jusqu'à la fin du texte complet.

#### 1.1.2.3 Préfaces

On retrouve dans les préfaces de chacun des trois tomes les influences et les rapprochements avec d'autres auteurs : « Mahfouz, marqué par les romanciers français du XIX^e^ siècle et la littérature russe, après avoir abandonné le roman historique, se veut un écrivain résolument réaliste » (Chardaire, 1985-1987). Dans le dernier tome, la préface suggère au lecteur un choix parmi des noms d'auteurs célèbres, pour mieux comprendre *La Trilogie* : « La vraie tradition à laquelle se rattache Mahfouz est celle de la littérature russe, Tolstoï, Gogol, Dostoïevski, mais aussi celle de Balzac et de Proust, ou plus près de nous encore, celle de Roger Martin du Gard envers qui l'auteur égyptien reconnaît une dette » (Chardaire, 1985-1987).

Cette même référence est présente dans une autre édition de *La Trilogie* (1993), où les influences arabes et occidentales de Mahfouz sont recensées sous la rubrique « Le conteur et ses maîtres ». La rubrique « Le temps et l'espace » propose une comparaison entre *La Trilogie* et *Guerre et*

---

[24] Nous évoquons ici la notation de l'édition de 1993 qui, en plus des 252 notes de Philippe Vigreux, nourrit le texte avec des notes du préfacier, signalées par des astérisques. Le texte est ainsi alourdi d'autant plus que les informations concernent des personnalités historiques que le récit même mentionne. Sauf omission, le nombre des notes dans cette édition s'élève à 273 notes, rassemblées à la fin du livre.

*Paix* de Tolstoï, *La saga des Forsyte* de Galsworthy et *les Buddenbrooks* de Thomas Mann. Sous la rubrique « Langue en arc-en-ciel », Chehayed évoque la « nature orale profonde » où « il y a toujours une Shéhérazade dans les coulisses », ce que justifierait la variété des styles : ironie, humour, obscénité, libertinage, là où « la langue de Mahfouz peut être aussi réaliste que celle de Balzac ou de Tolstoï, ou bien pétiller de vie, jouer de l'absurde et du surréalisme, à la façon d'Alfred Jarry » (Chehayed, 1993 : 31). L'allusion aux *Mille et Une Nuits* (Shéhérazade) est aussi faite par Chardaire :

> Avec la patience délectable des *conteurs orientaux*, Naguib Mahfouz orne son récit de mille détails savoureux et poétiques. Rien ne nous échappe des fourmillantes occupations de la famille d'Ahmed Abd el-Gawwad. Mieux, une ville se dessine à travers les *vives digressions du récit,* Le Caire, où l'auteur est né en 1912, avec ses vieux quartiers, l'animation de ses rues, la vie de ses cafés, l'effervescence de ses boutiques. (Chardaire, 1987 *[nous soulignons]*)

La désignation de l'auteur par l'expression « conteur oriental », comme les détails qui « ornent » le récit, laissent supposer un effet d'exotisation orientale. Par ailleurs, on peut s'interroger sur la nature des « vives digressions du récit » : indépendamment des digressions du traducteur lui-même, dans les notes de bas de page, le récit contiendrait-il des « digressions » ?

Au total, la préface met son destinataire dans une disposition comparative.

### 1.1.3 Au-delà de l'enjeu réaliste

Le circuit communicatif de l'œuvre et l'étude des seuils du texte tracent comme un cercle autour de l'hypothèse réaliste, du fait comparatif et de l'acte traductif. Le paradigme réaliste, à travers les comparaisons, était nécessaire à un moment donné dans l'histoire de la critique du roman arabe. Or l'écriture de Mahfouz n'est pas une imitation, ni une adaptation ; elle est

singulière, comme toute écriture. Une lecture réaliste ne pourrait pas rester *à jour ;* elle n'autorise pas d'ouverture vers d'autres possibilités du sens, ni vers la singularité du texte qui s'entend non seulement par rapport à une pluralité d'autres textes, mais en tant qu'elle est autonome. Caractériser *La Trilogie* par le sous-genre « réaliste » n'est pas en soi problématique, mais passablement contraignant pour les études littéraires et linguistiques. Cela oriente vers des études comparatives, vers une typologie des effets de réel, de la « mimésis », de la « représentation » et de la « vérité », à la manière du « cahier des charges » de Hamon (1982) et d'une étude récente sur l'expérimentation narrative chez Mahfouz (Amansour, 2006). Il est donc évident que le paradigme réaliste a pu orienter la traduction française du texte, qui se trouve emprisonnée dans une lecture restreinte : texte original, lecteur francophone et analyste du texte traduit apparaissent les otages de la posture traductive, dans une chaîne d'influence idéologique.

Par ailleurs, il convient de souligner l'ambiguïté de la notion de « réalisme » qui, constituant chez Hamon « un discours contraint » (1982), elle est étroitement liée au terme de « réalité », comme le montre l'intitulé d'un ouvrage collectif *Littérature et réalité* (Barthes *et al.*, 1982), où le réalisme se trouve appréhendé à travers la dimension représentative, l'effet de réel, le vraisemblable (cf. Rullier-Theuret, 2006). Aussi du point de vue de l'horizon d'attente, le réalisme peut-il avoir un autre sens que celui du XIX^e^ siècle. En effet, à la sortie du roman *L'immeuble Yacoubian* (Aswani, 2002), la critique arabe faisait des rapprochements avec Mahfouz en y voyant un roman réaliste. Pour le lecteur arabe actuel, le réalisme signifie un certain *détaillisme* cru qui, dans le cas d'Aswani, détaille une rencontre intime entre deux homosexuels, ce qui dans l'œuvre de Mahfouz n'est raconté que par allusion, à propos de Ridwane dans *La Trilogie* et du cafetier Karcha dans *Passage des miracles* (Mahfouz, 1947). Dans les deux cas, le narrateur ne cite aucun détail sexuel : il suggère une *liaison* avec les hommes pour Ridwane, tandis que pour Karcha il mentionne sa *passion* pour les hommes. L'interprétation selon les codes du roman réaliste peut ainsi se modifier selon les époques où il est reçu. Ce qui rend très relative la

référence au genre réaliste pour une interprétation actuelle de l'œuvre de Mahfouz.

Le lecteur d'aujourd'hui peut concevoir le réalisme selon l'époque dans laquelle il vit. Mais qu'en est-il des lecteurs non initiés à la littérature réaliste française ? Todorov estime que pour interpréter selon un système générique, « il n'est pas nécessaire qu'ils (les lecteurs) soient conscients de ce système » (Todorov, 1978 : 51). Le contrat fictif stipule que le lecteur accepte la fictivisation du monde en décidant de lire un roman ; ce que Schaeffer (1999) désigne par le *contrat de feintise*, ou disposition du « semblant » créée par le discours fictionnel et traduite par une certaine « suspension volontaire de l'incrédulité ». Le processus interprétatif – ou la lecture comme construction (Todorov, 1978) – peuvent alors dépasser le cadre référentiel afin d'explorer les possibles sémantiques du texte :

> C'est bien la fixité du texte qui, le rendant répétable, autorise une recontextualisation permanente et un incessant travail de réinterprétation. (Jeandillou, 2008 : 9)

Voilà pourquoi notre lecture de *La Trilogie* insiste moins sur le paradigme réaliste, sur le fait comparatif[25] et sur la posture traductive, que sur l'exploration d'autres sens disponibles dans le texte, révélant son inépuisement.

## 1.2 Lecture du texte traduit

L'étude de l'acte traductif ne s'arrête pas au paradigme réaliste et comparatif : elle prend en compte ses éventuelles limites dans la production du sens et dans la lecture-reconstruction du texte. « La lecture du texte traduit est une lecture d'une lecture » (Morel, 1995 : 13). De fait, la chaîne de lectures construit de nouveaux sens, eu égard aux difficultés rencontrées,

---

[25] Il convient de souligner que c'est bien « la lecture comparative de *La Trilogie* », à l'instar de celle de Siza Kassem, qui peut être transcendée, et non l'approche comparative en général.

du côté de la traduction, et à l'interprétation du texte traduit. Par l'acte même de traduction, le texte trace ses limites, mais aussi ses non-limites.

En dépit de leur orientation réaliste et culturelle, les notes de bas de page ne privent pas le texte de ses multiples effets de sens. L'espace textuel se passe inéluctablement des instructions marginales parce qu'il contient en lui-même les détails périphériques dont le lecteur a besoin pour reconstruire le sens. Mais certains obstacles font infraction au processus d'interprétation, ce qui peut figer la signification de la composante discursive et des rapports dialogiques qu'elle accueille.

### 1.2.1 Discours rapporté et rapports dialogiques

La description et l'identification des formes du discours rapporté varient d'une langue à une autre. Le discours rapporté dans le texte arabe prend les formes classiques du discours direct, du discours indirect et de ce que les théoriciens désignent comme discours indirect libre, forme spécifique mêlant deux voix énonciatives. D'autres formes sont présentes, comme le discours dit intérieur (ou monologue). Toutes sont traduites et transposées sans modifications des indices de signalisation : verbes introducteurs de parole, typographie et signes de ponctuation. Au plan des temps grammaticaux, les effets temporels sont pris en considération dans le repérage. Par exemple, l'effet d'un imparfait duratif n'est pas rendu de la même manière en arabe – où l'imparfait se compose de la particule *kana* + verbe au *mud'ari'* (aspect inaccompli) – et en français. L'ordre des mots dans une phrase, et l'ordre des phrases dans un segment textuel sont rarement modifiés.

D'un autre point de vue, la critique littéraire arabe utilise souvent la terminologie européenne concernant les formes discursives. On trouve ainsi l'appellation « discours indirect libre » traduite en arabe, littéralement, par *al kalâm al ghayr mubachar al h'orr,* et la transcription phonétique du terme « monologue », tandis que « intérieur » est traduit par son équivalent arabe. Ce qui renvoie à la question terminologique de la critique littéraire

arabe, voire des outils linguistiques où le chercheur retrouve la traduction des termes français ou anglais, sinon une simple transcription.

Quant à l'analyse des faits dialogiques, le texte traduit ne pose pas d'obstacles, à l'exception de l'intertextualité dont nous allons traiter ci-dessous. Ainsi, nous considérons le texte traduit dans son langage d'arrivée et dans ses effets stylistiques, le traduit étant pensé comme un nouveau texte. Cependant, nous clarifierons certaines nuances et modifications concernant des signes de ponctuation, et certaines substitutions effectuées.

### 1.2.2 (Non-)Limites de la traduction

Les difficultés les plus attendues dans une traduction sont celles qui touchent aux faits culturels : Ladmiral (2004) évoque ainsi un « implicite culturel » qui serait à rendre. Ce sont les effets de sens qui peuvent poser problème, mais aussi des faits intertextuels liés à des phénomènes culturels. Ainsi, dans les reprises de parole, certains effets sont liés à un savoir proprement culturel :

> – Ta sœur dit qu'ils ont arrêté Abd el-Monem parce qu'il est Frère musulman ! Pourquoi arrête-t-on les musulmans ? […]
>
> – Et Ahmed ? Elle a dit qu'il était… j'ai oublié le nom, mon petit !
>
> – Communiste ? Les communistes sont suspects comme les Frères aux yeux du gouvernement…
>
> – Les communistes ? Les partisans de notre Seigneur Ali ? (*Jardin* : 426)

La mère Amina se renseigne ici sur les raisons de l'arrestation de ses petits-enfants : Abd el-Monem, qui appartiendrait au mouvement des Frères musulmans, et son frère Ahmed, qui serait communiste. Un effet humoristique est suggéré par la reprise d'une seule partie (« musulmans ») du syntagme nominal autonome « Frères musulmans », démontrant l'incapacité d'Amina à faire la différence entre les deux entités. Cette reprise construit sa propre logique : « Pourquoi arrête-t-on les musulmans ? », qui pourrait se traduire par : "Puisqu'il s'agit de

musulmans, donc d'une situation normale, pourquoi arrête-t-on les fidèles ?". Dans la deuxième intervention, la mère établit une fausse similitude phonétique entre deux mots de même racine : « communiste », en arabe *Chuyû'i,* et « chiite » *Chî'i*, ou comme elle le dit : « Les partisans de notre seigneur Ali ». Les deux mots sont au pluriel, communistes *Chuyû'iyya* et chiites *Chî'a.* Cette paronymie étant loin d'entraîner une identité sémantique, le lecteur francophone peut percevoir l'effet ludique de la première intervention, mais il lui serait difficile de repérer le deuxième jeu de mots. Le traducteur, dans ce cas, fait appel à une note pour préciser : « En arabe, les mots chiite (partisan d'Ali) et communiste (chuyû'i) sont construits sur la même racine. D'où la confusion d'Amina » (*Jardin* : 426). Cette note peut expliciter le jeu de mots, mais elle ne rend pas du tout l'effet humoristique propre au texte.

Le groupe de recherche ELEXTRA (Étude sur le lexique et la traduction) a soulevé ces problèmes lors des ateliers « Traduire l'humour / Humour, culture, traductions » (Antoine et Wood, 1998/1999). Jacqueline Henry précise ainsi « qu'il n'est pas rare en traduction, de se heurter à des problèmes d'intertextualité » (Henry, 1999 : 37). L'interprétation des faits dialogiques laisse entrevoir une relative limite de l'acte traductif : par exemple, la présence de versets coraniques ou de propos du prophète Mahomet, supposés connus des personnages du récit, entrave la compréhension des rapports discursifs entre personnages, et de leur propre rapport à la parole. Les locuteurs détournent des intertextes par jeu, mettant en relief l'opposition « sérieux *vs* ludique » qui constitue un des effets de sens du récit. Cependant, le texte contient, dans sa globalité, l'expression exacte de cette opposition. Le rapport des locuteurs au langage ne se limite pas aux faits intertextuels ; cependant, une note pourrait préciser qu'il s'agit d'un verset coranique afin que le lecteur comprenne, selon le contexte dans lequel un verset coranique fait son apparition, que ces énoncés ont été utilisés de façon ludique.

Le traducteur est aussi un second écrivain qui, tout en respectant le contrat de fidélité, peut ouvrir le texte à d'autres potentialités. Il est rare que

le traducteur de *La Trilogie* effectue une modification ou un ajout, mais nous avons repéré de minimes tentatives d'ouverture du texte, concernant également la dimension culturelle :

> Julian était son ami le plus cher. Il se distinguait, outre sa beauté, par sa gentillesse, sans compter sa relative habileté à parler l'arabe, ce qui ne donnait que plus de prix à son invitation au five o'clock. (*Impasse* : 586)

L'enfant Kamal se lie d'amitié avec le soldat anglais Julian qui fait partie d'une troupe de soldats britanniques, campant dans le vieux quartier afin de surveiller les révolutionnaires du peuple égyptien. À sa sortie de l'école, Kamal va à la rencontre de Julian et tous deux passent d'agréables moments. Dans ce passage, expliquant leur amitié, le traducteur introduit une expression lexiculturelle : « five o'clock ». Le lexiculturel est défini par Antoine comme appartenant

> au non-dit et constituant une sorte de valeur ajoutée au mot : en ce sens, son absence de repérage n'entrave pas la compréhension du mot ; elle empêche simplement de percevoir ce qui en quelque sorte fait rayonner et résonner le mot. (Antoine et Wood, 1999 : 12)

Il est donc question, pour le lecteur, de « faire des rapprochements avec des éléments culturels » (Antoine, 2006 : 90). L'expression « five o'clock » est porteuse de lexiculturel dans la mesure où le lecteur français y reconnaît une référence culturelle universelle, quoique plus précisément anglaise, concernant un moment précis dans l'après-midi où l'on sirote du thé. Ce lexiculturel intégré librement par le traducteur est absent du texte original, qui mentionne littéralement "ce qui ne donnait que plus de prix à son invitation au thé". L'anglicisme peut produire un effet humoristique dans la mesure où un syntagme étranger fait son entrée dans le monde des vieux quartiers du Caire. L'aspect étranger et ludique peut induire un étonnement familier chez le lecteur francophone, étant donné qu'il peut associer ce « five o'clock » à la présence de soldats anglais. Or ce même aspect demeure étranger pour un lecteur arabophone, de culture arabe,

lecteur des deux versions, dans la mesure où il entendrait cette expression comme l'intrusion d'une nouveauté lexicale en décalage avec « l'ambiance » des vieux quartiers du récit. Le premier lecteur n'est pas censé savoir que cet anglicisme est absent du texte original ; le deuxième le perçoit, selon ses propres codes de lecteur arabophone. Mais tous deux peuvent y repérer un effet ludique. Ainsi, la marge de liberté que se donne le traducteur parvient à produire de l'humour auprès de plusieurs lecteurs, un humour au service du ton ludique de *La Trilogie*.

Plus qu'à une simple « version » de l'œuvre, on a donc affaire à un « nouveau texte ».

# Chapitre 2 Structure du récit et enjeux narratifs

## 2.1 Structure du récit

Dans sa *Poétique,* Aristote énumère les catégories essentielles du récit :

> L'histoire est l'imitation de l'action – j'appelle en effet « histoire » l'agencement des actes accomplis –, les caractères sont ce qui permet de dire que les personnages en action sont tels ou tels, et la pensée réside dans toutes les paroles qu'ils prononcent pour faire une démonstration ou énoncer une maxime. (*Poétique,* 1450 a)

Raconter une histoire et agencer des faits accomplis, c'est imiter l'action. L'agencement des actions suppose leur mise en ordre spatio-temporelle. Le personnage est vu comme un être « agissant », « pensant », mais aussi comme un être « parlant » ou « énonçant » sa pensée. Ces trois aspects, avec les liens qu'ils impliquent entre eux, constituent des objets d'étude qui soulèvent maintes questions théoriques, parmi lesquelles celle de l'écriture ou de la définition même du récit. Ainsi, la critique moderne propose des notions-clefs et des outils d'analyse afin de décrire la structure du récit et les phases qui la façonnent.

Les théoriciens du récit font appel à des notions sur lesquelles ils fondent leur conception de la narrativité. Depuis Vladimir Propp jusqu'à Jean-Michel Adam, des caractéristiques spécifiques ont contribué à enrichir la description de l'objet « récit ». L'approche des formalistes russes s'intéresse, notamment dans la *Morphologie du conte* du critique russe Propp, à la « fonction » des personnages, et à leur « sphère d'actions ». Les trente et une fonctions proposées par Propp (1928) schématisent, syntagmatiquement, l'axe du récit du début jusqu'à la fin. Elles englobent une situation initiale, une intrigue et sa résolution pour aboutir à une

situation finale. Les deux notions de « fonction » et de « sphère d'actions » relèvent d'une logique actionnelle (une des catégories aristotéliciennes) qui a été orientée par Claude Bremond (1966) vers une logique des possibles narratifs, laquelle propose une direction et son contraire, dans un processus d'amélioration et de dégradation. Les actions suivent les trois moments suivants : virtualité ou non d'un événement, actualisation ou non, résultat atteint ou non. Il s'agit de « l'alternative » et du « possible », qui n'enferment pas le récit dans des fonctions orientées vers une fin unique. Une « bifurcation narrative » est ainsi posée, puisque le sujet dispose d'un choix. Le récit est considéré comme une suite enchaînée d'actualisations de virtualités évoluant temporellement selon une certaine logique et vers une fin, ce qui renvoie à la définition aristotélicienne de l'action unique : « Forme un tout ce qui a un commencement, un milieu et une fin » (*Poétique*, 1450 b). Nous sommes dans une logique temporelle du récit où réside l'idée d'une évolution, selon des actions actualisées ou non, faisant progresser le récit vers sa fin dans un rapport de causalité narrative où tel événement entraîne tel autre.

Selon l'approche séquentielle, le récit se définit par l'« enchâssement » de séquences narratives, descriptives, argumentatives, explicatives et dialogales dans cette macro-structure qu'est le schéma narratif. Il s'agit de rendre compte de l'ensemble des propositions qui construisent le récit, depuis la situation initiale jusqu'à la situation finale. Dans *Le texte narratif* (1985), Adam a développé les constituants et structures du récit à ses différents niveaux, en rendant compte de la complexité de la machine narrative et de sa lisibilité. La « succession » des événements évolue selon une logique transformatrice, créant ainsi des articulations narratives. Les « transformations » du récit peuvent survenir à la suite de complications qui se résolvent par une série d'actions provoquant l'instauration d'une situation finale. Cependant, succession des événements ne signifie pas concordance obligatoire entre l'ordre temporel du récit et celui de l'histoire. Ces distorsions temporelles ont été explicitées par la narratologie de Genette (1972). L'œuvre proustienne *À la recherche du*

*temps perdu* fournit l'exemple d'une temporalité déceptive qui trompe les attentes avec des anachronismes, grâce à une sorte d'intermittence et d'interruption des moments présents, jetant ainsi un regard sur le passé et sur le futur. Mais l'œuvre pose aussi la question des bouclages temporels, et des moyens de refermer le cycle d'une histoire par des bouclages dans le schéma narratif.

L'évolution, la succession, la transformation, la suite d'actions, les anachronismes traduisent, à nos yeux, l'importance d'une dimension temporelle dans le récit. Dans l'« acte de raconter », il y a donc prise de conscience d'une étendue, par intégration et récupération *d'une certaine temporalité.*

La dimension temporelle dans le récit interroge l'usage de la notion du temps dans l'activité narrative. Que signifie « une temporalité du récit » ? Les liens entre temps et récit ont été étudiés par Paul Ricœur, qui les définit en trois temps : *Mimèsis I, Mimèsis II et Mimèsis III*. La création poétique et le travail de représentation commencent par une pré-figuration, qui constitue l'amont de la création (*Mimèsis I*) : « La composition de l'intrigue est enracinée dans une pré-compréhension du monde de l'action : de ses structures intelligibles, de ses ressources symboliques et de son caractère temporel » (Ricœur, 1983 : 108). La *Mimèsis II* a un rôle de médiation : il s'agit de la mise en intrigue et de l'*opération de configuration.* Enfin la *Mimèsis III* constitue le temps de la re-figuration du récit, où se placent la réception du travail créatif et l'acte de lecture, produisant un effet sur le récepteur, effet qui fait partie de la signification effective du texte. C'est là où s'exprime le lien entre temps et récit :

> Le monde déployé par toute œuvre narrative est toujours un monde temporel […] Le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour, *le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle*. (Ricœur, *ibid*. : 17 *[nous soulignons]*)

L'effet temporel, dans un récit, est un effet de sens. L'agencement et l'articulation des syntagmes narratifs produisent un certain sens, lié à une

« vision du monde » du narrateur. Ricœur met en corrélation le récit de fiction avec « la seule vision du monde, n'étant pas lié à la chronologie » (Ricœur, 1987 : 297).

Mais l'expérience du temps, comme expérience dans le monde, ne signifie pas que le temps du récit soit une expérience réelle. En effet, Genette parle d'un « jeu avec le temps » où le temps du récit est « faux temps qui vaut pour un vrai et que nous traiterons, avec ce que cela comporte à la fois de réserve et d'acquiescement, comme un *pseudo-temps* » (Genette, 1972 : 111). Ce pseudo-temps est considéré par Ricœur en termes de « temps fictif » (1984 : 155). Ainsi, l'expérience du temps est fictive, elle relève d'un jeu narratif qui crée un pseudo-ordre temporel, une pseudo-durée et une pseudo-fréquence (Genette, 1972 : 111). Le temps suggéré est inscrit dans le texte par un langage, le récit étant d'abord un agencement de mots et la mise en texte d'une histoire.

Quelle temporalité le récit entretient-il dans le présent corpus ? Quel est le « langage du temps »[26] que « parle » le récit ?

### 2.1.1 Temporalité du récit

Dans *Figures III,* Genette présente les outils narratologiques pour étudier le *discours du récit*. La dimension temporelle suppose la distinction des trois niveaux : « l'histoire », le « récit » et « la narration ». Le premier concerne les événements racontés, le deuxième est le produit textuel lui-même et le dernier constitue l'acte de raconter, et la situation dans laquelle il s'effectue. Dans un corpus littéraire (*À la recherche du temps perdu* de Proust), Genette a étudié les rapports temporels de la narration : « Raconter » constitue un acte se situant dans un temps propre au récit, à l'histoire racontée et à l'instance narrative. Entre le temps de l'événement et celui du texte, il existe des rapports gouvernés par une dimension où

[26] C'est ainsi que Jeandillou intitule un chapitre étudiant les spécificités du langage temporel institué par le calendrier pataphysique inspiré de Jarry (Jeandillou, 2008, chapitre 3).

analepses et prolepses présentent des anachronies, propres à l'ordre du récit. Ces mouvements d'anticipation et de retour en arrière entretiennent un rapport avec la fréquence des événements. D'autres aspects du temps sont repérables, comme celui de la vitesse narrative, qui mesure la durée de l'histoire par rapport à la longueur effective du texte dans un sommaire, une pause, une ellipse ou une scène. Mais qu'en est-il dans *La Trilogie,* où tout semble progresser de façon strictement linéaire ?

### 2.1.2 Transformations et articulations narratives

La « transformation » est une notion que la poétique moderne a mise en relief, en décrivant la structure du récit dans une formule où situation initiale et situation finale sont comparables, mais non identiques. Les événements peuvent produire de grandes mutations qui orientent le récit vers d'autres possibilités, différentes de l'état initial. Pour mieux saisir cette notion, on peut la définir par un état d'avant et un état d'après. La transformation, dans le présent corpus, produit une perturbation et une modification dans la vie de la famille Abd el-Gawwad (les personnages principaux). Ces bouleversements fondamentaux sont ainsi :

- T1 : les trois mariages enchaînés et croisés dans la maison familiale : le mariage d'Aïsha la cadette constitue une complication, dans la mesure où l'aînée Khadiga n'est pas encore mariée. L'Action de rendre visite à Aïsha dans sa nouvelle demeure est une phase pour le mariage de Khadiga, qui rencontre son futur mari : le frère du mari d'Aïsha. Le soir de la fête du mariage d'Aïsha présente aussi une complication où Yasine effectue un acte contraire aux bonnes mœurs avec Oum Hanafi, ce qui pousse le père Ahmed à prendre la décision de marier son fils. De nouveaux ordres dans la vie familiale sont mis en œuvre (déménagements, etc.), et de nouveaux rapports se créent avec l'introduction de nouveaux personnages et de nouvelles complications. Cette transformation présente le seul cas où trois événements se croisent et s'enchâssent, alors que tous les autres sont gouvernés par un rapport d'implication et d'enchaînement.

- T2 : la révolution du peuple contre l'occupation britannique en général, et en particulier l'occupation des soldats anglais du quartier : « Plus personne ne pouvait prétendre que la révolution n'avait pas changé au moins un des aspects de sa vie » (*Impasse* : 486), dit le narrateur. L'occupation des soldats attise la haine de Fahmi ; le scandale d'un éventuel rapport entre Maryam, la fille qu'il aime, et un soldat anglais, renforce les penchants révolutionnaires du personnage, lequel trouve la mort dans une manifestation, par une balle perdue. Les événements se succèdent suite à cette occupation, dans un rapport d'implication et de déclenchement linéaire ; ils progressent vers la fin du premier tome, marqué par la mort de Fahmi.

- T3 : la mort de Fahmi, à la fin du premier tome, entraîne des bouleversements dans les rapports familiaux. Le père, tolérant avec la mère, va cesser, pendant des années, ses veillées nocturnes avec ses amis et ses relations cachées avec les femmes.

- T4 : la relation entre Zannouba (la maîtresse du père) et Yasine (le fils aîné) : un nouvel ordre s'instaure où Abd el-Gawwad subit l'effet du temps et de l'âge, dans un discours intérieur qui lui est associé : « Tu devras simplement envisager la vie avec des désirs, un cœur et un esprit nouveaux... *Passe le relais à Yasine* » (*Palais* : 440 [nous soulignons]). L'expression « la route de son destin » est introduite à partir de cet événement. Le père tombe malade à plusieurs reprises, et la phase de détérioration physique débute jusqu'à la mort dans le troisième tome. Yasine se marie avec Zannouba avec laquelle il se stabilise.

- T5 : une déception amoureuse de Kamal avec Aïda, la fille de ses rêves, et une séparation avec son ami Hussein qui part en Europe : Aïda se marie avec l'ami Hassan, Kamal ne se mariera pas et restera célibataire et indécis. Lors de la séparation d'avec son ami Hussein (frère d'Aïda), Kamal se dit : « Et ce sera la fin d'un moment de vie... et sans doute aussi *la fin d'un cœur* ! » (*Palais* : 499 [nous soulignons]). Après ces deux séparations, la

vie de Kamal se constitue de moments successifs de rencontres et d'actions enchaînées sans retour en arrière, sans enchâssement quelconque.

- T6 : la mort de la plus grande partie de la famille d'Aïsha (les deux garçons et le père), annoncée allusivement à la fin du tome 2. Cet événement sera confirmé dans le dernier tome. Aïsha retourne à la maison familiale avec sa fille Naïma, qui trouvera le même sort que ses frères, lors de son accouchement. Khadiga change ses rapports avec sa sœur.

- T7 : l'opposition idéologique entre les deux frères Ahmed et Abd el-Monem (petits-enfants d'Abd el-Gawwad et enfants de Khadiga) entraîne deux mariages : ceux d'Ahmed le communiste avec Sawsan la femme active, et d'Abd el-Monem le Frère Musulman avec sa cousine Karima, la fille de Yasine. Des réunions politiques secrètes sont organisées dans leurs maisons successives, suite auxquelles ils seront arrêtés par la police et emprisonnés. L'ensemble de cette confrontation survient dans des événements successifs, selon un rapport d'implication.

La logique qui gouverne le récit est celle de l'enchaînement sans faille, suivant « la ligne droite du temps ». Cette expression est précisément associée au personnage de Kamal qui, lors de la séparation d'avec son ami, se dit :

> Nous invoquons les repères du soleil et de la lune contre la ligne droite du temps, en vue de l'infléchir pour que *les souvenirs perdus* nous reviennent..., même si *jamais rien ne revient* ! (*Palais* : 500 *[nous soulignons]*)

Le « jamais rien ne revient » transpose l'absence d'analepses et du monde mnésique. Le souvenir évolue aussi comme le temps, ce qui revient à une évolution amnésique quand il emprunte le chemin de l'oubli – « comme toute chose ici-bas, est sujette à l'oubli » (*Palais* : 555) – et devient chez Kamal un regret : « Ce *ressouvenir* va *d'une nostalgie* qui pointe modestement, *d'une tristesse* qui passe comme un nuage à *un regret*… »

(*Palais* : 556 [nous soulignons]). Si le souvenir revient, ce n'est que sous forme d'« un cahier de souvenirs ». Lors de son anniversaire, Kamal veut écrire sur le cahier de souvenirs, mais le regard l'emporte, qui se dirige vers l'extérieur, vers la vie dans la rue :

> Il tendit le regard vers la fenêtre surplombant Bayn al-Qasrayn et vit *des perles de pluie* […] *Les minarets et les coupoles*… De la rue montèrent *des cris d'enfants*. Il plongea un regard pour voir *la terre ruisseler, la boue amoncelée* dans les coins. *Les carrioles* s'enlisaient… *Les étalages* étaient vides, *les passants cherchaient refuge* dans *les boutiques, les cafés, sous les balcons*... (*Palais* : 553 *[nous soulignons]*)

Le regard est plongé dans le présent de la vie ordinaire, dans le moment vécu, et le souvenir se trouve délaissé.

Les « Transformations fondamentales » du récit rendent compte du caractère linéaire de sa structure. Des événements gravitent autour de ces articulations, progressant selon une logique d'enchaînement. Dans cette succession continue, le récit laisse apparaître un thème fréquent lié à des moments de rencontre : les situations de « rassemblement ».

### 2.1.3 Temps du rassemblement

Le rassemblement prend différentes formes : réunions et rencontres familiales, rencontres amicales, visites organisées, visites sans rendez-vous, nouvelles rencontres, meetings politiques et conférences académiques, réunions politiques secrètes, rencontres amoureuses et rencontres professionnelles. Ce temps du rassemblement est rattaché à des lieux spécifiques, mettant en scène un espace intérieur caractérisé par la proximité, alors que le lointain n'a guère de place : les trois lieux principaux renvoient aux trois titres de *La Trilogie* : *Impasse des deux palais* (Bayn al-Qasrayn), *Palais du désir* (Qasr al-Chawq) et *Jardin du passé* (al-Sokkariyya). Il s'agit d'impasses dans des quartiers de petites ruelles : le premier est la maison familiale, le deuxième est la maison de Yasine héritée

de sa mère, le troisième est la maison où Aïsha et Khadiga s'installent après leur mariage.

D'autres lieux périphériques font leur apparition, comme le palais de la famille Sheddad, où Kamal va rendre visite à son ami Hussein, dont le départ en Europe fait définitivement disparaître ce lieu du récit. Dans le dernier tome, les mêmes lieux reviennent, de nouveaux sont introduits, surtout celui d'al-Sokkariyya qui remplacera plus ou moins la maison familiale. Celle-ci est indiquée 65 fois sauf omission. La boutique du père occupe également une place importante, avec 16 indications.

Ce temps du rassemblement accueille ainsi des scènes de dialogue, généralement en discours direct, car le temps est aussi celui de la discussion, de la parole interactive.

#### 2.1.3.1 La séance de café

Tout au long du récit, une situation se répète : la séance de café, qui rassemble les membres de la famille el-Gawwad, et dont l'introduction inclut généralement une scène de dialogue. Sur l'axe des situations enchaînées, la séance de café est présente comme point de repère au niveau de l'histoire mais aussi du récit. Mentionnée 35 fois, elle a plus de fréquence au début du récit qu'à la fin :

- Dans *Impasse* : 13 séances de café avec une scène de dialogue entre les membres de la famille, et 8 évocations de la séance.
- Dans *Palais* : 4 séances de café avec une scène de dialogue, et 2 évocations.
- Dans *Jardin* : 2 séances de café avec une scène de dialogue, et 6 évocations.

La récurrence de la séance apparaît comme une stratégie du narrateur, afin de créer une habitude narrative. Au niveau de l'histoire, cette séance représente l'évolution des événements : d'une séance fréquente, réunissant la famille, à un quasi-fantôme, le déclin est parallèle à la

disparition des personnages. Le narrateur note en particulier que « la séance du café ne comptait plus au nombre de ses habitués qu'Amina et Kamal » (*Palais* : 243), et en parlant de la maison familiale : « Ainsi, l'ordre et "la séance" qui en constituaient l'âme même étaient tombés l'un en déliquescence, l'autre à l'abandon » (*Jardin* : 261). Cette logique temporelle de la séance témoigne bel et bien d'une évolution.

Il apparaît ainsi que le temps représenté est évolutif, décrivant un « vécu quotidien » qui change. L'état dominant est celui d'une stabilité où règne le temps de la rencontre. Le passé et le futur ne viennent pas perturber l'effet d'un temps vécu au présent. Cette conception, inscrite dans le récit, est ultimement démontrée dans un discours intérieur attribué au personnage de Kamal :

> … Comme Spinoza qui regarde le temps comme une chose irréelle et, par conséquent, les émotions liées à des événements passés ou à venir comme irrationnelles et que nous sommes capables de surmonter. (*Palais* : 556)

Cela n'est pas sans rappeler une conception du temps assez prégnante dans l'œuvre de Mahfouz : le « malheur de l'amnésie » (mot d'ordre des *Fils de la médina*). Les histoires sont dès lors enchaînées, sans vue sur le passé ni sur le futur. Voilà pourquoi l'auteur précise, à propos de son rejet de l'écriture du roman historique :

> J'ai réfléchi sur ce que je veux, et j'ai compris que je suis un des écrivains du présent de l'indicatif, des auteurs du moment présent. Je n'aime pas écrire sur le passé, et prévoir l'avenir ne m'attire point. Mon expérience dans le roman historique a d'ailleurs échoué du point de vue historique puisque j'y ai transporté le passé vers le présent. (Mahfouz cité par Najjar, 1985 : 106 [nous traduisons])

*La chanson des gueux* (1977) représente le récit d'une lignée, thème récurrent chez Mahfouz, où cent ans de la vie d'un quartier défilent au gré de la naissance et de la mort de ses chefs, dans une succession de dix « Livres ». À la fin de chacun, le narrateur évoque la continuité de la vie ;

cependant, les habitants du quartier transforment le souvenir d'un chef en une légende, qui se rangera dans le passé. Le récit d'une lignée présente un temps « vécu » au présent, où les événements évoluent sans grandes discordances.

Si le narrateur de *La Trilogie* et de *La chanson des gueux* fait dilater le temps qui évolue, dans *Son excellence* (1975), ce temps devient pressant quand le fonctionnaire, Othman Bayyoumi, aspire au poste de Son excellence le directeur : une ascension sociale représentée par un temps évolutif, mais plus rapide (le récit comporte 38 chapitres pour 175 pages, le chapitre se limitant dans certains cas à une seule page). La logique est celle de l'urgence – « Combien de temps lui restait-il ? » (*Son excellence :* 86) – selon le narrateur lui-même : « Le temps est une épée, si vous ne le tuez pas, c'est lui qui vous tuera » (*ibid.* : 79).

Néanmoins, l'œuvre de Mahfouz ne privilégie pas toujours le présent. Dans *Le mendiant* (1965), le passé envahit le personnage d'Omar al-Hamzawi, à travers Othman son ami. Ce dernier sort de la prison où il a été mis pour sauver Omar et ses amis (anciens révolutionnaires). Atteint par une dépression, Omar s'exilera dans un lieu où le temps semble s'abolir, et s'abandonnera à ses rêveries, en quittant femme et métier. Le temps est divisé entre ce que la vie d'Omar a été et ce qu'elle devient après sa dépression. Même si l'œuvre de Mahfouz a des aspects génériques différents, selon les critiques (roman dit réaliste, philosophique et historique), le temps apparaît bien un élément constitutif de son unité et de son harmonie.

Une étude locale des événements rendra compte de son organisation, mais aussi d'*une permanence* du dialogue au discours direct dans son architecture.

### 2.1.4 Événement ➔ Situation ➔ Scène dialoguée

Les quatre premières acceptions du terme « événement » retenues par *Le Petit Robert* sont :

> 1. Un résultat : fait auquel vient aboutir une situation […] 2. Ce qui arrive et qui a quelque importance pour l'homme, […] 3. Événement heureux, bonheur, chance […] 4. Événement malheureux, triste événement. (*Le Petit Robert*)

Construit sur un ensemble de situations, l'événement, dans le récit, a rapport avec un thème précis, positif ou négatif : un mariage, un accident ou une liaison qui se noue. Le terme de « Situation » est défini par un sens concret qui désigne un lieu, un emplacement, et aussi par un « ensemble de circonstances dans lesquelles une personne se trouve » (*Le Petit Robert*). La situation est un constituant de l'événement narratif. Elle revient à poser la question de la place du personnage : ce dernier peut avoir une place passive, où il est raconté par le narrateur, et une place active, où c'est lui qui raconte conventionnellement, autrement dit, qui parle dans cette succession de scènes dialoguées. Une « scène de dialogue » n'est pas une situation ; elle est définie par son aspect dialogal où les personnages sont représentés comme s'entretenant et conversant ensemble. Le terme de « scène », à effet théâtral, rend compte du jeu du narrateur, qui met en relation des personnages en train de parler.

Un événement est donc construit à travers plusieurs situations, lesquelles sont réalisées textuellement par un récit du narrateur où peut s'adjoindre une scène de dialogue. La scène fait partie d'une situation dans la majorité des cas.

L'événement s'organise généralement de la manière suivante :

- Quatre sous-chapitres représentant quatre situations : ayant le même thème – la liaison entre Ahmed Abd el-Gawwad et l'almée Zubaïda –, ils s'enchaînent par un ensemble de situations comportant des scènes, dont l'ordre est le suivant :

*Première scène de séduction* : elle est située dans la boutique d'Abd el-Gawwad où l'almée vient acheter des produits. Les deux personnages conduisent un dialogue par allusions à une éventuelle intimité (pp. 116-127).

*Demande de liaison* : le soir-même de leur rencontre, Abd el-Gawwad rend visite à Zubaïda afin de négocier un lien intime avec elle. L'almée semble donner un accord vers la fin de leur dialogue (pp. 127-135).

*Confirmation de la relation qui se termine par la fin du chapitre III* : chez Zubaïda, les amis d'Abd el-Gawwad se réunissent pour fêter la nouvelle liaison. La soirée est animée par des chants, des danses et des plaisanteries (pp. 135-146).

- Quatre situations en quatre sous-chapitres enchaînés pour débuter et terminer le thème du mariage dans la maison familiale :

*Visite de marieuses* : la servante Oum Hanafi annonce une visite, Amina demande à Khadiga, la fille aînée, de se préparer pour se montrer aux visiteuses. Khadiga mène un dialogue avec sa sœur Aïsha pendant les préparatifs (pp. 194-201).

*Séance du café autour du mariage avec scène de dialogue* : Fahmi annonce que son ami, l'officier, demande Aïsha en mariage, Amina doit en parler au père (pp. 204-207).

*Amina parlant avec Ahmed Abd el-Gawwad autour de la demande en mariage* : Le père refuse la demande, car Aïsha est la cadette, elle ne se marie pas avant l'aînée (pp. 208-213).

*Dialogue autour du refus par les membres de la famille* : Amina annonce le refus, Aïsha est triste, Khadiga aussi (pp. 213-220).

- Six situations en six sous-chapitres pour le mariage d'Aïsha et de Yasine avec des éléments préparatifs du mariage de Khadiga. La totalité de ces événements s'enchaînent sans rupture thématique :

*Mariage d'Aïsha* : il se déroule durant une soirée dans la nouvelle demeure d'Aïsha, où la soirée est animée par l'almée Galila (pp. 339-369).

*Incident de Yasine avec Oum Hanafi* : Yasine, ivre, se jette sur Oum Hanafi qui pousse un cri, réveille Abd el-Gawwad, le père gronde Yasine (pp. 369-378).

*Décision du père de marier Yasine suite à l'incident* : Abd el-Gawwad annonce à Yasine sa volonté de le marier à la fille de son ami Mohammed Iffat, Yasine accepte (pp. 378-388).

*Visite d'Amina, de Khadiga et de Kamal à Aïcha* : Khadiga rencontre Ibrahim, le frère aîné de Khalil (le mari d'Aïcha) (pp. 388-398).

*Mariage de Yasine et Zaïnab* : le mariage se déroule dans la maison familiale (pp. 398-405).

Les situations se succèdent, dans *La Trilogie*, avec cette même logique de l'enchaînement d'au moins deux chapitres portant sur le même thème et poursuivant un personnage (ou des personnages) précis. Dans le dernier tome, la succession est plus rapide, et de fait la segmentation en sous-chapitres est moindre. Nous trouvons toujours un paquet de six situations divisées en six chapitres pour la décision du mariage d'Abd el-Monem et la réalisation de ce mariage, mais dans la plupart des cas, l'événement s'enchaîne avec deux situations seulement, voire une seule, concernant un ou plusieurs personnages. De Yasine, le narrateur passe à son fils Ridwane, puis il enchaîne avec Ahmed et son frère Abd el-Monem, ainsi qu'avec d'autres personnages lesquels, dans ce dernier tome, sont nombreux puisqu'il s'agit des petits-enfants qui entrent en scène.

Dans son étude de la structure narrative de *La Trilogie*, Kassem (1985 : 95) repère une autonomie de l'événement dans le récit, avec traitement cyclique des événements, des cycles « construits sur la loi de l'action et de la réaction ». Il existe quelques enchâssements, par allusion à une future situation ou à la préparation d'un événement futur, mais ils interviennent toujours dans un cycle de situations enchaînées, à partir d'un seul événement-thème.

Cette logique linéaire rend perceptible un certain inachèvement : le narrateur peut continuer à raconter d'autres événements, constitués d'autres situations, avec l'introduction d'éventuels nouveaux personnages (les enfants des petits-enfants). Ce qui se traduit au niveau temporel par l'idée de l'infini, voire d'un éventuel devenir hypertextuel du texte, compris dans

le sens d'une continuité, et non d'une « récriture-dérivation » (Jeandillou, 1997 : 132).

D'un point de vue statistique, si l'on prend en compte le seul discours direct dans des passages de dialogue occupant une page ou une demi-page, avec 4 à 6 répliques – la réplique peut dépasser les 20 lignes –, sans compter les bribes de discours direct dans le récit ni les autres formes de discours (intérieur, indirect libre, indirect et narrativisé), on obtient :

- Pour *Impasse :* 242 pages des 654 de tout le récit, soit 37% environ.
- Pour *Palais :* 301 pages de dialogue environ sur les 582 du récit, donc 51%.
- Pour *Jardin :* 234 environ des 437 pages du récit, ce qui fait 53% de la totalité du récit.

Ces pages incluent les dialogues traversés par les commentaires du narrateur, et aussi d'autres formes de discours, ce qui peut augmenter les pourcentages et faire de la partie discursive une composante occupant une très large place. Il apparaît désormais que cette composante discursive participe à la génération de la conception temporelle exprimée dans le récit, donc à *l'effet du moment présent*.

## 2.2 Discours-Récit : représentation d'une conception temporelle

Une étude de l'ordre temporel du discours rendra compte d'un cadre premier et dominant qui est celui du « présent », et de l'enchâssement de discours renvoyant au « passé » ou faisant allusion au « futur ». Au moyen des outils narratologiques développés par Genette (1972), l'on peut étudier les mouvements de retour en arrière et d'anticipation, caractérisant le discours dans *La Trilogie*.

Les faits de discours (discours direct, intérieur et indirect libre) qui sont analysés dans cette étude seront l'objet d'une analyse détaillée dans la seconde partie. À cette étape du raisonnement, notre objectif est de cerner les effets de sens exprimés dans le récit et la place importante occupée par le

discours dans la construction du sens textuel. Ainsi, l'interêt n'est pas ici de définir ou d'identifier une zone discursive, mais de mettre en évidence ses enjeux dans le récit.

### 2.2.1 Discours direct dans une scène de dialogue

Dans la scène de dialogue, censée reproduire une parole *en train* d'être prononcée – donc une parole au présent –, il existe quelques analepses et prolepses, qui n'ont rien de systématique. Soit par exemple le cas d'une information qui, livrée dans une réplique, déclenche une analepse dans le récit :

> – Ma mère s'apprête à se marier, voilà tout ! (*Impasse* : 147)

Suite à cette annonce, dans une scène de dialogue entre le père et le fils aîné, une parenthèse s'ouvre dans le récit. Le père va se rappeler sa vie avec son ex-femme, et le narrateur va livrer des informations sur cet ancien mariage ; le lecteur comprend ainsi la situation actuelle (au présent de l'acte de parole) du fils aîné Yasine, habitant avec Amina la femme de son père, et son rapport avec ses frères et sœurs (qui sont plutôt des demi-frères et sœurs).

Autre exemple similaire :

> – Non, aucun mal ne peut frapper quelqu'un qui a eu un père et un grand-père comme les tiens ! (*Impasse* : 277)

Cette repartie déclenche aussi des souvenirs d'enfance, provoqués par l'évocation du père d'Amina. Celle-ci va remonter dans le temps et se revoir comme la jeune fille sauvée d'une maladie, par la bénédiction divine, du fait d'avoir été la fille d'un père dévot. Si le souvenir fait intrusion, c'est pour mettre en relief une situation présente (Amina, renvoyée de chez elle par son mari, se trouve dans une situation difficile), en évoquant une situation analogue dans le passé (la maladie d'enfance). Après quoi le narrateur précise que « l'évocation de son père et de son grand-père mit du baume au cœur d'Amina » et développe : « Elle ajouta foi dans son cœur aux paroles

de sa mère, non seulement parce qu'elle brûle de retrouver la sérénité, mais avant tout parce qu'elle croyait en la bénédiction des deux cheikhs défunts » (*ibid.*). À la suite des paroles de sa mère, Amina « fouilla du regard la pénombre du passé…», où les souvenirs de son père déferlent. Ce passé déclenché par le discours est aussi freiné par le discours même. La mère dit dans un DD,

> – Alors, Dieu n'est-Il pas ton gardien et ton protecteur ? (*Impasse* : 279)

puis le présent fait retour, Amina se réveillant « de ce rêve heureux du temps passé pour retourner à son affliction comme celui qui a oublié son chagrin revient à la rumination de ses peines à la faveur d'un mot de réconfort qui lui a été adressé avec la meilleure intention » (*ibid.*). Ainsi le discours direct délimite-t-il la zone de l'analepse pour marquer les frontières du souvenir en renvoyant au passé et en ramenant au présent. La fonction du souvenir consiste à adoucir la douleur du présent (« retrouver la sérénité »).

Un troisième exemple rend compte de l'effet du discours direct, expliquant le présent par la voie d'une comparaison avec le passé :

> – Tu ne sais donc pas ce qui attend ceux qui sont pris en train de distribuer des tracts ? (*Impasse* : 565)

Cette question posée à Fahmi, par son père, va déclencher le souvenir d'une discussion avec le président du comité exécutif, et l'analepse prendra la forme d'un discours direct objet d'un souvenir :

> Puis il se rappela comment il lui avait alors répondu avec résolution et enthousiasme : « Nous nous offrons tous en sacrifice à la patrie ! » (*Impasse* : 565)

Le discours direct analeptique n'est pas prononcé à haute voix par Fahmi, mais présenté comme une éventuelle réponse à la question posée par le père, autrement dit, comme ce que le fils aurait voulu dire. Cette analepse discursive permet la comparaison des deux situations, explicitée par le narrateur : « Il compare les circonstances et un sentiment d'ironie le saisit. Il

n'en répondit pas moins à son père avec délicatesse, d'une voix inspirant la dédramatisation » (*Impasse* : 565-566). De la résolution et de l'enthousiasme de la réponse rappelée, le personnage passe à la délicatesse et à la dédramatisation. Le souvenir met en contraste les deux réponses, et fait comprendre le rapport du fils au père, qui inspire peur et prudence.

Un autre cas d'un discours direct analeptique est celui d'un discours lui-même enchâssé dans un discours direct :

> Que le Seigneur vous protège, monsieur Ahmed ! Eh bien, pourtant, votre fille y répugne! Elle m'appelle « ma dame ». Je n'arrête pas de lui dire : « Appelle-moi maman. » Elle me répond : « Et comment j'appellerai celle que j'ai à Bayn el-Qasrayn alors? » Je lui dis : « Je suis pour toi une maman et ta maman en est une autre ! » Elle me répond : « Je n'ai qu'une maman, Dieu me la garde! » (*Impasse* : 345)

> Quant à la dispute d'hier, en voici la raison […] Je lui dis en toute bonne intention : « Non, ma petite fille, c'est Zaïnab, la première femme de Yasine, qui a introduit chez vous la circassienne et tu l'auras nécessairement apprise d'elle! » […] elle est montée sur ses ergots et m'a crié en plein visage : « Vous connaissez mieux notre maison que nous maintenant ? » Je lui dis : « Je la connaissais bien avant toi » Alors elle se met à hurler : « Vous êtes jalouse de nous ! » (*Impasse* : 345)

Ces deux passages figurent dans une réplique directe d'une scène de dialogue, et les analepses y interviennent sous forme de rappel, au discours direct, d'une discussion à la fois passée et réactualisée au moyen du présent (« Je n'arrête pas de lui dire, elle me répond, je lui dis, elle me répond »). Ainsi, l'analepse discursive d'une structure dialogale revivifie le passé, mis en parallèle avec la situation présente : la belle-mère de Khadiga sollicite le père pour trouver une solution à leurs permanentes disputes.

Le mariage de Yasine a été annoncé lors d'un dialogue entre le père et le fils :

> – J'ai décidé que tu devais te marier ! (*Impasse* : 381)

Mais quelle est la fonction de cette prolepse discursive ? Pourquoi le narrateur met-il en scène cette décision du mariage au lieu de la raconter, et de l'annoncer au passé simple dans le récit ? A travers le mariage annoncé en discours direct, il laisse place à l'expression de la surprise du fils, lequel « fut frappé d'une stupeur à lui faire douter de ses oreilles. Il ne s'attendait qu'à des injures, des imprécations, et entendre une décision grave qui changerait radicalement le cours de sa vie ne l'avait pas effleuré un instant » (*Impasse* : 381). Cette stratégie narrative vise donc à rendre manifeste la relation père-fils. Trompant les attentes de Yasine, la prolepse éclaire sur « ce qui est attendu » du père (injures, imprécations). Le caractère « grave » et « radical » de la décision reflète l'autorité du père à décider de la vie du fils. De plus, cette annonce permet de jeter un regard sur la personnalité de Yasine : « à peine son père lui avait-il fait part de sa décision, que son imagination s'était empressée de lui fabriquer l'image d'une belle "mariée", une femme qui serait son bien, à ses ordres quand il voudrait » (*Impasse* : 382). Le choix de rapporter cette décision en discours direct permet en outre au narrateur d'enchaîner sur une double analepse, où le père se rappelle un souvenir « ayant un lien étroit avec sa situation présente » (*Impasse* : 385) :

> L'instant suivant, il se rappela un souvenir ayant un lien étroit avec sa situation présente. Il se rappela comment il avait raconté à M. Mohammed Iffat le « crime » de Yasine […]. Puis il reprit en faisant référence à une période du passé lointain : « Mon père, Dieu ait son âme, a observé dans mon éducation une dureté auprès de laquelle celle dont j'use envers mes enfants est une rigolade […] Il se rappela ces choses et le proverbe « Si ton fils grandit, fais-t'en un ami » lui revint à l'esprit. C'est alors qu'il ressentit, sans doute pour la première fois de sa vie, la complexité de la fonction de père, comme jamais auparavant. (*Impasse* : 385-386)

La première analepse, qui rappelle une discussion entre le père et son ami Iffat (père de la future mariée de Yasine), en englobe une autre plus lointaine (le souvenir du père d'Abd el-Gawwad lui-même) qui explicite les rapports père-fils car le père se rappelle un proverbe sous forme de citation, ce qui, dans la situation présente décrite par le narrateur, fait comprendre

« la complexité de la fonction de père ». Prolepse et analepse s'enchaînent ainsi, par un discours direct et un discours rappelé : le narrateur n'ayant pas choisi de raconter la décision du mariage ni les rapports fils-père, il met en scène le passé et l'avenir, pour rendre compte de la situation présente.

Outre l'annonce d'un événement futur, les prolepses interviennent de façon allusive dans une scène de dialogue faisant allusion à la mort de certains personnages. Membres de la famille d'Aïsha, le mari et ses deux enfants meurent suite à une maladie ; ce qui, à la fin du deuxième tome, est dit allusivement dans un dialogue entre Yasine et Kamal :

> – Peut-être. Kamal ! tu n'es plus un enfant ! Il faut que tu en saches au moins autant que moi... Voilà..., le médecin dit que c'est très grave !
>
> – Pour tous les trois ?
>
> – Oui, tous les trois ! Khalil, Othman et Mohammed. Seigneur ! Comme tu n'as pas de chance, ma pauvre Aïsha ! (*Palais* : 598)

Ces trois décès vont se confirmer dans le dernier tome de *La Trilogie* où le narrateur livre enfin cette information dans son récit. Il ne s'agit pas d'une prolepse annonçant la mort, mais plutôt d'une allusion à ce qui va arriver. Cette allusion permet l'ouverture d'un discours intérieur associé à Kamal, où la mort est pensée dans les termes suivants :

> La mort suit exactement le principe de la farce ! Mais comment pourrions-nous en rire quand nous en sommes la cible ? Peut-être pouvons-nous tout au plus l'accueillir avec le sourire, si toute notre vie nous nous sommes habitués à la regarder en face, à la comprendre sainement et à la dépouiller de tous ses mythes ! C'est là une victoire remportée à la fois sur la vie et la mort ! Mais Dieu qu'Aïsha est loin de tout cela !... (*Palais* : 599)

La prolepse fournit ainsi l'occasion d'une réflexion cherchant le moyen de remporter « une victoire sur la mort ». Mais il convient aussi de souligner que chacun des tomes de *La Trilogie* s'achève soit sur une mort, soit sur une dichotomie de mort-naissance. Ainsi, le deuxième tome fait allusion à une mort future, tout en annonçant une naissance future : celle du

fils de Yasine. La prolepse n'est pas gratuite, elle permet au narrateur de mettre en contraste deux états – la mort et la vie –, autrement dit, une conception du temps marquée par la continuité linéaire des événements racontés. Enfin, la mort annoncée prépare le cadre d'une autre information, la mort du chef politique Saad Zaghloul, avec laquelle une période est achevée dans l'histoire politique parallèlement représentée dans le roman.

Ces mouvements d'analepse et de prolepse surviennent au sein d'une scène de dialogue, mais aussi dans le récit du narrateur, où l'analepse, déclenchée par le dialogue lui-même, se situe toujours dans le cadre d'un présent qui est temps de la parole.

### 2.2.2 Discours direct dans le récit

Une autre forme de discours est celle des segments de discours direct, intégrés dans le récit du narrateur. Une des valeurs de ce discours est d'être l'objet même d'une analepse dans le sens de « ce qui a été dit ». C'est l'objet d'un souvenir ou d'un rappel. Soient les exemples :

> Il avait été surpris par son audace lorsqu'elle l'avait salué en disant : « Bonsoir, cher monsieur ! » (*Impasse* : 294)

> Et, bien qu'elle se souvînt de la funeste matinée de la rupture, lorsqu'il s'était levé pour enfiler ses vêtements en lui disant sèchement : « Je m'habillerai moi-même ! », ce souvenir lui revint, dépouillé des sensations de douleur et de désespoir qui l'avaient alors affligée… (*Impasse* : 315)

> Un souvenir tout proche, datant seulement de la matinée, la poursuivait […] Puis il lui avait dit avec une délicatesse qui lui avait fait une impression étrange à laquelle elle n'était pas accoutumée : « Que Dieu guide tes pas et t'apporte succès et sérénité. Je n'ai pas de meilleur conseil à te donner que de te dire : Prends modèle sur ta mère à tous égards ! » […] Elle se rappelait, le cœur gonflé de bonheur, son conseil : « Prends modèle sur ta mère à tous égards ! » (*Impasse* : 431)

Présenté comme un discours déjà été tenu, le discours direct lui-même constitue ici une analepse. Cependant cette présentification ne vise pas à

mettre en relief le moment passé du déjà-dit, mais à mobiliser au service du moment présent. En fait, dans le premier exemple, Ahmed Abd el-Gawwad se rappelle le discours de sa voisine, pour mieux comprendre le moment présent où cette dernière lui rend visite : se posant des questions à propos de ce qui lui paraît étrange, de la part d'une femme respectable, il fait retour dans le passé, pour expliquer la circonstance actuelle. Cette analepse discursive ouvre une parenthèse narrative, décrivant le personnage d'Abd el-Gawwad et mettant en lumière ses arrière-pensées. Ainsi, « son esprit avait répondu aux salutations de Sitt Oum Maryam par un étonnement mêlé d'une sorte de trouble, sans toutefois que cela comporte un jugement sur ses mœurs » (*Impasse* : 295). Le narrateur présente le souvenir d'une salutation en discours direct, ce qui peut donner plus de valeur à « l'audace » perçue par le personnage (« son audace lorsqu'elle l'avait salué »). Au juste, l'aspect *audacieux* est mieux décrit par l'usage d'une analepse « authentiquement » rendue, où l'on *entend* l'audace même. Par conséquent, si le personnage fait appel à ce passé, cela permet de qualifier les raisons de la visite « au présent » par le même caractère audacieux que le salut passé.

Amina, dans le deuxième exemple, se souvient d'un discours déjà prononcé par son mari mais qui ne la fait plus souffrir désormais. Cette atténuation de la douleur est mise en relief par l'expression de la concession (« bien qu'elle se souvînt ») dont l'effet inverse la cause (« ce souvenir lui revint, dépouillé des sensations de douleur »). Le narrateur ramène le souvenir en discours direct – au lieu de narrativiser et de raconter indirectement ce qui a été dit – pour restituer l'aspect sec de la parole ; mais le discours direct permet aussi de réactualiser le souvenir. Non seulement le passé revient pour effacer la douleur, mais aussi pour s'effacer en faveur du présent, puisque Abd el-Gawwad n'en parle plus : « Elle s'attendait à ce qu'il enterre le "passé regrettable" d'un mot, d'un conseil, d'une mise en garde ou quelque chose de même ordre. Elle y avait pris mille dispositions, mais il lui demanda simplement : – Comment va ta mère ? » (*ibid.*).

Dans le dernier passage, une sorte d'étirement du souvenir (en forme de discours direct) prolonge les sentiments positifs du personnage. D'abord,

le narrateur crée un effet d'immédiateté avec l'analepse, en insistant sur la proximité du souvenir (« Tout proche, datant seulement de la matinée »). L'effet sémantique du verbe « poursuivait » vient souligner la durabilité du souvenir, indiquée également par l'usage de l'imparfait[27]. Le souvenir est ensuite répété par le discours direct, le narrateur visant à représenter le bonheur prolongé du personnage (« le cœur gonflé de bonheur ») ; l'intensité du sentiment est rendue par la répétition du souvenir, gardant toujours la forme directe du discours. Cependant, le traducteur opte pour le terme « conseil » dans « elle se rappelait son conseil », alors que la version originale emploie "son dire". La version traduite confère du coup au personnage la capacité de reformulation et d'interprétation, « conseil » étant une façon de décrire l'acte illocutoire du père. Ce qui ne change rien à l'objectif de rendre un souvenir, de façon « authentique », en conservant la parole en discours direct, dans l'instant dilaté du souvenir ou de ses effets ultérieurs.

C'est la fonction même du souvenir qui est mise en relief par l'écriture, plutôt que le souvenir lui-même. Les effets du passé, mais aussi de l'avenir, sont rendus au présent, ils l'expliquent (dans le cas d'Amina), déclenchent une scène d'imagination (cas de Yasine) ou prolongent un sentiment de bonheur (cas de Khadiga). Il convient de souligner l'association entre, d'un côté, « souvenir » et « annonce ou allusion », d'un autre côté, émotions et pensées déclenchées, comme en témoigne le discours intérieur associé à Kamal :

> … comme Spinoza qui regarde le temps comme une chose irréelle et, par conséquent, *les émotions liées à des événements passés ou à venir comme irrationnelles* et que nous sommes capables de *surmonter*… (*Palais* : 556 [*nous soulignons*])

L'effet temporel créé dans le récit – celui d'une suite de moments au présent, représentés par une scène de dialogue liée au thème du rassemblement – est également exprimé à travers l'ordre temporel du

---

[27] Dans la version arabe figure le verbe « insister » (*alah'att*), et non « poursuivre ».

discours. Le passé et l'avenir paraissent des unités temporelles « inexistantes », qui sont appelées, rappelées, allusivement annoncées, au seul présent. Même la mère, Amina, lors d'un discours intérieur après la mort de son mari, mêle la tristesse des souvenirs avec la volonté d'oublier : « À chaque instant du jour s'attache un souvenir de mon maître » (*Jardin* : 304). Ainsi, l'instant du jour est lié aux traces du passé, mais Amina se dirige vers les occupations de ses enfants et de ses petits-enfants, disant à sa fille triste Aïsha : « La tristesse n'est pas faite pour les hommes ! Un homme ne peut assumer à la fois les peines et les fardeaux de la vie […]. Nous continuerons à vivre si Dieu le veut. Nous oublierons et irons rejoindre notre cher disparu » (*Jardin* : 306). Cependant, à la fin du discours, Amina se rappelle les derniers moments, avant la mort de son mari, tout en avouant sa peine. La douleur du passé est bel et bien mêlée aux occupations du présent, mais elle ne prend pas le dessus.

D'autres formes de discours incluent des parenthèses analeptiques, mais ces retours en arrière n'y font pas la loi. Dans un discours indirect libre, Yasine est représenté comme se remémorant son enfance avec sa mère, et le fait qu'elle passe sa vie à se marier et à divorcer :

> Mariage-divorce, mariage-divorce, mariage-divorce, c'était ça le mariage chez elle ! […] Ce « fruitier », fallait-il lui rafraîchir la mémoire à son sujet ? Lui avouer qu'il n'était plus dupe de ces choses comme elle le supposait ? Lui envoyer la gifle de l'amertume que son souvenir avait laissée en lui ? […] L'aigreur des souvenirs l'obligea cette fois-ci à sortir de sa mesure et il dit excédé :
>
> – Mariage-divorce, mariage-divorce, voilà des procédés scandaleux qui ne sont pas dignes de toi. Ils m'ont brisé le cœur ! (*Impasse* : 162).

Les mêmes termes de « mariage-divorce » sont prononcés dans le discours direct, ce qui permet d'ailleurs d'associer ce passage en discours indirect libre au personnage de Yasine. Le souvenir du fruitier explique la douleur du fils, et rend manifestes les sentiments de Yasine vis-à-vis de sa mère « dans l'état actuel ». Les traces du passé demeurent (« la gifle de l'amertume que son souvenir avait laissée en lui »), pour dire que Yasine

« n'est plus dupe ». Ce souvenir est aussi déclencheur du discours direct au présent : « l'aigreur des souvenirs l'obligea cette fois-ci à sortir de sa mesure et il dit excédé […] ». Le déictique « cette fois-ci » présuppose un état actuel différent du passé, où Yasine ne sortait pas de sa mesure. La parole est motivée par le souvenir.

Les quelques analepses et allusions discursives interviennent ainsi dans un état prolongé au présent, et en constituent des éléments de mise en relief.

### 2.2.3 Discours-Récit : effet de l'instant présent

Le récit comporte une succession d'événements où le passé et le futur constituent « des points de vue en arrière ou en avant *à partir du présent* » (Benveniste, 1974 : 74). « Ce présent est *réinventé* chaque fois qu'un homme parle parce que c'est, à la lettre, *un moment neuf, non encore vécu* » (*ibid.*). L'acte de parole fictif se réalise au sein de la scène de dialogue, qui est un moment permanent dans l'architecture de l'événement, et le retour au présent confère au récit une propriété de « recommencement », dans la mesure où le présent est « un moment neuf ». Les quelques distorsions au niveau du dialogue – dans des analepses et des prolepses et aussi dans le récit, avec des segments de discours direct – sont mobilisées au service de la temporalité dominante : le moment présent. Le récit de *La Trilogie* produit *un effet de l'instant présent*, toujours renouvelé et réinventé, à travers la scène de dialogue.

Or le discours des personnages, orchestré par l'instance narratrice, est à son tour producteur d'effets temporels. Une conception du temps est exprimée à travers l'écriture du passé (souvenirs) et celle de l'avenir (allusions et annonces). Le discours y joue un rôle important, dans la mesure où il constitue un moyen d'expression du temps, passé comme à venir. Les protagonistes se souvenant souvent de mots, leur discours fait partie du processus d'activation des émotions liées au temps. Des liens thématiques existent aussi entre ce qui se dit et ce qui se pense, car la parole directe est pensée et analysée. L'interprétation de Miquel concernant le traitement

temporel chez Mahfouz est donc plausible. Parlant de l'expression de « la fatalité », il estime que les personnages n'ont qu'une seule alternative :

> Accepter ou refuser l'évolution qu'on leur impose vers un futur où la lutte, la déchéance ou la mort apparaissent comme les données les plus sûres. Le temps romanesque serait ainsi, d'abord, le signe de la fatalité. (Miquel, 1963 : 87)

Cependant, le narrateur construit son récit autour du temps « qui se vit », le discours étant souvent celui de « qui se dit ». Le refus de laisser le passé et l'avenir envahir le présent peut signifier, non une acceptation des événements (par fatalisme), mais un effet d'objectivité produit par le narrateur. Les personnages ne seraient pas « oublieux », d'autant plus que le souvenir revient, car c'est la posture adoptée vis-à-vis de ce retour qui crée un effet d'objectivité : expliquer et comprendre le présent, et non pas l'admettre fatalement. Il se peut que Kamal, regardant à travers la fenêtre alors qu'il voulait écrire sur son cahier de souvenirs, exprime un rejet du passé, ou une acceptation fataliste ; mais il n'est pas question d'une alternative inévitable. Le personnage est conscient du fait que « jamais rien ne revient », et que l'on peut surmonter le passé. Il est souvent représenté en train de méditer sur le temps : « La fascination trompeuse du calendrier consiste à nous donner l'illusion que le souvenir peut nous revenir, même si rien ne revient ! » (*Palais* : 37). Ce qui, dans le cas de la mère, est le résultat, non d'une réflexion philosophique, mais d'une croyance : « Nous continuerons à vivre si Dieu le veut » (*Jardin* : 306). Que la cause soit de l'ordre d'une croyance ou d'une réflexion sur la vie, les personnages sont représentés comme plus au moins conscients de la logique évolutive des événements de la vie, autrement dit, d'une continuité nécessaire où « les morts ne reviennent plus sur le champ de bataille[28] ». Que cette continuité soit l'unique solution et l'unique choix, n'interdit pas de jeter un modeste regard réflexif vers le passé.

---

[28] Article « Temps », *Encyclopaedia universalis*.

Ainsi récit et formes discursives se rejoignent-ils dans la production d'effets temporels – en l'occurrence, l'effet du présent –, ce qui peut s'analyser d'un autre point de vue, où le passé ne serait pas estompé. Fahmi, le fils mort lors d'une manifestation, revient sous forme d'un signe, d'un mot : « Tout ce que tu possèdes en ce monde, tu le tiens de lui : tu es "Oum Fahmi" à jamais. Tant que je vivrai, je resterai ta mère, mon petit, et toi, tu resteras mon fils... » (*Palais* : 27). Le bien des absents est un langage, un surnom (« Oum Fahmi » ou la mère de Fahmi) que la mère porte comme un second nom. Le passé s'étudierait par les signes de son absence, par des contours définitoires : traits discursifs, narratifs ou autres, le sens du récit n'étant pas fini.

Si la structure du récit rend compte d'une dimension temporelle caractérisée par une succession continue et un aspect évolutif du temps, l'étude de l'événement narratif, sur le plan du signifié, laisse de son côté surgir une logique « décisionnelle ».

## 2.3 Logique « décisionnelle » de l'événement narratif

La narratologie, depuis Propp, met en place un schéma canonique du récit. Le processus narratif, avec la notion de « fonction », considère le récit à travers un état initial, suivi d'un obstacle, qui sera réglé à travers les fonctions narratives pour atteindre un état final : état de réussite et de récompense du sujet-héros (Propp, 1928). Ce qui a été affiné par Bremond (1966), avec la logique des « possibles narratifs » mettant en relief l'idée d'un libre-arbitre, où le sujet a le choix d'actualiser ou non un faire, conditionnant le résultat final. Bremond revisite la notion de « fonction » de Propp : le sujet n'est pas limité à accomplir des fonctions, mais dispose d'un espace de choix libre, celui de ne pas passer à l'action. Le sujet souvent « actif » apparaît alors sous les traits de sa passivité.

La sémiotique narrative prolonge les études de narratologie. Greimas pense le récit selon la notion de « l'épreuve » : épreuve qualifiante où apparaît une « compétence » du héros – traduite par les modalités d'un vouloir-faire, un pouvoir et un savoir-faire –, épreuve principale (le héros

accomplit une « performance »), enfin, épreuve glorifiante où le héros est reconnu pour sa compétence-performance. La réalisation d'une performance s'effectue selon une logique transformatrice, permettant l'acheminement vers une situation finale. La sémiotique greimassienne pose la structure d'un avant et d'un après où l'état final présuppose l'état initial. Ainsi, le contenu de la fin est dit « contenu posé », alors que celui du début est un « contenu inversé » (Greimas, 1970). Adam donne l'exemple d'un enfant qui traverse la rue alors que le feu est vert, son frère le sauve, pour arriver à la fin à un apprentissage de type « Je deviens attentif, je ne traverse plus la rue au feu vert » (Adam, 1984). C'est bien « l'attention » de la fin qui présuppose le début, ou la situation de « non-attention ».

La structure transformatrice n'est pas générale dans tout récit. La logique d'un changement qui pose un point d'arrivée inversant le point de départ par un procès de transformation ne correspond pas à *La Trilogie*. Là au contraire, le début annonce et prévoit la fin ; la logique est à la permanence d'une situation, à une fixité, sans exclure des mouvements et des changements. Néanmoins, la représentation du monde diégétique forge une logique de « constance » et de « stabilité ».

Le modèle actantiel développé par Greimas présente l'avantage de mettre l'accent sur la notion de « relation » : le récit raconte le rapport d'un Sujet avec un Objet. Les pôles du schéma actantiel sont le « Destinateur » et le « Destinataire ». Pour comprendre la logique du schéma actantiel, Jeandillou (1997 : 167) note : « Le Destinateur, commandant l'action au Sujet, établit un contrat qui sera sanctionné en fin de parcours selon que le Destinataire, bénéficiaire de l'action engagée, aura ou non reçu l'objet de valeur qui lui était promis ». Un tel schéma définit avant tout l'ensemble des relations Sujet-Objet (Greimas parle d'une relation de « désir », de « communication » et de « lutte »). Apparaissent également diverses modalités gouvernant ces rapports, surtout entre les protagonistes du récit : *vouloir, pouvoir* et *savoir*. Ainsi « tout personnage se définit entièrement par ses rapports avec les autres personnages » (Todorov, 1966 : 133).

La structure de *La Trilogie* tire au clair une logique mettant en relief le pôle du « Sujet ». Kassem (1985) a décelé la loi d'une action-réaction dans la structure événementielle. On peut ainsi schématiser l'événement dans le récit selon les trois phases suivantes :

- Proposition extérieure au personnage ;
- Décision du personnage (refus, acceptation). La décision peut prendre la forme d'une action-nouvelle proposition, exprimant l'accord ;
- Résultat selon la décision prise : résultat positif ou négatif, dans le sens d'accomplissement ou non d'un vouloir.

Ce qui caractérise le cheminement entre « Proposition » et « Décision », c'est la passivité. À un moment donné, une visite, une rencontre se présentent au personnage, une proposition lui est faite, un vouloir est exprimé (demande de mariage, demande tacite d'une relation, demande d'une opinion, d'un soutien, demande de régler un conflit, etc.), en sorte que le personnage doit décider. La deuxième caractéristique est que le schéma met l'accent sur le Sujet « décideur ». La prise de décision est une fonction prégnante dans le récit. Cependant, le récit accorde cette fonction à un seul personnage : le père Ahmed Abd el-Gawwad. D'autres peuvent prendre une décision, mais le Sujet Abd el-Gawwad jouit seul de cette fonction autorisée. Ainsi, la conséquence de la décision est conditionnée par le choix du Sujet.

La mise en relief d'un Sujet décideur permet de déterminer ses rapports avec les autres personnages. Le schéma de l'événement se répète : une visite intervient pour une demande de mariage, le père doit décider. Il refuse de marier Aïsha avant sa sœur aînée Khadiga, ce qui change ensuite quand il accepte le mariage d'Aïsha. Le père décide le mariage de son fils aîné Yasine, il lui choisit même la mariée Zaïnab, Yasine accepte. C'est aussi le père qui décide leur divorce, et la garde de leur enfant. Le mariage de Khadiga sera également décidé par lui.

Zubaïda l'almée fait une visite à la boutique du père, l'ambiance est à l'allusion, ce qui pousse Abd el-Gawwad à mener une action pour répondre à cette visite, si bien qu'une relation se crée entre eux. Le cas de la voisine Oum Maryam est moins allusif : elle vient proposer un lien, Abd el-Gawwad y répond positivement. Aussi, la femme Shwakat, belle-mère de Khadiga et d'Aïsha, a recours au père pour régler un conflit avec Khadiga, même si la fille est mariée. Le père intervient et oblige la fille à demander pardon à sa belle-mère. Les enfants grandissent, mais l'avis du père reste prioritaire. Lorsque Yasine veut se marier avec Maryam, cela déplaît au père, le fils finit par le convaincre, mais ce qui est mis en exergue est toujours le recours nécessaire au père et l'obtention de son accord. Kamal ne brave pas sa volonté : il va écrire ses articles scientifiques, qui déplaisent au père, dans des revues qui se trouvent loin des yeux paternels. Amina la mère est le sujet patient le plus marqué, elle exécute tous les ordres du père, même celui de quitter sa maison.

Si le temps progresse et fait diminuer le pouvoir décisionnel du père, la logique de passivité reste constante car dès la situation initiale, les sujets patients sont définis. La situation finale éliminera le père (mort), mais sans modifier l'attitude indécise de Kamal, son vouloir qu'il ne réalise pas. Yasine reçoit toujours de l'aide quand, après son père, son fils Ridwane prend le relais : il a des relations importantes avec les gouverneurs. Une lueur de révolte émerge avec les petits-enfants, plus précisément avec le couple Ahmed-Sawsan, couple militant et communiste. Cependant Ahmed subit la pression de la police et de la censure, et le récit se termine par son emprisonnement avec son frère Abd el-Monem. Ce dernier reçoit la formation des Frères musulmans, ses décisions sont orientées par ses convictions religieuses.

Plus qu'un avant et un après, le récit pose les jalons d'un état de stabilité, d'une logique constante : la loi de la passivité. La notion d'épreuve n'a guère de place dans le récit, dans la mesure où le faire performanciel est une « prise de décision » ; le récit ne met pas l'accent sur un cheminement actionnel, l'agir étant dans le dire de la décision. Il est possible que

l'épreuve se place au niveau des sujets patients, qui doivent convaincre le père de tel ou tel choix ; mais l'action consiste à « passer une épreuve », plus qu'en un acte émanant de leur propre volonté.

Les rapports entre personnages se font et se défont continuellement ; certaines habitudes diégétiques changent : Amina la mère, après la mort de son fils Fahmi, peut sortir de la maison pour rendre visite à la mosquée d'al-hussein, ce qui lui était interdit auparavant. Les transformations fondamentales, étudiées dans la « Structure du récit », expliquent le mouvement narratif qui évolue à travers ces moments de changement. L'avant et l'après l'événement ne sont pas identiques, car la logique est à la décision.

Le Sujet-décideur apparaît une instance constante dans l'œuvre de Mahfouz :

> Il y a, qui hante souvent les récits de Mahfûz, jouant un rôle central ou marginal, mais toujours décisif, une instance que l'on présente comme le dépositaire de l'autorité et le gardien de la tradition. (Foda, 2000 in Bencheikh 1994-2000 : 245)

Cette logique a son corollaire : l'obéissance et l'exécution. Le schéma narratif met en relief des sujets patients, qui optent pour l'exécution. Les enfants, la femme, voire la belle-fille, sont dans un rapport de soumission avec le père. Foda parle d'un « savoir obéir », dans sa schématisation des récits de Mahfouz, car l'obéissance garantit le succès de l'autorité d'un Sujet (*ibid.*). Etudiant de son côté le traitement du temps romanesque dans plusieurs ouvrages de Mahfouz, Miquel relève une attitude fataliste des personnages (1963).

Fatalité et obéissance semblent être les conditions d'un pacte entre le Sujet-père et les autres personnages, selon Miquel et Foda. Or la passivité des sujets n'empêche pas des réactions où cette obéissance traduit un *accommodement* plus qu'une fatalité.

Yasine, Fahmi et Kamal découvrent la vie nocturne de leur père, mais ils gardent le silence, non sans manifester une révolte et non sans juger

le père. Les réactions des trois enfants sont discursives, pour la plupart. Elles sont logées dans la forme du discours intérieur, mais aussi du discours direct. Fahmi évalue la vie de son père : « J'ai l'impression de l'entendre répéter en ce moment même : "Dieu est le plus grand ! Dieu est le plus grand !" Mais comment donc peut-il répéter ce refrain ? Une vie de simulation et d'hypocrisie » (*Impasse* : 366-367). Le discours de Fahmi dévoile le contraste entre les deux vies, en qualifiant la vie de son père par « la simulation » et « l'hypocrisie ». Yasine réagit intérieurement contre son père qui décide, à sa place, son divorce :

> Comme tu l'entends ! Qui pourrait s'opposer à ta volonté ? Tu me maries... Tu me fais divorcer ! Tu me donnes la vie... Tu me mets à mort ! Je n'existe pas […] Marie-toi !... À vos ordres, chef... Divorce !... À vos ordres, chef ! Va te faire foutre ! (*Impasse* : 548-549)

Ce que Yasine ne dit pas non plus, directement, à son père. Ainsi, la parole intérieure fonctionne comme espace de liberté et de révolte.

De même, Kamal et Yasine expriment leur rébellion avec un discours direct qui les unit tous deux :

> – La peur est la pire des misères ! Vive la rébellion !
>
> – Oui, vive la rébellion !
>
> – À bas l'épouse tyrannique !
>
> – À bas le père tyrannique ! (*Palais* : 531).

Or, plus loin, Kamal est en présence de son père, qui le gronde. Il va dans sa chambre et plonge dans un discours intérieur, déclarant clandestinement sa révolte :

> Papa ! Laisse-moi t'ouvrir mon cœur ! […] Jamais nous n'avons connu en toi l'ami qu'ont connu les étrangers. Toi qui ne fus pour nous qu'un juge arbitraire, méchant, tyrannique ! Comme si le proverbe «Ennemi intelligent vaut mieux qu'ami ignorant » avait été fait pour toi ! […] Je te le redis : j'ai décidé de mettre fin à ta tyrannie ! Non pas par le défi ou la désobéissance, j'ai trop de respect pour toi

> pour agir avec toi de la sorte, mais en partant d'ici ! Parfaitement, en m'en allant ! […] Que paternité et maternité n'aient plus cours ! (*Palais* : 535-537)

Le discours intérieur, associé à Kamal, porte en lui la signification de l'attitude passive des personnages. Kamal explique le sens et les moyens de sa révolte : « j'ai décidé de mettre fin à ta tyrannie ! Non pas par le défi ou la désobéissance, j'ai trop de respect pour toi pour agir avec toi de la sorte ». Le « respect » est la réaction des enfants au père, l'obéissance n'est pas totale ; il n'est pas question d'une résignation, les signes d'une révolte émergent. Même le Sujet-mère, qui incarne le sujet patient le plus obéissant, manifeste une révolte contre les veillées de son mari, ce dernier finissant par la rudoyer.

Outre la parole, la révolte est manifestée par certaines actions : Yasine décide d'épouser Zannouba, ancienne luthiste faisant partie du monde des almées, le monde caché du père. De plus, Kamal ne donnera pas des cours privés, contrairement aux conseils du père.

Ainsi, nous n'adoptons pas entièrement l'interprétation de Miquel et de Foda, car nous estimons que le récit rend compte de sujets patients mais conscients, plus ou moins, de leur obéissance. Ils ne « veulent » pas changer le cours de cette passivité, et « s'arrangent » pour préserver la figure du père sérieux et respectable. Ils maintiennent la dualité du père et son autorité en gardant le silence, non par un « savoir obéir », selon Foda, mais par un « obéir avec savoir », donc en connaissance de cause.

Les relations entre le Sujet-père et les autres sont de l'ordre du « respect » au niveau du désir, et du « silence » sur le plan de la communication. Les rapports de lutte se laissent percevoir par les signes d'une résistance. Mais comment expliquer ce rapport passif et arrangeant des sujets vis-à-vis de l'instance autoritaire ? Que peut produire le discours comme effets de sens à cet égard ? Une étude des isotopies narratives et discursives élucidera des effets de sens plus profonds, et rendra compte d'une large participation de la composante discursive à la construction du sens dans le récit.

## 2.4 Isotopie narrative

L'effet du présent est aussi celui d'une continuité nécessaire. Moins qu'une fatalité, il s'agit de l'expression d'une acceptation, prenant le sens d'un arrangement et d'un accommodement : les personnages étant pris par le « vécu quotidien », les événements du passé se rangent dans un tiroir mnésique. Outre cette conception temporelle, le récit livre des effets sémantiques concernant le rapport des personnages avec l'instance autoritaire qui peut être le temps même, comme on l'a vu, ou l'autorité paternelle, comme le montre la logique décisionnelle. C'est aussi le rapport à la parole qui rend manifestes les liens des protagonistes avec la loi, la société et le temps. L'étude de l'isotopie narrative recoupe donc les isotopies présentes dans la composante discursive du récit.

La notion d'« isotopie », héritée de la sémantique structurale de Greimas, est relative à la question du sens homogène du récit. Recherche du sens et lisibilité sont liées aux unités constitutives du récit, qu'il s'agisse d'unités macro- ou micro-. Ces unités textuelles sont des éléments disparates, allant vers une homogénéisation du sens. Ainsi, une isotopie est définie par « un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit » (Greimas, 1970 : 188). Selon le sémioticien, la notion d'isotopie entre en rapport avec celle de la lecture, autrement dit, de la cohérence du sens, car elle a « des fonctions de désambiguïsation transphrastique ou textuelle » (Eco, 1985 : 117). Les unités redondantes sont sémantiques – renvoyant à l'approche sémantique de la théorie de la signification de Greimas –, ce qui a été affiné par Arrivé (1973 : 54), prenant en compte le plan de l'expression ; une isotopie est alors « constituée par la redondance d'unités linguistiques, manifestes ou non, du plan de l'expression ou du plan du contenu ». Reconnaître les isotopies dans le récit revient à saisir les effets de sens qui y sont déclenchés. C'est non seulement une isotopie qui est à identifier, mais aussi « le discours d'une isotopie » (Arrivé, 1975). Par ailleurs, la notion d'isotopie est rattachée à l'idée d'un « résumé sémantique du récit » (Adam : 1985) et, comme on l'a vu, au sens homogène. Ce qui paraît

problématique dans la mesure où l'on ne peut parler d'un « résumé » du sens, ce dernier étant infini. Essayer de déceler des isotopies sémantiques constituerait un des points de vue qui approchent le sens textuel ; nous sommes ainsi consciente des limites de l'idée d'une homogénéisation du sens. Néanmoins, le recours à la sémantique greimassienne permettrait de définir certains effets de sens.

### 2.4.1 Isotopie spatio-temporelle

Le récit instaure une division entre « deux espaces » et « deux temps ». L'espace premier et principal est la maison familiale d'Ahmed Abd el-Gawwad, en sorte que tous les autres lieux constituent l'*extérieur.* Ainsi les traits de cette isotopie sont représentés comme étant opposés : [maison] *vs* [hors-maison], [intérieur] *vs* [extérieur].

L'isotopie temporelle met pareillement en relief deux temporalités [jour] *vs* [nuit] : celle de la journée s'étend du matin jusqu'au début de la soirée, celle de la nuit conduit à l'aube.

Le repère qui sépare tant les deux espaces que les deux temps est le personnage central d'Ahmed Abd el-Gawwad : le Sujet décideur. Au niveau de l'espace, les lois imposées par le père interdisent toute sortie vers l'extérieur ; au niveau temporel, le repère est le début de sa veillée nocturne avec ses amis (période qui révèle une autre facette du personnage). Les traits [autoritaire] et [sérieux] le caractérisent durant la première moitié du jour et à la maison familiale, tandis que les traits [souriant] et [amical] le caractérisent hors de la maison, et plus spécifiquement pendant ses veillées. Nous sommes désormais dans une logique de contraste et de dualité qui va se révéler tout au long du récit à travers une autre isotopie : celle de la visibilité des informations narratives.

### 2.4.2 Isotopie de la visibilité

Dès l'amorce du récit, le lecteur est confronté à une isotopie narrative, celle de la visibilité de l'information. Comme toute isotopie

constituée de sèmes – unités minimales de signification – et des traits sémantiques qui la définissent, la « visibilité » se définit comme le caractère de ce qui est perceptible par la vue (*Le Petit Robert*). Néanmoins, la visibilité de l'information dans le monde diégétique concerne plus spécialement le degré de transparence ou d'opacité qui régit les liens entre personnages ainsi que les événements narratifs. Les traits sémantiques de cette isotopie ont deux sens opposés ([opacité] *vs* [transparence]) dans le cadre du récit qui met à la disposition du lecteur des unités redondantes, plus amples que les sèmes d'un item lexical, au niveau des syntagmes narratifs et des événements. L'isotopie de la « visibilité » peut aussi prendre le sens d'une « opposition », en vertu de la polysémie du texte.

### 2.4.3 Carré sémiotique

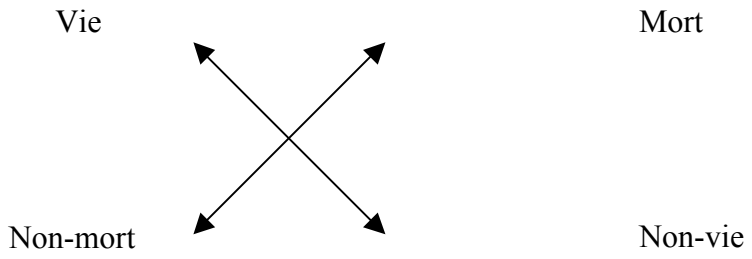
Le recours au « carré sémiotique » permet de situer les événements et les actions diégétiques, suivant les axes sémantiques exprimés par l'isotopie de la visibilité.

L'approche sémantique de Greimas (1970 : 18) pense la signification en termes de structure élémentaire, où les oppositions régissantes se fondent sur la relation d'« écarts différentiels ». On appelle « catégorie sémique » l'entité sémantique décomposable en sèmes ; par exemple, la catégorie du « sexe » peut avoir comme sèmes : [masculinité] pour le terme-objet (ou lexème) « garçon », et [féminité] pour le lexème « fille ». La relation articulée entre deux sèmes constitue la structure de la signification et présuppose les notions de binarité et d'antonymie. La description sémantique, à travers l'analyse sémique, permet à Greimas d'étudier aussi bien des textes courts que des récits entiers.

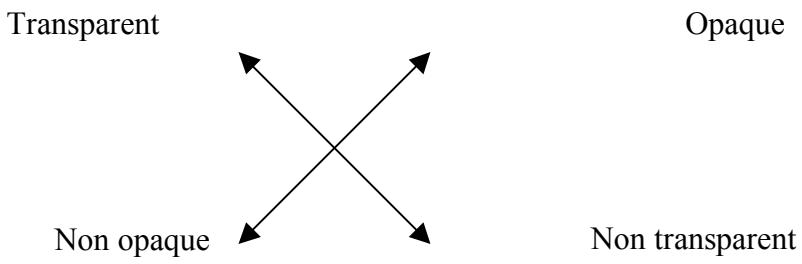
Le carré sémiotique prolonge la réflexion sémiotique de Greimas, et l'amène à construire un algorithme abstrait, forgeant des relations entre les catégories sémiques dans le récit pour saisir un « résumé sémantique du récit » (Adam : 1985). Les catégories sémiques sont mises en relation, dans un rapport de contradiction (par exemple, [vie] *vs* [non-vie], [mort] *vs* [non-mort]), un rapport de contrariété (par exemple, [vie] *vs* [mort], [non-vie] *vs*

[non-mort]), et dans une relation d'implication (par exemple, [vie] ➔ [non-mort], et [mort] ➔ [non-vie]).

La forme canonique du carré se schématise de la manière suivante :




Si l'on applique les catégories sémiques qui caractérisent l'isotopie narrative de *La Trilogie*, on obtient la forme élémentaire suivante :




Ce sont ces relations, régissant le carré sémiotique, qui peuvent servir à un *résumé sémantique* du récit. Événements et actions évoluent, selon une logique opposée, en jouant sur l'opaque et le transparent. Le monde diégétique est décrit, non en privilégiant ses états de transformations, mais en focalisant sur un état permanent, qui maintient la logique d'une opposition et d'une dualité.

### 2.4.3.1 Situation et description des événements

L'isotopie narrative de la visibilité est constituée d'unités répétitives, rendant compte d'effets de sens à homogénéiser et à reconstruire par la lecture-compréhension du récit. La description de ces unités permet de

rendre manifestes ces effets de sens. Partant des relations qui gouvernent le carré sémiotique, le récit permet de dégager les relations suivantes :

- [transparent] - [non transparent] - [opaque] : il s'agit des informations narratives, qui, à un moment donné, sont rendues transparentes, mais qui demeurent par ailleurs opaques. Cette relation concerne des réactions comme la peur, le respect et la discrétion liée aux règles de bienséance. Elle est désignée par A.
- [opaque] - [non opaque] - [transparent] : il est question des informations rendues pleinement transparentes. Une sous-isotopie est ainsi mise en place, celle de la découverte, souvent causée par une situation de « hasard ». La relation est désignée par B.
- [opaque] - [non transparent] : ce sont les informations narratives qui restent dissimulées, liées au silence. La relation est désignée par C.

La trame du récit rend manifestes les deux relations B et C, tandis que A y est plutôt rare. Les relations peuvent se conjoindre selon des modalités que nous allons maintenant détailler.

#### 2.4.3.1.1 Relation B mais C

- L'information narrative, délivrée au lecteur dès le début du récit, mais qui demeure dissimulée au niveau diégétique, concerne le père Abd el-Gawwad, qui mène une double vie : le jour, il est le père despote, sérieux et croyant assidu, mais la nuit, il est l'ami plaisant, l'amoureux de femmes et le buveur d'alcool. Ainsi, par un jeu de « hasard » fabriqué par le narrateur, Yasine, le fils aîné, découvre la vérité sur son père, chez une almée. Cette révélation sera transmise aux deux autres fils, Fahmi et Kamal, mais tous trois observeront le silence. Un discours indirect libre, mêlant la voix du narrateur et celle de Yasine, représente cette dualité du père, lors de la découverte par Yasine de l'autre vie du père : Zannouba lui parle d'un homme qui « sème les jeux de mots comme des perles et fait *mourir de rire tous ceux de son entourage* », tandis que le discours indirect libre montre

l'incrédulité de Yasine : « Mais qui diable était cet homme ? Son père ? M. Ahmed Abd el-Gawwad ? Le sévère, l'autoritaire, le terrifiant, le pieux, le dévot, celui qui faisait *mourir de terreur ceux de son entourage* ? Comment croire ce que ses oreilles avaient entendu ? » (*Impasse* : 331-332).

#### 2.4.3.1.2 Relation C

- Oum Maryam, la voisine de la maison familiale, entretient une relation intime avec Ahmed Abd el-Gawwad, laquelle reste dissimulée, et ignorée de tous.
- Une deuxième relation intime entre Oum Maryam et le fils aîné Yasine demeure cachée, puisque Yasine se marie avec Maryam sans que cette dernière se doute d'un éventuel rapport avec sa propre mère.
- La relation entre la luthiste Zannouba et Ahmed Abd el-Gawwad demeure non moins occulte. Zannouba se marie avec Yasine, le fils aîné, mais aucune mention ne sera faite de cette ancienne liaison avec le père.
- Ridwane, le fils de Yasine, a un rapport – que le narrateur suggère intime, sans le qualifier directement par lui (il n'emploie pas le terme de « homosexualité ») – avec Abd el-Rahman Issa Pacha ; mais au-delà de l'ami proche de Ridwane, nul ne sera au courant de cette liaison. Celle-ci déclenche d'autres informations : Yasine a un grade supérieur, grâce au piston de son fils, et Abd el-Monem, le fils de Khadiga, est nommé fonctionnaire (ce qui est associé, dans le monde diégétique, aux rapports importants de Ridwane).

#### 2.4.3.1.3 Relation B

- Dans une logique de dévoilement, Amina avoue la vérité à son mari : elle est sortie visiter « al-hussein », sans son autorisation. Ce que la famille voulait dissimuler, sans y parvenir.

- La découverte caractérise aussi les informations délivrées. Ainsi, Kamal est amoureux d'Aïda, elle en est consciente tout comme les amis de Kamal. Ce dernier pense que son amour est secret, mais il découvre par son ami Ismaïl que ses sentiments étaient connus de tous.
- À la naissance de Naïma, la fille d'Aïsha, le médecin annonce une probable mort du nouveau-né, à ses vingt ans. Le mari d'Aïsha demande à la famille de cacher cette information à sa femme. Celle-ci assistera donc à la mort de sa fille, vingt ans plus tard, sans avoir été prévenue.

#### 2.4.3.1.4 Relation B mais A

- Il s'agit d'une découverte, mais qui reste tue. Ainsi, Fahmi distribue des tracts avec les révolutionnaires contre l'occupation anglaise, et son père découvre par hasard ses activités. Après le calme des événements politiques, Fahmi promet de ne plus cacher ses affaires à son père. Mais le jour même, il participe sans rien dire à une manifestation, lors de laquelle il est tué par une balle perdue, tirée par les soldats anglais.
- Aïsha regarde à travers la fenêtre – ce qui est interdit dans la maison familiale – elle observe un officier, qui la regarde à son tour. Khadiga découvre l'affaire, mais elle garde le silence.

Les relations ainsi décrites sont des unités qui se répètent, dans le récit, construisant l'isotopie de la visibilité selon une logique de dualité, constituée des deux sèmes de l'opacité et de la transparence.

### 2.4.4 Isotopie narrative et composante discursive

L'interaction « Discours-Récit » se situe au niveau des effets de sens qui se rejoignent. Comme la composante discursive fait partie des unités textuelles, constitutives du récit, elle soutient l'isotopie narrative de la visibilité opaque et/ou transparente. Ainsi la scène de dialogue participe-t-elle de l'architecture du récit, présente quasiment à chaque événement. La même isotopie narrative pouvant se repérer dans les effets de sens du monde

discursif, le carré sémiotique de l'opaque et du transparent rend manifestes des rapports verbaux entre les personnages. Les relations A, B et C permettent l'analyse de ces rapports, et tirent au clair les effets de sens suivants :

- Implicite et parole interdite : la parole implicite, avec tout ce qu'elle regroupe d'allusions, de présupposés, ainsi que les mots défendus, entretient un lien avec des règles discursives.

- Règles de bienséance liées à des lois de discours.

L'étude de ces relations à travers le discours prend en compte des formes discursives, et ce que nous désignerons par des « rapports dialogiques », formant des faits linguistiques détaillés dans la deuxième partie du travail. Il est question de formes de discours (discours direct, intérieur et indirect libre, en plus des cas de mise entre guillemets), ainsi que des phénomènes « dialogiques » (reprises, postures métalinguistiques, allusions intertextuelles, énoncés rituels) localisés principalement dans le discours direct. Nous ne procédons pas à leur définition, puisque l'intérêt est ici de rendre perceptible le rôle du discours dans la production des effets de sens ; rôle qui sera le fil conducteur du travail.

#### 2.4.4.1 Implicite et parole interdite

Les relations A, B et C, produites par la tension entre l'opaque et le transparent, sont transposées à travers la composante discursive. Deux autres relations émergent :

- Relation D : du [non opaque] vers le [transparent], où le dire va de soi, et est supposé admis.

- Relation E : de l'[opaque] vers le [non opaque], un contenu opacifié est rendu explicite.

#### 2.4.4.1.1 Relation A

La pragmatique linguistique étudie notamment les énoncés dont le contenu est implicite, lesquels ne constituent pas « en principe le véritable objet du dire, tandis que les contenus explicites correspondent, en principe toujours, à l'objet du message à transmettre » (Kerbrat-Orecchioni, 1986 : 21).

Dans *La Trilogie,* la relation A consiste à rendre opaque ce qui est transparent, ou peut l'être. Ainsi, les allusions exprimées dans le discours des personnages et dans leurs rapports verbaux rendent manifeste un dire opacifié – ou un « sous-dire », selon Kerbrat-Orecchioni (*ibid.* : 23) –, par le truchement de l'implicite.

L'allusion est précisément considérée comme relevant de la relation A, dans la mesure où le sens allusif est à moitié dit, même s'il reste opaque. L'acte même de créer une allusion permet de prendre en compte le transparent (création d'un sens), mais le vouloir-dire demeure dans la zone opacifiante de l'implicite. Ce qui est le cas des reprises « interrogeant le dire de l'autre », où l'interlocuteur pose une question quant au segment repris. Ainsi le syntagme « en faveur » suscite l'attention d'Ahmed Abd el-Gawwad, et pointe une allusion de la part d'Oum Maryam :

> – Je verrai après cette prière si je suis réellement *en faveur* auprès de vous !
>
> *En faveur* ? Si ce mot avait été prononcé ailleurs que dans ce climat repu de sensibilité, électrisé par le doute et la confusion, il serait resté lettre morte, mais maintenant ! (*Impasse* : 298-299)

La reprise permet la monstration d'une allusion, à travers l'interrogation sur le sens.

Le phénomène de l'allusion est surtout fréquent entre Abd el-Gawwad et les femmes. Avec Oum Maryam, l'expression « excellente occasion » (*Impasse* : 458-459), reprise trois fois, montre le type de dialogue qu'il mène, pour ainsi créer un lien intime avec ses interlocutrices. Ce qui est mis en évidence par le narrateur dans le cas suivant :

> *Il comprit sur-le-champ* qu'elle faisait allusion à la démonstration de tendresse à laquelle elle s'était livrée au cours de sa dernière visite et à laquelle il avait répondu par le silence. *Mais il fit mine de ne pas sentir l'allusion... et poursuivit dans le sens allusif de la dame*. (*Impasse* : 460)

Le « sens allusif » est préféré au sens direct, via un jeu de dit/non-dit souvent représenté dans la composante discursive.

Un autre spécimen de la relation A est « l'insinuation » ou le « sous-entendu malveillant » (Kerbrat-Orecchioni, 1986 : 44). Le caractère malveillant consiste à disqualifier son allocutaire ou, dans le cas suivant de « rectification », à disqualifier l'objet de discours absent :

> – *On n'apprend pas au petit de l'oie à nager* ! Mais... le proverbe sonna faux à ses oreilles et le regard stupéfait que lui lancèrent sa mère et Khadiga vinrent lui confirmer sa maladresse. Il se rendit compte de sa bourde et rectifia en disant :
>
> – On n'apprend pas au frère de l'oie à nager, voilà ce que je voulais dire ! (*Impasse* : 419)

Si le sujet disqualifié est le père absent, l'insinuation est réparée, par une posture métalinguistique du locuteur.

Les allusions intertextuelle, érotique et comique, sont aussi des exemples de la relation A.

#### 2.4.4.1.2 Relation B

La relation B rend transparent ce qui est opaque, dans un processus de découverte des informations dissimulées. Ce qui, sur le plan discursif, renvoie à l'expression d'un sous-entendu ou d'autres dires opacifiés.

Le sous-entendu concerne « toutes les informations qui sont susceptibles d'être véhiculées par un énoncé donné, mais dont l'actualisation reste tributaire de certaines particularités du contexte énonciatif » (Kerbrat-Orecchioni, 1986 : 39). Le sens est opaque, car il n'est pas complètement dit, mais c'est le sous-entendu qui le rend transparent

dans la mesure où l'effet même de l'énoncé est de laisser entendre un dire indirect.

Ainsi, la protestation contre le dire de l'autre, dans la reprise dialogique, crée des sous-entendus en attirant l'attention sur un sens caché. Si Fahmi reprend le dire de son frère Kamal, c'est pour sous-entendre son caractère illogique, et de fait mensonger (*Impasse* : 80-81). À son tour, la servante de Zubaïda réinterprète la parole de l'almée tout en explicitant un sous-entendu, supposé par elle : « la boutique de choix » devient « un homme de cœur comme M. Ahmed Abd el-Gawwad » (*Impasse* : 123).

En outre, les reprises interrogatives permettent de rendre explicite l'implicite. Le segment repris et relayé (« sérieuses ») par Zubaïda et Abd el-Gawwad vient clarifier le sens de « l'affaire sérieuse », sous-entendant une relation intime. A partir de « sérieuses », les locuteurs arrivent jusqu'à l'expression « vie entière », qui n'est pas sans éclairer sur l'intimité en question (*Impasse* : 134).

Le « discours direct supposé » participe aussi à la relation A, où le sens opaque d'un élément non verbal est interprété par le narrateur. Ainsi, les expressions « l'air de dire », « semblant dire » et « comme s'il avait voulu dire » rendent transparent le sens d'un geste, d'un regard et d'un hochement de tête.

#### 2.4.4.1.3 Relation C

Le dire opaque demeure non-transparent dans la relation C. Le caché caractérise les formes du discours intérieur et de la parole intérieure en discours direct. Néanmoins, ce n'est pas la seule présence de ce discours qui représente un non-dit ; seules les alternances discours direct/discours intérieur et discours direct/discours indirect libre permettent de parler d'un sens caché. La structure d'échange ainsi décelée rend compte d'une parole interne qui réagit au discours direct, commente, interroge le sens même du discours, sans que ces réactions-réponses soient « verbalisées ».

Les postures métalinguistiques offrent un exemple de discours intérieur répondant à un discours direct, dans le cas du personnage de

Kamal représenté comme commentant intérieurement tout ce qui se dit directement. Ainsi, il s'interroge sur l'acte illocutoire d'un énoncé :

> – On dirait que tu es fait pour être professeur !
>
> « *Est-ce un compliment ou un reproche* ? En tout cas, grand bien fasse à ta tête cette sollicitude venue de haut ! » (*Palais* : 273-274)

Les interrogations demeurent dans le non-dit. Ce qui peut, dans certains cas, révéler une dualité entre le discours direct et ce qui se dit dans la pensée intime du personnage.

Les cas de « discours direct objet d'un sentiment » et « discours direct imaginé » relèvent encore de la relation C, dans la mesure où le discours reste dans le domaine de l'incertain : « Il eut néanmoins l'impression qu'un vague sentiment… » (*Palais* : 229), « Il obliqua vers l'impasse en pressant légèrement le pas, imaginant les gens en train de le dévisager et se demandant… » (*Impasse* : 156). Les locuteurs imaginent un discours qui demeure dans la zone de l'opaque, puisque présupposé et incertain.

Les énoncés rituels relèvent aussi de l'opaque, pour certains de leurs usages représentant une non-réponse, quand le locuteur a recours à un acte de langage stéréotypé. Ainsi Abd el-Gawwad répond à Oum Maryam : « Puisse Dieu redresser la situation ! » (*Impasse* : 297), afin d'esquiver une réponse directe.

#### 2.4.4.1.4 Relation D

La relation D n'est pas fréquente, mais certains rapports dialogiques mettent en relief un dire quasi imposé ou « qui va de soi », du fait que ce qui est transparent est rendu manifeste.

L'« adhésion du locuteur avec le dire de l'autre », dans les reprises dialogiques, dévoile ce qui est considéré comme allant de soi, et comme un dire imposé. Cela concerne souvent les énoncés conjuratoires où l'interlocuteur reprend la prière, comme un « Amen », afin de traduire son implication.

#### 2.4.4.1.5 Relation E

La relation E, qui rend transparent l'opaque, est rare. C'est le cas de la « posture démonstrative » où « je n'ajouterai pas un mot de plus » d'Oum Maryam dit *a contrario* « le mot de plus » à travers la monstration de son dire (*Impasse* : 459). De plus, diverses mises entre guillemets dévoilent le sens visé ; par exemple, le sens de « certains », énoncé par Khadiga, est explicité par sa sœur Aïsha qui, en reprenant le terme, pointe l'implicite créé par Khadiga, et rend transparent le sens du terme : « certains » vise Aïsha elle-même (*Palais* : 60).

#### 2.4.4.1.6 Parole interdite

Le dire défendu, fréquent dans les formes discursives et les rapports dialogiques, n'entre pas dans le cadre du carré sémiotique, mais il est relatif à l'opacité discursive via la modalité du « devoir » qui gouverne les rapports entre personnages : *devoir ne pas dire*. Ce qui amène la mère à déclarer, en s'adressant à son fils, l'enfant Kamal :

> – Tu devrais avoir honte de dire des choses pareilles, si ton père t'entendait, il te tuerait ! (*Impasse* : 371)

Au vrai, les mots interdits abondent dans le récit. La mère est souvent représentée comme un sujet ayant peur des mots, et de leur prononciation : ainsi les termes de « djinn » et « démon » effraient-ils Amina :

> L'effroi et la confusion transpirèrent dans les yeux d'Amina, elle qui mettait son fils en garde contre la prononciation des mots « *démons* » ou « *djinns* », de manière *à prévenir les maléfices* dont elle donnait toujours quelques exemples dans le but d'effrayer, tout en se gardant d'en mentionner d'autres *par appréhension et précaution excessive*. (*Impasse* : 95-96)

Grâce aux indications du narrateur, on comprend que la prononciation de certains termes effraie le personnage. Le dire est associé

aux « maléfices » liés eux-mêmes aux termes de « démon » et « djinn », qui évoquent des entités abstraites connotant le mal. Ce rapport d'appréhension concerne aussi des termes plus concrets :

> – Vous avez quelque chose, madame ? Pouvez-vous marcher jusqu'au commissariat ? *Le mot « commissariat » heurta son esprit et la remua de fond en comble*.
>
> – Mais pourquoi au commissariat ? s'écria-t-elle prise de panique. Jamais je n'irai au commissariat ! […] Elle se leva sans hésiter, *propulsée par la panique qu'avait soulevée en elle le mot « commissariat »*. (*Impasse* : 231-232)

Le narrateur procède à l'extraction d'un terme pour mettre en relief son impact sur le personnage, qui le subit de façon négative, dans un sentiment de « panique ». Les mots semblent des signes négatifs, la négativité est intensifiée par la répétition du terme cinq fois dans le passage, dont deux fois par le même personnage. Réagir revient ici à subir. Amina convoque Dieu par des conjurations, en entendant son fils prononcer le mot de « paralysie » :

> Il savait que le vieil homme était malade. Il avait souvent entendu dire de lui qu'il était paralysé, de sorte qu'il avait demandé un jour à sa mère *en quoi consistait la paralysie. Prise de panique elle avait imploré la protection de Dieu contre le mal évoqué par le mot qu'il venait de prononcer et lui même s'était recroquevillé dans un mouvement de recul.* (*Impasse* : 183)

Le rapport avec les mots est ici spécifique, car la prononciation du nom « paralysie » déclenche une réaction de panique, et d'imploration contre le mal du mot. Il s'agit d'un cas fréquent, concernant la mère Amina, qui a un rapport particulier avec le langage.

Les mots étant comme des maux à éviter, certains termes et noms propres doivent être exclus. Abd el-Gawwad désavoue la prononciation du nom de ses filles : « L'évocation par le cheikh des noms de Khadiga et d'Aïsha sonna aux oreilles d'Ahmed Abd el-Gawwad de façon étrange » (*Impasse* : 60-61). Le nom du père fait peur : « Les cheveux d'Aïsha se

dressèrent au moment où elle entendit le nom de son père » (*Impasse* : 191). Les noms propres sont aussi des termes intrus, « Kishkish bey », nom d'un artiste, résonnant étrangement dans la maison familiale (*Impasse* : 417). Certains prénoms deviennent tabous, comme celui de la voisine Maryam : « Ce nom provoqua des réactions contrastées chez bon nombre des membres présents » (*Palais* : 73-74).

La catégorie du « discours direct non actualisé » consiste à traduire des hésitations dans le dire, un freinage de la parole lié à des contraintes spécifiques qui transposent l'aspect défendu et contraignant du dire (« elle voulait dire, il allait dire »). Le monde discursif opaque du récit représente une parole tenue sous le boisseau, opposée à cette parole plus relâchée, plus ludique, située hors la maison familiale, que tiennent le père avec ses amis et les almées, ou Yasine avec ses amantes.

Avec l'implicite et la parole interdite, la visibilité discursive soutient l'isotopie narrative. Quelles sont les raisons qui amènent les personnages à rester silencieux, à sous-entendre et à se contenter d'allusions ? Que signifie la loi de l'implicite, source d'une duplicité discursive ?

#### 2.4.4.2 Règles de bienséance et lois de discours

La parole implicite est rattachée à des lois de discours, aussi appelées maximes conversationnelles. Dans *Logique et conversation* (1975), Grice a reformulé un principe de base, commun à toute conversation, selon lequel s'engager dans un échange revient à poser le principe de coopération. Or celui-ci implique son contraire, car des locuteurs peuvent ne pas coopérer. Chaque loi conversationnelle implique également le cas inverse : maxime de quantité, de qualité, de modalité et de relation. Une cinquième maxime s'ajoute aux précédentes, celle de la politesse.

L'implicite se rapporte à la maxime de modalité : « Évitez de vous exprimer avec obscurité », « évitez d'être ambigu » (Grice, 1975 : 61). Mais l'ambiguïté caractérise inéluctablement le traitement de l'information et du message à transmettre (sous-entendu, allusions, présupposés, dire opaque,

etc.). Cette maxime de clarté fait définitivement défaut dans certains rapports dialogiques entre personnages, comme cela a été souligné.

L'implicite est en revanche tributaire, dans les dialogues de *La Trilogie*, des règles de bienséance : politesse, délicatesse et convenance marquent le discours des protagonistes. Ce sont des énoncés phatiques, actes de langage rituels qui construisent un discours rituel commun où le locuteur convoque un énonciateur autre, appartenant à la collectivité et à l'horizon conversationnel propre au monde du récit. Les énoncés phatiques consistent en des actes de bienvenue, de remerciement, de salutation et de compliment, fréquents dans les séquences d'ouverture. Mais les énoncés conjuratoires peuvent aussi effectuer un acte de bienvenue ou de remerciement. Ainsi, bienvenues, remerciements et prières sont des actes interchangeables :

> – Soyez la bienvenue, dit-il, vous faites honneur à la maison et à ses gens […]
>
> – Que le Seigneur rehausse votre estime, cher monsieur ! (*Impasse* : 295)

Abd el-Gawwad et Oum Maryam accomplissent ici des actes phatiques de bienvenues et de remerciements, et les énoncés conjuratoires prennent le sens d'un remerciement. Cette interchangeabilité est fréquente dans le discours, les actes rituels pouvant également apparaître au milieu d'un dialogue, et non seulement au niveau des séquences d'ouverture :

> – Vous apportez la lumière dans notre maison, monsieur Yasine Efendi !
>
> – Oh ! madame ! votre maison n'en manque pas… C'est vous qui illuminez le quartier tout entier ! (*Palais* : 194)

La réapparition d'une séquence phatique dans le corps du dialogue n'est pas fortuite, car elle confirme un usage non phatique des actes. Yasine et Oum Maryam mettent en place un sous-entendu, en se servant des actes de bienvenues pour créer un lien intime. Ainsi, l'implicite est rattaché à un emploi d'actes rituels, selon des objectifs propres aux locuteurs.

Par ailleurs, les règles de bienséance amènent les locuteurs à « dissimuler » leur pensée. Kamal use d'un sourire « figé qui lui servait d'ordinaire à dissimuler l'ennui que lui inspiraient ces conversations insipides auxquelles la bienséance exigeait pourtant de se prêter, ne fût-ce que par une écoute polie » (*Palais* : 55). La politesse exige l'écoute de ses interlocuteurs, malgré l'ennui, mais aussi la dissimulation du dire. Dans la remise en cause du dire de l'autre, Abd el-Gawwad s'empêche de formuler une réponse directe à la femme Shawkat, pour des questions de convenance. Ce qui ne l'empêche pas d'énoncer sa pensée intérieurement : « Si Khadiga est une excellente fille**,** se dit-il en lui-même, alors pourquoi ne la choisissez-vous pas ? » (*Impasse* : 307). C'est la délicatesse qui amène Aïcha à « rectifier » son dire devant sa mère : « Et quand maman l'a su… (elle rit)… je veux dire la nouvelle maman » (*Impasse* : 392).

Cependant, la délicatesse pousse Fahmi à bafouer la maxime de la qualité – « N'affirmez pas ce que vous croyez être faux » (Grice, 1975 : 61) –, ou ce que Kerbrat-Orecchioni rebaptise « loi de la sincérité » : « parler, c'est *se prétendre* sincère dans son énoncé » (1986 : 204). Car les personnages ne disent pas « la vérité » :

> Mais, *contrairement à son ton sincère, il n'avait pas dit la vérité*, à savoir qu'il avait compris, d'après les propos tenus par l'officier, que les femmes qui avaient rendu visite à sa mère étaient ses parentes. *Il craignait de peiner sa grande sœur*. (*Impasse* : 204)

Fahmi fait ainsi infraction à la loi de la sincérité pour accomplir une autre maxime, celle du « soyez poli » (Grice, 1975). La question de la sincérité n'en reste pas moins fréquente, quand les personnages se posent des questions sur le dire de l'autre. Le narrateur, dans un discours intérieur, révèle cette interrogation :

> Prise d'un sursaut de rage qui s'était emparé d'elle aux premiers accents de ce ton navré, *Aïsha se demanda ce que ces paroles renfermaient de sincérité et d'hypocrisie* (*Impasse* : 218)

La sincérité est alors rattachée à « l'hypocrisie », ce qui peut induire que *la parole est fausse*. Le cas de Abd el-Gawwad, dans ses dialogues avec les femmes, est caractéristique d'un « dire faux », mais aussi d'un « dire contradictoire », dévoilant une duplicité liée au changement d'intérêts du personnage. Tandis que son dialogue avec l'almée Zubaïda est marqué par la loi de l'exhaustivité (Kerbrat-Orecchioni, 1986 : 214), où l'acte de bienvenue est amplifié par un commentaire métadiscursif indiquant la surenchère,

> – *Je dirais même plus*, de henné et de roses, mais que pouvons-nous faire quand la Providence nous arrive sans se faire annoncer. (*Impasse* : 122)

le même locuteur change de dire, et la loi n'est plus à l'exhaustivité quand, au dernier tome, l'almée en faillite a recours à Abd el-Gawwad, dont les bienvenues lui semblent fades – « Elle le remercia d'un sourire, sans paraître dupe néanmoins de la tiédeur de ses politesses » (*Jardin* : 25) –, au point qu'elle ajoute :

> – Ecoute bien ! Quand je reviendrai la prochaine fois, tâche de me sourire avec ton cœur. (*Jardin* : 27)

Le dialogue le plus marqué est celui entre Abd el-Gawwad et Oum Maryam, laquelle a droit à une « reprise allusive » où le segment « excellente occasion de vous voir » est répété trois fois (*Impasse* : 458-459). Or, dans le deuxième tome, Oum Maryam rend visite à Abd el-Gawwad afin de ranimer leur relation interrompue, mais elle n'obtient que des énoncés phatiques, autre versant du discours intérieur (et axiologique) du personnage, qui juge en attaquant Oum Maryam :

> « L'impudente ! si ça se trouve, elle a dit oui avant même d'avoir vu Yasine!»
>
> – Permettez-moi de vous remercier encore une fois, madame Oum Maryam !

> « Dieu du Ciel ! Elle n'a pas sitôt fait de voler la mule qu'elle s'empresse de ficeler le propriétaire! »
>
> – Cette noble parole n'a rien d'étonnant de votre part !
>
> « … Le tout sans que j'y puisse rien, espèce de gourgandine ! »
>
> – Je ne sais comment vous remercier ! (*Palais* : 208-212)

Une dualité est mise en relief, à travers le contraste entre le discours intérieur d'Abd el-Gawwad et ses énoncés phatiques ritualisés. Le locuteur transgresse la loi de la sincérité, poussée à l'extrême jusqu'au discours de « l'hypocrisie ». La politesse apparaît un moyen de remplacer le « dire-vrai », jouant le rôle d'un « dire-faux » mais aussi, d'un « dire-vide » que le narrateur relate ensuite par le menu :

> Il lui rendit le remerciement, fit vœu pour elle de santé, après quoi elle le remercia de son remerciement et de ses bons vœux qu'elle lui renouvela de même. (*Palais* : 207)

Le dialogue est habillé de rituels reflétant la vacuité de la conversation, avec une accumulation caricaturale dont le vide traduit l'épuisement de la relation elle-même.

Les effets de sens dévoilés par l'implicite et par les règles de bienséance, se rapportent aux deux modalités du « ne pas dire » et du « devoir dire » qui caractérisent les rapports entre personnages. Le discours direct massivement utilisé, surtout par le truchement des scènes de dialogue, apparaît comme l'autre versant du non-dit, comme si « dire » équivalait à « ne pas dire ». D'où la dualité d'un discours qui, avec les lois de politesse et de convenance discursives, rend manifeste l'*arrangement* des locuteurs. La politesse permettant de s'arranger pour ne pas dire, l'arrangement discursif est relatif à la passivité et à l'accommodement induits par la logique de l'événement narratif.

La composante discursive soutient le récit en participant largement à sa lisibilité et à la construction d'une cohérence sémantique. Succession des événements, effet du présent, passivité arrangeante, visibilité de l'information et opposition discursives sont des unités de sens formant des

réseaux de cohérence, s'entrelaçant afin de permettre au sens de prendre corps, et à la lisibilité de s'intensifier.

Un lien entre la structure du récit et sa logique « décisionnelle » pourrait se situer au niveau de l'aspect évolutif et stable à la fois. Le rapport décision-obéissance témoigne d'un état de stabilité qui évolue tout en demeurant constant : il est défini par sa fréquence. C'est bien le renforcement de ce rapport que souligne l'effet du temps, qui n'ôte jamais au Sujet-décideur son autorité, eu égard à la connivence des sujets passifs. Cette passivité s'explique, comme on l'a vu, par l'emprise des lois de l'implicite et de bienséance gouvernant le monde diégétique.

## 2.5 Quelle question la structure du récit pose-t-elle ?

Dans la monotonie des événements successifs, la scène de dialogue est un élément permanent. Sur le plan structurel, le dialogue surgit à chaque événement ; sur le plan diégétique, il représente un temps du rassemblement dont la séance de café est un élément récurrent. La composante discursive participe également à la construction des effets de sens. Partant du jeu de la fiction, le narrateur cède la place à d'autres locuteurs. La fréquence d'un tel phénomène amène à percevoir l'importance du « Sujet parlant ». Si les notions de « fonction » et d'« actant » rendent compte des actions du personnage, l'acte conventionnel de parler reste le propre des personnages de *La Trilogie*. Le narrateur rendrait ainsi un effet du personnage en construisant l'objet du « personnage parlant ». Il s'agit donc d'analyser les traces et les effets du « personnage » à la surface du texte et du récit, au niveau des actions représentées ou des propos qui lui sont rattachés.

Dans un monde diégétique où parler est synonyme de « peur », d'« obéissance » et d'« interdit », quelle serait la valeur d'un personnage parlant ? Amina la mère appréhende la moindre parole adressée au père. Les enfants ne doivent pas parler en présence du père, et s'ils parlent, cela ne doit pas dépasser les limites de la politesse. Ainsi, les mots comme les actes sont censurés, les allusions et le non-dit régissent les rapports verbaux entre personnages. Même la parole relâchée du père, avec ses amantes et ses amis,

semble gouvernée par les jeux de mots, les allusions et les détours langagiers.

La mise en relief d'un personnage caractérisé par la parole serait-elle en contradiction avec la logique du récit ainsi décrite ? Pourquoi parle-t-on si l'on sait déjà que les « oui » et les « non » n'appartiennent qu'à l'instance décisionnelle ? Que peut la parole ? Et que signifient les réactions verbales produisant un effet de révolte non déclarée ?

## 2.6 Esthétique romanesque de Mahfouz : l'homme qui dialogue

La présence massive et la richesse de la composante discursive dans le récit orientent notre recherche, qui pose la question de l'intérêt d'un tel investissement du discours : pourquoi les personnages parlent-ils, et autant ?

Les effets de sens peuvent être liés à des caractéristiques génériques, mais les orientations sémantiques ne sauraient seules déterminer le genre auquel se rattache le discours du récit. *La Trilogie du Caire* offre l'exemple d'une orientation hétérogène, déployant une conception de vie qui peut ramener à un discours philosophique où le rapport au temps, à la mort et aux souvenirs, est appuyé sur la référence aux philosophes (tel Spinoza). Mais cette tendance ne peut être seule garante du genre, *La Trilogie* n'étant pas un roman philosophique où la réflexion métaphysique dominerait. À travers le discours rapporté, les personnages (dont Kamal, Ahmed, Riyad et Sawsan) sont vus en train de poser des questions, d'interroger leur monde, tout imprégnés qu'ils sont d'un discours social mettant en relief le rapport de l'individu à ses principes politiques, à ses appartenances, à sa famille, à ses amis et à ses voisins.

En vertu de l'obéissance aux ordres et des signes d'une rébellion qu'elle expose, il serait concevable de rapporter *La Trilogie* à un discours social, révélant le rapport de l'individu à l'autorité[29]. L'expression des

---

[29] Le rapport des personnages de *La Trilogie* avec l'instance autoritaire relève, on l'a dit, d'une obéissance en connaissance de cause, par accommodement et convenance. Car il ne suffit pas de savoir que l'on est en situation de dépendance pour réagir contre l'autorité, comme le montre l'étude de sociologie empirique de Bourdet (1976 : 45) : « La conscience

idées, des accords et des désaccords, du malaise des personnages et de leurs illusions se situe dans l'espace discursif réservé aux locuteurs. Le dialogue en discours direct semble être le moyen privilégié de cette expression dans l'ensemble de l'œuvre de Mahfouz. Dans *Anbar Lulu* (1971), le dialogue entre deux personnages, qui occupe la quasi-totalité de la nouvelle, est l'occasion d'exprimer le mal-être d'une jeune femme, non sans rapport avec une dimension politique liée à l'intervention d'un troisième personnage recherché par la police. Les dialogues du roman *Le voleur et les chiens* (1961) montrent la fragilité du rapport du personnage de Saïd Mahran avec sa société ; dans *Dérives sur le Nil* (1966) ils rendent compte du vide de la parole, représentant la crise des intellectuels cairotes désorientés par un bavardage[30] vain et stérile.

Le dialogue est une technique d'organisation narrative cruciale dans cette œuvre, où raconter une histoire reviendrait avant tout à concevoir un dialogue. Le discours est saisi dans ses capacités à faire progresser le récit, selon la gestion qu'il fait de l'information narrative, nous pouvons considérer que le discours direct sous sa forme dialogale est un procédé narratif comme l'est la description, à côté de la narration même qui domine le genre romanesque.

Des romans comme *La chanson des gueux*, *Les Fils de la médina* (1959) et *Passage des miracles* (1947) se caractérisent par la linéarité des

---

même de la condition d'esclave, on le sait bien, ne détermine pas automatiquement la révolte, encore moins une révolution ». Néanmoins, l'absence totale de réaction semble fictive dans le roman ; les réactions verbales des personnages se manifestent dans une certaine mesure et selon des modalités différentes.

Ce qui rappelle, peu ou prou, la fiction d'Octave Mannoni intitulée *La Machine,* où le narrateur explique le rapport des fonctionnaires à ladite Machine qui vient remplacer l'effort humain : « Quand nous étions encore tout jeunes, il a bien fallu que nos premières revendications devinssent peu à peu raisonnables, et nous avons fait un effort de bonne volonté pour être raisonnables. Ensuite, on a exigé, de plus, qu'elles fussent légales ou administrativement valables ; avec la même bonne volonté, nous nous sommes inclinés. Maintenant, on exige de nous qu'elles soient perforables ! Nous ne manquons pas de bonne volonté. Nous n'attendons même aucun sentiment de reconnaissance de la part de la Machine. Mais comment cacher une sorte de sourde hostilité, ou de malaise en tout cas, qui nous oppose à elle ? » (Mannoni, 1977 : 40).

[30] Le titre original n'est autre, littéralement, que « Bavardage sur le Nil ».

événements, comme si leur ordre se calait sur l'ordre chronologique du temps. *La chanson des gueux* (ou « l'épopée des gueux », dans la version arabe) retrace la généalogie d'une famille, mais toutes les histoires procèdent d'une même logique : la montée d'un chef ambitieux et sa déchéance, ce qui, au niveau structurel, passe par la répétition d'un événement premier. Le retour des mêmes schémas narratifs n'est pas éloigné des *Mille et Une Nuits,* où le lecteur finit par avoir une vision globale des histoires et de leur logique. La partition en thèmes et histoires est aussi au principe d'autres romans de Mahfouz comme *Propos du matin et du soir* (1987) ou *Les Mille et Une Nuits* (1981, qui porte le titre original de « Les Nuits de Mille Nuits »).

Cette spécificité structurelle peut également rappeler une tradition narrative de la littérature arabe. Les contes et les séances présentent une structure linéaire où le narrateur égrène une suite d'histoires et d'anecdotes, à l'instar des *Mille et Une Nuits* (Shéhérazade racontant une multiplicité d'histoires enchâssées dans l'histoire enchâssante) et des maqâmas. La séance est un genre littéraire apparu au X^e^ siècle avec al-Hamadhani (968-1008), mais ce sont les séances d'al-Hariri (1054-1122) qui connaîtront un grand succès. Il s'agit d'« un récit bref écrit dans une langue savante et obscure : son héros est un voyou lettré et éloquent » (Kilito, 2009 : 142). Plusieurs genres et formes s'intègrent dans une séance, sans que cela attente à sa structure globale, qui est celle « en principe de récits adressés oralement à une assemblée d'auditeurs » (Tarchouna*,* 2000 : 256). Les séances d'al-Hariri sont ainsi réparties en thèmes variés racontés par un narrateur, lui-même se rapportant au personnage d'al-Harith ibn Hammam qui relate ses aventures avec Abou Zayd al-Saruji. Les thèmes portent sur le monde des intellectuels, des juges, des commerçants, sur les repas, les rites de convivialité, les vêtements, les transports, etc. Cette répartition formelle ne correspond pas à des thèmes aussi variés dans l'œuvre mahfouzienne. *La Trilogie* fait le récit d'une seule famille et inclut des situations relevant de sa vie quotidienne, sans sortir de son histoire ni avoir recours à d'autres récits enchâssés.

Au-delà de la tradition des contes et des séances, la composante dialogale intégrée dans les situations décrites fait la spécificité de la littérature arabe classique. Dans le livre de *Kalila et Dimna* comme dans les contes des *Mille et Une Nuits,* un narrateur donne la parole en discours direct aux personnages du récit. Les formes « il dit, elle dit » caractérisent cette littérature en prose. Le livre de *Kalila et Dimna*, ensemble de fables où les personnages locuteurs sont des animaux, est attribué au philosophe indien Bidpa ; il a été arabisé par Ibn al-Muqaffa‘ (724-759). Les fables sont caractérisées par le discours direct, et le verbe « dire » y est dominant ; les contes des *Mille et Une Nuits* se caractérisent également par le discours direct, puisque Shéhérazade raconte son histoire en déléguant la parole à des narrateurs secondaires. Ainsi, la composante discursive s'avère un moyen de narration privilégié dans la prose classique arabe. En tant que moyen d'organisation du récit, le dialogue amène les locuteurs à faire preuve d'une intelligence narrative afin d'éviter un châtiment (ce qui est le cas même de Shéhérazade) : la parole, censurée, n'y est pas un lieu de « paresse » ni de « loisir » (Blanchot, 1959), mais le lieu du haut risque[31].

---

[31] Cette spécificité structurelle du récit intégrant une riche composante dialogale caractérise aussi le texte coranique. Selon Khalaf Allah, le dialogue y « représente plus spécifiquement le message islamique et la personnalité de Mohammad » (1951 : 325 [nous traduisons]), mais c'est plus largement un élément essentiel à l'expression des idées et des opinions : « Le Coran présente le dialogue comme le lieu des motivations psychologiques qui touchent une personne, et qui la transmettent d'un état à un autre afin d'abandonner une croyance et d'adopter une autre. Ce qui est explicite dans l'histoire d'Ibrahim dans la sourate d'al-An'am : "Rappelle-leur le moment où Abraham dit à son père Azar : « Pourquoi prends-tu des idoles pour divinité ? À mon avis, vous êtes tous, toi et ton peuple, dans un égarement manifeste ! ». Et pour raffermir Abraham dans sa croyance, Nous étendîmes devant lui le royaume des Cieux et de la Terre. C'est ainsi que, voyant briller un astre à la tombée de la nuit, il s'empressa de dire : « C'est là mon seigneur ! ». Mais lorsque l'astre eut disparu, il déclara : « Je n'aime pas ceux qui disparaissent ». Puis, voyant poindre la Lune, il s'écria : « C'est cela mon Dieu ». Mais quand la Lune disparut à son tour, il déclara : « Si mon seigneur ne m'indique pas la voie à suivre, je serai du nombre des égarés ». Puis vint à se lever le Soleil, alors Abraham s'exclama : « Voilà mon Dieu, voilà le plus grand ! ». Mais lorsque le Soleil eut disparu à son tour, Abraham s'écria : « Ô mon peuple ! Je désavoue tout ce que vous associez à Dieu. En monothéiste sincère, je tourne ma face vers Celui qui a créé les Cieux et la Terre, et je ne suis point du nombre des associateurs" » (*ibid.* : 321).

Traduction du Coran sur http://www.hisnulmuslim.com/coran/.

Notons enfin, plus largement, que le discours, compris comme espace idéologique, fait partie des problématiques de l'analyse du roman : « Précisément en tant qu'*idéologème*, le discours devient objet de représentation dans le roman », affirme Bakhtine (1975 : 153), considérant que « l'objet principal du genre romanesque qui le "spécifie", qui crée son originalité stylistique, c'est *l'homme qui parle et sa parole* » (*ibid.*). Les formes de représentation du discours d'autrui font partie des moyens de manifestation du « locuteur » dans un roman, et de l'expression de sa vision du monde comme de son idéologie (*ibid.*).

Dans l'esthétique romanesque de Mahfouz, l'homme qui parle est essentiellement un *homme de dialogue* : à la fois émetteur et récepteur, l'individu interroge son monde, ses convictions stables et son rapport à la société. Concevoir un roman est ainsi synonyme de construire un dialogue.

Notre hypothèse est que l'unité textuelle du personnage parlant serait le moyen de le construire. La composante discursive est un objet construit par le narrateur-joueur qui, sur le plan du signifié et des effets de sens, renverrait d'un côté à un procédé de construction du personnage, d'un autre côté à sa résistance contre toute interdiction et toute autorité. Il n'est pas question d'un « risque » ni de l'évitement d'une quelconque censure, à l'instar des personnages de la littérature arabe classique, mais le narrateur de *La Trilogie* crée une tension dynamique au moyen du discours : le personnage est représenté dialectiquement, dans ses oppositions et contradictions profondes, et le discours est aussi une des conditions de dépassement de ces oppositions à travers l'expression d'une *résistance* verbale. En termes linguistiques, les faits de discours rapporté et les rapports dialogiques construisent le personnage en tant que « parlant » et « réagissant », ce qui le représente comme « altérité », à l'encontre de la passivité et de l'obéissance qui le caractérisent. La construction d'une altérité discursive semble l'enjeu d'un investissement narratorial du discours, et constitue de fait le fil directeur de notre analyse.

Ainsi, la deuxième partie pose une double question : il s'agit de réfléchir sur l'intérêt de la composante discursive dans le récit, réflexion

sous-tendue par le fil principal de tout travail d'analyse textuelle : comment interpréter et lire un texte ?

# DEUXIEME PARTIE

# Effets de discours

# Chapitre 3 Construction textuelle du personnage parlant

Quelle valeur donner à l'entité « personnage parlant » dans un récit littéraire ? La narratologie distingue entre « auteur » et « narrateur », le premier désignant la personne historique qui écrit un roman, le second l'instance énonciatrice qui raconte l'histoire (Genette, 1972). Le narrateur étant le chef d'orchestre du récit et l'unique responsable de la narration, la figure du personnage n'est que le résultat d'un jeu fictif ; et si elle se trouve dotée, par convention, d'une quelconque responsabilité (action, parole), cela se comprend en termes d'illusion romanesque.

Qu'un personnage « prenne la parole » est rendu possible par l'activité narrative de « céder la parole ». Une activité que l'on peut aborder, entre autres, par la construction narrative d'un « dialogue ». Le terme *dialogue* – du latin *dialogus*, et du grec διάλογος *dialogos*, terme grec dérivé du verbe *dialegein*, *discourir* – est constitué étymologiquement de *dia-* « à travers » et non de *di-* « deux fois », en ce sens que le dialogue est défini comme un entretien entre deux ou plusieurs personnes, il ne signifie pas un di-logue, en dépit de l'orientation de sens que prend le terme en faveur de l'option binaire (*Comètes*, 2004).

L'un des enjeux du dialogue romanesque est la construction du personnage :

> Il y a bel et bien – et ce, dans tout dialogue – construction de personnages (fussent-ils fondés sur des personnalités historiques) et une « mise en scène » fictive de la conversation (fût-elle présentée comme ayant « réellement » eu lieu). (Vallée, 2004 : 8)

Vallée rend compte du caractère fictif du dialogue en soulignant l'opération de « mise en scène » effectuée par le narrateur, tout en parlant

d'un effet de réel « comme ayant "réellement" lieu ». Construction du personnage et effet de conversation réelle peuvent relever des objectifs narratifs. La question de la parole romanesque a été souvent rattachée à celle des capacités mimétiques de la composante discursive. Genette (1972) sépare ainsi le « récit d'événement » du « récit de parole » : tandis que le premier raconte l'histoire, le deuxième représente des personnages en situation de dialogue. Il s'agit d'un jeu fictif de reproduction de la parole, qui se réalise à travers différentes formes comme le discours nommé direct, le discours nommé indirect et le postulat d'un discours dit indirect libre[32]. Or ces formes discursives sont souvent étudiées selon le degré de leur mimétisme : le discours direct serait plus fidèle aux paroles censément proférées, alors que le discours indirect serait moins mimétique, la troisième forme, ambiguë, semblant mêler les deux voix du narrateur et du personnage, avec un degré de fidélité moins explicite. Ces formes que prend la parole des personnages se rapportent à la notion de « discours rapporté ».

Mais rapporter un discours suppose le discours d'un premier locuteur – en l'occurrence celui du narrateur – qui rapporte un discours d'un autre locuteur, dans le cas présent, celui du personnage, d'autant que le narrateur de *La Trilogie* ne rapporte jamais sa propre parole. Or le personnage peut être représenté dans des situations où la parole semble indépendante de tout patronage narratif, mais aussi auto-adressée. En outre, que faire de certains effets narratifs qui suggèrent une trace de la voix du personnage sans que ce dernier prenne la parole, sans même qu'il ne se parle en lui-même, autrement dit, sans qu'il s'agisse d'un effet de rapport de discours ?

Étudier la zone discursive du personnage à travers la seule notion de « dialogue » ne serait donc pas suffisant. De plus, les formes classiques du discours rapporté (discours direct, indirect et indirect libre) ne tiennent pas

---

[32] Le terme *dialogue* ne se confond pas avec celui de *discours direct.* On peut parler d'une composante dialogale incluant les trois formes du discours rapporté. Néanmoins, *dialogue* est souvent saisi au sens d'une parole directe dans une représentation théâtrale. Le dialogue est aussi romanesque, au sens d'une séquence textuelle qui représente les personnages en train de s'entretenir.

compte des fragments discursifs suggérant la trace vocale du personnage où un mot peut être posé dans le texte, sans acte de rapport du narrateur. Notre objectif est d'analyser les moyens de produire une parole qui soit, conventionnellement, associée à l'instance posée par le narrateur comme celle de(s) personnage(s). Cette question n'est pas sans rappeler l'association entre « pensée » et « parole » dans les catégories aristotéliciennes du récit :

> Les caractères sont ce qui permet de dire que les personnages en action sont tels ou tels, et la pensée réside dans toutes les paroles qu'ils prononcent pour faire une démonstration ou énoncer une maxime. (*Poétique,* 1450 a)

Ainsi, Genette, dans le cas d'une représentation discursive, ne distingue pas entre parole et pensée :

> La convention romanesque […] est que les pensées et les sentiments ne sont rien d'autres que discours, sauf lorsque le narrateur entreprend de les réduire en événements et de les raconter comme tels. (Genette, 1972 : 290)

Dans le présent travail, l'analyse montrera que la pensée, les sentiments, les souvenirs, les impressions et l'imagination sont représentés par une forme discursive. « Parlant » ne sera pas à saisir dans son sens littéral, mais dans ce que la parole inclut comme effets.

## 3.1 Discours rapporté : questions de terminologie

Le discours rapporté (désormais DR) pose ordinairement la question des modes de représentation du discours d'autrui. *La Grammaire d'aujourd'hui*, dans l'article « discours », définit le DR comme désignant « les différentes modalités d'intégration d'un discours extérieur dans un premier discours » (Arrivé *et al.*, 1986 : 236). La *Grammaire méthodique du français* définit le DR en termes de « dédoublement énonciatif : le discours tenu par un locuteur de base contient un discours attribué à un autre locuteur

(parfois au locuteur de base), qui est rapporté par le locuteur premier » (Riegel *et al.*, 1994 : 597). Le DR disparaît du *Dictionnaire de linguistique* où, sous la rubrique « discours », les auteurs passent directement à la définition du discours « (ou style) » direct, indirect et indirect libre (Dubois *et al.*, 1994 : 151). Ce qui, dans le *Dictionnaire d'analyse du discours,* est souligné, sous le titre de « discours rapporté », par « les divers modes de représentation, dans le discours, de paroles attribuées à des instances autres que le locuteur » (Charaudeau et Maingueneau, 2002 : 190). Le *Bon Usage* consacre un chapitre entier au « Discours rapporté », en recensant les façons de rapporter : « Il y a plusieurs façons de rapporter les paroles ou les pensées (ou un texte écrit) de quelqu'un » (Grevisse, 1986 : 629). Enfin, le *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (*NDEDSDL*) aborde le DR selon la répartition effectuée par Genette dans *Figures III,* ce qui le place dans le champ du récit littéraire, et plus spécifiquement sous la notion de « Mode ». Le *NDEDSDL* donne aussi d'autres appellations usuelles de chaque forme de discours ; par exemple, pour le « discours transposé » : « (*monologue narrativisé* chez Cohn), c'est-à-dire le *style indirect »* (Ducrot et Schaeffer, 1995 : 717).

- Ces définitions insistent sur l'idée d'un lien entre deux discours : il est question d'un rapport, mais aussi d'une séparation entre le discours du locuteur 1 et celui du locuteur 2, même si ce dernier peut être le même dans le cas de rapporter sa propre parole (« parfois au locuteur de base »).

- Le fait que le locuteur 1 puisse être le responsable des deux discours rapportant et rapporté permet d'interroger le terme de « dédoublement ». En effet, la *Grammaire méthodique du français* évoque un phénomène de « dédoublement énonciatif » pour définir le DR. Le « dédoublement » suppose la division d'une seule unité : le rapporteur semble donc doté d'une responsabilité spécifique, au-delà même d'insérer ou de rapporter un discours.

- Le terme d'« intégration », utilisé dans *La Grammaire d'aujourd'hui*, implique une incorporation entraînant modifications et changements. Cette

même opération peut être décrite différemment par le terme d'« attribution » (« discours attribué à un autre locuteur », « paroles attribuées à des instances autres que le locuteur »). Dans le fait d'attribuer la parole, l'idée d'une séparation entre deux locuteurs (le locuteur 1 donne la parole au locuteur 2) semble plus nette que dans l'hypothèse où le locuteur 1 insérerait le discours (autonome) d'un locuteur 2.

- Quand *le Bon Usage* note : « Il y a plusieurs façons de rapporter les paroles ou les pensées (ou un texte écrit) de quelqu'un », il serait permis de supposer que « les pensées de quelqu'un » peuvent se rapporter par un discours.

Les termes de « représentation », d'« intégration », d'« attribution », de « dédoublement » et de « rapport » semblent ne pas recouvrir le même point de vue. D'autant que le terme « style », dans les dictionnaires et manuels de grammaire, se trouve fréquemment remplacé par le terme de « discours ». Rosier estime que le style entendu comme genre appartenait à la rhétorique, mais que le vocable a subi un changement sémantique dans la linguistique de l'énonciation : « du genre, il va progressivement désigner l'activité du sujet de l'énonciation » (1999 : 44). Quand elle parle de genre, Rosier désigne les genres de discours qui faisaient usage du style direct, dans une perspective narrative et dramatique, voire philosophique, comme dans les dialogues de Platon, alors que le style indirect était l'objet de discours juridiques et politiques. De surcroît, style direct et indirect ont été distingués dans les genres poétiques instaurés par Platon : genre du récit où le discours indirect domine, et genre mimétique où le discours direct joue le rôle de reproduction mimétique. Le changement sémantique tend vers une approche énonciative du discours, selon Rosier ; le DR est travaillé hors du seul cadre de la phrase, dans le contexte discursif, ce qui peut expliquer, entre autres, une préférence terminologique pour le terme de « discours » à celui de « style ».

Peytard regrette que les ouvrages spécialisés ne commentent pas cette question terminologique du DR : « nulle part, mention n'est faite de

« *style rapporté* », comme terme générique » (Peytard, 1993 : 26). Cette hésitation terminologique peut être renvoyée à la richesse d'une notion qui n'épargne pas le métalangage : du « discours rapporté », expression la plus utilisée, on passe à la « représentation du discours autre » selon Authier-Revuz (2004) – appellation désignant une opération métadiscursive de représentation d'un acte d'énonciation par un autre acte d'énonciation. Selon von Münchow, ce dernier terme est préférable à celui du DR car :

> Il exprime mieux l'idée que le discours autre en question n'est pas nécessairement antérieur à celui à l'intérieur duquel il est représenté, mais qu'il peut également être futur, voire fictif ; par ailleurs le terme rapporté présente l'inconvénient de véhiculer l'idée d'une certaine fidélité entre un « discours d'origine » et sa « reproduction ». (von Münchow, 2004 : 479)

Pour les mêmes raisons, Roulet (2000 : 228) préfère parler de « discours représenté »[33]. Ces différents termes sont utilisés selon le point de vue porté sur le phénomène du DR. La notion de « représentation du discours autre » souligne la complexité d'un phénomène qui ne se limite pas à intégrer un discours dans un autre, ni à reproduire exactement le discours d'autrui. De plus, il permet de rendre compte d'éventuels effets découlant de ce que le discours d'autrui est soumis à l'interprétation du locuteur représentant. Ce terme de « représentation » paraît, dans le cas d'un écrit littéraire, convenable dans la mesure où le narrateur est l'unique sujet d'énonciation, le discours des personnages étant soumis aux effets qu'il cherche à produire. Or il porte à confusion car il renvoie à la représentation mimétique d'une parole fictive. Ici « représenter » tend vers l'expression d'un effet de fidélité, le terme désigne les effets de l'acte de rapporter un discours. « Représenter » n'est pas « présenter » au sens d'une simple description objective, mais connote l'idée d'une interprétation subjective qui, dans le cas du discours, peut rendre des effets recherchés par le locuteur

---

[33] D'autres termes sont en usage, quoique moins utilisés, comme le « discours déporté », le « discours importé », la « circulation du discours » et les « formes de citation » (voir Lopez Munoz, Marnette et Rosier, 2004).

représentant – ces effets sont variés et ne se limitent pas à une imitation fidèle – plus qu'un acte objectif de rapporter un discours.

De surcroît, le terme est aussi lié à ce que l'on désigne par « les représentations de la parole intérieure » (Rabatel, 2008). Représenter discursivement et verbalement la pensée d'un personnage dans un récit littéraire ne peut pas avoir le même sens que représenter la parole, même si parole et pensée peuvent se mettre sur le même niveau, comme le souligne *le Bon Usage :* « pensée » et « parole » peuvent se rapporter par une forme discursive, mais « représenter une pensée » ne serait pas identique à « représenter une parole ». Il est question de la différence même entre le terme de « pensée » et celui de « parole ». La pensée représentée fictivement se rapporte au postulat de la parole intérieure ; le locuteur pense en se disant à travers des formes introduites par le verbe « se dire » ou « se parler », en plus des formes d'un discours intérieur, connu par le monologue intérieur, non introduites par le narrateur. L'idée est bien que le personnage pensant est un personnage se parlant[34].

Voilà pourquoi nous adoptons l'expression « discours rapporté » en raison de son usage fréquent, tout en étant consciente du caractère problématique souligné par les théoriciens. Ce choix n'ignore pas néanmoins la richesse du terme de « représentation », précisément dans la mesure où il s'accompagne d'effets produits par l'interprétation subjective du sujet rapporteur. Il sera donc utilisé au fil de l'analyse dans le sens d'une activité de rapport, avec ce qu'elle inclut comme travail subjectif à travers les effets produits par le narrateur.

---

[34] Dans le dialogue socratique *Théétète,* la pensée intérieure du philosophe revêt la forme d'un dialogue :

« Socrate : […] Or, est-ce que tu appelles « penser » ce à quoi j'en donne le nom ? – Théétète : Qu'est-ce que tu appelles ainsi ? – Socrate : Une conversation que l'âme poursuit avec elle-même sur ce qui est éventuellement l'objet de son examen. À vrai dire, c'est à la façon d'un ignorant que je te présente cela : le fait est que cette image, que je me fais de l'âme en train de penser, n'est rien d'autre que celle d'un entretien, dans lequel elle se pose à elle-même des questions et se fait à elle-même des réponses » (Platon, *Théétète,* 189e-190a).

## 3.2 Discours rapporté : points de vue et frontières

Avant d'interroger les points de vue discutant la notion de DR, il convient de préciser que cette notion est ici investie dans le cadre d'une analyse linguistique d'un texte littéraire. Nous n'avions pas opté pour l'analyse d'un phénomène linguistique dans le roman (ou d'un ensemble de corpus littéraires) isolé du contexte narratif, mais pour une analyse qui rende compte des effets de sens du récit en interaction avec le phénomène du discours, objet de notre recherche. Ainsi, les enjeux narratifs et le projet narratif suggéré dans le texte jouent-ils un rôle important dans l'analyse des faits linguistiques. C'est là un point essentiel : celui des « limites » que peuvent avoir l'analyse et l'interprétation. Enjeux narratifs, effets de sens suggérés et faits linguistiques sont étroitement liés, ce qui n'est pas sans éclairer la façon avec laquelle un texte littéraire est appréhendé et interprété.

La présence de deux discours, dégagée par les définitions du DR, rend manifeste l'idée d'une hétérogénéité énonciative. Le DR fait *entendre* deux instances énonciatives, la langue y est « mise en fonctionnement par un acte individuel d'utilisation » (Benveniste, 1974 : 80). Le sujet énonciateur, dans le cas du DR, ne semble pas unique mais double : même s'il peut rapporter sa propre parole, il met en scène deux énonciateurs. Le DR est ainsi l'expression d'une altérité discursive et de son inscription linguistique à travers les formes du discours direct,

- Il dit : « J'aime écrire »,

du discours indirect :

- Il prétend qu'il aime écrire,

et du discours indirect libre, qui postule la conjonction intime de deux voix difficilement identifiées :

- Il tient un discours inattendu ! Il aime énormément l'écriture ! (Les exemples sont forgés par nous).

Dans le cas du discours direct, les deux énonciateurs sont distingués par le système des pronoms personnels, mais un même pronom peut aussi intervenir dans ce cas comme dans « Il dit : “Il aime écrire” ». L’hétérogénéité est aussi syntaxique, ce dont la ponctuation est un indice. Avec ou sans distinction typographique, le discours direct procède à une rupture entre deux énoncés, ce qui ne serait pas le cas du discours indirect, lequel relie le discours des deux voix énonciatives par le phénomène de la subordination. Ce même phénomène disparaît dans un postulat de discours indirect libre, caractérisé précisément par un jeu de (con-)fusion énonciative. L’inscription d’une hétérogénéité énonciative dans la langue pose aussi celle de l’altérité ; penser en termes de DR revient à réfléchir sur la place de l’autre dans le discours de l’un, et non point à s’arrêter sur l’expression d’une hétérogénéité.

Si le DR se caractérise par une « hétérogénéité » énonciative, cette notion est mobilisée au-delà du seul fait énonciatif. Ce qui apparaît à travers la distinction opérée par Authier-Revuz (1982) entre « hétérogénéité montrée » et « hétérogénéité constitutive ». Ce couple indique les liens entre les formes d’une hétérogénéité montrée – formes du DR et de la modalisation autonymique – et d’une hétérogénéité constitutive qui relève d’une conception du langage et d’un rapport avec la langue dépassant le cadre linguistique. Selon Authier-Revuz, les formes du DR sont des formes en langue et des marques linguistiques descriptibles, à saisir au moyen de notions extra-linguistiques telle la notion de dialogisme, en plus des notions psychanalytiques. Pour comprendre le caractère fondamentalement hétérogène du langage, le recours aux travaux du cercle de Bakhtine apparaît nécessaire.

## 3.3 Notion de « dialogisme »

Le dialogisme, concept proposé par les travaux du cercle de Bakhtine, est lié à une conception du langage comme interaction verbale. Le signe linguistique est « idéologique » (Yaguello, 1977 : 13) en ce qu’il « dialogue » avec un ailleurs discursif, dans un réseau de voix et de discours

se croisant et s'affrontant en permanence. L'approche de Bakhtine (Volochinov) est dite sociologique, selon le titre même de l'étude *Le Marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique* (Bakhtine (Volochinov), 1929). Critiquant l'approche structuraliste, héritée de Saussure , qui voit en la parole une manifestation individuelle, Bakhtine (Volochinov) pose le caractère non individuel de la parole :

> Elle est d'une nature sociale, non individuelle, la parole étant liée indissolublement aux conditions de communication, qui sont toujours liées aux structures sociales. (Yaguello, 1977)

Cette approche, reliant mot et structure sociale, sera dite, à travers les études du texte littéraire, « métalinguistique », et pour éviter l'ambiguïté du terme, Kristeva (1970 : 14) la rebaptise « translinguistique ». L'objet de la translinguistique n'est pas celui de la linguistique ; tandis que l'énoncé est entendu en linguistique comme un fait de langue ne dépassant pas la phrase – l'étude de la langue étant appréhendée à travers ses structures formelles –, il est défini dans la translinguistique comme une entité de la communication verbale. Néanmoins, Bakhtine ne s'oppose pas à la linguistique, mais considère que les deux approches « linguistique » et « translinguistique » peuvent se compléter :

> Nous nous attacherons à l'étude de la langue dans sa totalité concrète, vivante et non pas de la langue comme objet spécifique de la linguistique, obtenu en faisant abstraction de certains côtés de la vie concrète du mot (ce qui en linguistique était parfaitement légitime et même nécessaire). Et ce sont précisément ces côtés concrets qui pour nous présentent un intérêt capital. Par conséquent, nos analyses ultérieures ne seront pas linguistiques au sens exact du terme. On peut les rattacher à la translinguistique […]. Elles (linguistique et translinguistique) doivent se compléter et non se mélanger. (Bakhtine, 1929 : 252)

Une telle conception considère les usagers d'une langue dans leurs rapports sociaux. Un pont se construit entre l'individuel et le collectif puisque le sujet parlant est traversé, « habité » par le discours des autres :

> Le sujet est toujours un être hétérogène, conflictuel et clivé, au sens de la psychanalyse : c'est un même constamment habité par l'autre, et travaillé par le dépassement de ce conflit. Sa parole, qui mobilise et met en spectacle ses identités conflictuelles, est fondamentalement dialogique. (Bres et Barbéris, 2000 : 86)

Le principe dialogique de Bakhtine remet en question un discours monologique où le sujet paraît dominateur de sa parole, source unique de *son* discours. Le dialogisme vient rompre l'illusion de cette maîtrise, d'une autorité sur sa propre parole, illusion positive remplacée par une structure négative : « l'homme ne coïncide jamais avec lui-même » (Bakhtine, 1929 : 103). Le dialogisme écarte la possibilité d'une échappatoire, sans pour autant l'exclure :

> L'échappatoire est la possibilité qu'on se réserve de modifier le sens final, déterminant, de son mot […]. L'autre sens éventuel, c'est-à-dire, la sortie qu'on ménage, accompagne comme une ombre chaque mot. D'après sa signification, le mot avec échappatoire doit être le dernier mot et se fait passer effectivement pour tel, *mais il n'est en réalité que l'avant-dernier et place derrière soi un point final purement conventionnel*. (Bakhtine, 1929 : 319 *[nous soulignons]*)

Ce mouvement de spirale pose le principe dialogique de « l'impossible clôture du discours sur lui-même » (Bres, 1999). Ce qui est effectivement écarté, c'est la position monologique où le locuteur serait un sujet sachant tout, maîtrisant sa parole, et où autrui ne pénétrerait pas les zones de son unicité. Néanmoins, l'énoncé monologique fait partie des catégories définies par Roulet, décrivant les structures discursives : la structure monologique se place au niveau de l'intervention, contrairement à la structure d'échange qui, elle, est dialogique (Roulet *et al.*, 1985). Cette prise en compte d'un aspect monologique de la parole est critiquée par Bres, d'après la position responsive décrite par Bakhtine : tout discours est une

réponse à un autre, ce dernier traversant tout énoncé. L'existence d'un énoncé monologique est ainsi remise en cause (Bres, 2005).

L'étude du langage voit alors son champ s'élargir : de la linguistique, travaillant la structure de la phrase (courant structuraliste), vers la translinguistique où la langue est appréhendée hors du cadre phrastique ; elle est mise en situation, en discours. La translinguistique de Bakhtine étudie les rapports dialogiques, la manière dont un énoncé – qu'il s'agisse d'une phrase, d'un texte ou d'un roman entier – est *dialogisé* par les multiples voix concentrées dans le discours du locuteur.

Le concept de dialogisme n'est pas une simple attitude, une vision du monde et du langage, mais il se traduit par des marques linguistiques descriptibles. La distinction d'Authier-Revuz entre « hétérogénéité constitutive » et « hétérogénéité montrée » permet, non de séparer, mais d'articuler le principe dialogique constitutif de tout discours et les formes linguistiques marquant une hétérogénéité énonciative. Les formes explicites d'une hétérogénéité montrée sont les formes du DR et de modalisation autonymique, selon Authier-Revuz (1982). Le lien entre les deux hétérogénéités est un rapport de négociation où la valeur de « monstration » met en relief une distance vis-à-vis de l'hétérogénéité constitutive. Une des formes montrées est le discours direct qui, de façon nette, sépare l'autre acte d'énonciation en mettant à distance l'autre discursif ; un acte de négociation le place à l'extérieur de la parole de l'autre, et *montre* sa dépendance à une hétérogénéité fondamentale. C'est l'acte même de dissociation qui pointe cette association entre les deux hétérogénéités.

Outre le phénomène dialogique, Authier-Revuz explore des notions psychanalytiques disant le rapport du locuteur avec le langage, rapport essentiel où la catégorie freudienne de l'inconscient vient démystifier l'illusion du sujet centré, et de son autonomie (1982). Avec les notions de DR et de dialogisme, nous sommes dans une réflexion linguistique sur l'altérité. Ce qui, dans le présent travail, ouvre des pistes d'analyse sur ce que nous avons désigné par l'entité du « personnage parlant », celui-ci étant posé comme une voix « autre » que celle du narrateur.

La notion de l'hétérogénéité dépasse ainsi le DR chez Authier-Revuz et inclut d'autres formes en langue comme les modalités autonymiques. Authier-Revuz ne considère pas ces dernières comme relevant du DR. Les formes de modalisation autonymique conjoignent un signe renvoyant au monde et un signe autonyme renvoyant au signe même, comme dans les exemples suivants :

> Il faudrait un peu de « charité », pour reprendre un terme chrétien, dans un cas pareil.
>
> Ce toit à refaire, c'est une tuile, c'est le cas de le dire. *(Exemples repris d'Authier-Revuz, 1997)*

Ainsi existe-il une sorte d'auto-commentaire effectué par le locuteur à travers ces formes qui ne sont pas du DR. Quant aux formes soulignées par des signes typographiques, elles relèvent d'une mise en zoom sur un mot qui appelle le lecteur à lui porter son attention. Dans ces cas de « mise entre guillemets » (Maingueneau, 1981), la transparence du signe est suspendue, le locuteur (ou le narrateur) fait un « pur geste de monstration du dire » (Authier-Revuz, 1998 : 7). Dans le cas du narrateur, un certain espace interprétatif est ouvert, qui pose la question des traces discursives du personnage, même si la source énonciative est le narrateur racontant, comme dans l'exemple suivant :

> – Evidemment !
>
> Cet « évidemment » l'exaspéra. Il avait espéré entendre une musique, il entendait un ton de conférence ! (*Jardin* : 249)

Le terme suspendu par les guillemets relève explicitement du dire du personnage. Cependant, une ambiguïté demeure au niveau de l'instance de parole, puisque le terme intervient dans le discours narratif, et non dans celui du personnage-interlocuteur (exaspéré).

Si l'on en revient à la notion d'hétérogénéité énonciative, on constate qu'elle ne se limite pas aux formes du DR. Le champ de la modalisation autonymique entretient un lien avec le domaine du discours

d'autrui sans qu'il soit lié au DR. Ce qui conduit à la prise en compte d'autres notions pouvant signaler une trace discursive, même infime, du personnage. L'exemple précédent crée un effet de parole bien que le terme ne soit pas directement associé au personnage. Les cas de mise entre guillemets seront aussi pris en compte dans notre analyse.

L'expression de l'hétérogène à travers les formes discursives, et par d'autres faits de langue, présente un intérêt pour l'étude du DR. Néanmoins, les intérêts narratifs ne se limitent pas à la notion d'hétérogénéité. La distinction entre les voix énonciatives et leur repérage ne peut pas constituer le seul point de vue porté sur le discours des personnages. Soit l'exemple suivant :

> Tandis que la voix de sa servante résonnait, annonçant sa maîtresse sur un ton quasi déclamatoire :
>
> – Fais de la place, mon gars ! Toi et l'autre, là-bas, venez accueillir Zubaïda, la reine des almées. (*Impasse* : 122)

Il s'agit d'un discours direct annoncé par le récit du narrateur faisant usage de l'imparfait et racontant à la troisième personne du singulier, ce qui est distingué d'une énonciation au présent, soulignant aussi le locuteur (« mon gars ») et l'interlocuteur (« toi, venez »), et mettant en relief un discours direct du personnage. La distinction entre énonciateurs souligne l'idée de l'hétérogène, ainsi exprimée par les théoriciens, mais elle ne suffirait pas à rendre compte des effets de sens recherchés par le narrateur. Le critère d'une diversité énonciative permet la reconnaissance et l'identification d'un discours (direct, indirect ou indirect libre), mais il ne dit rien quant aux raisons pour lesquelles le discours est investi dans le récit, ni des caractéristiques formelles du discours, liées aux enjeux narratifs[35].

---

[35] La notion d'hétérogénéité n'est pas qu'énonciative et syntaxique chez Authier-Revuz, mais aussi sémiotique. Il est question de la rupture sémiotique où le discours direct entre guillemets aurait un statut de signe autonyme. Ce qui constitue un point de controverse entre l'approche métadiscursive d'Authier-Revuz et la perspective énonciative de Rosier. Le signe autonymique, à la différence du signe en usage ordinaire – qui a une « prise directe sur le monde » –, renvoie, non à un référent mondain, mais au signe lui-

même, ce dernier étant défini par Saussure (1916 : 99) comme unissant un signifiant et un signifié. Ainsi le signe autonymique renvoie-t-il à un signe dont le signifiant est « homomorphe à celui du signifiant ordinaire […] et ayant pour signifié ce signe ordinaire tout entier, signifiant et signifié » (Authier-Revuz, 2003). « Dans *Paris rime avec souris, paris* et *souris* sont autonymes […] Ils désignent les formes linguistiques *Paris* et *souris*, et non les objets correspondants » (Arrivé *et al.,* 1986 : 89).

Les travaux d'Authier-Revuz s'inscrivent dans la continuité du travail sur le métalangage naturel exploré par Rey-Debove (1978). L'étude de cette dernière entreprend une description des formes de langue observables dans les énoncés portant sur le langage : inventaire lexical des « mots linguistiques », caractérisation du fonctionnement de l'autonymie, étude des types de « phrases métalinguistiques », et enfin, mise au jour d'un type particulier de connotation « langagière réflexive » : la connotation autonymique (Authier-Revuz, 1995 : 12). Le fait autonymique est étudié au sein du champ de la réflexivité langagière ou de la métadiscursivité, ce sont tous les « modes de dire » du locuteur qui rendent compte d'une attitude métalinguistique vis-à-vis de son propre langage. Il est question d'un rapport de l'homme avec le langage.

Pour Authier-Revuz, le discours direct constituerait un autonyme. Dans un discours rapporté direct, comme « il lui a dit : "vous avez tort" », il est question d'une mention d'un message, et non de son usage, comme dans « il lui a dit qu'il avait tort ». Il s'agit d'une forme de langue, au-delà de ses fonctionnements discursifs. Le discours direct autonyme est une forme de langue « pauvre » qui ne rend pas compte de « l'extrême richesse des fonctionnements et des effets de sens tels qu'on peut les rencontrer, concrètement, en discours » (Authier-Revuz, 2003). Le fait de choisir la forme autonyme dans un discours direct entraîne des effets de sens multiples, propres au contexte d'utilisation et de fonctionnement de ce même discours direct. La mise en contexte du discours direct n'enlève pas le caractère autonymique de celui-ci ; son enjeu principal est l'arrière-plan conceptuel, qui rend compte d'une posture métalinguistique, et d'un regard réflexif de la parole des autres que l'on rapporte. Les effets variés – distanciation, détachement, adhésion, questionnement, etc. – répondent à la question du pourquoi d'un tel mode de rapport : ils sont produits dans un discours direct en contexte. Ainsi, le statut particulier de l'autonymie (un signe renvoyant au signe lui-même) permet l'étude de l'implication de l'énonciateur, de ses attitudes langagières vis-à-vis de ce qu'il rapporte (la parole des autres), ou de son propre dire, dans le cas où il rapporte sa propre parole.

Rosier (1999 : 115) dénonce le traitement métalinguistique du discours direct tout en posant la question de sa finalité : « Pourquoi parlerait-on ? Parlerait-on pour dire des signes de signes, sans référence à l'univers de réalité qui nous entoure ? ». Cette référence à l'univers est essentielle pour Rosier, et une condition pour montrer que le discours direct renvoie à autre chose que lui-même. La question du signifié du discours direct autonyme pose problème ; Rosier estime que considérer le discours direct comme autonyme enlève tout sens aux paroles rapportées ; néanmoins, le signe autonymique est un signe constitué d'un signifiant et d'un signifié. Pour Authier-Revuz, il n'y a :

> Nulle extinction du signifié, donc, dans le signe autonyme : celui-ci signifie bien un signifié, avec toutes les conséquences que cela entraîne quant aux effets de sens en discours, de l'emploi de l'autonyme, ou de ce qu'on pourrait appeler […] *l'usage en discours de la mention*. (Authier-Revuz, 2003 *[nous soulignons]*)

La compréhension du DR passe ainsi par d'autres notions qui lui sont proches, telle l'hétérogénéité montrée rattachée elle-même à une hétérogénéité constitutive, liée à son tour à la notion du dialogisme. Cette dernière met en lumière un sujet énonciateur divisé, dédoublé, dont le discours ne coïncide jamais avec lui-même. Mais, quels rapports existe-t-il entre dialogisme et DR ?

## 3.4 Dialogisme, polyphonie et discours rapporté

Les deux concepts de « dialogisme » et de « polyphonie » sont souvent séparés par la littérature. Plus précisément, « polyphonie » renvoie aux travaux de Ducrot, qui s'inspire librement du dialogisme bakhtinien et développe la notion en travaillant sur des énoncés phrastiques. La polyphonie ducrotienne distingue le locuteur de l'énonciateur, posant le dédoublement énonciatif d'un énoncé, de sorte que la pluralité des voix s'inscrit dans la langue. Ducrot (1984) part du renoncement à « l'unicité du sujet parlant » pour rompre avec l'idée d'un locuteur responsable de sa parole, et qui serait son unique source. Un locuteur est :

---

Le discours direct autonyme est une forme de langue, son passage à un fait de discours entraîne des effets de sens propre au contexte dans lequel il est mis en fonctionnement. La question du rôle du discours direct autonyme rend manifeste un premier sens : la signalisation d'un événement de parole. L'énonciateur premier rapporte des signes, un discours, des mots, et le deuxième sens de ces signes rapportés sera leur signifié même. Par ailleurs, Rosier considère que le discours direct autonyme confirme le caractère de « reproduction fidèle » souvent attaché au ce discours. Cependant, non-remplaçabilité du signe n'implique pas reproduction fidèle. Authier-Revuz postule un discours direct qui peut être textuel, mais pas fidèle. La fidélité revient à rapporter toute la situation d'énonciation, ce qui est impossible.

Le statut autonyme du discours direct relève, à nos yeux, d'une conception importante dans la mesure où elle inscrit l'hétérogénéité sémiotique dans la langue. Le fait de montrer des signes (en mention et non en usage) rend compte de la signalisation d'une parole ; *ceci est un discours*, ce sont avec ces signes-là que le locuteur signale une parole. Néanmoins, pour l'analyse du DR dans le texte littéraire, étudier et montrer comment un discours direct peut relever d'un signe autonyme ne suffit pas. Son statut autonyme et réflexif ne permet pas d'aller plus loin dans l'explication des effets de sens qui font qu'un narrateur l'utilise. Notre recherche se centre sur l'étude des procédés de présence du personnage *parlant* dans le discours du narrateur. Ainsi, l'hypothèse autonymique, en soi intéressante, ne suffit pas à rendre compte des finalités d'usage du discours direct.

> Un être qui, dans le sens même de l'énoncé, est présenté comme son responsable, c'est-à-dire comme quelqu'un à qui l'on doit imputer la responsabilité de cet énoncé. (Ducrot, 1984 : 193)

Mais l'énonciateur est :

> Un être qui est censé s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on lui attribue des mots précis ; s'il parle, c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant son point de vue, sa position, son attitude, mais non pas, au sens matériel du terme, sa parole. (*Ibid.* : 204)

La distinction Locuteur-Énonciateur montre une superposition de plusieurs voix, ce qui, aux yeux de Bres, revient à penser la parole en termes de « mise en scène énonciative », d'où le retour de l'idée d'un sujet unifié et « metteur en scène » (Bres, 2005), proche du terme même de « dédoublement » dans la mesure où se dédoubler est se diviser en deux ; mais ce que l'on divise est censé être, nécessairement, une entité unique. Du côté du DR, le locuteur d'un discours indirect (par exemple « il prétend qu'il aime écrire ») se dédouble aussi en deux locuteurs ; or, cela n'empêche pas une ambiguïté du dédoublement dans la mesure où le locuteur autre, dont la parole est rapportée, semble fusionné et confondu avec le locuteur rapporteur, ce dernier paraissant l'unique source. Ce qui aurait un lien avec le sens même donné à l'altérité dans le DR.

Au-delà de la *polyphonie* au sens de Ducrot, ce terme a été d'abord emprunté, dans le domaine musical, à la contrapunctique (le contrepoint étant l'art de composer de la musique à deux ou plusieurs voix). Bakhtine utilise le terme, dans son étude de l'œuvre de l'auteur russe Dostoïevski, pour définir le roman polyphonique. « Polyphonie » se rapporterait à l'utilisation romanesque du dialogisme, et « dialogisme » au langage de tous les jours. Entre les deux notions, Bres invite à adopter celle de dialogisme puisque la polyphonie place le dialogisme à un niveau micro (celui de la phrase), alors que le dialogisme permet d'étendre le phénomène au discours, et à tout énoncé, ce qui est fidèle à la pensée de Bakhtine, appréhendant l'énoncé en termes de réponse à d'autres énoncés. Pour Bres, la polyphonie

coupe le lien avec la problématique du dialogue et de l'énoncé-réponse. La notion de dialogisme peut se confondre avec celle de dialogue, mais elle entretient plutôt un lien avec les « rapports de dialogue » sous-tendant un énoncé monologique. Au-delà de cette éventuelle confusion, le dialogisme serait plus apte à traduire le phénomène de double énonciation que la polyphonie (Bres, 2005).

En un autre lieu, Rabatel met en garde contre la séparation des deux notions : si la polyphonie se considère, dans les travaux sur Dostoïevski, comme une esthétique littéraire, elle demeure une préoccupation constante dans les travaux ultérieurs de Bakhtine. Dans « Du discours romanesque » (*Esthétique et théorie du roman*, 1975), ce dernier parle de la « plurivocalité » du personnage romanesque ; la polyphonie comme pluralité des voix est présente dans cet ouvrage qui, pour l'essentiel, détaille les phénomènes dialogiques. Le dialogisme est aussi présent dans la polyphonie, proposée dans *La poétique de Dostoïevski* (1929). Les deux notions seraient complémentaires et non pas opposées, selon Rabatel (2008).

Tandis que Bres associe la « polyphonie » au texte littéraire et le « dialogisme » aux énoncés authentiques, chez Ducrot, le rapport est inversé. Le souci de Bakhtine, dans son étude sur Dostoïevski, est la description et l'analyse du « roman polyphonique », où il développe ce qu'il désigne par « rapports dialogiques » ; le personnage entretient un rapport de dialogue avec son propre dire et avec la parole de l'autre (Bakhtine, 1929). Ces notions rendent compte de l'hétérogénéité dans le discours du sujet parlant, chacune désigne des faits de langue et des énoncés qui seraient proches, mais pas similaires. Quant à la notion de dialogisme, elle éclaire le caractère hétérogène du langage et de fait, mais elle permet par ailleurs de situer le DR comme étant l'inscription linguistique d'une altérité. Les deux notions de « dialogisme » et de « discours rapporté » semblent proches, voire similaires selon Bres qui fait l'hypothèse d'un DR étant une forme du dialogisme. Pour lui, « la frontière » entre DR et dialogisme paraît « absente » (Bres et Verine, 2002).

Il interprète les marqueurs dialogiques – tels les faits linguistiques du conditionnel, du détournement, de la négation, de l'interrogation totale, de la concession – en tant que faits de double énonciation. Son analyse lui fait remarquer que le phénomène de DR relève du même phénomène de double énonciation. Les deux exemples suivants permettent de saisir cette similitude ainsi décrite par Bres et Verine :

> Les migrants ne sont pas seulement différents, comme on vaudrait le revendiquer pour eux, ils sont également différents, universellement égaux aux autres…, aux hôtes. (*Le Monde*, exemple tiré de Bres et Verine, 2002)

> Le syndicat s'est aussi adressé aux ministres de l'éducation, de la ville et de la justice. « L'éducation a atteint ses limites », résume l'un de ses secrétaires régionaux. (*Le Monde*, exemple tiré de Bres et Verine, 2002)

Selon Bres, dans le premier exemple, le pronom « le » anaphorise un énoncé positif enchâssé, « soit quelque chose comme "Les migrants sont différents" », ce qui constitue une preuve que cet énoncé existe dans l'énoncé négatif. Ainsi, le dédoublement énonciatif est exprimé par l'usage du conditionnel « vaudrait » ; les deux énonciateurs sont d'un côté, un locuteur responsable de l'énoncé positif suggéré, et d'un autre côté un énonciateur chargé de l'énoncé négatif désigné par « on ». Dans l'exemple au discours direct, Bres distingue aussi deux énonciations : celle du scripteur-locuteur, et celle qui se rapporte à un secrétaire régional. L'idée d'un dédoublement s'explique par le fait que « le locuteur de l'ensemble (un énoncé enchâssant + un énoncé enchâssé) correspond au scripteur, et à lui seul » (Bres et Verine, 2002). Même si le secrétaire régional est le responsable de l'énoncé enchâssé, il ne l'est pas dans le texte rapportant. La double énonciation conduit Bres à ne pas assigner de frontières entre DR et dialogisme.

L'énoncé enchâssé dans le premier exemple semble restauré à travers l'analyse, alors qu'il est identifié dans le cas du discours direct. Le dédoublement peut expliquer les deux phénomènes ; néanmoins, une nuance

semble les distinguer. Le fait de rapporter, ou de représenter la parole prétendrait à un effet de séparation entre la part du locuteur et celle de la parole rapportée. Il se peut qu'il y ait ce même effet avec le fait dialogique dans la mesure où un rapport de division est exprimé, mais il n'est pas si net. Si le discours rapporté semble traversé par une rupture entre deux énonciations identifiées dans les deux discours direct et indirect, le fait dialogique, quant à lui, suggère une fusion et une superposition de deux voix.

L'effet de disjonction, plus sensible dans les discours direct et indirect, l'est moins dans le postulat d'un discours indirect libre où se pose souvent la question de deux voix énonciatives qu'il conviendrait de démêler. Cela renvoie à une éventuelle confusion du terme « dédoublement » pour définir les phénomènes du DR et du dialogisme. Il est question, à nos yeux, du sens de l'altérité donné aux deux phénomènes : le DR met plus l'accent sur l'autre comme discours, que cela soit un autre que soi ou soi se posant comme autre. Il convient de souligner que le locuteur qui rapporte sa propre parole n'en demeure pas moins un locuteur confronté à son discours comme étant une entité séparée de lui. Autrement dit, l'effet de séparation de son propre discours, et l'effet d'une altérité, est plus net que dans le fait dialogique. Nous estimons que les formes de discours direct et indirect inscrivent dans la langue l'autre sans l'effet de fusion suggéré par le dialogisme.

Mais quel sens la notion de dialogisme assigne-t-elle au second énonciateur ou à l'autre ?

## 3.5 Rapports dialogiques

La dimension dialogale, l'idée d'une réaction et l'effet de fusion des deux voix énonciatives qui distinguent le dialogisme des formes du DR s'expliquent aussi à travers les « rapports dialogiques » (Bakhtine, 1929). L'analyse de l'œuvre de Dostoïevski étant centrée sur les rapports dialogiques, Bakhtine définit l'auteur (ou le locuteur-narrateur) comme « une attitude à l'égard du personnage » :

> La nouvelle attitude artistique de l'auteur à l'égard du personnage, dans le roman polyphonique de Dostoïevski, est un dialogisme grave allant au fond des choses […]. Pour l'auteur, le héros n'est pas un « lui », ni un « moi », mais un « tu » à part entière, c'est-à-dire le moi équivalent d'autrui (le « tu es ») […]. L'auteur parle non pas du héros, mais avec le héros. (Bakhtine, 1929 : 108-109)

L'expression d'un dialogisme est celle d'une équivalence entre un « je » de l'énonciateur et un « tu » ; autrui prend le sens de soi-même dans un rapport de dialogue, celui-ci étant un soubassement de l'acte énonciatif du locuteur. Les rapports dialogiques sont aussi des rapports de dialogue dans un sens plus large que le dialogue interactif :

- Le « dialogisme interdiscursif » opère entre le discours du locuteur et les discours tenus antérieurement par d'autres : il est question du déja-dit et la pensée du locuteur est occupée par l'autre à travers « le mot à deux voix », le mot « bivocal » (Bakhtine, 1929 : 256).

- Le « dialogisme interlocutif » est défini comme anticipation sur la réponse de l'autre. Une anticipation qui met en lumière un interlocuteur invisible auquel s'adresse le locuteur, en anticipant sur sa parole où « le dit et la réplique sont orientés vers le discours d'autrui » (*ibid.*: 257).

- L'autodialogisme enfin se réalise quand « le locuteur est son premier interlocuteur dans le processus de l'auto-réception : la production de sa parole se fait constamment en interaction avec ce qu'il a dit antérieurement, avec ce qu'il est en train de dire, et avec ce qu'il a à dire » (Bres, 2005 : 53).

Le dialogisme interdiscursif ne se limite pas aux rapports du dire de l'un avec celui des autres ; il peut concerner des textes entiers, des rapports d'influence entre textes, phénomène qui a été baptisé « intertextualité » par Kristeva (1969). Bakhtine relie l'écriture romanesque de Dostoïevski à toute une vision carnavalesque du monde, se rapportant à la littérature du carnaval, ou de carnavalisation, avec des auteurs comme Boccace, Rabelais et Cervantes. Ce rapport dialogique exprime une hétérogénéité intertextuelle où un auteur, directement ou indirectement, peut convoquer d'autres textes. Ce qui ferait de la notion de dialogisme un principe de tout texte : un texte

est dans une position responsive, qui fait écho à d'autres voix, et les absorbe pour une réintégration individuelle. Arrivé (1973) distingue entre plusieurs « modalités de réalisation intertextuelle » où les formes enchâssées peuvent, ou non, être « signalées explicitement ». On peut emprunter textuellement des éléments à un autre texte (dans le cas de la citation, de l'emprunt, du plagiat, etc.), mais l'enchâssement peut aussi « porter sur des éléments préalablement modifiés d'un autre texte : on parle alors d'influence » (*ibid.*).

Tous ces rapports dialogiques partent d'une conception bakhtinienne qui étudie le « mot à deux voix », qui porte en lui une orientation interprétative en ce qu'il est orienté vers autrui. Ainsi, dans *La Poétique de Dostoïevski,* Bakhtine dresse des catégories de rapports dialogiques, dont la troisième rend compte du « mot réfléchi d'autrui » qui intéresse le présent travail. Si les rapports dialogiques se localisent essentiellement dans notre corpus au niveau des échanges dialogaux, cela ne signifie pas que l'altérité discursive est séparée du discours de l'un. Un rapport dialogique dans une réplique dialogale exprime un discours « traversé » par l'autre. La position responsive dépend du discours auquel elle prétend répondre et par rapport auquel elle se positionne. Ainsi, les phénomènes de reprises, les postures interrogatives, rectificatives et intertextuelles ainsi que les formes de réaction verbale que l'on abordera dans le quatrième chapitre, constituent des faits dialogiques où la réponse dépend du discours déjà exprimé. Soit par exemple :

– Elle veut s'asseoir à côté de *ton ami*, s'il vous plaît !

« *"Ton ami"* ? Pourquoi n'a-t-elle pas dit "Kamal" ?... » (*Palais* : 265)

Cette « posture interrogative » adoptée par un interlocuteur supposé, lequel procède à une extraction d'un syntagme (« ton ami ») du discours direct, est un des multiples cas des rapports dialogiques du quatrième chapitre. La reprise des mots d'autrui met en relief ce lien spécifique entre deux énonciateurs, mais elle ne les sépare pas comme dans un DR. C'est bien ce lien exprimé entre les deux (reprise, interrogation, réponse à une

question, rejet des mots d'autrui, rectification du discours de l'autre ou modification ironique etc.) qui suggère une fusion de discours plus qu'une séparation.

En vertu de l'hétérogénéité énonciative, le DR peut être une forme du dialogisme, avec une différence du point de vue porté sur l'altérité, laquelle semble à l'extérieur du locuteur-énonciateur dans le DR, et non pas fondue avec lui comme dans les rapports dialogiques.

## 3.6 Discours rapporté et dialogisme : problématiques

Comme il a été précisé au premier chapitre, partir du texte, et de ce qu'il reconnaît comme notions théoriques, est une option basée sur un va-et-vient dynamique entre texte et théorie. Nous pouvons considérer que l'analyse du texte littéraire peut avoir des limites liées aux enjeux narratifs et au projet esthétique préconçu, ou suggéré, par l'instance narrative. Ainsi, l'investissement des notions du DR et du dialogisme dans la présente analyse revient à penser en termes d'intérêts et d'objectifs narratifs. Le narrateur de *La Trilogie* procède à une construction du *personnage parlant* mais aussi *réagissant.* Voilà pourquoi le DR met l'accent sur son appréhension du discours de l'autre plus que sur l'expression d'une hétérogénéité. En outre, au lieu de désigner le DR par le terme de dédoublement, il serait préférable de le caractériser, dans le cas de notre corpus, par un effet de séparation lié aux indices de signalisation du discours de L2 dans le discours de L1. La séparation est réalisée textuellement par une zone introductrice du discours du personnage, le construisant et le signalant comme altérité discursive. Ce sont les indications mêmes du narrateur qui autorisent à parler d'un effet de séparation. L'instance narrative ne semble pas viser un effet de dédoublement ; bien au contraire, en insistant sur la présence du discours du personnage, il crée un effet de mise à distance de ce discours et un effet d'autonomie de ce même personnage qui se trouvera libéré du patronage narratif dans les cas d'un discours intérieur non introduit.

Conformément aux enjeux narratifs posés dans le récit, nous pouvons reformuler une approche du DR et du dialogisme qui repose sur la (dé)liaison entre les deux notions. Que déduit-on de la formule suivante : L1 représente (rapporte ou intègre) le discours de L2[36] ?

L'inscription linguistique et formelle d'une hétérogénéité énonciative caractérise les formes du DR (discours direct, discours indirect et discours indirect libre[37]). Ce qui ne constitue pas le seul enjeu dans notre corpus. Le DR pose la question de l'altérité : il concerne la représentation du discours de l'autre, un autre qui semble trouver sa place par un effet de séparation entre discours de L1 et discours de L2.

Par-delà les questions terminologiques, préalablement étudiées, concernant le terme de « représentation », ce dernier peut caractériser notre définition du DR. L'activité de représentation peut traduire un positionnement réflexif. En effet, Bakhtine (Volochinov, 1929 : 161) définit le DR comme « *le discours dans le discours*, *l'énonciation dans l'énonciation*, mais c'est, en même temps, *un discours sur le discours*, et *une énonciation sur l'énonciation* ». Cette réflexivité conduit à penser le DR en termes d'activité métalinguistique, ce qui constitue l'approche même d'Authier-Revuz (1995), qui étudie le DR sur la base du caractère réflexif du langage. Les locuteurs font usage de cette fonction métalinguistique dans leur vie de tous les jours, où un métalangage, parlant du langage lui-même, est mis en œuvre alors que le « langage-objet » parle des objets. Jakobson (1963 : 217) précisait déjà qu'il ne s'agit pas seulement d'un « outil scientifique nécessaire à l'usage des logiciens et des linguistes. […] nous pratiquons le métalangage sans nous rendre compte du caractère métalinguistique de nos opérations ». D'où les exemples comme : « Que

---

[36] Tout en partant du principe que L2 peut être L1.

[37] Nous avons pris en considération les trois formes classiques du DR, sans retenir ce que l'on désigne par le discours direct libre. Cette restriction n'a pas de base proprement théorique ; elle est seulement méthodologique puisque notre corpus écarte cette forme, sinon celle du discours indirect qui y demeure très rare. De surcroît, la question qui nous préoccupe n'est pas axée sur un étiquetage typologique des formes discursives, mais plutôt sur les enjeux de leur usage.

voulez-vous dire ? », « Qu'est-ce à dire ? », ou le cas de « comprenez-vous ce que je veux dire ? » (*ibid.* : 218). Evoquant lui aussi la réflexivité du langage naturel, Benveniste (1974 : 65) explicite la capacité du langage naturel, par distinction avec les autres systèmes sémiotiques, à avoir « un pouvoir majeur », celui de « créer un deuxième niveau d'énonciation, où il devient possible de tenir des propos signifiants sur la signifiance. C'est dans cette faculté métalinguistique que nous trouvons l'origine de la relation d'interprétance par laquelle la langue englobe les autres systèmes ».

En vertu de cette réflexivité, Authier-Revuz préfère parler de « représentation de discours autre », au sujet du DR, car l'acte de représenter un autre discours inclut en lui-même une réflexion sur ce même acte. Les procédés avec lesquels l'énonciateur (re)présente le discours d'autrui – à travers les commentaires, le choix des verbes de parole, les éventuels indices typographiques et le choix même des formes de discours – peut renseigner sur sa propre conception du discours de l'autre, outre le fait que son activité même de représentation est un acte métalinguistique. Cette perspective métalinguistique place, à nos yeux, l'analyse des formes du DR à un niveau de réflexion qui propose de ne pas se limiter à la seule expression d'une hétérogénéité (le discours de l'un et le discours de l'autre), mais de porter une attention sur une activité linguistique dont l'autre (ou son discours) semble être un objet de privilège. « Le discours *sur* le discours » implique cette concentration sur l'objet « pensé, vu ou analysé », qui est l'altérité discursive. Ainsi, le DR peut se caractériser par son attention (ou *sa sensibilité*) concentrée sur *l'autre comme s'il était un discours*. À travers l'activité de représentation (*comme si*) métalinguistique du discours de l'autre, il serait possible de penser le DR comme un fait linguistique posant l'altérité comme un discours.

Faire la part de l'un et celle de l'autre peut rendre compte des moyens avec lesquels d'autres voix énonciatives émergent dans l'espace du texte narratif. Pour notre recherche, qui a pour objectif de décrire les zones où un effet de parole surgit sur la base d'une entité nommée *le personnage parlant*, les formes du DR permettent d'analyser les moyens qui

construisent cette entité. L'effet de séparation qui, en l'occurrence, est le propre du narrateur (le narrateur introduit une parole, représente un discours de telle ou telle manière selon tel ou tel effet recherché), favorise le surgissement d'un personnage parlant. Dans un écrit romanesque, la description des zones discursives et les effets d'une telle représentation vont de pair ; si le narrateur utilise telle forme avec telle manière d'insertion, c'est en vertu de ses objectifs et des effets qu'il exhibe, réclame, suggère ou semble éviter. Une description formelle des discours n'est pas confondue avec les effets narratifs : ils sont en interaction, car, dans le cas d'un récit littéraire, le DR est inséré dans un environnement narratif qui ne l'isole pas en tant que forme linguistique indépendante.

Ensuite, la deuxième formule est spécifique au dialogisme : le discours de L1 prévoit, réagit, inscrit, anticipe (sur), redistribue, est traversé (par), fusionne (avec), entrelace le discours de L2. Le discours d'autrui est fondu dans celui de l'un. Une liaison qui laisse voir (éclater) la présence de l'autre sans qu'il y ait de séparation nette.

Le locuteur anticipe sur la réponse de l'autre, dialogue avec lui et avec soi-même. Nous choisissons donc de se servir de la notion du dialogisme pour décrire les rapports dialogiques accueillis par les formes du DR dans le cadre de notre recherche. Ces rapports prendront le sens de toute activité métalinguistique à laquelle se prêtent les locuteurs-personnages, ainsi que le sens d'un discours scindé et divisé qui ferait entendre un autre énonciateur.

Le lien entre DR et dialogisme se situe au niveau de la réflexion portée sur l'altérité. C'est la dissociation-séparation entre L1 et L2 qui diffère entre les deux notions.

Dans un premier temps, le narrateur construit une altérité discursive à travers le DR, et dans une seconde étape, les rapports dialogiques rendent compte d'une *confrontation* de discours entre les personnages eux-mêmes, les posant comme réactions verbales, ce que nous avons désigné par les formes d'une *résistance*.

## 3.7 Formes du discours rapporté

Les trois formes classiques du DR sont le discours direct (désormais DD), le discours indirect (désormais DI) et le discours indirect libre (désormais DIL). Les définitions grammaticales lient souvent les trois formes et l'idée d'une « dérivabilité » caractérise la manière de les articuler : le DI serait dérivé du DD, le DIL serait également une dérivation des deux premières formes. Combettes (1990) souligne ce point de vue porté sur le DR, tout en dégageant l'idée d'une « transformation » dans les ouvrages et les dictionnaires grammaticaux. Ainsi, *Le Bon Usage*, après avoir présenté le DR, consacre une rubrique aux « modifications entraînées par la transformation du discours direct en discours indirect » (Grevisse, 1986 : 634). Il recense plusieurs modifications, comme les changements de personne grammaticale, les indications spatio-temporelles et le temps verbal. Quant au DIL, *Le Bon Usage* souligne la suppression de la subordination, spécificité du discours indirect où le « je » du DD n'est pas maintenu, mais certains aspects modaux sont conservés, comme les modes interrogatif et exclamatif. Les formes de discours sont non seulement décrites par les dérivations, mais également rattachées à l'idée d'un « degré de fidélité » (Combettes, 1990 : 97). Il existe comme une échelle qui va du DD vers le DIL selon le degré d'exactitude et de conformité au discours original rapporté. Le DD serait la forme la plus fidèle puisque le locuteur y serait effacé, le DI serait moins fidèle et n'offre aucune garantie d'exactitude. Combettes préfère n'aborder le DR ni en termes de dérivation ni de fidélité, et note :

> Il serait préférable d'aborder chacun des « styles » comme une façon particulière de résoudre les problèmes posées par le rapport d'une situation d'énonciation : chacun, dans son cadre, fonctionne d'une manière spécifique […].
>
> Plutôt que de « classer » les trois types de discours rapportés en fonction d'une plus ou moins grande fidélité à l'énoncé initial, *il paraît plus utile d'observer comment, par quels procédés, chaque DR peut signaler une intervention de l'énonciateur-rapporteur, marquer*

*au contraire la présence de l'énonciation première.* (Combettes, 1990 : 110 [*nous soulignons*])

Outre la singularité de chaque forme, Combettes invite à voir moins l'aspect fidèle du discours que la présence constante de l'énonciateur premier. L'« intervention » de l'énonciateur premier marque sa propre zone discursive, mais permet aussi de tracer celle de l'énonciateur second. La présence du narrateur, en tant que locuteur rapportant le discours des personnages, peut donc constituer un point de vue autorisant la description des formes discursives. En effet, puisque le DR pose la question de l'altérité énonciative, il amène à penser la présence, ou l'absence, des deux instances énonciatives inscrites. Au lieu de réfléchir sur les liens entre les trois discours et sur un prétendu degré de fidélité, Combettes pense le DR en termes de procédés mis en œuvre par l'énonciateur dans cette activité de rapport : « s'agissant de relater des "paroles", par quels procédés l'énonciateur-rapporteur va-t-il "renvoyer", faire référence, à une autre situation d'énonciation ? (*ibid.* : 99).

Notre recherche veut se concentrer sur la signalisation du discours de L2 dans celui de L1 : les formes de discours seraient liées au jeu narratif, rendant ainsi possible une certaine représentation dialectique du personnage. L'enjeu du DR ne se limite plus à marquer la présence du narrateur, si celui-ci est présent pour donner corps à l'autre énonciateur qu'est le personnage.

L'analyse de l'effet de parole dans le récit fait remarquer l'importance des segments frontaliers de la parole, donc de ses seuils. L'instance narrative accorde une large place à tout ce qui précède une parole ; elle met l'accent sur cette zone incluant les éléments constitutifs du personnage parlant. Notre perspective vise l'analyse des indices de signalisation de L2 dans le segment introducteur. Le DR est à entendre dans le sens des modes d'expression (et de manifestation) d'une altérité discursive. Comment se réalise cette construction par le truchement du discours ?

Nous avons parlé d'un effet de séparation pouvant caractériser le DR. Cet effet se définit par l'activité narrative de signalisation du discours

de l'autre (le personnage). La séparation semble plus nette dans un DD que dans un DIL qui se particularise par un mêlé de voix énonciatives, la signalisation des instances émettrices étant difficilement identifiable. Le narrateur se sert d'une riche signalisation de L2 dans le DD : nous estimons que l'autonomie discursive, dans ce cas, est gérée par l'instance narrative, dans l'espace du segment introducteur de la parole : c'est bien le narrateur qui oriente et introduit, à sa guise, ce discours. Pour le DIL, il est difficile de parler d'une autonomie, cette forme rendant compte des traces d'une posture interrogative et dubitative des personnages. Si le narrateur ne cherche pas à doter ses personnages de cette posture, cela revient à la position plutôt soumise qui les caractérise dans le monde diégétique. Ainsi, la capacité de mettre en doute ou de s'interroger est exprimée par l'incertitude d'un DIL. Ce qui peut être aussi le cas de la mise entre guillemets, difficilement attribuable au personnage. Paradoxalement, l'intervention narrative disparaît dans le discours intérieur. Là où le discours de L2 se trouve, conventionnellement, libéré de la gestion narrative, l'autonomie discursive s'exerce au niveau d'une parole intérieure et « cachée ».

Cette économie narrative des formes discursives est liée aux enjeux de sens du récit : les personnages sont des sujets passifs obéissant aux ordres de l'instance autoritaire. La parole directe peut être la manifestation de cette obéissance ; néanmoins, ces sujets manifestent des réactions rares et propres à quelques personnages, par le biais d'un DIL ou d'un discours intérieur rendant compte d'une réaction clandestine ; ainsi, la voix des personnges est *tue.* S'il y a une révolte, comme on l'a vu auparavant, elle demeure souvent sous l'abri d'une parole réduite au silence. Nous sommes toujours dans l'hypothèse d'une obéissance *en connaissance de cause*.

### 3.7.1 Discours direct

La lecture d'ouvrages et d'articles sur le DD conduit aux trois constats suivants :

- Le DD serait une forme permettant une « reproduction fidèle » de l'énoncé original rapporté. Il est connu pour ses capacités mimétiques.
- Le DD « offre tous les dehors de l'objectivité » (Jeandillou, 1997 : 71)
- Le DD produit un effet théâtral lié à d'autres effets comme l'effet d'oralité et l'effet d'un jeu dramatique.

Si le premier constat semble être une caractéristique conférée au DD, comme le souligne Combettes (1990), les deux derniers concerneraient plutôt des effets de l'usage du DD.

#### 3.7.1.1 Discours direct : fidélité et objectivité

La caractéristique la plus souvent invoquée à propos du DD est son aspect « fidèle ». Cette fonction mimétique renvoie à la distinction d'Aristote entre mimésis et diégésis. Le discours diégétique ne ferait que raconter, à l'instar du DI, et le discours mimétique représenterait des propos, comme dans le DD. C'est ainsi que Genette, en travaillant sur le discours littéraire, qualifie le DD de discours le plus mimétique, « où le narrateur feint de céder littéralement la parole à son personnage » (Genette, 1972 : 292). Le DD assurerait plus d'authenticité. Néanmoins, cet aspect a été mis en cause. Jeandillou parle d'« un apparent mimétisme » du DD, soumis « au bon vouloir du rapporteur », ce qui ne lui confère point de « valeur stable » :

> L1 situe ce qu'il cite par rapport à L2 et aussi par rapport à son propre point de vue ; il modifie de la sorte l'interprétation qu'en fera son destinataire. Le texte, qu'il soit ou non littéraire, est un champ d'exercice privilégié *pour ces jeux d'influence*. (Jeandillou, 1997 : 71-72 *[nous soulignons]*)

Les « jeux d'influence » exercés par l'usage du DD autorisent à penser cette forme selon l'activité du rapport effectué par l'énonciateur premier, en l'occurrence le narrateur.

En un autre lieu, Authier-Revuz met en garde contre cette fidélité accordée au DD :

> Ce qui caractérise tout DR, c'est que la situation d'énonciation (seconde) dans laquelle et à travers laquelle le message prend son sens […] n'est présente qu'à travers la description qu'en donne le locuteur-rapporteur […] Dans le cas d'un DD, c'est L1 qui livre le cadre d'interprétation du message reproduit, ainsi, le DD ne peut être ni complet ni fidèle. (Authier-Revuz, 1993 : 11)

Cette dénonciation vaut aussi pour l'aspect objectif conféré au DD, car la valeur du « je n'interviens pas » est remise en cause (Authier-Revuz, 1978 : 51) : « L'effacement ostentatoire de L au seuil de l'énoncé qu'il rapporte est un simulacre de non-intervention absolue de L » (*ibid.*). C'est ce que la linguiste appelle « le conflit constitutif du DD » :

> L s'efface devant l'énoncé qu'il répète textuellement, et, en même temps, qu'il le veuille ou non, il tire les ficelles de la situation d'énonciation qu'il rapporte et dans laquelle l'énoncé s'inscrit et prend son sens. (1978 : 53)

L'éventuelle textualité du DD ne signifie pas fidélité. C'est également ce qu'affirme Rosier (1999 : 43-44) en dénonçant le *faux-couple* DD/DI, qui comporte un discours sur la vérité où le DD serait le discours du vrai tandis que le DI serait celui du faux.

Ainsi la fidélité et l'objectivité accordées au DD sont-elles vidées de leur sens. L'énoncé cité est sous la dépendance de celui du locuteur citant. Les différents points de vue ne manquent pas d'insister sur l'importance du « syntagme introducteur », lequel déclenche des effets multiples. Dans le discours littéraire, l'introduction d'un DD suggère un « effet de fidélité », et non point une fidélité. La fidélité et l'objectivité peuvent se classer au niveau des effets de sens recherchés à travers l'usage d'un DD. Les effets de fidélité et d'objectivité ne constituent guère le souci du narrateur de *La Trilogie.* Il apparaît que l'instance narrative chercher à construire le *personnage parlant*, et de fait l'illusion de son autonomie discursive, plus qu'à produire l'illusion d'une parole fidèle ou objective. Ce qui sera montré à travers une typologie des formes du DD, lesquelles ne mettent guère l'accent sur une quelconque fidélité ou objectivité. Ainsi, le « DD supposé »

est la preuve ultime d'un discours attribué au personnage, mais marquant explicitement sa non-fidélité et sa non-objectivité à travers des formes d'introduction du discours comme « l'air de dire » et « semblant dire ». Mêmes les commentaires descriptifs du narrateur, dans les seuils de parole, ne viseraient pas un effet de fidélité ; l'occasion d'introduire un discours du personnage est, pour le narrateur, celle de sa construction, autrement dit, il s'agit de construire un effet de personnage. Le discours, comme notre hypothèse le reformulait, est le moyen de construire une altérité discursive ; il semble aussi l'occasion de signaler *l'existence* de ce même personnage à travers « gestes », « mouvements », « attitudes » et « façons de parler ».

#### 3.7.1.2 Discours direct : effet théâtral

Le DD se distinguerait des autres formes du DR par un certain effet théâtral. Dans un récit, le dialogue en DD est souvent lié à la notion de « scène » : scène dialoguée, scène de dialogue. Le terme de « drame » est aussi affecté à la parole directe, comme dans le développement, fait par Genette, à propos des cinq vers d'Homère récrits par Platon :

> Il va jusqu'à récrire en diégésis la fin de la scène entre Chrysès et les Achéens, qu'Homère avait traitée en mimésis, c'est-à-dire en paroles directes, à la manière du drame. (Genette, 1972 : 279)

« Parole directe » et « drame » sont ainsi associés. Bertin (2004 : 227), dans une étude sur le *Roman de Renart,* parle d'une mise en scène de la parole. Elle constate la présence dominante du DD dans cette mise en scène ; le *Roman de Renart* « représente un discours théâtral à travers plusieurs procédés qui donnent l'impression d'un échange rapide, polémique ». L'effet théâtral rejoint ici l'effet d'oralité. Cette éventuelle imitation du ton et du débit (« l'impression d'un échange rapide, polémique ») traduit une aptitude du DD à produire l'illusion d'une parole spontanée comme dans une conversation courante.

Si l'effet d'oralité peut se localiser à l'intérieur du discours cité, il intervient aussi au sein du segment introducteur. Les commentaires que

fournit le narrateur revêtent plusieurs formes : commentaire sur la parole même, sur le personnage dont il rapporte la parole, et d'autres éléments descriptifs interviennent dans une mise en scène du discours cité. C'est le cas dans certains récits littéraires où le narrateur décrit les manières de dire et évalue la parole directe ; ce seuil de la parole fait aussi partie du sens recherché dans le récit, et sa présence n'est pas fortuite.

En plus des commentaires sur le dire, le narrateur peut émettre des descriptions non verbales et para-verbales, ce qui peut produire un effet théâtral à travers gestes, mouvements, débit et autres effets spéciaux. Il conviendrait de distinguer entre le discours direct en contexte de dialogue théâtral et le discours direct dans une narration romanesque : tandis qu'au théâtre, le discours direct est effectif, dans un roman, les répliques directes des personnages ne sont que des stratégies énonciatives du narrateur. La théâtralité du DD est à saisir comme effet du sens narratif.

La fidélité, l'objectivité et la théâtralité ne sont pas des caractéristiques formelles du DD, mais des effets spécifiques qui ne présentent pas un cas général, le narrateur ne cherchant pas systématiquement à rendre compte d'une illusion verbale liée à l'illusion romanesque. Il s'agit de tendances particulières associées à tel ou tel projet narratif. Comme nous l'avons déjà expliqué dans le premier chapitre, l'objectif du narrateur n'est pas de produire un réalisme verbal ou une oralisation du discours cité. La théâtralisation peut être une stratégie narrative, mais dans le cas de *La Trilogie*, il semble que les commentaires descriptifs et les effets d'une mise en scène sont présents afin de construire une altérité, en l'occurrence, les personnages du récit. Non seulement leur discours est signalé, mais le narrateur produit un effet-personnage.

#### 3.7.1.3 Discours direct : caractéristiques formelles

L'hétérogénéité énonciative caractérise le DR et, de fait, le DD qui est la forme la plus touchée par l'aspect de rupture et de séparation entre deux énonciations : celle du rapporteur et celle du discours rapporté. Dans ses *Problèmes de linguistique générale,* en traitant de la question du

« langage et l'expérience humaine », Benveniste explique comment l'homme parlant s'approprie la langue, et se réalise en tant qu'individualité à travers ce médium linguistique. Il souligne l'importance de l'acte d'énonciation, comme étant la transposition linguistique d'une subjectivité qui s'introduit par un « je », première personne du singulier. Cette singularité se laisse aussi entrelacer dans une intersubjectivité, traduite par un « tu » où la réciprocité s'installe, en même temps que « la présence de la personne » se met en œuvre. En second lieu, l'acte de dire « je », et de s'exposer comme une individualité parlante, effectue une rupture dans le temps où le locuteur fait usage du présent. Ce temps constitue le centre et le point focal à partir duquel le « je » gère et met en scène les autres temporalités. Benveniste note : « Ce présent est *réinventé* chaque fois qu'un homme parle parce que c'est, à la lettre, *un moment neuf, non encore vécu* » (Benveniste, 1974 : 74 [*nous soulignons*]). Le passé et le futur constituent ainsi « des points vus en arrière ou en avant *à partir du présent* » (*ibid.* : 74).

Si la présence de la personne et le temps du présent sont constitutifs de l'acte de parler, dans le cadre d'un récit littéraire, cela reste une illusion discursive, faisant partie de l'illusion romanesque. Ainsi, nous parlons ici d'*un effet de présence* et d'*un effet du présent*. La réinvention du présent et le « moment neuf » sont réalisés par la logique du retour au présent qui régit l'insertion du DD :

> Ahmed Abd el-Gawwad dévisagea longuement son fils, interloqué, avant de lui répondre :
>
> – Et c'est à cela que tu veux sacrifier ton avenir ? L'origine de la vie et sa finalité ? L'origine de la vie, c'est Adam, et notre destin le paradis ou l'enfer ! À moins que ça ait changé récemment !... (*Palais* : 92)

Le narrateur raconte ici à la troisième personne du singulier (*Ahmed Abd el-Gawwad, lui*), et fait usage du passé simple comme un temps de narration, ce qui va changer dans la situation d'énonciation rapportée où le locuteur prend la parole à la première personne « je ». Le temps du présent se

rapporte à la situation de parole, et le discours se trouve modalisé par l'interrogation et l'exclamation. Le locuteur s'adresse également au « tu » de l'interlocuteur avec qui est-il censé s'entretenir. D'autres éléments interviennent afin de différencier les deux situations énonciatives. Ils concernent l'usage d'interjections, mais incluent aussi un registre qui serait celui du personnage et non du narrateur, par exemple :

> Le laissant derrière elle comme ahuri, sa paume plaquée sur son cou, elle se tourna vers lui et, la main posée sur la rampe, lui déclara pour finir :
>
> – T'en prendras d'autres ! Tu m'as fait bien plus de mal à moi ! Alors je n'aurais pas le droit de me venger par une malheureuse gifle ? Hein ? Fils de chien. (*Palais* : 204)

L'injure (« fils de chien ») marque ainsi un lexique du locuteur du discours cité qui ne serait pas celui du narrateur.

Le critère du changement énonciatif est net dans un DD qui altère deux situations d'énonciations. L'effet de séparation se réalise textuellement à travers l'inscription, dans le discours introducteur du narrateur, des indices de signalisation du discours du personnage, assurant ainsi sa construction. Le DD intervient, dans notre corpus, soit dans une séquence dialogale, soit en tant que fragment de DD au sein du récit du narrateur.

### 3.7.2 Discours direct dans une séquence dialogale : effet de personnage

Un des environnements privilégiés où apparaît le DD est la séquence dialogale. La structure du récit a permis la schématisation de l'événement narratif incluant un ensemble de situations réalisées textuellement par un récit du narrateur où peut s'adjoindre une scène de dialogue. Cette dernière est reconnue par l'effet de personnages qui – dans un cadre spécifique, un lieu et un temps précis – sont en train de « parler ». La scène se lie à l'événement par le thème ; si l'événement aborde le mariage des filles, les

scènes constituent un rassemblement des membres de la famille s'entretenant sur le mariage d'Aïsha ou de Khadiga. Le dialogue en DD caractérise ces scènes, où il est présenté dans une séquence dialogale à la manière de répliques théâtrales.

Le DD, en tant qu'événement de parole et en tant que signalisation d'un discours, serait l'occasion d'un effet de jeu théâtral recherché par l'instance narrative. Ainsi, la scène de dialogue se définit dans le récit par l'espace d'une mise en scène organisée dans le but de (re)présenter le personnage parlant. La gestion théâtrale du narrateur ne viserait pas à produire un effet de fidélité, mais à *construire* le personnage tout en délimitant sa zone discursive. Nous parlons d'un effet de personnage dans la mesure où les indices de signalisation de son discours rendent compte aussi de ses « mouvements », de ses « attitudes », de ses « gestes » et de ses « façons de parler », ce qui dépasse la seule construction du discours de L2. Construire une altérité discursive est aussi l'occasion de construire l'unité même du personnage.

#### 3.7.2.1 Séquence dialogale : insertion et frontières internes

La séquence dialogale est un des environnements où le DD fait son apparition. Elle s'inscrit dans la perspective séquentielle, développée par Adam (1992), qui rend compte de l'architecture compositionnelle du récit. Ce dernier est constitué de plusieurs séquences : narrative, descriptive, argumentative et dialogale, qui sont schématisées par des prototypes. La séquence est :

> Un réseau relationnel hiérarchique : grandeur décomposable en parties reliées entre elles et reliées au tout qu'elles constituent ;
>
> Une entité relativement autonome, dotée d'une organisation interne qui lui est propre et donc en relation de dépendance/indépendance avec l'ensemble plus vaste dont elle fait partie. (Adam, 1992 : 28)

L'autonomie de la séquence ne signifie pas son isolement par rapport au texte. Elle fait partie de la scène de dialogue ainsi décrite, sauf dans les

cas où le dialogue est inséré sans aucun commentaire narratif, la séquence étant alors représentée sans lien direct. Sa propre construction hiérarchique s'explique en termes de « rangs », où une structure est constituée d'un rang supérieur[38]. Ce rang supérieur peut recouvrir plusieurs rangs inférieurs : « l'intervention », qui comprend des « actes de langage » d'après la majorité des théoriciens de la conversation. La possibilité d'engendrer des rangs inférieurs s'explique par la structure hiérarchique, loi qui permet de produire une infinité d'échanges dans une interaction verbale.

En ce qui concerne le dialogue romanesque, Kerbrat-Orecchioni reprend les mêmes catégories dans la schématisation de la parole alternée :

- Séquence
- Échange
- Intervention
- Acte de langage (Kerbrat-Orecchioni, 2005)

La séquence dialogale est composée elle-même de trois (sous-)séquences :

- Séquence d'ouverture
- Corps du dialogue
- Séquence de fermeture

Le corps du dialogue est aussi appelé « séquence transactionnelle » dans le prototype d'Adam. La séquence peut inclure plusieurs échanges, chacun d'eux étant constitué, en principe, de deux interventions. Par exemple :

– Bonjour
– Bonjour !

La première est appelée « intervention initiative » et la deuxième « intervention réactive ». Un échange peut aussi comporter une troisième

[38] Cf. « la séquence » chez Kerbrat-Orecchioni (1990), et « l'échange » chez Roulet (1985).

intervention dite « évaluative » et, de fait, construire un échange à trois interventions. Par exemple :

– Où cours-tu comme ça ?
– Au cinéma
– Ah ! au ciné ![39]

Quant à l'acte de langage, les théoriciens ne s'accordent pas sur une définition de cette unité en contexte interactif. Il est appelé « clause » par Adam (1992), pour recouvrir non seulement un comportement verbal, mais aussi le non-verbal (un mouvement de tête peut être une réponse à un salut, donc un salut rendu).

L'activité dialogale a pour principe l'alternance, la notion de « tours de parole » a une place dans la structure du dialogue, où il est question de prises de parole alternées entre deux interlocuteurs, mais aussi d'une contribution verbale à un moment déterminé d'un locuteur déterminé (Kerbrat-Orecchioni, 1990 : chapitre 3).

L'insertion du dialogue romanesque est aussi marquée par l'idée d'une rupture avec le récit. Les frontières de la séquence dialogale rendent compte de cet aspect séparateur.

#### 3.7.2.2 Insertion du DD dans le récit : rupture et frontières

Le dialogue est souvent « inséré dans le récit », où il introduit « une rupture » dans la narration. Kerbrat-Orecchioni (2005 : 327) souligne que le dialogue « vient briser la continuité du récit (c'est une sorte de corps étranger) ». Cette rupture, voire cassure selon Rullier-Theuret, permet de définir le dialogue en tant qu'« unité de composition textuelle » par la plupart des théoriciens. Le dialogue est aussi défini comme une « unité intégrée » par Rullier-Theuret (2001 : 30), laquelle, néanmoins, pose la question de savoir si la scène dialoguée est un bloc isolable. Existe-t-il des possibilités de transition entre les deux éléments « récit et dialogue » ?

---

[39] Exemple tiré de Kerbrat-Orecchioni, 1990 : 236.

La forme de DD, par laquelle s'introduit le dialogue, signale une « nette démarcation », suivant l'expression de Jeandillou (1997 : 71), entre les « propos insérés » et la narration. La terminologie tend vers l'expression de l'idée d'une rupture, et de frontières entre la parole directe et le récit narratif ; il convient donc de saisir comment les théoriciens définissent cette rupture, en d'autres termes, sous quelles formes le dialogue fait son entrée dans le récit.

Rullier-Theuret remarque que le dialogue et le récit ne sont pas toujours brutalement séparés et que, pour éviter des cassures dans le texte, des stratégies narratives se mettent en place. Introduire le dialogue est désigné souvent par l'expression de « céder, accorder, donner ou passer la parole aux personnages ». Comment ce passage se réalise-t-il ? Tandis que Rullier-Theuret parle de « traits de passage de la parole », Jeandillou souligne des « indices de démarcation », lesquels réalisent une « intégrité formelle » du DD mais opèrent aussi une rupture au niveau énonciatif des instances de parole. En effet, sur le plan énonciatif, le DD instaure un autre système de repérage.

Outre le critère de changement énonciatif évoqué plus haut, et du temps verbal, d'autres critères formels se présentent : 1. L'organisation spatiale : le récit du narrateur se distingue des dialogues au niveau de l'occupation de l'espace effectif du texte. Matériellement, les passages dialogués ont plus d'espace blanc que les segments narratifs. 2. Les signes de ponctuation où la parole est introduite par le signe des deux-points, avant le retrait vers des alinéas accompagnés de tirets, indiquant des tours de parole. Les phrases qui suivent l'alinéa commencent par une lettre majuscule.

La démarcation entre le récit du narrateur de *La Trilogie* et le discours des personnages se caractérise, entre autres, par une rupture temporelle ou un « relief temporel » (Weinrich, 1989). L'insertion d'un dialogue serait l'occasion d'une distinction de plans temporels : un arrière-plan à l'imparfait et un premier plan au passé simple :

> Ahmed Abd el-Gawwad sirotait son café de l'après-midi dans sa chambre quand Khadiga entra. (*Impasse* : 293)
>
> Amina était en train de préparer le service à café en prélude à la séance traditionnelle de fin d'après-midi, quand Oum Hanafi arriva vers elle en courant, avec dans les yeux un chatoiement présageant d'heureuses nouvelles. (*Impasse* : 194)
>
> M. Ahmed était plongé dans ses registres quand une chaussure à talon haut frappa le pas de la porte de la boutique. (*Impasse* : 456)
>
> Quant à Yassin, il n'avait pas bougé de la terrasse et, anxieux, était resté à réfléchir à l'ouragan qui l'attendait, jusqu'au moment où la voix de son père lui parvint. (*Impasse* : 520)
>
> L'activité grandissait dans la boutique quand entra soudain en trombe un homme ayant le diable à ses trousses ; il s'arrêta au milieu de la boutique. (*Impasse* : 58)

Cette mise en relief de deux plans temporels sert à faire advenir l'histoire dans une logique de l'action. Comme le signale Weinrich (1989 : 130), le temps de l'imparfait appartient à la « normalité d'un "quotidien" dépourvu de relief », tandis que le passé simple du premier plan « donne au récit un tempo narratif accéléré ». Les trois premiers exemples débutent un sous-chapitre, alors que les deux derniers interviennent au milieu du récit narratif. La conjonction de subordination « quand » accompagne souvent le changement de plan et marque le glissement de l'histoire racontée vers une action (*quand entra soudain…, quand une chaussure à talon haut frappa…, quand Oum Hanafi arriva…, quand Khadiga entra…*). De plus, le relief temporel peut s'adjoindre un adverbe désignant un moment soudain :

> L'activité grandissait dans la boutique quand entra soudain en trombe un homme ayant le diable à ses trousses ; il s'arrêta au milieu de la boutique. (*Impasse* : 58)
>
> Ayant surpris, venant de l'intérieur, la voix sonore de leur père qui s'était mis à parler des affaires courantes de la maison, elles restèrent aux écoutes, dans une attente angoissée, tout en échangeant des regards interrogateurs, quand tout à coup elles entendirent enfin la

> voix de leur mère déclarer avec une extrême politesse, d'une voix soumise. (*Impasse* : 175)

La rupture peut se réaliser à travers le seul adverbe temporel en début de phrase, qui annonce un dialogue :

> Soudain, l'arrêt d'une calèche devant l'entrée de la boutique interrompit ses pensées. (*Impasse* : 122)
>
> Soudain, elle fut saisie par la voix de son maître annonçant avec ironie. (*Impasse* : 422)

La distinction entre deux plans, permettant le glissement de la temporalité de l'histoire vers celle d'une action, et l'idée d'une interruption semblent caractériser l'insertion d'une séquence dialogale. Ce qui renvoie à la logique de rupture qui régit l'intégration du dialogue dans le récit. Il n'existe pas néanmoins une idée du dialogue comme « bloc isolable » ; l'arrière-plan prolonge le discours narratif et introduit l'idée d'un état en cours, interrompu par l'action. Même l'interruption du récit, à l'aide des adverbes temporels, n'isole pas le dialogue du récit : « Soudain » instaure comme un moment neuf, mais toujours par rapport à ce qui précède. Cette interruption peut impliquer l'idée d'une continuité : l'indication « Soudain, l'arrêt d'une calèche devant l'entrée de la boutique interrompit ses pensées » intervient à la suite d'un discours intérieur du personnage (« interrompit ses pensées »). S'il existe une interruption, c'est par rapport à un état à interrompre, ainsi le dialogue qui suivra n'est pas isolé de ce qui est raconté dans le récit.

Par ailleurs, comme dans le deuxième exemple « Soudain, elle fut saisie par la voix de son maître annonçant avec ironie », un effet de signal sonore (« la voix ») marque aussi certaines annonces de répliques dialogales :

> M. Ahmed entendit un bruit de pas à l'entrée de la boutique. (*Impasse* : 660)

> La voix parvint aux oreilles d'Ahmed Abd el-Gawwad qui au même moment sentit quelqu'un faire irruption dans la boutique. (*Impasse* : 618)
>
> Puis, elle entendit le son de la canne sur les marches et tendit la lumière par-dessus la rampe. (*Impasse* : 18)
>
> En entendant les bruits de ses pas, il abandonna ses pensées. (*Impasse* : 303)
>
> Il entendit derrière la porte de la chambre un toussotement et comprit que la visiteuse l'avertissait de son arrivée. (*Impasse* : 294)
>
> Il frappa à la porte qui s'ouvrit au bout de quelques instants sans que quiconque n'y apparaisse.
>
> – Qui est là?
>
> La voix lui fit tressaillir le cœur. (*Palais* : 154).

Les sons et les bruits constituent des signaux annonciateurs de la parole. Le dialogue est présenté comme l'occasion, pour le narrateur, de *donner corps* aux personnages parlants, qui « possèdent une voix » et « font du bruit » afin d'annoncer leur « arrivée », leur « entrée en scène » et leur « prise de parole ». Les indices d'un effet de personnage ne se limitent donc pas au DD ; le narrateur organise, dans son discours narratif – le passé simple (« entendit, fit, parvint ») inscrit la présence du narrateur qui raconte –, un jeu d'effets spécifiques qui confèrent au personnage « un semblant de présence ».

Ce jeu narratif outrepasse les effets sonores pour enrichir la description du personnage prenant la parole, par une composante non-verbale qui intensifie l'effet-personnage. Il est question de gestes, de regards, de mouvement corporel de déplacement et de position physique :

> Il se leva de son bureau et vit trois jeunes gens s'avancer vers lui, l'air sérieux et grave, puis s'arrêter contre son bureau en disant. (*Impasse* : 660)
>
> Il se dirigea vers le canapé sans se retourner vers lui et s'assit. À cet instant, Fahmi s'imposa à son regard, debout sur le pas de la porte, enfoncé dans l'embarras et la honte, et l'autre lui décocha un regard

> plein de sécheresse […] Fahmi vainquit enfin son embarras et s'approcha à pas légers de l'endroit se pencha sur sa main, la saisit et l'embrassa avec un infini respect. (*Impasse* : 648)

> Il trouva son père assis jambes croisés sur le canapé en train de jouer avec les grains de son chapelet, le regard dénonçant une réflexion attristée. Il le salua avec un débordement de politesse et s'arrêta à deux mètres du canapé avec soumission et subordination. Son père lui rendit son salut d'un mouvement de tête […] Puis il lui lança un regard sombre. (*Impasse* : 562)

> Elle s'approcha de lui, avec son corps dodu, charnu, à la croupe frémissante, et il se leva pour l'accueillir en lui tendant sa main. (*Impasse* : 295)

> Puis il ôta son tarbouche, le posa sur coussin au milieu du canapé et étendit ses jambes, décontracté […] À peine la femme eut-elle posé les yeux sur lui qu'elle s'arrêta, et s'écria. (*Impasse* : 129)

> Elle s'avança vers lui avec la lenteur que ce quintal de chair et de graisse imposait à ses pas puis lui tendit une main à la peau fine et laiteuse, qui sortait de la manche de sa vaste robe blanche. (*Palais* : 184)

Il apparaît que les moindres gestes des personnages sont signalés : la distance entre personnages (« s'arrêta à deux mètres du canapé », « s'arrêter contre son bureau »), leur position corporelle (« assis jambes croisés », « étendit ses jambes, décontracté », « Elle s'approcha de lui »), la direction du regard ainsi que ses caractéristiques (« À peine la femme eut-elle posé les yeux sur lui », « il lui lança un regard sombre », « le regard dénonçant une réflexion attristée », « Fahmi s'imposa à son regard ») et des gestes détaillés (« il ôta son tarbouche, le posa sur coussin au milieu du canapé », « en lui tendant sa main », « se pencha sur sa main, la saisit et l'embrassa »). Le narrateur ne fait pas une description neutre, il ajoute sa propre interprétation du non-verbal : dans « avec ce quintal de chair et de graisse », le démonstratif « ce » appartient au discours narratif, et crée un effet d'ironie. L'embarras et la honte de Fahmi (deuxième exemple) relèvent également du commentaire narratif. Ce qui annule toute possibilité d'un

effet d'objectivité du DD ; le narrateur vise à signaler et le discours du personnage et l'aspect non-verbal de ce même discours.

La spécificité de l'introduction du dialogue dans le récit consiste à inclure un ensemble d'éléments constituant une sorte de disposition scénographique. Les effets de sonorisation et de visualisation décrivent le personnage que le narrateur construit, au seuil de la parole, comme s'il était une présence et un effet sonore.

Outre les périphéries non-verbales et para-verbales, la frontière entre récit et dialogue peut s'effacer par l'insertion immédiate, en début de sous-chapitre ou de chapitre, de répliques dialogales sans aucune intervention narrative explicite :

> – Jeudi prochain, je me marierai en confiant à Dieu mes espoirs !
> – Qu'il t'accorde le succès!
> – Mon succès sera assuré si mon père me donne sa bénédiction !
> – Dieu en soit loué, il te la donne […]
> Ainsi donc, les choses s'étaient déroulées contre la volonté de M. Ahmed qui, par crainte de voir se rompre le lien qui l'unissait à son fils, s'était vu contraint d'en épouser le cours. (*Palais* : 252)
>
> – Notre amie la femme du regretté Shawkat voudrait avoir un entretien avec vous ! (*Impasse* : 302)
>
> – Bonsoir ! (*Palais* : 99)

Les répliques du premier exemple s'étalent sur une page, sans aucune introduction de la parole. Elles se caractérisent par un changement énonciatif : les pronoms personnels « je » et « tu », ainsi que le temps verbal utilisé, qui est le présent. Le récit du narrateur intervient à la suite du dialogue interprétant ce qui se dit entre les deux personnages. Les deux autres exemples montrent également le début d'un sous-chapitre où le DD s'introduit sans aucune intervention. Le changement énonciatif est désigné dans le deuxième exemple par les indices personnels « notre » et « vous », et par le conditionnel, qui implique un usage subjectif lié à la relation de respect entre la fille et son père. Dans le dernier exemple, l'expression

phatique « Bonsoir ! » présente une énonciation modalisée par le mode exclamatif et marque un changement énonciatif par rapport au récit narratif.

Ce même cas se présente avec un ajout, celui de la désignation des locuteurs, de manière théâtrale, par le nom propre :

> ABDEL-MONEM. – Dans la cour on a bien plus de place que sur la terrasse! Il faut à tout prix enlever le couvercle du puits pour voir ce qu'il y a dedans !
>
> NAIMA. – Maman va se fâcher, tata et mémé aussi !
>
> OTHMAN. – Personne nous verra !
>
> AHMED. – Le puits est terrible, celui qui regarde dedans en meurt !
> (*Palais* : 47)

Ces répliques, dont le locuteur est identifié, ne seront jamais interrompues par un verbe de parole, elles continuent pendant 4 pages jusqu'à la fin du sous-chapitre. La désignation par le nom propre est l'indice d'une prise de parole en DD, l'intérêt de cette mise en scène des noms étant d'introduire les nouveaux personnages (les petits-enfants) dans le récit. Ainsi, le DD permet cette introduction, identifié qu'il est par la forme de réplique dialogale et par les désignations à caractère théâtral.

L'instance narrative prend en charge la présentation du personnage tout en représentant son discours. Les cas où le narrateur n'introduit pas la parole sont moins nombreux : il s'agit généralement de commentaires descriptifs qui, au minimum, précisent le lieu du dialogue et les personnages concernés.

Au niveau du corps de séquence (ou niveau interne du dialogue), les commentaires narratifs continuent à introduire la parole et signaler un DD, soit à l'aide d'un verbe de parole, soit au moyen d'expressions descriptives. Celles-ci caractérisent le discours narratif, lequel tend à décrire le personnage, à l'instar des descriptions non-verbales et para-verbales dans les frontières du dialogue. Le choix des verbes de parole est significatif dans la mesure où il contient une charge descriptive. Mais certains commentaires ne font pas usage de verbes ; ils présentent le DD sans signalisation explicite.

Les verbes introducteurs présentent un critère de démarcation fréquent dans les dialogues romanesques. Ils participent à la constitution du DD. La question des verbes de parole fait aussi partie des études sur le DD. La plupart procèdent à un classement des verbes qui se prêtent à un usage d'un DD, selon des critères sémantiques, lexicaux ou syntaxiques. Certains verbes ne sont pas considérés comme verbes de parole, comme « penser » pour Charolles (1976). Les chercheurs travaillent également les verbes les plus utilisés, selon le corpus : tandis que Monville-Burston (1993), étudiant un corpus de presse écrite, note l'usage des verbes de diffusion (*annoncer, informer*) et les verbes de clarification (*ajouter, indiquer, préciser*), Vincent et Dubois (1997), explorant des récits oraux, notent que le verbe « dire » est le plus utilisé. Dans le cas d'un récit littéraire, les verbes peuvent varier selon les effets recherchés par le narrateur ; le verbe de parole est aussi accompagné de commentaires sur des éléments non-verbaux et para-verbaux.

Les verbes introducteurs du DD, dans *La Trilogie*, sont majoritairement *dire, demander, répondre, déclarer, avancer, répliquer, reprendre, s'exclamer* et *poursuivre*. Ils interviennent avant le DD, ou à l'intérieur du DD via une proposition incise, et décrivent une modalité de discours (interrogation, exclamation, réponse). Le verbe peut revêtir la forme d'un marqueur délimitant les étapes de la parole. Raconter un récit en DD amène à un choix de verbes comme : « commencer son récit », « poursuivre son récit », « revenir à son récit » et « achever son récit ».

Certains verbes ne relèvent pas des actes locutoires, mais désignent soit des réglages de la parole (*couper net, arrêter net* ou *interrompre*), et aussi l'acte communicatif : *s'adresser à quelqu'un*. D'autres soulignent des caractéristiques para-verbales (le ton et la voix) : *murmurer, grommeler, marmotter, élever la voix* et *s'écrier*. On peut ajouter *éclater de rire*, *pester* et *s'esclaffer*, qui décrivent aussi l'attitude du locuteur.

Les verbes peuvent décrire un acte illocutoire, par exemple l'expression d'un sous-entendu,

> Il se mit à confirmer son sous-entendu avec des accents affectueux. (*Impasse* : 458)

Comme on l'a déjà vu, le mouvement du locuteur est souvent décrit :

> Il se tourna vers lui à nouveau :
>
> – Étant ton père, dit-il, je veux être rassuré sur ton avenir ! (*Palais* : 90)

En l'absence de verbe de parole, le segment liminaire exprime l'idée d'une écoute, dans la mesure où le locuteur est « entendu »,

> Ici, la voix d'Amina se fit entendre : […] (*Jardin* : 17)
>
> Elles penchèrent leurs deux têtes contre la porte, chacune regardant l'autre dans les yeux sans presque la voir, *quand leur parvint la voix décousue d'Amina.* (*Impasse* : 176)

ou bien le narrateur fait usage de commentaires descriptifs, à la manière de didascalies théâtrales. Ce sont des explications sur les gestes,

> Husseïn *désigna du doigt* ce que l'endroit recelait de beauté et de grandeur :
>
> – Voilà ce qui m'enchante vraiment ! (*Palais :* 269)
>
> Mais Ahmed Abd el-Gawwad *l'arrêta d'un geste* :
>
> – Ah ! non, vous m'offensez ! (*Impasse* : 126)

sur la vision et les regards croisés :

> Alors, *il jeta un œil* à l'intérieur, comme machinalement, et *croisa le regard de Yaaqoub…*
>
> – Bienvenue à M. Ahmed **!** lui cria l'homme. Je vous en prie, entrez donc ! (*Palais* : 152)

Les expressions peuvent aussi concerner l'attitude du locuteur,

> Il éprouva du dépit mais, *s'entêtant davantage* :
>
> – Tout viendra en son temps! dit-il. (*Jardin* : 249)

ou l'aspect du visage associé à des sourires et à des rires – commentaire accompagné d'une évaluation narrative (« rusé ») :

> Le visage de la femme s'éclaira d'un sourire rusé :
>
> – Voilà qui contredit ce que j'ai entendu dire de vos marchandises !
>
> Il éclata de rire :
>
> – Quel besoin avez-vous de sucre alors que votre langue est tout miel ? (*Impasse* : 125)

D'autres interventions en DD prennent une forme fortement théâtralisée dans la mesure où le segment introducteur se contente de relater un détail au moyen d'une phrase nominale :

> Puis, avec mépris :
>
> – Eh bien, parfaitement ! elle est comme je te le dis ! (*Palais* : 84)
>
> Puis, d'une voix grave, le regard accablé :
>
> – Et c'est aussi l'école qu'avait choisie après mûre réflexion notre cher Fahmi ! (*Palais* : 87)
>
> Puis, hochant la tête :
>
> – O Dieu de miséricorde !
>
> M. Ahmed, sur un ton d'excuse :
>
> – Je me demande comment elle a fait pour vous fâcher à ce point ! (*Palais* : 343)
>
> Puis après une plage de silence :
>
> – Et j'aurai un jour une rente confortable ! (*Jardin* : 250)

Les segments « d'une voix grave » et « sur un ton d'excuse » peuvent suggérer une prise de parole, alors que les autres soulignent un comportement gestuel (« hochant la tête ») ou une absence de parole (« une plage de silence »). Ils montrent aussi l'attitude du locuteur : « avec mépris ». Le connecteur « puis » permet de prolonger le dialogue et de ménager une transition entre les interventions en DD. À travers ces indications narratives, le lecteur est orienté dans l'identification d'un DD. Le narrateur introduit souvent le DD créant ainsi une zone frontalière signalant le discours du personnage.

Les frontières des interventions au sein de la séquence dialogale témoignent du degré d'importance que le narrateur accorde aux descriptions constructives d'un effet de personnage. S'il fait son entrée à travers la rupture entre récit et dialogue (par la distinction des plans temporels), le

personnage semble représenté comme un simple geste, un regard, un visage, une voix, un mouvement corporel, un ton et autres détails qui lui confèrent un semblant de présence. Cet effet théâtral du DD dans les séquences dialogales ne semble pas utilisé pour produire un effet de fidélité ; le narrateur se soucie peu de l'authenticité d'une parole, son objectif est de construire une altérité. Il se peut que les détails descriptifs donnés veuillent présenter un quelconque réalisme, et de fait, une certaine imitation et une reproduction fidèle des actes du personnage. Cependant, le DD n'est pas le moyen de reproduire un discours fidèle, mais plutôt un discours mis en scène dont l'apparent objectif est de (re)présenter le personnage. Nous pouvons considérer que le DD, en tant qu'événement de parole, est une occasion de construire le personnage parlant, mais nous ne pouvons pas faire fi de cet événement de parole signalé : la construction du personnage parlant est parallèle à sa construction en tant que « personnage ».

La spécificité dans la construction du personnage ne se limite pas aux commentaires introducteurs dans la séquence dialogale. Le narrateur semble mobiliser le DD pour représenter aussi la pensée et la vie intérieure du personnage, jusqu'à l'expression d'une parole supposée qui ne s'énonce pas. Ce qui dépasse la question même de fidélité, voire de l'objectivité ; le DD n'est nullement utilisé pour reproduire, mais pour représenter le monde intérieur du personnage et ses pensées intimes adressées à lui-même.

Ce dernier ne peut paraître autonome que grâce à la forme de DD qui confère l'illusion d'une indépendance discursive : le personnage parle. Même si la zone du narrateur est riche des indices de signalisation de l'autre locuteur, celui-ci reste un sujet passif qui se dessine selon les objectifs du chef d'orchestre. Or nous constatons une trace de « la pensée » du personnage dans certains segments introducteurs du DD. Le personnage se glisse à travers des formes interrogatives ; il s'agit de la forme du DIL qui mêle les deux voix du narrateur et du personnage :

> La sultane se mit à le regarder, l'air songeur, comme si elle cherchait à décrypter le secret de sa présence. *Était-il venu réellement pour s'entendre sur l'animation d'une soirée, comme il l'avait affirmé à la servante ?* Le désir d'en savoir davantage eut raison d'elle :

> – C'est pour une noce ou une circoncision ? (*Impasse* : 130)
>
> Il voyait tout cela en lui et y croyait de toute son âme. *Mais que pouvait-il bien en dire à son père ?* Encore une fois, il eut recours à la ruse :
>
> – L'École normale, dit-il, enseigne des sciences éminentes comme l'histoire de l'homme qui est si riche de leçons… La langue anglaise… (*Palais* : 89)

Dans ces deux exemples, l'instance narrative semble introduire la voix du personnage avant la prise de parole : « l'air songeur, comme si elle cherchait à décrypter le secret de sa présence » et « Il voyait tout cela en lui et y croyait de toute son âme » suggèrent la trace du personnage. L'usage de l'imparfait (« cherchait » et « voyait, croyait ») donne une profondeur à l'acte de vision, de recherche et de conviction. Le narrateur renonçant au passé simple qu'il utilise souvent pour introduire la parole, il ne le réintègre qu'à la suite de la forme interrogative. Ces questions font entendre la voix du personnage à travers la modalité interrogative même, qui n'est pas conventionnellement le propre du narrateur. Cette intrusion du discours du personnage dans les segments introducteurs est rare, mais elle invite à penser les procédés de présence du personnage, et une éventuelle fusion avec la voix du narrateur. En d'autres termes, ces exemples permettent de réfléchir sur le rapport entre narrateur et personnage, tel qu'il est instauré (*voulu*) par le narrateur, qui montre explicitement son activité de metteur en scène. Il montrera aussi sa capacité de sonder la vie intérieure du personnage, quand le DD, représentant la pensée et les sentiments, sera donné comme une interprétation propre au seul narrateur.

Néanmoins, l'usage du DD amène à poser la question d'un tel choix. L'effet de metteur en scène ne permet pas de concevoir un narrateur objectif – il glisse son évaluation dans les descriptions –, mais l'on peut comprendre sa présence comme une façon de rendre présent l'autre énonciateur qu'est le personnage. Ainsi, les effets recherchés porteraient sur la construction apparemment autonome du personnage parlant : la présence de l'un est une condition pour celle de l'autre. Le DD est la zone de l'autre malgré sa définitive dépendance à l'un, le plus insistant de ses effets serait la génération d'une illusion ; l'illusion d'une présence et d'une existence.

La forme de DD fait la spécificité de la construction du personnage parlant qui devient « sujet parlant » au moyen du discours. S'il est comme « parlant » dans les dialogues, il aura d'autres aspects grâce au DD intégré dans le récit du narrateur : une pensée, un souvenir, une imagination, un vouloir-dire, une parole intime, voire une parole supposée et fabriquée, toujours par le narrateur. Ce sont toujours les zones introductrices du discours qui signalent ces multiples effets construisant le discours de l'autre. En outre, les seuils de parole permettent une typologie des formes du DD investi dans le récit.

### 3.7.3 Discours direct dans le récit : effet d'une parole intérieure

Le DD, spécifié par les sujets qu'il est censé représenter, intervient aussi par fragments dans le récit du narrateur. Il peut représenter une parole directe à l'aide des dialogues, mais il est surtout utilisé pour la représentation d'entités abstraites et inaudibles. Il n'est alors question ni de fidélité ni d'objectivité ; le discours semble être l'interprétation du seul narrateur qui, néanmoins, opte pour un DD et non pour un DI ou pour un DIL.

Si l'on revient aux exemples d'un DIL précédant et introduisant la parole directe, on constate que le narrateur utilise l'imparfait :

> Il *voyait* tout cela en lui et y *croyait* de toute son âme. *Mais que pouvait-il bien en dire à son père ?* Encore une fois, il eut recours à la ruse :
>
> – L'École normale, dit-il, enseigne des sciences éminentes comme l'histoire de l'homme qui est si riche de leçons… La langue anglaise… (*Palais* : 89)

Le narrateur fait ici usage de l'imparfait dans le segment introducteur, mais il réintègre le passé simple avant la prise de parole, ce qui diffère de certains cas où le DD s'intègre dans le récit :

> Avec insistance elle demandait : « Tu as épousseté le haut des rideaux et les jalousies des fenêtres ? Tu as fait brûler de l'encens dans la salle

> de bains pour ton père ? Tu as arrosé le lierre et le jasmin ? » (*Impasse* : 255)
>
> Rien ne pouvait surpasser son bonheur quand son œil dénichait une couleur de peau claire qu'il n'avait jamais vue auparavant […] de sorte qu'il récapitulait ses visions parfois en disant : « Aujourd'hui c'est les seins de la dame qui était arrêtée devant la boutique d'un tel qui ont le pompon! » ou : « C'est le jour du derrière qui dépasse la taille cinq! » (*Impasse* : 325)
>
> Levant souvent les yeux vers son frère, il lui demandait haletant : « Et après, qu'est-ce qui s'est passé ? » Mais Yasine soufflait alors en disant : « Arrête de m'empoisonner avec tes questions. Gardes-en pour plus tard ! Si je ne te raconte pas la suite aujourd'hui, ce sera pour demain ! » (*Impasse* : 79)

Le temps de l'imparfait précède le DD, sans usage du passé simple. Si l'imparfait suivi du passé simple semble glisser la voix du personnage dans le segment introducteur, les trois exemples ci-dessus montrent un narrateur qui ne chercherait pas à se mêler à la voix du personnage, mais qui présente le DD comme résultat de sa propre interprétation. L'imparfait (« demandait », « récapitulait » et « demandait et soufflait ») paraît un moyen, pour le narrateur, de représenter une parole dont il est le seul responsable.

Dans le premier passage, l'imparfait rejoint l'effet d'insistance (« avec insistance »), et le narrateur choisit de rapporter une multiplicité de questions, ce qui ne donne pas à ce DD une valeur sûre. Le DD ne traduit pas ce que le personnage aurait dit, mais l'insistance reformulée par le narrateur. Ce qui est suggéré par la valeur de répétition et d'intensification de l'imparfait : l'acte de demander est pluriel et insistant. L'imparfait du deuxième exemple est accompagné de l'adverbe « parfois » à effet itératif. La valeur sémantique du verbe « récapituler » suppose que le DD est le propre du narrateur ; « récapituler » étant synonyme de « résumer », il serait possible que le narrateur même effectue l'acte de résumer, d'autant plus que la conjonction « ou » – faisant partie du récit – vient disloquer le DD en deux possibilités discursives. L'adverbe « souvent » qui donne un aspect

général à l'acte de demander et de souffler, dans le troisième exemple, permet aussi de renvoyer ce discours à la seule interprétation du narrateur qui reformule les deux actes en un DD. Ces trois exemples montrent en somme que le DD n'est nullement utilisé pour des fins d'exactitude et de conformité à un discours *original* : il intervient pour reformuler les actes de parole des personnages.

Par ailleurs, si l'imparfait caractérise cette reformulation, le passé simple semble utilisé afin de mettre en relief les effets de la parole :

> Elle rassembla ses pensées pour se rappeler les mots qu'il fallait dire, quoique le doute sur la loyauté de son stratagème ne la quittât pas un instant et restât enfoui au fond de sa conscience, manifestant sa présence par un état d'angoisse, de tension et d'émiettement de la confiance. Elle entendit le bout de la canne qui frappait le sol du salon et murmura : « Seigneur, ayez pitié de moi, aidez-moi ! » (*Impasse* : 245)

> S'approchant de la porte de la chambre de Monsieur, elle entendit sa voix répéter dans sa prière : « Louange à Toi, Seigneur immense ». Son cœur se mit à battre et elle s'arrêta à un pas de la porte, comme hésitante. (*Impasse* : 257)

Si le narrateur signale une parole par le DD, il le fait afin d'éclairer les raisons d'un tel événement de parole. Dans le premier exemple, le DD semble l'aboutissement d'une tension et d'un émiettement de la confiance qui caractérisent le personnage. Le DD ne vient pas traduire un effet d'habitude, de répétition ou d'intensification d'un acte de parole, mais le résultat des sentiments de tension qui surgissent à la suite du son du « bout de la canne » et prennent la forme d'un DD « prononcé ». La valeur du passé simple est descriptive puisque l'essentiel se situe dans la réalisation même d'un DD. Le cas du deuxième exemple est inverse puisque c'est le DD qui déclenche une réaction négative du personnage. Le fait d'entendre une parole conduit au battement du cœur et à l'hésitation. Le principal objectif du narrateur n'est pas de donner une valeur itérative à la parole, auquel cas il utiliserait l'imparfait, mais de signaler l'effet d'un événement

de parole. Ce dernier est introduit au DD comme pour donner plus de matérialité aux sentiments de peur et d'hésitation. Le DD donne corps aux divers sentiments du personnage.

Le sens du DD est dans son aptitude à faire exister le personnage en tant que sentiments et sensations ; ainsi, la question de sa *textualité* et de sa *fidélité* ne se pose pas. L'espace *invisible* et *inaudible* du personnage est rendu par un discours, prononcé ou pas.

#### 3.7.3.1 Discours direct : objet de souvenir

Le personnage est doté de la capacité de mémorisation puisqu'il est représenté comme se souvenant d'une parole ayant été dite. Soient les exemples :

> Et, bien *qu'elle se souvînt* de la funeste matinée de la rupture, lorsqu'il s'était levé pour enfiler ses vêtements en lui disant sèchement : « Je m'habillerai moi-même ! », ce souvenir lui revint, dépouillé de sensations de douleur et de désespoir qui l'avaient alors affligée. (*Impasse* : 315)

> Un souvenir tout proche, datant seulement de la matinée, la poursuivait […] Puis il lui avait dit avec une délicatesse qui lui avait fait une impression étrange à laquelle elle n'était pas accoutumée : « Que Dieu guide tes pas et t'apporte succès et sérénité. Je n'ai pas de meilleur conseil à te donner que de te dire : Prends modèle sur ta mère à tous égards ! » […] *Elle se rappelait*, le cœur gonflé de bonheur, son conseil : « Prends modèle sur ta mère à tous égards ! (*Impasse* : 431)

Le premier passage présente un discours qui a été effectivement dit dans une réplique dialogale :

> – Je m'habillerais tout seul ! dit-il sèchement. (*Impasse* : 262)

Le DD rappelé change au niveau du signifiant : « tout seul » devient « moi-même ». Cependant, cette modification ne figure pas dans la version originale, qui garde la même expression (« Je m'habillerai moi-même ») ; cela peut conférer une valeur d'exactitude à la mémoire du personnage, qui

se souvient des mêmes termes. Le traducteur change l'expression, entraînant un effet de non-conformité à l'original et produisant de fait une infidélité qui peut s'expliquer par une intention de jouer sur le thème de la mémorisation : le personnage ne se souvient pas exactement du discours. Cependant, l'intérêt du DD ne semble pas centré sur la monstration d'une bonne mémoire ou non, mais sur l'impact produit par le DD. D'un côté, Amina revit la douleur du passé à travers le souvenir discursif (« qui l'avaient alors affligée »), et d'un autre côté, elle se souvient d'une parole afin de montrer qu'elle ne lui fait plus d'effets (« dépouillé de sensations de douleur et de désespoir »). La présence et l'absence de douleur sont les raisons de l'introduction d'un souvenir discursif.

Le DD du deuxième exemple fait aussi l'objet d'un souvenir, mais sans que ce discours ne soit apparu précédemment dans le texte. Sa répétition n'est pas gage de son oralisation comme dans le premier cas. Il y a une modification dans la version traduite au niveau du segment introducteur ; la version arabe note « elle se rappelait, le cœur gonflé de bonheur, son dire (ou sa parole) » (*tathqur qawlahu*), ce qui est rendu en français par « elle se rappelait son conseil ». Il est possible que le traducteur veuille justifier la répétition du DD, en le caractérisant par l'acte de conseiller, alors que le texte arabe joue sur la bonne mémoire en précisant qu'elle se rappelle de sa parole. Le DD a plus valeur de monstration dans le texte arabe où le narrateur signale un dire, et non un conseil. L'environnement textuel du deuxième DD permet de ramener son utilisation à la représentation des sentiments de bonheur (« le cœur gonflé de bonheur »), ainsi le DD répété traduit la poursuite et l'insistance du souvenir qui date de la matinée, d'autant que le segment répété est une extraction qui ne présente pas l'intégrité du DD.

#### 3.7.3.2 Discours direct « entendu »

Le DD entendu est un discours soumis à l'audition d'un personnage autre que le locuteur :

> La calèche stoppa devant la maison, et la voix de son mari retentit qui lançait d'un ton jovial : « Allez, que Dieu vous garde ! ». Avec amour et étonnement, elle l'écoutait prendre congé de ses amis. D'autant que, si elle n'avait pas eu coutume de l'entendre toutes les nuits à la même heure, elle ne l'aurait pas reconnu, elle, qui ne lui connaissait d'ordinaire, ainsi que ses enfants, que fermeté, dignité et austérité : d'où sortait-il soudain ce ton bon enfant et rigolard tout empreint d'affabilité et de délicatesse ? C'était si vrai que l'homme à la calèche sembla vouloir plaisanter. (*Impasse* : 17)

> À cet instant, il entendit Kamal qui chantait d'une voix *caressante* : Passez me voir une fois l'an. C'est mal d'abandonner les gens. (*Impasse* : 666)

> C'est avec une stupéfaction moqueuse que Kamal entendit son beau-frère lui dire : « J'ai "assisté" à l'examen du certificat d'études. » (*Palais* : 73)

Les personnages semblent dotés de la faculté d'écouter. Le premier exemple présente un DD qui joue sur l'exactitude et l'inexactitude des mots entendus. Ce qui semble important pour le narrateur n'est pas de présenter un discours exact, mais plutôt de reporter l'attention sur le « ton jovial ». L'effet recherché est de marquer l'étonnement avec lequel l'oreille d'Amina entend la voix de son mari. Le DD est une occasion pour mettre en contraste d'un côté, un ton jovial et rigolard, et de l'autre, l'austérité dont elle a l'habitude. La valeur du DD n'est pas de dire des mots authentiques, mais de jouer sur l'authenticité de l'écoute, traduite par l'expression « c'était si vrai ».

Le deuxième exemple met aussi en contraste deux états contraires. Ce DD achève le premier tome de *La Trilogie* ; il constitue la dernière phrase du roman. Sa présence peut s'expliquer par le contraste entre l'annonce de la mort du fils aîné « Fahmi », que le père est chargé de faire, et le DD constituant une chanson chantée d'une voix « caressante » par Kamal l'enfant. Le dernier exemple présente une extraction d'un DD précédent :

> – Nous ne sommes pas ce que votre sœur nous accuse d'être ! déclara Ibrahim, s'adressant à Kamal. J'ai assisté à l'examen du certificat d'études en 1895 et Khalil en 1911. (*Palais* : 73)

L'écoute est ainsi sélective. Kamal, à travers le DD, exprime sa stupéfaction moqueuse ; la valeur du DD entendu est d'intensifier l'effet ironique.

#### 3.7.3.3 Discours direct non actualisé

Il s'agit d'un DD qui, non tenu par les personnages, exprime un vouloir-dire. Soient les exemples :

> Elle voulait dire : « Peut-être qu'avoir présenté l'une sans l'autre leur aura confirmé ce qu'elles avaient entendu dire de la beauté de la plus jeune» […] Elle s'en tint là en se contentant de terminer sa phrase par un signe de la main, l'air de dire : « Etc. » (*Impasse* : 210-211)

> – En supposant même que ta plainte soit l'expression d'une misère inhérente à la nature humaine, le remède que tu préconises (il allait pour dire : est contre nature, puis il y renonça pour plus de logique) est contre la religion ! (*Impasse* : 454)

Dans le premier cas, le DD est explicitement présenté comme non réalisé. Le narrateur marque sa présence en interprétant le vouloir-dire des personnages, et l'usage de l'imparfait dans « voulait dire » donne un aspect subjectif au dire interprété. Le deuxième exemple ne met pas entre guillemets la partie non réalisée du DD : il apparaît dans une intervention dialogale au DD, où le narrateur fait intrusion. Le segment « est contre nature », qui relève du DD non actualisé, vient souligner le renoncement (« il y renonça pour plus de logique »). Le narrateur freine le dire, mais ne manque pas de le verbaliser au DD, ce qui peut réserver une place au personnage, à travers un événement de parole lui étant associé.

#### 3.7.3.4 Discours direct supposé

Le DD supposé vide désormais de son sens la question de la fidélité et de l'objectivité car le narrateur crée un discours fabriqué, interprétant ainsi un élément para-verbal. Cet effet d'interprétation et de supposition est souligné dans le segment introducteur, à l'aide de l'expression « l'air de dire », et d'autres expressions comme « semblant dire », « comme s'il avait voulu dire » et « comme pour lui dire ». Les exemples interviennent dans le récit du narrateur, souvent dans le cadre d'une structure dialogale :

> Mais les accents courroucés de sa voix et ses regards fulminants annonçaient qu'il n'était pas dans ses intentions de s'en tenir là, comme s'il avait voulu dire : « Je n'ai pas sitôt fini avec le médiateur d'hier que tu m'en amènes un nouveau aujourd'hui !... » (*Impasse* : 302)

> … et posa sur son père le regard tendre de ses beaux yeux noirs hérités de sa mère, comme pour lui dire en un criant appel au secours : « Tu es mon père tout-puissant, tends-moi la main ! » (*Impasse* : 150)

> Elle se mit à penser à ces choses, tout en observant son mari de temps à autre, aussi furieuse que stupéfaite, semblant lui dire au fond d'elle-même : « Si vraiment tu étais sincère dans ta tristesse, tu ne partirais pas ce soir à ta taverne…, au moins ce soir ! » (*Impasse* : 476)

> Il se désigna en propre, l'air de dire : « à ta disposition. » (*Jardin* : 82)

> Elle hocha la tête d'un mouvement décidé, l'air de lui dire : « Ce genre de propos est loin de m'impressionner. » (*Impasse* : 459)

> Elle fit un signe de la main, l'air de dire : « La situation exige que je rassemble mes habits. » (*Impasse* : 267)

Ce qui a le trait d'un dire est un signe de la main, un regard et un mouvement de tête : le non-verbal est verbalisé par le DD, le jeu fictif et la valeur du « comme si » sont ultimement pointés. Représenté comme un « semblant dire », le personnage est présent en tant que trace discursive.

### 3.7.3.5 Discours direct : objet d'un sentiment

Soient les exemples :

> Il eut néanmoins l'impression qu'un vague sentiment de satisfaction le titillait, lui chuchotant à l'oreille : « N'aie crainte ! Ce défaut, si tant est qu'il soit vrai, n'est-il pas de nature à vous rapprocher, elle et toi, un tant soit peu l'un de l'autre ? » (*Palais* : 229)
>
> Aïsha criait « Ah ! si seulement... » du fond de l'âme, mais sa langue répondit :
>
> – Ça m'est égal, l'affaire est plus simple que tu ne le crois ! (*Impasse* : 219)

Le DD fait figurer ce qui est donné pour des sentiments. Dans le premier extrait, il existe une séparation entre l'impression du personnage et le sentiment : l'impression qui désigne une entité incertaine se place à un niveau extérieur au sentiment qui, lui, est le sujet des verbes « titiller » et « chuchoter ». Ainsi, une impression inclut un vague sentiment qui, à son tour, devient sujet parlant ou chuchotant à l'oreille du personnage. Le DD est la traduction de ce sentiment, la voix intérieure étant ainsi extériorisée. Le personnage est l'objet réceptif de sensations et de murmures qui sont figurés par un discours.

Le deuxième exemple semble représenter le « fond de l'âme » en un « cri » au DD. Le texte arabe laisse remarquer une autre configuration. Au niveau de la mise en ordre de la phrase, le texte arabe écrit :

> Ses sentiments (ou ses profondeurs) criaient : « Ah ! Si seulement », mais sa langue répondit » (*hatafat jawarih'uhâ : « ya layt ». Amma lisanuhâ faqal*).

L'expression « fond de l'âme » traduit le terme *jawarih',* lequel peut signifier les membres du corps humain surtout la main et les pieds qui servent à procurer la nourriture (Kazimirski), comme il peut, au sens figuré, être synonyme de « toute force » (*Al-ma'jam al-'arabî).* Il est utilisé pour rendre plus profond et plus intense un sentiment. Le narrateur de langue

arabe opte pour un découpage centré sur ce qui est d'abord intériorisé et ensuite extériorisé. Le sujet crie du fond de l'âme un discours qui n'est pas censé être extériorisé, ensuite sa langue en dit un autre, tandis que le traducteur poursuit la logique sémantique du verbe crier.

#### 3.7.3.6 Discours direct imaginé

Le personnage est associé non seulement à des sentiments, mais aussi à la faculté d'imaginer :

> Mais qu'en était-il au juste et comment lui répondre : « Vous êtes plus en faveur auprès de moi que vous ne le pensez » ? Parole délicate certes, mais qui pouvait l'amener à y voir une façon de saluer favorablement son invitation. (*Impasse* : 299)

> Il obliqua vers l'impasse en pressant légèrement le pas, imaginant les gens en train de le dévisager et se demandant : « Mais où et quand avons-nous déjà vu ce visage ? » (*Impasse* :156)

Le premier exemple fait suite à un DIL où Ahmed Abd el-Gawwad se pose des questions sur le sens de la parole d'Oum Maryam :

> – Je verrai après cette prière si je suis réellement en faveur auprès de vous ! (*Impasse* : 298)

Au lieu de continuer la forme de DIL, représentant ainsi les interrogations du personnage, le narrateur lui accorde un DD qui traduit une réponse imaginée. Celle-ci aurait pu se reformuler en un DIL par « lui dirait-il qu'elle était plus en faveur auprès de lui qu'elle ne le pensait ? » ou en un DI : « il pouvait lui dire qu'elle était en faveur auprès de lui plus qu'elle ne le pensait ». Le DD joue sur le contraste entre une parole délicate et une parole menaçante. Il est utilisé afin de montrer que l'objectif du personnage est d'éviter toute ambiguïté (« Parole délicate certes, mais qui pouvait l'amener à y voir une façon de saluer favorablement son invitation »). Ainsi, l'usage d'un DD, traduisant une parole délicate, n'est choisi que pour laisser percevoir la valeur de malentendu et de menace d'une telle parole.

Ce qui constitue un refuge dans le premier exemple semble représenter un malaise dans le second. Le DD imaginé, associé au personnage (« imaginant les gens »), représente son malaise (« en pressant légèrement le pas ») : celui d'être vu et dévisagé. Le DD est mis entre les lèvres des « gens » qui sont supposés se poser des questions sur l'identité du personnage. La forme directe du discours donne plus d'intensité au malaise du personnage ; il imagine que les gens parlent sur son compte, aussi le narrateur l'associe-t-il à un DD qui représente la persistance de l'imagination, pouvant homologuer l'insistance du regard (« dévisager »).

#### 3.7.3.7 Discours direct : effet de parole intérieure

Soient les exemples :

> C'était comme si elle lui avait retiré son âme, volé son dynamisme et l'avait privée de vertus non négligeables d'humour et de joie de vivre… et de chamaillerie ou, comme se le dit Yasine en lui-même : « Elle était à notre réunion ce que le sel est à la cuisine… Le sel n'est pas agréable en soi, mais, sans lui, la nourriture n'a aucune saveur ! » (*Impasse* : 432)
>
> Ainsi Yasine commença à se parler à lui-même, assis sur la banquette dans le café de Si Ali, les yeux levés vers la maison de Zubaïda, l'almée, à travers la lucarne donnant sur al-Ghuriya. (*Impasse* : 323-324).
>
> Ahmed Abd el-Gawwad marmotta d'une voix timide, tout en se demandant en son for intérieur : « Qu'est-ce qui se cache derrière tout ça ? »
>
> – Je vous en prie, vous me gênez. (*Impasse* : 296)
>
> « Soit ! » se dit-il en lui-même. Puis s'adressant à son père :
>
> – Comme bon vous semblera, père ! (*Impasse* : 154)
>
> Il se mit à lui chercher des excuses, chose à laquelle il n'aurait pas songé un instant en d'autres circonstances, en se disant : « Sa patience à supporter la longue invalidité de son mari a de quoi plaider en sa

faveur ! » Puis il se débarrassa énergiquement de son sentiment et dit en affectant l'affliction. (*Impasse* : 459)

Son sentiment de peur s'exacerba et il se chuchota à lui-même : « Il faut que je mette un terme à ma douleur, il faut que je parte ! » (*Impasse* : 581)

Puis il poursuivit en lui-même : « Colère ou pas, il trouvera en rentrant à al-Sokkariyya une tendre poitrine ! Est-ce impossible qu'en rentrant un jour à la maison je trouve Alawiyya Sabri campée au premier étage? » (*Jardin* : 184)

Quand brillerait la Voie de Dieu jusqu'à recouvrir la terre entière et éblouir les yeux de sa lumière? Là, il crierait du plus profond de lui-même : « Gloire à toi, Seigneur ! » (*Palais* : 24)

Il se demanda toutefois au fond de lui-même : « La maigreur est un phénomène passager, ce nez vient de moi, mais, diable, d'où tient-il cette tête bizarre ? N'y a-t-il pas à parier que ceux qui, comme moi par exemple, sont toujours chez les autres à l'affût de leurs défauts en fassent la proie de leurs sarcasmes ? » (*Palais* : 89)

Il s'insurgea contre une telle logique qu'il réfuta, se disant à soi-même : « Tu as appris le monde dans les livres, avec son bien, avec son mal, et tu as préféré le bien par conviction et raison. Or pourquoi le sentiment instinctif, avec tout ce qu'il a de naïf, ne pourrait-il pas contribuer à la formation d'un jugement sain, sans pour autant nuire à sa justesse ? » Oh ! non, il ne doutait pas une seconde de la justesse ni de la hauteur de ses vues. Mais savait-il au moins ce qu'il voulait ? (*Palais* : 98)

Les divers cas recensés démontrent une hétérogénéité énonciative, car le segment introducteur se caractérise par un discours narratif à la troisième personne du singulier, alors que le segment dit DD est marqué par un discours subjectif avec un « je » et des possessifs tels que « mon », des formes exclamatives et interrogatives. Il existe ainsi une rupture énonciative comme dans « "Soit" ! se dit-il en lui-même », dont la typographie est un indice probant. La question se pose en effet, puisque les verbes introducteurs de la parole n'ont pas le trait sémantique de *dire*, mais de *se dire*. Serait-il possible de considérer le discours faisant suite à ces verbes

comme un DD ? Marnette (2002 : 212) s'interroge sur le fait de pouvoir rapporter des pensées et des paroles intérieures : « si le français parlé utilise très peu *penser* pour exprimer des paroles intérieures (en DD ou en DI), ce n'est pas nécessairement le cas dans les textes littéraires ». Le cas de « penser » est aussi associé, par Marnette, au cas de « se dire ». Le DD a pu caractériser, dans *La Trilogie,* le rapport des sentiments, de l'imagination et des souvenirs. Il apparaît, selon les exemples notés, qu'il est utilisé aussi pour rapporter une parole intérieure.

Cette catégorie amène à s'interroger sur les expressions introductrices du DD, plus précisément sur l'expression de « lui-même », ajoutée sous différentes formes à la plupart des verbes réfléchis comme « se dire », « se demander » et « se parler » : « se dire en lui-même », « se dire à lui-même », « se parler à lui-même » et « au fond de lui-même ». Nous constatons que le dernier exemple remplace « lui-même » par « soi-même ». Le verbe *se dire* se trouve aussi sans « lui-même » comme dans « en se disant » ; néanmoins, l'usage le plus fréquent est d'utiliser une forme réfléchie avec « lui-même ».

Il convient de remarquer que la forme réfléchie « se dire » n'existe pas dans le texte arabe, ni dans la langue arabe. Ainsi, dans la version arabe, pour « se dire à lui-même », que le traducteur utilise fréquemment, on a la forme « dire à lui-même » (*qala linafsihî*). Le terme « nafs », qui est le plus utilisé dans le texte arabe, peut signifier plusieurs choses : *al-nafs* est l'esprit et l'âme (*Al-ma'jam al-'arabî*), et la propre personne de quelqu'un, le soi-même ou le lui-même (Kazimirski) – dans la mesure où « soi-même » et « lui-même » sont présentés comme synonymes dans *Le Petit Robert*. Les dérivés de *nafs* peuvent construire ce que l'on désigne par le qualificatif « psychologique » *nafsiyya,* voire *nafas* qui désigne le souffle. Le texte arabe fait essentiellement usage de *nafs,* ce que le traducteur modifie dans certains cas ; il remplace *nafsihi* ou lui-même par « son for intérieur » (« tout en se demandant en son for intérieur »), et « le fond de lui-même » (« se demanda toutefois au fond de lui-même »). Dans le cadre du récit, et non dans le segment introducteur du DD, *nafs* est remplacé par « soi-même » :

> Et l'occulta comme une personne incapable de le confesser, ne fût-ce qu'à soi-même. (*Impasse* : 21)
>
> Comment s'analyser soi-même ? (*Jardin* : 367)

De plus, *nafs,* dans l'expression *h'adithuha al-bâtin ma'a nafsihâ* – littéralement : sa conversation (ou sa parole) profonde avec elle-même –, est modifié puisque le traducteur traduit « parole profonde avec elle-même » par « son monologue intérieur ». Aussi, *al-nafs* est-il traduit par le terme « l'âme » et « l'image » comme dans : « elle enfouit ce qu'elle ressentait au tréfonds de son âme » (*Impasse* : 21) et dans « un ami, c'est un autre soi-même qui vous renvoie votre propre image » (*Palais* : 492).

Outre *al-nafs,* le traducteur utilise « lui-même » pour désigner une autre entité du texte arabe. Par exemple, « du plus profond de lui-même » dans le texte français remplace « les profondeurs », et « Kamal, au fond de lui-même » remplace « le fond de Kamal » du texte arabe.

Soit la traduction littérale de l'arabe de certains introducteurs du DD et leur traduction en français :

> Comme dit Yasine à lui-même = Comme se le dit Yasine en lui-même
>
> Commença à parler à lui-même = Commença à se parler à lui-même
>
> Tout en interrogeant l'intérieur de soi-même = Tout en se demandant en son for intérieur
>
> Dit-il en lui-même = Se dit-il en lui-même
>
> En disant à lui-même = En se disant
>
> Il chuchota à lui-même = Il se chuchota à lui-même
>
> Il continua à parler avec lui-même = Il poursuivit en lui-même
>
> Il crierait des profondeurs = Il crierait du plus profond de lui-même
>
> Toutefois, il demanda entre lui et lui-même = Se demanda toutefois au fond de lui-même

Ces remarques descriptives ne visent pas simplement à montrer une différence entre le texte arabe et le texte français. Les nuances terminologiques, pouvant également exprimer des points de vue différents, rendent manifeste la manière avec laquelle le narrateur du texte original représente et conçoit la parole intérieure du personnage. Aussi ces nuances

prouvent-elles que les effets de sens, consistant à décrire un personnage se parlant, ne sont pas gommés dans le texte français. Quant aux points de vue qui varient entre les deux langues, il est manifeste qu'en arabe le sujet parle avec lui-même, à lui-même, en lui-même sans qu'il existe l'idée d'une réflexivité comme en français, à travers la forme pronominale où le sujet se dit, se parle et se demande. En arabe, l'idée est à la séparation de deux entités : le sujet et le soi-même, comme dans « parler à lui-même ». Néanmoins, cet aspect séparateur n'est là que pour exprimer la réciprocité ; une subjectivité est divisée en deux entités qui dialoguent ensemble, comme dans « toutefois, il demanda entre lui et lui-même », expression traduite par « se demanda toutefois au fond de lui-même ».

Au-delà du segment introducteur, nous repérons dans le récit une phrase exprimant la réciprocité – « comme une personne incapable de le confesser, ne fût-ce qu'entre lui et (entre) soi-même » –, ce qui est traduit par « comme une personne incapable de le confesser, ne fût-ce qu'à soi-même ». Entre soi et soi-même ou entre lui et lui-même (*baynahû wa bayna nafsihî)* met l'accent sur l'image d'un dialogue entre le sujet et son soi-même : le rapport est à « l'avec » et non à la réflexivité qui peut conférer un aspect plus fusionnel avec le soi-même. La distance instaurée témoigne de la réciprocité dans l'expression d'une parole intérieure.

Par ailleurs, le traducteur semble opter pour les deux versions ; il ne se contente pas de « se dire » ou « se demander », mais ajoute la forme « à lui-même » ou « en lui-même », ce qui peut revenir à une certaine conformité avec le texte arabe, qui ignore le pronom réfléchi et lui préfère l'« à lui-même » et l'« en lui-même ».

Outre l'idée d'une adresse à soi-même, les deux langues suggèrent une inclusion « dans le soi-même », comme dans la phrase « tout en interrogeant l'intérieur de soi-même » traduite par « tout en se demandant en son for intérieur » ou à travers l'expression de « en lui-même ». Nous avons traduit par "l'intérieur de soi-même", pour rendre l'effet d'inclusion exprimée par la conjonction *fi* signifiant "dans" ou "en". Ainsi, *fi nafsihî,* ou

"dans lui-même, dans soi-même", peut exprimer un effet d'inclusion où le sujet semble inclus (se situant) dans le soi-même[40].

Il existe un cas où le narrateur rend compte d'une parole intérieure par l'expression « se disant à soi-même » :

> Il s'insurgea contre une telle logique qu'il réfuta, se disant à soi-même : « Tu as appris le monde dans les livres, avec son bien, avec son mal, et tu as préféré le bien par conviction et raison. Or pourquoi le sentiment instinctif, avec tout ce qu'il a de naïf, ne pourrait-il pas contribuer à la formation d'un jugement sain, sans pour autant nuire à sa justesse ? » Oh ! non, il ne doutait pas une seconde de la justesse ni

---

[40] Il y a un autre aspect qui n'est pas identique à l'introduction d'une parole intérieure, mais qui présente une parole directe comme si elle relevait d'une parole avec soi-même : « et répéta comme se parlant à lui-même » (*Impasse* : 435) et « Puis reprenant sur sa lancée, comme se parlant à lui-même » (*Impasse* : 453). Ces cas sont plus fréquents que celui d'une parole intérieure à haute voix, où le sujet se parle tout en laissant échapper son discours, ce qui est rare :

« Elle vit son seigneur ôter sa *djoubba* et son caftan sans son aide, une aide dont elle redoutait qu'il n'ait pris l'habitude de se passer depuis son long alitement. *Elle essaya de lire les pensées et les intentions qui tournoyaient sous son front* : ressentait-il le vide qu'elle avait laissé derrière elle ? Quelle avait pu être sa sensation en ne trouvant plus trace d'elle à la maison ? Son nom n'était-il pas revenu sur sa langue pour une raison ou pour une autre ? Mais voici que les enfants après avoir si impatiemment attendu la séance du café, mais trouvaient sa place vide et s'enquéraient de son absence avec, en guise de réponse, les yeux sombres et mouillés de larmes de leurs deux sœurs. Comment Fahmi allait-il prendre la nouvelle ? Kamal – là, son cœur frappa des coups blessants – allait-il comprendre le sens de son absence ? Allaient-ils se consulter longuement ? Qu'attendaient-ils ? […]

– Tu me disais quelque chose ?

Par cette question, la vieille femme interrompit le courant de ses pensées et elle reporta son attention sur elle-même dans une stupeur mêlée de honte, *s'étant rendu compte que certains mots de son monologue intérieur avaient filtré à son insu sur le bout de sa langue.* » (*Impasse* : 280).

La pensée intérieure d'Amina n'est pas représentée sous forme directe avec un « je », mais à travers la forme de DIL caractérisée par la modalité interrogative et le temps de l'imparfait, conférant un aspect subjectif à la parole. Ce discours est précédé du commentaire narratif précisant qu'il s'agit d'une « lecture des pensées » : Amina essaye de lire les pensées et les intentions de son mari. Le narrateur fait une intrusion dans ses pensées dès qu'il s'agit de Kamal (« là, son cœur frappa des coups blessants »), jusqu'à l'introduction d'une réplique directe suivie du discours narratif, décrivant les pensées d'Amina par l'expression de « monologue intérieur » dont certains mots avaient glissé sur le bout de sa langue. Parler seul à voix haute semble un événement fort rare dans *La Trilogie.*

de la hauteur de ses vues. Mais savait-il au moins ce qu'il voulait ? (*Palais* : 98)

Cet exemple présente un cas spécifique, car la traduction effectue des modifications aux niveaux de la forme discursive et du segment introducteur. Il s'agit dans le texte arabe d'un passage où le DIL caractérise le discours narratif, sous forme de questions posées faisant entendre la voix du personnage, pour ainsi enchaîner sur : « Il s'insurgea contre une telle logique, tout en lui disant : il a appris le monde dans les livres, avec son bien, avec son mal, il a préféré le bien par conviction et raison ». Le narrateur ne rend pas compte d'un DD. Au plan du segment introducteur, le traducteur ajoute « se disant à soi-même » ; néanmoins, en arabe, l'idée est de montrer un personnage qui parle avec sa propre logique, *qala yu'hâwiruhu* où le sujet dialogue avec ses idées. Cela permet de noter une spécificité dans les segments introducteurs d'un DD, consistant à accorder la parole non à un sujet humain mais à une entité abstraite. C'est le cas, déjà étudié, de « Aïsha criait "Ah! si seulement..." du fond de l'âme » – qui renvoie en arabe aux sentiments qui crient, et non au sujet Aïsha – et de « un vague sentiment de satisfaction le titillait, lui chuchotant à l'oreille » – où le sujet qui chuchote est le sentiment – ainsi qu'un autre exemple ne présentant pas un DD, mais un discours narrativisé : « Kamal, au fond de lui-même, ne cessait de s'interroger sur le sort des enfants » (*Jardin* : 55), ce qui renvoie en arabe à « les tréfonds (ou l'intérieur) de Kamal ne cessaient de s'interroger sur le sort des enfants », le sujet étant *al-bâtin* (l'intérieur, l'intime, le caché d'après Kazimirski et avec le sens du fond selon *Al-ma'jam al-'arabî*), et non Kamal[41].

À un autre niveau, la traduction présente une modification qui est, à nos yeux, hautement significative :

« Soit ! » se dit-il en lui-même. (*Impasse* : 154)

---

[41] Ainsi, la question de l'introduction d'une parole intérieure peut s'élargir au-delà du corpus présent, afin de rendre compte de la façon dont les romanciers arabophones conçoivent la représentation des sentiments et des pensées.

La modification se situe avant le verbe de parole « se dire ». Il est question, dans le texte arabe, de « “Soit” ! Ainsi (comme ça, de cette manière) dit en lui-même ». Ce qui manque dans la version traduite est le *hakatha* qui signifie, en premier lieu, « comme ça », mais que l’on peut transposer dans un texte littéraire par « ainsi ». Ce démonstratif peut produire un effet d’authenticité, dans la mesure où le « comme ça » semble rapporter l’exact discours. Le démonstratif peut suggérer *un effet de figurabilité* dans le sens où le DD fait figurer ce que le sujet se dit en lui-même. Ce qui est explicité en arabe dans cet exemple, par le « comme ça », peut être le cas de toutes les autres configurations ; le DD est mis en œuvre afin de figurer une parole intérieure, ce qui lui donne l’apparence d’une extériorisation. Ainsi la trace du personnage est-elle *visible* non dans un sens optique et visuel, mais selon une valeur de présence, ou de représentation. Le narrateur construit un personnage se parlant après avoir conçu un personnage parlant doté d’un effet de présence ; il est aussi comme entendant, voulant dire, ressentant, imaginant, se souvenant et semblant dire. L’expression de la profondeur est effectuée par le biais du DD, grâce auquel le narrateur tire au clair ce qui appartient à l’obscur : d’où *un effet de figurabilité*, qui rend compte de la trace du personnage.

Ainsi, nous pouvons poser la question de l’intérêt pour le narrateur d’utiliser le DD, alors que son souci n’est pas centré sur les effets de fidélité ou d’objectivité. Est suggéré un effet d’autonomie du personnage, soumis à la gestion de l’instance narrative. Ce sont les indices de signalisation du discours du personnage – dans la zone introductrice propre au narrateur – qui effectuent la séparation entre discours narratif et discours supposé d’une altérité ; séparation assurant la construction de cette même altérité. À travers les indices de signalisation du discours d’autrui, le DD n’est pas libéré des « jeux d’influence » (Jeandillou, 1997) ni d’une orientation minimale de l’instance narrative. La gestion narrative s’estompant dans un DIL, le discours des personnages exprime une posture interrogative dont l’autonomie semble mise en doute, à l’instar de la caractéristique principale du DIL : une énoncitaion double et simulée, instaurant un mêlé énonciatif.

### 3.7.4 Discours indirect libre

Le DIL est volontiers défini comme une forme littéraire, renvoyant à des auteurs comme Flaubert et La Fontaine. Ce qu'Authier-Revuz (1992) conteste en repérant des usages non littéraires dans la presse quotidienne. Le DIL est souvent qualifié d'ambigu, car il n'a pas de marques nettes comme le DD et le DI : on ne saurait pas où commence le DIL dans un texte. Au juste, la reconnaissance du DIL dépend du seul contexte, il fait partie des formes purement interprétatives (Authier-Revuz, 1992). Le verbe introducteur disparaît, mais non certaines tournures du DD ; la subordination du DI n'existe pas, mais il emprunte cependant les formes grammaticales du DI : transposition des temps verbaux, des personnes et des déictiques. L'absence du verbe introducteur et de la subordination justifie la notion de « liberté » qui lui est souvent associée. Il s'agit là

> d'une énonciation dédoublée, où le rapporteur simule une prise de parole dont, en réalité, un autre que lui-même est responsable. Cette simulation fait l'intérêt stratégique du discours indirect libre, car rien ne permet de l'identifier avec assurance au fil d'un récit. (Jeandillou, 1997 : 74)

Cette « simulation » peut trahir un déguisement du narrateur ; voix du narrateur et voix du personnage s'entrecroisent et fusionnent dans une sorte de « souplesse » discursive, caractéristique du DIL (*ibid.* : 75). Le lecteur reconnaît un discours narratif, et des segments discursifs qui ont l'air d'être ceux du personnage. La notion de « discours indirect libre » est souvent transposée littéralement dans les ouvrages de critique littéraire arabes, où nous retrouvons les mêmes termes. Ainsi, ce que nous désignons par DIL renvoie en arabe à une forme rendant compte de l'effet de présence de deux instances énonciatives.

« L'intérêt stratégique » du DIL (*ibid.* : 74), pour le récit littéraire, est de mesurer le degré de détachement, ou de rapprochement, qu'un narrateur suggère. Le DIL instaurerait une distance ironique vis-à-vis du personnage, comme il peut signaler l'adhésion du narrateur aux mots de

celui-ci. Dans *La Trilogie,* l'instance narrative simule la voix du personnage, et crée une trace discursive de l'autre afin d'exprimer le plus souvent une posture dubitative. En effet, les passages en DIL se caractérisent par le mode interrogatif, comme si l'effet-personnage était une question. Cette posture exprime, à son tour, différents états comme la confusion, la pensée, les sentiments, les émotions et l'incompréhension. Ainsi, le narrateur n'assume guère l'expression d'une confusion ; il se sert de la voix du personnage en jouant sur une énonciation dédoublée. Par ailleurs, il n'est pas seulement question de jouer sur deux voix énonciatives ; la trace de la voix narrative, estompant ainsi l'effet de séparation entre deux discours, ne se limite pas à poser la question d'un démêlé, autrement dit : qui parle ? Cette question semble être la caractéristique générale de cette forme qui, dans le cas particulier de *La Trilogie*, est soumise aux enjeux narratifs. Tandis que le DD assurait une certaine autonomie discursive de l'autre locuteur (le personnage), une autonomie gérée par le narrateur à travers les indices de signalisation dans le segment introducteur du discours de L2, le DIL tend vers une imprécision au niveau de l'instance énonciatrice afin de rendre compte, dans la plupart des cas, d'une posture dubitative et interrogative. Le personnage parlant, avec un DIL, ne peut pas *jouir* d'une telle posture. Son autonomie discursive est en parallèle avec l'aspect ambigu du DIL. Ce qui n'est pas sans rejoindre certains effets de sens exprimés dans l'étude des enjeux narratifs (voir chapitre 2), dans la mesure où les personnages passifs manifestent rarement une révolte ; et si quelques signes de résistance se présentent, ils demeurent rares et souvent clandestins. Ainsi le DIL, détectant la trace d'une interrogation profonde du personnage, serait-il au service des intérêts narratifs : cette forme ne confère pas au personnage la responsabilité entière d'eventuelles réactions et interrogations. Voilà pourquoi le DIL de *La Trilogie* se spécifie par le mode interrogatif.

Même s'il est difficile de repérer un DIL, le segment liminaire autorise une signalisation, comme dans les cas suivants (où le DIL est délimité par un souligné) :

Dans cette nuit noire, *il pouvait sans crainte et sans honte se parler à lui-même.* Les branchages qui tissaient au-dessus de lui une couverture homogène le dissimulaient au regard du ciel ; dans les champs, à sa droite, s'inhumaient ses pensées ; l'eau du Nil qui rampait à sa gauche engloutissait ses sentiments... Mais gare à la lumière ! Qu'il prenne bien garde de se laisser encercler par ses halos et de devoir décamper comme une roulotte de cirque, attirant derrière lui les gosses et les badauds... Quant à sa renommée, sa grandeur, sa dignité, Dieu les lui protège !... (*Palais* : 427)

*Puis son imagination* lui en forgeait de nouvelles où ils se retrouvaient, se faisaient querelle et reproches avant que vienne pour eux la paix de la réconciliation et des étreintes... Mais pourquoi n'allait-il pas s'assurer lui-même de ce qu'il était advenu de la villa d'eau et de ses occupants : dans le noir, il pourrait s'y rendre aisément, sans être vu !... (*Palais* : 436)

*Il en était à s'interroger*, quand Maryam et la discussion survenue entre sa femme et lui à propos de cette demande en mariage *lui traversèrent l'esprit*. Mais quel rapport y avait-il entre ce secret, qui ne pouvait avoir franchi le cercle de la famille, et cette visite ? (*Impasse* : 293)

Puis *des idées lui trottèrent dans la tête* qui accentuèrent son déplaisir : la visite de cette femme était-elle le produit du hasard ou de la machination de quelque comploteur ?... Khadiga ?... Aïsha ?... Amina elle-même ? Pourtant ils ne rechignaient pas à défendre leur mère !… (*Impasse* : 297)

Enfin, il poussa un profond soupir et s'arracha de l'endroit, s'en retournant par où il était venu*, la houle des pensées qui se bousculaient dans sa tête* lui faisant perdre conscience de la rue. Yasine était donc l'homme ! Zannouba connaissait-elle son lien de paternité avec lui ? (*Palais* : 439)

Les frontières du DIL peuvent suggérer une pensée, une imagination et des sentiments qui seront verbalisés par la modalité interrogative. Les indices d'ouverture semblent être dans la plupart des cas le connecteur « mais » ; mais le DIL est aussi séparé du récit par le signe typographique des deux points.

Le DIL peut commencer par un nom propre, ce dernier invitant à poser une question (le DIL est ci-dessous en caractères italiques) :

> … Cette jeune fille qui souvent lui jouait des tours, et réciproquement, dont il aimait parfois la compagnie mais qui parfois aussi l'ennuyait, sans toutefois imaginer qu'elle puisse jamais avoir raison du calme et de l'intégrité de son frère. *Maryam ? Pourquoi, à elle seule, avait-elle pu faire tout cela à son cher et merveilleux frère !* (*Impasse* : 181)

Le narrateur donne des informations sur « cette jeune fille », l'enfant Kamal semble doté de la capacité de se poser une question. Si l'on observe les indices internes, nous remarquons que l'expression « son cher et merveilleux frère » serait à rattacher au registre et au vocabulaire de l'enfant plus qu'à ceux du narrateur. L'intérieur du DIL se caractérise essentiellement par les questions, en plus des phrases exclamatives – comme « Quant à sa renommée, sa grandeur, sa dignité, Dieu les lui protège !... » (*Palais* : 427) –, ce qui laisse comme une empreinte de la façon de parler du personnage à travers l'énoncé conjuratoire « Dieu les lui protège ». C'est aussi le cas de l'exemple suivant :

> Et son père ? Qu'est-ce qui l'avait fait renoncer à sa vieille résolution ? Était-elle devenue méprisable à ses yeux après avoir joui de son estime ? Sa patience à attendre son mariage s'était-elle épuisée au point de décider de la sacrifier et de la livrer aux arrêts du destin ? Dieu, elle était sidérée qu'on la laisse tomber comme un rien. (*Impasse* : 318-319)

La dernière phrase peut facilement s'associer à la façon de parler de Khadiga, plus précisément dans l'interjection « Dieu » et le circonstanciel de comparaison « comme un rien ».

Les exemples montrent donc la fréquence des questions dans le DIL, suggéré par le narrateur au moment où le personnage semble s'interroger, dans une situation d'incompréhension, mais aussi exprimer sa colère et son mécontentement. Il peut également jouer sur un rapport de « question-réponse ». La modalité interrogative n'a pas toujours le sens strict de la

question, elle peut représenter la confusion, sans que les questions aient le sens d'une interrogation :

> Il quitta sa place en marchant à pas lents et pesants et finit par quitter la boutique. Il fallait qu'il sorte de sa confusion : *il ne savait même pas comment être triste! Il aurait voulu s'isoler. Mais où ? Dans une minute ou deux, la maison serait un enfer. Les amis l'assailliraient sans lui laisser le loisir de penser. Quand pourrait-il méditer la perte qui venait de le frapper ? Quand lui serait-il donné de s'y perdre pour échapper au monde tout entier? Cela semblait bien loin. Mais ça viendrait à coup sûr ! Voilà toute la consolation qu'il trouvait pour l'instant.* (*Impasse* : 664-665)

Les questions posées dans ce passage traduisent la confusion et la quête d'une consolation du personnage. Selon le découpage du traducteur, le DIL peut commencer après le signe de deux-points « il fallait qu'il sorte de sa confusion : ». Si l'on revoit la version originale, ce signe n'existe pas, le point final de la première phrase non plus ; d'autres signes de ponctuation sont effacés – ou ajoutés – dans la version traduite, car le texte original se présente de la manière suivante :

> Il quitta sa place en marchant à pas lents et pesants et finit par quitter la boutique, il fallait qu'il sorte de sa confusion, il ne savait même pas comment être triste ! Il aurait voulu s'isoler, mais où ? Dans une minute ou deux, la maison serait un enfer. Les amis l'assailliraient sans lui laisser le loisir de penser… Quand pourrait-il méditer la perte qui venait de le frapper… Quand lui serait-il donné de s'y perdre pour échapper au monde tout entier ? Cela semblait bien loin… Mais ça viendrait à coup sûr, Voilà toute la consolation qu'il trouvait pour l'instant…

Le DIL, selon la version arabe, peut commencer après « et finit par quitter la boutique », le personnage étant ensuite représenté dans sa confusion. Les points de suspension sont effacés dans la traduction, et remplacés, pour certains, par le point d'interrogation ou par un point final. Ce qui n'annule pas le mode interrogatif qu'emprunte souvent le DIL dans la version arabe. Il apparaît dans ce passage qu'une réponse peut suivre une question comme

dans « Quand lui serait-il donné de s'y perdre pour échapper au monde tout entier ? Cela semblait bien loin ».

D'autres cas de DIL peuvent inclure des segments entre guillemets, qui suggèrent un effet de parole du personnage. Le narrateur semble alors emprunter un terme ou une expression du personnage :

> – Mais quelle espèce de honte y a-t-il pour une femme à se remarier après son divorce ?
>
> […] Elle *demandait quelle espèce de honte il y avait pour « une femme » à se remarier après son divorce.* Soit ! Il n'y avait aucune honte pour « une femme » à se remarier après son divorce ! Mais quant à ce que cette femme fût sa propre mère, c'était une autre histoire, une tout autre histoire ! (*Impasse* : 162)
>
> N'était-ce pas là la voix même de la raison ? Mais si ! En personne ! Dieu, que cette raison-là l'exaspérait, le révoltait ! N'était-ce pas pour lui pure injustice que de devoir passer ses longues vacances prisonnier de ce quartier avec pour unique compagnon *ce « garçon raisonnable »* ? (*Palais* : 117)

Dans le premier passage, le DIL reprend la question posée en DD avec un changement temporel : le présent « y a-t-il » vers l'imparfait « il y avait ». Or, malgré l'apparente exactitude de la reprise, celle-ci est utilisée dans un autre contexte. La modalité interrogative n'est pas conservée, le DIL vient souligner un étonnement. De plus, la mise entre guillemets de « une femme » lui confère un autre sens. Le narrateur emprunte le terme, prononcé par la mère de Yasine, afin de marquer l'impact de ce terme sur le personnage, ce qui se traduit plus loin par « mais quant à ce que cette femme fût sa propre mère ». Le sens de « une femme » est rattaché à « sa propre mère », expliquant que la reprise du terme, par le fils, revêt une signification qui lui serait propre.

Dans le deuxième exemple, il n'y a pas d'emprunt explicite ; l'expression « garçon raisonnable » met en avant l'avis que peut avoir le narrateur, ou le personnage, vis-à-vis de Fouad, et le narrateur met à distance l'expression même par le signe des guillemets. Le déictique « ce »

sert à rapprocher le discours du point de vue du personnage, dans la mesure où il désigne son interlocuteur par un démonstratif. Ce qui n'empêcherait pas que cette expression relève d'une intervention narrative, adoptant une position de détachement vis-à-vis du registre même du personnage avec qui il se mêle, en lui faisant endosser l'expression.

Il convient de préciser que le temps de l'imprafait qui caractériserait cette forme discursive traduit ce qui, dans la version originale, renvoie à l'addition de la particule *kana* suivi d'un verbe au présent. *Kana* confère une valeur de durée, et l'imparfait est souvent le temps qui traduit cette addition. Ce qui n'est pas systématique dans la mesure où le verbe « demandait », dans l'avant-dernier exemple, ne traduit pas *kanat tatasâ'al* (elle demandait), mais *tatasâ'al* (elle demandait) sans la particule *kanat* qui peut ajouter une valeur de durée, mais aussi d'une temporalité imprécise. Aussi, le dernier exemple les « n'était-ce pas » ne traduisent pas l'addition *kana* + un verbe au présent, mais l'expression *« a laysa »* traduit par « n'était-ce ». *A laysa* n'est pas un verbe, il s'agit d'une *hamza* qui est une interrogative, additionnée à *laysa* une particule servant à la négation, ce qui met plus l'accent sur l'interrogation que sur le temps d'un imparfait imprécis.

La forme de DIL laisse entendre la voix du personnage, dont la présence se marque au moyen du point d'interrogation. La voix de l'autre n'est donc pas effacée, elle est suggérée. Ainsi, l'effet de séparation entre deux discours est estompé par rapport au DD, mais il ne disparaît pas complètement comme dans un discours intérieur libéré de toute gestion narrative. L'effet d'autonomie qui construit *le personnage parlant* est ici ambigü. Le mode interrogatif peut accorder aux personnages une aptitude à s'interroger et à interroger leur monde, autrement dit, à réagir, ce qui n'est pas acquis dans le cas d'un DIL.

Certaines traces passent par une mise entre guillemets des expressions spécifiant le personnage. Celle-ci peut être rattachée au vocabulaire du narrateur, mais elle concerne avant tout celui du personnage.

### 3.7.5 Mise entre guillemets : effet de vestige

Si le DD semble rendre présente la voix de l'autre ou marquer une trace de ses sentiments et de ses pensées, et que le DIL laisse entendre sa voix, la mise entre guillemets suscite un effet de vestige, en tant que reste d'une parole du personnage, zoomée par le narrateur. Celui-ci gère ces mises entre guillemets, et de fait maintient une ambigüité entre son discours et celui des personnages ; l'effet de séparation tend vers une partielle disparition. Mettre entre guillemets un terme ou une expression relève, selon Authier-Revuz (2003 : 20), de la « modalisation autonymique », mode de dire complexe qui unifie signe ordinaire et signe autonymique, en une sorte de « suspens réflexif du dire arrêté par des mots qui ne vont plus de soi ». Le locuteur s'arrête sur le mot, il le montre, le tire au jour, comme pour suggérer un autre sens, ou faire une allusion. Le signe typographique invite à l'interprétation, appelle le lecteur à porter attention au mot désigné[42].

Dans *La Trilogie*, le narrateur, à travers la mise entre guillemets, suggère sa propre interprétation, joue sur le mot suspendu, lui attribuant plusieurs significations, selon le contexte d'usage. Néanmoins, ces termes peuvent relever d'une évaluation du narrateur, comme ils peuvent appartenir au point de vue du personnage :

> Mais Yasine soufflait alors en disant : « Arrête de m'empoisonner avec tes questions. Gardes-en pour plus tard ! Si je ne te raconte pas la suite aujourd'hui, ce sera pour demain ! » Et rien ne l'attristait davantage que cette attente du lendemain, à tel point que *le mot de « lendemain » devint synonyme d'« hélas »* dans son esprit. C'est pourquoi il n'était pas rare qu'après la dissolution du cercle familial il se tourne du côté de sa mère avec le secret espoir qu'elle lui raconte *« ce qui s'était passé après »*. (*Impasse* : 79)

---

[42] Maingueneau (1981 : 134) cite divers effets de cette mise entre guillemets, tels que mettre à distance un terme, refuser de l'assumer afin de souligner une spécificité du terme comme le renvoi à une idée reçue, à un discours d'une couche sociale et à d'autres possibilités.

Le narrateur, selon une visée métalinguistique, explique le sens du terme suspendu. Le terme « hélas » relève plus du lexique du narrateur que de l'enfant Kamal puisqu'il prend en charge l'opération de synonymie. La deuxième mise entre guillemets peut renvoyer au dire de l'enfant, mais cela lui donne la capacité de changer le temps verbal et la construction de la phrase. Kamal est doté, dans le récit, d'un DD où il demande : « et après, qu'est-ce qui s'est passé ? », mais le narrateur ne reprend pas la même phrase ; en s'arrêtant sur l'énoncé, il se rapproche du mode de dire de l'enfant Kamal et transpose son discours sur un mode narratif.

D'autres cas sont moins clairs, où la mise entre guillemets suggère une interprétation du personnage :

> – S'il n'y a rien à tirer de toi, au moins ne nous porte pas la poisse !
>
> Fahmi, qui avait tiré de l'instinct de *« survie »* une force nouvelle, dit pour sa défense. (*Impasse* : 288)
>
> Les jeunes gens échangèrent entre eux des regards lourds de sens, mais aucun ne dit mot, et, comme si Ahmed Abd el-Gawwad étouffait dans le cercle de ses *« assiégeants »*, il s'exclama dans un profond soupir. (*Impasse* : 664)

Les deux formes peuvent ici renvoyer au personnage. Fahmi étant associé à l'état de survie, le lecteur renverrait donc cette interprétation au personnage de Fahmi, en la reliant au non-aboutissement de son projet de mariage avec la voisine Maryam : ainsi, la survie se rattache au fait de contrôler ses sentiments de tristesse. Le deuxième cas peut renvoyer également au personnage, entouré par un ensemble d'hommes qui lui annoncent la mort de son fils, cependant que lui est assis sur son bureau ; l'état de siège est dû au sentiment d'étouffement qu'il éprouve.

En un autre lieu, le narrateur reprend un terme censé être prononcé par un personnage :

> – Evidemment !
>
> Cet *« évidemment »* l'exaspéra. Il avait espéré entendre une musique, il entendait un ton de conférence ! (*Jardin* : 249)

La reprise présente une première étape métalinguistique, dans la mesure où le narrateur s'arrête sur un terme, qui est de plus modalisé par le signe de guillemets. Même si le personnage semble le prononcer au DD, le narrateur s'approprie le terme, le souligne et interprète son effet : le sentiment d'exaspération et l'indication d'*un ton de conférence*.

La mise entre guillemets peut intervenir au sein d'un DD, dans un croisement de modes de dire :

> – Les femmes comme moi souhaitent, quand elles te disent *« je veux »*, que tu t'empresses de répondre « oui » sans tergiversations. (*Impasse* : 307)

Ce qui est surtout mis en relief est l'importance des actes de parole : le verbe « vouloir » et l'attente d'une réponse favorable. Les deux actes de langage sont zoomés, par le narrateur, afin de souligner leur charge argumentative : il s'agit, pour la femme Shawkat, de convaincre son interlocuteur Abd el-Gawwad, et de recevoir une réponse favorable.

Ces termes empruntés, ou semblant attribués au personnage, laissent percevoir comme un vestige infime de sa voix, le choix du narrateur de les mettre entre guillemets dans son récit ne fait que suggérer une trace ; le personnage n'est pas doté d'une capacité analytique qui lui permettrait de nommer ses états d'âme (« survie », « assiégeants »), mais il est invoqué de loin par le biais du discours narratif.

D'un DD faisant la part du discours du narrateur et de celui du personnage, à un DIL et une mise entre guillemets qui estompent cette séparation, le discours intérieur fait disparaître toute séparation entre deux discours ; celui du narrateur n'étant plus. A partir d'une autonomie gérée par le narrateur, le discours produit l'effet d'une autonomie libérée de la gestion narrative, et ce dans le cas d'une parole intime. Cette trompeuse autonomie joue sur le contraste et sur la dualité du monde diégétique. Au moment où le personnage semble, conventionnellement, libéré du patronage narratif, au moment où « sa parole » n'est ni introduite ni signalée, il est représenté dans la clandestinité (ou l'abri) de la parole intérieure. C'est bien par ce discours

que le personnage est représenté dans ses paradoxes et ses contradictions profonds ; il est aussi représenté comme réagissant à une parole au DD plus conventionnelle et moins directe.

### 3.7.6 Représentation de la parole intérieure

La représentation de la pensée intérieure dans un roman apparaît avec Edward Dujardin, qui a introduit dans *Les lauriers sont coupés* (1887) une nouvelle forme d'expression, définie comme :

> Le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxique, de façon à donner l'impression « tout venant. (Dujardin, 1931 cité par Rabatel, 2008 : 453)

Genette préfère appeler cette forme « le discours immédiat », en s'appuyant sur la définition par Joyce du monologue intérieur chez Dujardin :

> « Le lecteur se trouve(rait) installé dès les premières lignes dans la pensée du personnage principal », ce qui explique que l'accent ne soit pas mis sur l'aspect intérieur du discours, mais sur son immédiateté « dès les premières lignes ». (Genette, 1972 : 293-294)

Tandis que la citation de Dujardin met l'accent sur les caractéristiques internes du discours « minimum syntaxique », Genette oriente la reconnaissance du discours immédiat vers le niveau de son introduction. L'idée que « dès les premières lignes » le lecteur pénètre dans la zone intérieure du personnage est centrée sur les marques de début du discours.

Par ailleurs, Maingueneau (1986 : 103) préconise de ne pas confondre le monologue intérieur avec le fait de décrire les états d'âme et la pensée des personnages par le DD, DI ou DIL. Ce que Cohn (1978 : 30) fait également en distinguant entre une « technique narrative » qui se réalise par une citation directe des pensées dans le contexte d'un récit, et « un genre

narratif constitué entièrement par la confession silencieuse qu'un être de fiction se fait à lui-même. La différence entre les deux formes explique notre intitulé « représentation de la vie intérieure et discours direct », qui diffère de l'intitulé précédent « discours direct dans le récit : effet d'une parole intérieure ». À nos yeux, les segments de DD, introduits par le narrateur, mettent plus l'accent sur le fait qu'un DD représente un sentiment, alors que les segments isolés, difficilement identifiables, montrent un narrateur se centrant moins sur l'aspect direct de la parole que sur la génération d'un effet de parole intérieure « autonome ». Au moment où le personnage est posé comme un sujet « profond », puisque dialoguant avec soi-même, le narrateur ne semble pas intervenir ; il n'introduit pas le discours. Ce qui conduit à supposer que le narrateur, à travers son prétendu retrait, attire l'attention sur l'autonomie du personnage et sur l'aspect intérieur du discours, et non sur le fait qu'il s'agit d'un DD. Tandis qu'au moment où il introduit la parole, ce qui importe est l'acte de représentation et d'introduction d'un objet quelconque (sentiment, souvenir, imagination, etc.) par le DD.

Les caractéristiques accordées à ce discours intérieur sont essentiellement : l'absence du patronage narratif, le relâchement syntaxique (absence de subordination des paroles), les phrases exclamatives, interrogatives, nominales et incomplètes ainsi que les ruptures par des points de suspension. Sur le plan lexical, il comporte des répétitions et des jeux de mots (Rabatel, 2008 : 462). Cependant, relâchement ne signifie pas illisibilité, car le narrateur ne doit pas rendre inintelligible le discours intérieur du personnage. Les contraintes de lecture font également partie de la construction de la parole intérieure.

Un des enjeux de la parole intérieure, à l'époque de son apparition, était, selon Rabatel, le souci de réalisme concernant la vie intérieure. La construction d'une illusion de vérité se fonde sur une fouille de la vie psychique des personnages. Ce qui change après la deuxième guerre mondiale ; où la crise du sujet et du roman fait de cette forme l'expression même de cette crise (Rabatel, 2008 : 454-456).

Les enjeux de la représentation d'un tel discours peuvent différer d'un roman à un autre, et d'une période à une autre. Quels peuvent être les enjeux d'un « discours intérieur » dans *La Trilogie du Caire* ? Comme on l'a vu au premier chapitre, en abordant l'histoire du texte original, Kassem, dans son étude comparative (1985) précise que certaines techniques narratives – dont des passages en discours intérieur – de *La Trilogie* se rapprochent du « courant de conscience » dans la littérature européenne (dont les œuvres de Proust et de Joyce). Néanmoins, au-delà de ce rapprochement, pourquoi le narrateur de *La Trilogie* produirait-il un effet de pensée intérieure, traduite par une forme discursive proche du DD ?

Nous avons préalablement montré les différents effets de sens suggérés par l'étude de la structure du récit et des enjeux narratifs. Nous avons émis l'hypothèse d'une posture passive et soumise des personnages, une posture liée à une logique d'obéissance *en connaissance de cause*. Ainsi, les sujets passifs sont représentés dans leurs contradictions et leurs oppositions profondes. Ils ne « changent » pas leur situation, malgré les signes de résistance qu'ils expriment à travers le langage. Ce que nous étudierons au dernier chapitre.

Le personnage est dialectiquement construit par l'instance narrative, l'espace d'un discours intérieur semble être le lieu principal de l'expression de ses contradictions. Le non-dit et l'implicite caractérisent cet espace intérieur, renvoyant aux rapports conflictuels du sujet avec son monde : la famille, l'amour, la politique et les amis.

Les catégories décrites ci-dessus présentent la forme du DD comme rendant compte d'une parole intérieure, d'un sentiment ou de souvenirs. Ce qui est différent des segments d'un discours qui, offrant toutes les caractéristiques intérieures d'un DD, est libéré du patronage narratif et dont les indices de signalisation sont absents. Une absence qui peut annuler tout effet de séparation entre discours narratif et discours « autonome » des personnages.

Si les catégories précédentes produisent un effet de présence de la voix du personnage tout en représentant ses sentiments, son imagination et

ses pensées supposées, les segments de discours intérieur jouent sur l'opposition « mensonge/vérité ». Ils manifestent le contraste entre parole tenue et parole gardée sous silence, la peur de parler, l'ampleur des conventions sur la parole (laquelle demeure dans le non-dit), et encore les questionnements profonds, sous forme de questions et de réponses adressées à soi-même.

Au demeurant, rien ne peut distinguer ces segments non introduits, d'un DD censé être prononcé. Voilà pourquoi le critère énonciatif n'est pas suffisant, dans la mesure où le « je » de l'énonciateur et les modalités du discours peuvent rendre compte d'un DD « prononcé » comme d'un discours intérieur, présenté à travers le contexte d'interprétation, comme « non prononcé ».

Si nous nous contentons des critères internes décrits par Rabatel (2008), nous pouvons les retrouver tous. Le discours peut se réaliser sur le mode impératif, où le locuteur adresse des ordres à soi-même :

> « *Saute* sur l'occasion. *Parle* ! *Parle* comme doit parler un homme qui demain ou après-demain fera peut-être profession d'avocat. C'est le moment ou jamais ! *Parle* ! ». « Répondre à l'appel de la patrie ne saurait être considéré comme une désobéissance à votre volonté ! Je n'ai rien fait qui puisse être réellement mis au rang des actes de patriotisme… » (*Impasse* : 649-650)

Il peut se réaliser sur le mode interrogatif, cas fréquent où le locuteur se pose une question en utilisant la deuxième personne du singulier « tu », avant d'y répondre avec un « je » :

> … Quand vas-tu te présenter devant Saad ? Quand vas-tu le voir pour la première fois et le contempler de tous tes yeux ? J'en ai le cœur qui bat et les yeux qui languissent de pleurer ! Ce sera un grand jour… (*Impasse* : 657)

Les interjections peuvent aussi caractériser ce discours,

> Ça commence par un "J", hein ? Ja... Jou... Ji... Ah ! ça ne veut pas me revenir ! Ça y est ! Julian ! (*Impasse* : 658)

comme les phrases exclamatives,

> Grand bien te fasse, mon père ! Aujourd'hui je te découvre. Tu nais aujourd'hui en moi ! Quelle journée, et toi quel père qui jusqu'à cette nuit n'était qu'un orphelin ! (*Impasse* : 336)

les phrases nominales suivies de points de suspension,

> … Cent mille personnes..., des tarbouches..., des turbans ; des étudiants..., des ouvriers..., des fonctionnaires, les cheikhs, les prêtres, les juges... (*Impasse* : 657)

les répétitions et les reprises,

> Comment pouvons-nous répondre à l'appel de l'enthousiasme et du triomphe quand le cœur est mort ? Le cœur... mort ?... (*Impasse* : 658)

ou encore un vocabulaire et un style propres au personnage (injures, malédictions, registre vulgaire et style poétique) :

> … Non mais, vous vous figurez qu'il s'est contenté de distribuer des tracts comme il me le certifiait ? Ce fils de chien s'est jeté dans la ruée sanglante… (*Impasse* : 651)

Enfin, une mise en scène énonciative permet au locuteur de parler des autres, et de se mettre en scène avec plusieurs pronoms :

> *Je vais* répéter ses paroles aux amis cette nuit pour en tester l'effet dans leurs esprits. Qu'est-ce qu'ils vont bien pouvoir dire ? […] *On m'a dit* jadis que, si j'avais fait mes études jusqu'au bout, j'aurais fait le plus éloquent des avocats. […] Non mais, *vous vous figurez* qu'il s'est contenté de distribuer des tracts comme il me le certifiait ? […] oui !... *Monsieur Ahmed*, *nous devons* nous porter témoins du patriotisme et du courage de votre fils ! […] ... Mais quoi, *nierais-tu toi-même* ton sentiment national ? […] Mon cœur aspire à lui accorder le pardon, mais je crains après ça qu'il fasse fi de m'obéir ! (*Impasse* : 650-651)

La syntaxe du discours est plutôt conforme à une langue soutenue, ou à la langue adoptée par la traduction. Le personnage se parle en inversant le

sujet (« nierais-tu »), le registre n'inclut pas de constructions orales. Ce qui est conforme à la version originale qui use d'une langue littéraire uniforme, sans distinction apparente entre les différents discours. Ce sont les diverses modalités qui caractérisent le discours, et plus spécifiquement la forme de l'interrogation.

Ainsi, au niveau interne, le discours renvoie-t-il à la forme directe, mais rien ne dit qu'il s'agisse d'un discours intériorisé (ou non prononcé). Un locuteur pourrait dire la même chose en un DD extériorisé. L'indice typographique n'est pas suffisant, les cas précédents d'un DD représentant des entités abstraites est aussi mis entre guillemets. Nous pouvons nous diriger vers le contexte d'apparition de ce discours lequel se caractérise par une structure d'échange. Il convient de souligner que la plupart des passages au discours intérieur interviennent dans les séquences dialogales, tandis que d'autres passages constituent de sous-chapitres entiers indépendants et du récit et des séquences dialogales.

#### 3.7.6.1 Parole intérieure : structure d'échange

Les segments de discours intérieur font souvent leur apparition dans les séquences dialogales. A la suite d'une intervention dialogale, un segment mis entre guillemets surgit :

> – Chez des gens de connaissance, à Darb el-Ahmar…
>
> « Au secours ! Je délire ! Le prétendant de ta fille te veut et tu le veux aussi ! Dieu ait pitié de ceux qui pensent du bien des femmes ! Celle-là ne peut avoir un grain de cervelle ! Une voisine de toujours et tu n'apprends à la connaître qu'aujourd'hui ? Possédée du démon… Une adolescente de cinquante ans !... »
>
> – Et quand Mlle Maryam sera-t-elle de retour ? (*Palais* : 195)

Le premier indice de distinction entre les deux discours est typographique. À la suite d'un tiret d'intervention dialogale, les guillemets renferment un DD qui s'interpose souvent entre deux interventions directes.

Néanmoins, l'observation de cette alternance de discours laisse remarquer des liens entre différentes formes de discours se faisant suite :

> – Laisse-moi agir *comme je l'entends* !
>
> « *Comme tu l'entends* ! Qui pourrait s'opposer à ta volonté ? Tu me maries... Tu me fais divorcer ! Tu me donnes la vie... Tu me mets à mort ! Je n'existe pas… » (*Impasse :* 549)
>
> – Elle veut s'asseoir à côté de *ton ami*, s'il vous plaît !
>
> « "*Ton ami*" ? Pourquoi n'a-t-elle pas dit "Kamal" ?... » (*Palais* : 265)
>
> – L'argent, l'argent ! Vous en voulez encore davantage ? *Nous sommes déjà plus riches qu'on ne peut l'être!*
>
> « Quelle chose étrange que d'être *plus riche qu'on ne peut l'être* ! Dans le temps, tu rêvais de devenir commerçant comme ton père et d'avoir un coffre-fort comme le sien. Aujourd'hui la richesse ne fait plus partie de tes rêves » (*Palais* : 278)
>
> – Et j'ai la joie, continua-t-elle vivement, de vous avouer que je n'ai pas donné mon consentement avant de m'être assurée du vôtre !
>
> « L'impudente! si ça se trouve, elle a dit oui avant même d'avoir vu Yasine ! » […]
>
> – C'est pourquoi la première chose que j'ai dite à M. Yasine a été…
>
> « Dieu du Ciel ! Elle n'a pas sitôt fait de voler la mule qu'elle s'empresse de ficeler le propriétaire ! » […]
>
> – Dieu vous bénisse, monsieur Ahmed ! […] Qu'il vous prête vie et vous donne force et santé !
>
> « Tu ne crois pas qu'elle se paie ta tête ? Elle aurait bien de quoi ! (*Palais* : 208-210)

Une première corrélation lexicale apparaît par reprise-extraction d'un segment du DD. Dans le premier extrait, la reprise se fait avec accommodement énonciatif (« comme je l'entends – comme tu l'entends »), alors que le deuxième présente une reprise-extraction exacte de « ton ami » ; néanmoins, la reprise s'y accompagne d'une modalité interrogative. Contrairement aux deux premiers exemples, où le segment repris est en position initiale de la phrase, le troisième reprend la suite « plus riche qu'on ne peut l'être » et l'intègre dans le discours de l'énonciateur (« quelle chose étrange que d'être plus riche qu'on ne peut l'être »), lui permettant de la

gloser. Le lien lexical ainsi décrit permet de supposer un lien thématique entre les deux formes discursives : le deuxième discours serait une réaction au premier. Ces réactions se repèrent au mieux dans le dernier exemple, où un discours intérieur fait suite à chaque intervention directe d'un autre locuteur. Le narrateur rend manifestes les réponses qu'Abd el-Gawwad aurait souhaité dire à haute voix. Les segments de discours intérieur se présentent à la manière d'un commentaire. Abd el-Gawwad juge et dément « l'impudente… », il réagit et se fait sceptique (« Dieu de ciel… », « Tu ne crois pas qu'elle se paie ta tête… »). Une des caractéristiques de cette forme est de répondre au DD. Le discours intérieur ne paraît pas une extrapolation mais une infiltration, orchestrée par le narrateur, des pensées profondes du personnage au sujet de ce qui se dit.

Les liens lexicaux, et de fait thématiques, ainsi que la forme de réponse au DD peuvent rattacher les discours au niveau structurel. Une structure d'échange caractérise cette alternance des discours, comme si deux interventions (initiative et réactive) se succédaient. Par ailleurs, ces liens peuvent donner le sentiment de deux DD dont l'unique signe distinctif est typographique ; ce dernier empêche une telle considération, cependant, pour reconnaître un discours intériorisé, le recours au contexte narratif, donc à l'interprétation, est indispensable.

Tous les segments de discours intérieur ne se situent pas entre deux interventions dialogales : il existe de longs passages dans le récit où rien n'indique une prise de parole directe. Ainsi, ce discours ne peut être identifié comme non prononcé qu'à l'aide de l'interprétation. C'est le cas d'un sous-chapitre entier mis entre guillemets, où la mère Amina est représentée comme se parlant (*Jardin* : 304-310), ce qui se comprend à travers son discours même.

Nous ne pouvons pas fournir de critères d'identification ou de définition de ce « discours intérieur », qui est interprété comme tel par le critère logique. Le lecteur comprend qu'il s'agit d'une parole intériorisée, mais le narrateur ne dit rien pour orienter cette interprétation, comme il a pu le faire avec le DD « prononcé ». Ainsi, le critère énonciatif et

typographique n'est pas suffisant. Ici, le texte, soumis à une analyse linguistique isolée d'une interprétation, ne peut pas satisfaire la signalisation du discours intérieur. L'absence d'une zone introductrice produirait l'illusion d'une autonomie discursive des personnages. Néanmoins, le « droit » à cette autonomie n'est pas accordé à tous les personnages de *La Trilogie*, le discours intérieur caractérisant surtout les trois personnages principaux : le père Abd el-Gawwad, le fils aîné Yasine et le dernier fils Kamal. Ce sont ces trois personnages qui sont représentés dans leurs contradictions et dans le contraste d'une parole directe qui ne dit pas ce qu'elle dissimule.

Par conséquent, le discours intérieur n'est pas présenté comme une forme de discours, comme peuvent l'être les formes classiques de DD, DI et du DIL. Alors que les caractéristiques formelles de ce discours ne sont pas loin d'un DD, il peut ainsi être abordé du point de vue des effets qu'il suggère, et dans le cadre de notre corpus, il rend compte du monde du non-dit et de l'implicite qui particularisent le monde diégétique. Ce qui n'est pas sans créer une opposition DD prononcé / Discours intérieur, rendant manifestes les oppositions des personnages.

### 3.7.7 Autres formes de discours : discours indirect et discours narrativisé

*La Trilogie* se spécifie surtout par le DD, qui caractérise même l'effet d'un discours intérieur. L'investissement du DD et du DIL est soumis, comme on l'a vu, aux intérêts narratifs et aux sens recherchés dans le récit. Ces formes de discours sont présentes afin de construire le sens, la construction d'un personnage « parlant » faisant partie du sens suggéré. Mais si l'on poursuit la logique du sens qui part de l'idée d'une génération d'une autonomie discursive, nous pouvons aborder d'autres formes tels le DI et/ou le discours dit narrativisé. Or, ces formes se font rares en comparaison avec un DD ou un DIL. Il conviendrait de s'interroger sur une telle rareté : pourquoi le narrateur de *La Trilogie* évite-t-il de rapporter un discours du personnage indirectement ? Est-il possible que le narrateur s'éloigne de tout effet d'interventionnisme ou d'analyse évaluant, sinon

jugeant, le discours de l'autre ? Si le narrateur vise d'abord à *construire* une altérité discursive, et à faire *exister* ses personnages comme s'ils étaient un discours, nous pouvons estimer que la forme du DI, connue par ses valeurs analytiques et évaluantes, peut être écartée par l'instance narrative. Ainsi, un DD confère moins d'interventionnisme narratif, un DIL joue sur l'ambigüité, et non sur l'évaluation et le jugement narratifs. Cette probabilité interprétative peut justifier le non-recours au DI, d'autant que les quelques exemples que nous présenterons montrent cette valeur de jugement.

Le DI est souvent défini par ses capacités mimétiques moindres, en comparaison avec le DD. Genette précise que « cette forme ne donne jamais au lecteur aucune garantie, et surtout aucun sentiment de fidélité littérale aux paroles "réellement" prononcées » (Genette, 1972 : 291). Le DI se construit comme une proposition subordonnée, l'énonciateur étant le sujet du verbe introducteur, et l'énonciation est prise en charge par le seul locuteur. Le DI est volontiers défini en tant qu'opération de reformulation, d'équivalence sémantique et de traduction du discours d'autrui. Le locuteur fait usage de ses mots à lui pour rapporter un autre acte d'énonciation. Les caractéristiques intonatives du DD et les modalités peuvent se perdre dans un DI, où elles sont remplacées par des verbes de parole décrivant la manière de dire ou la modalité (par exemple, la modalité injonctive dans « ordonner ») :

> Le discours indirect offre au rapporteur toute latitude pour modifier (synthétiser, enjoliver, dévaloriser, etc.) des propos dont il ne conserve que la substance, à défaut de lexique et de syntaxe. (Jeandillou, 1997 : 73)

Dans la mesure où des éléments émotionnels et affectifs se perdent dans un DI, Bakhtine (Volochinov, 1929 : 168) confère à ce discours un aspect analytique, dans une parole dogmatique et rationnelle : « Le discours indirect prête une oreille *différente* au discours d'autrui […]. L'analyse est l'âme du discours indirect » (*ibid.* : 178).

L'intérêt de l'usage du DI dans un récit littéraire est de voir en lui une stratégie énonciative du narrateur, qui n'opte pas pour une posture distante et objectivée, mais place le discours du personnage sous la dépendance de ce qu'il traduit, paraphrase, reformule et analyse.

Dans *La Trilogie,* son usage est rare. Le narrateur y recourt dans des cas où la parole rapportée ne paraît pas assez importante pour être garantie par un DD :

> Pour finir, deux semaines à peine après le mariage, elle dit aux oreilles de sa mère, de Fahmi et de Kamal, que la mariée, même si elle avait la peau blanche et une dose « modérée » de beauté, était tout aussi indigeste que sa circassienne ! (*Impasse* : 408)

Le narrateur reformule et paraphrase là ce que Khadiga aurait dit, et pour donner plus de garantie, il introduit une mise entre guillemets qui suggère que le terme de « modérée » est propre au personnage. Cependant, rien ne garantit que cet emprunt revienne au lexique de Khadiga, le narrateur pouvant jouer sur la qualification de la beauté de la mariée, afin de glisser son propre jugement sur la beauté de Khadiga. La mise en relief du terme « modérée » implicite une distance ironique du narrateur qui, à travers l'usage de l'indirect, peut jouer sur un double destinataire : la mariée dont Khadiga parle, et Khadiga que le narrateur vise.

Cet usage, conférant plus d'autonomie au narrateur, n'est pas fréquent, puisque le texte tend plutôt à créer l'illusion d'une indépendance discursive du personnage. Cela revient au fait que le DI peut donner plus de pouvoir au narrateur : jugement, interprétation, reformulation libre, évaluation et analyse. L'usage de l'indirect dans le récit intervient donc quand le narrateur glisse une évaluation sur le personnage. Cette infiltration évaluative peut se réaliser de manière discrète où le DI, non seulement fait suite à un DIL, mais aussi rapporte une parole intérieure en déchargeant le narrateur de la responsabilité de l'évaluation :

> Il recommença à s'interroger : l'avait-elle contemplé ainsi pendant toute la conversation ou bien avait-il levé la tête juste au moment où

> son regard se posait sur lui ? Et que dire du fait qu'elle n'avait pas baissé les yeux au moment où les leurs s'étaient croisés ? Mais il ne tarda pas à se moquer de ses pensées, *se disant que sa passion des femmes et l'expérience qu'il avait de leur commerce avaient sans doute exacerbé en lui sa propension à les mésestimer et que la vérité était sans aucun doute on ne peut plus éloignée de ce qu'il se figurait.* (*Impasse* : 298)

Le narrateur présente la parole rapportée comme prolongement du DIL, forme brouillant les pistes et relevant d'une auto-évaluation effectuée par le personnage : porter un jugement négatif sur les femmes. Or ce jugement négatif est sous la couverture d'une parole intérieure (*se disant*) qui déresponsabilise le narrateur. Néanmoins, la présence dominante du narrateur reste le propre du DI.

Une autre forme de discours est mise en œuvre : le discours narrativisé ou raconté. Il est défini par Genette (1996 : 290) comme le discours le plus distant, selon les critères de la mimésis, qui rapporte un événement de parole sans que l'on ait la parole même, ou des fragments de cette parole. Le discours narrativisé vise à gommer l'acte d'énonciation, pour des raisons propres au narrateur : question d'économie ou de degré d'importance des actes de parole désignés. Entre « il lui dit : "je pars" » et « il l'informa de sa décision de partir », une distance vis-à-vis de l'acte de parole est établie.

Le discours narrativisé est utilisé plus fréquemment que le DI dans *La Trilogie.* Il peut introduire un DD, comme il peut lui faire suite :

> Il *demanda pardon à Dieu* au fond de lui-même par avance et dit :
>
> – Si on récitait la Fatiha ? (*Impasse* : 134)
>
> – Oserais-je espérer que nous prierons ensemble ?
>
> Aussitôt dit, il *demanda pardon à Dieu* en son for intérieur. (*Impasse* : 131)

Dans le premier exemple, le discours narrativisé participe à l'introduction du DD, tandis que dans le deuxième il constitue une réaction à celui-ci.

D'autres usages sont à l'œuvre où le narrateur gomme l'événement de parole quand le degré d'importance de celui-ci n'est pas élevé. Ce qui peut être indiqué dans le récit même :

> Elle *le remercia en deux mots qu'il écouta d'une oreille distraite,* occupé qu'il était à penser à l'enchaînement de son propos. (*Impasse* : 458)

Le personnage écoute d'une oreille distraite, ce qui peut justifier le choix de gommer l'acte de remerciement. En un autre lieu, l'usage du discours narrativisé est lié à la non-répétition de l'information livrée :

> Il se détourna d'elle en faisant mine de sérieux et appela son employé à qui *il confia à haute voix la commande* de la dame (*Impasse* : 125)

Le choix de ne pas confier la commande en un DD revient à ce qu'elle a déjà été détaillée par l'almée dans un DD spécifique :

> – Je veux du sucre, du café et du riz. (*Impasse* : 124)

Le narrateur fait l'économie de l'information déjà livrée, comme dans un autre passage où l'événement concerné n'est raconté ni au DD ni au DI, car il a déjà été détaillé par une scène de dialogue :

> Ahmed Abd el-Gawwad lui *exposa l'événement en détail*. Il ne se lassait pas *de répéter son récit.* Peut-être l'avait-il raconté des dizaines de fois au cours de ces deux ou trois derniers jours ! Le cheikh se mit à l'écouter attentivement *tout en récitant à la suite, dans un susurrement, un chapelet de versets du trône*. (*Impasse* : 621)

L'événement dont il est question a été préalablement évoqué par le narrateur, le discours narrativisé intervient pour marquer le caractère répétitif du récit raconté par le personnage. Le discours narrativisé est filé avec le personnage du cheikh, qui, parallèlement au récit raconté, récite des versets coraniques. Le prolongement de la même forme semble, aux yeux du narrateur, plus pertinent que de rapporter les versets en un DD.

Le narrateur opte aussi pour cette forme quand une exigence réaliste empêche d'utiliser un DD ou un indirect :

> Et il *se mit à imiter leur manière de parler l'arabe* au point qu'un rire secoua l'assemblée. (Impasse : 538)

Le narrateur pourrait mettre en un DD cette « manière de parler » contrefaite et parodique, mais il préfère raconter cet événement de parole et non pas le rapporter. Ce qui peut se justifier par la difficulté de transcrire la façon dont les anglophones parlent arabe, mais aussi par la faible importance de l'événement ; l'imitation est ainsi réduite à la simple narrativisation.

DI et discours narrativisé ne sont pas investis de la même manière que les autres formes décrites plus haut.

Ainsi, l'activité de séparation entre un discours de personnage et un discours narratif, assurée par une riche signalisation de L2, ne signifierait pas une autonomie maximale du personnage parlant. Le DD est généralement géré par l'intervention narrative qui introduit le discours selon ses visées et ses objectifs. Cette activité de séparation diminue selon les formes discursives, comme dans le DIL, et semble effacée dans le discours dit intérieur. À travers ces différents effets de discours, l'unité du *personnage parlant* se construit et produit l'illusion d'une autonomie discursive propre à un autre énonciateur que le narrateur. Les propriétés formelles du DR sont alors liées aux enjeux narratifs.

Si le narrateur semble *priver* son personnage de la capacité de s'interroger ou de dire « à voix haute » sa pensée et son mécontentement, cela ne signifie point que les personnages de *La Trilogie* soient complètement passifs et silencieux. Les signes d'une résistance émergent dans et par le discours, les réactions verbales constituent un des lieux de leur manifestation.

# Chapitre 4 Rapports dialogiques : l'expression d'une résistance

La structure du récit place au premier plan un « Sujet décideur » qui peut renvoyer soit à l'instance paternelle soit, plus largement, à la loi et l'autorité. Les relations entre l'autorité et les personnages relèvent de l'ordre de l'obéissance en connaissance de cause : les protagonistes expriment un « respect » au niveau du désir, un « silence » sur le plan de la communication, mais ils manifestent les signes d'une résistance dans un rapport de lutte. Ils ne « veulent » pas changer l'état de passivité, même s'ils sont conscients de leur propre obéissance. Si le silence régit le monde diégétique, où la parole interdite semble effrayer et poser problème, le narrateur, simultanément, construit une composante discursive et une unité du personnage parlant ; le discours, sous toute forme, *fait place* au personnage qui, à côté du silence et de l'obéissance, dispose d'une capacité de réaction démontrant un vouloir-réagir et un vouloir-résister.

Entre réagir et résister, le sens ne vise pas le même état. *Le Petit Robert* note pour le terme « réaction » :

> Attitude, comportement d'une personne qui répond à une action extérieure. Réaction de qqn à une situation nouvelle, à une catastrophe, à une flatterie. Il eut une réaction de peur, de colère… Réaction lente ; vive, soudaine (**réflexe**, **sursaut**). Sa première réaction a été de. ; être sans réaction : rester inerte. — Fam. « il a protesté ? – Non, aucune réaction. »

Cette acception est donnée pour le sens figuré et courant. Ainsi, une réaction peut constituer un réflexe – en l'occurrence, une réponse immédiate à une parole – comme elle peut être une riposte, car les effets d'une parole peuvent relever d'une réaction à cette même parole. Or la réaction suppose

une action qui répond à une autre et non qui résiste. La résistance signifie entre autres :

> Phénomène physique consistant dans l'opposition à une action ou à un mouvement. 1. Fait de résister, d'opposer une force (à une autre), de ne pas subir les effets (d'une action). *Résistance d'un corps à un choc, d'une pierre à l'érosion, d'un textile à l'usure*. 2. Force qui s'oppose à une autre, tend à l'annuler. (*Le Petit Robert*)

La résistance implique une opposition plus qu'une simple réaction. Quand les locuteurs manifestent des réactions langagières, cela peut avoir le sens d'une réaction-réponse ; néanmoins, les formes de discours et le récit du narrateur incluent des réflexions et des réponses exprimant une opposition : refus, remise en question, détournement des énoncés, ironie et autres. Par ailleurs, la résistance implique une « force qui s'oppose à une autre, tend à l'annuler ».

Or cela ne semble pas être le cas des rapports langagiers entre les personnages de *La Trilogie*. Il n'existe pas d'opposition qui tendrait à annuler la parole de l'autre, mais la seule manifestation d'une opposition qui revêt plusieurs sens. Il est possible que dans le cas du rejet de la parole de l'autre et de la riposte, le sens d'une annulation se greffe, mais cela présente un cas unique parmi une multiplicité de réactions généralement *pacifiques*. Voilà pourquoi nous avons opté pour le terme de « résistance » dans le titre de ce chapitre : la composante discursive et les formes suggérant une parole – même dans le récit du narrateur – seraient les lieux où les personnages résistent en réagissant. La résistance aura le sens d'une interrogation, d'une négation, d'une adhésion, d'un rejet, d'une protestation, d'une précision. Mais répondre est aussi se prêter à une activité métalinguistique, car la parole produit également un effet sur les personnages. La résistance revêt en outre le sens d'une réaction à sa propre parole dans une structure de dialogue « question-réponse », en cas de dédoublement du locuteur. Enfin, elle se présente dans un discours rituel commun aux locuteurs, sous forme de réactions exprimant un double rapport, lié à un double usage : le locuteur

est soit en dépendance au discours rituel, soit il lui est résistant, dans la mesure où il effectue des usages détournés.

Mais à un niveau plus technique, quel est donc le sens de ces « réactions » ?

## 4.1 Rapports dialogiques

La notion de « dialogisme », héritée des travaux du cercle de Bakhtine, consiste à étudier le discours, plus spécifiquement le discours littéraire, selon la notion de « rapport ». Bakhtine, dans *La Poétique de Dostoïevski* (1929), désigne par « rapports dialogiques » le lien entre le locuteur (narrateur ou personnage) et le discours de l'autre. Dans son propre discours, le locuteur embrasse les mots d'autrui, anticipe sur ses réponses et peut exprimer un rapport avec son propre discours ; il est question de rapports de dialogue qui sous-tendent le discours. Le dialogisme est un « dialogisme interdiscursif », un « dialogisme interlocutif », aussi est-il un « autodialogisme » (Authier-Revuz, 1995).

Le « dialogisme interdiscursif » opère entre le discours du locuteur et les discours des autres tenus antérieurement, tandis que le « dialogisme interlocutif » est défini par l'acte d'anticiper sur la réponse de l'autre ; le locuteur prévoit l'autre dans son discours. L'autodialogisme rend manifeste le locuteur dans son rapport avec « ce qu'il a dit antérieurement, avec ce qu'il est entrain de dire, et avec ce qu'il a à dire », comme l'explique Bres (2005). Le dialogisme est également un dialogue entre textes où le phénomène d'intertextualité rend compte des résonances et des croisements entre textes et œuvres.

Les multiples rapports dialogiques décrits par Bakhtine (1929 : chapitre V), sont représentés selon un degré de fusion avec les mots d'autrui. Les mots orientés vers le mot d'autrui sont expliqués de la sorte :

> Les mots d'autrui, introduits dans notre discours, s'accompagnent immanquablement de notre attitude propre et de notre jugement de valeur, autrement dit deviennent bivocaux […]. Le simple fait de

> reproduire l'affirmation d'autrui sous forme de question, amène l'affrontement entre deux interprétations dans un même mot : nous ne nous contentons pas d'interroger, nous problématisons l'affirmation d'autrui. (Bakhtine, 1929 : 269)

Une des formes du dialogisme consiste à « reproduire » les mots d'autrui, en leur donnant une coloration plus subjective liée à la manière selon laquelle se fait l'écoute de l'autre. Sont en jeu des phénomènes de rectification, de correction, de réserve, d'interrogation et de reprise ironique mettant en cause le discours de l'autre. Bakhtine considère cette « utilisation du mot d'autrui » comme « extrêmement répandue » dans la langue courante :

> Surtout dans le dialogue où un *interlocuteur* répète souvent littéralement l'affirmation de l'autre, en lui conférant une valeur nouvelle, l'accentuant à sa façon : exprimant le doute, l'indignation, l'ironie, la raillerie, le persiflage, etc. (Bakhtine, 1929 : 268 *[nous soulignons]*)

L'accent est ici mis sur « l'interlocuteur ». Dans l'expression d'un « rapport » avec l'autre et avec son discours, locuteur et interlocuteur peuvent se confondre et se perdre dans le va-et-vient du dialogue. En situation de dialogue, le fait de reproduire les mots d'autrui éclaire sur le processus d'écoute : l'interlocuteur redevenant locuteur et ainsi de suite, la manifestation d'une réaction au discours d'autrui met en lumière la zone de l'interlocuteur. Il va de soi que la notion d'« interlocuteur », à l'instar de celle du personnage parlant, est une convention romanesque ; le narrateur étant le chef d'orchestre de toute parole et de tout effet de discours lié à d'autres instances énonciatives.

Le dialogisme qui nous occupe concerne, essentiellement, la zone de l'interlocuteur où réponses et répliques interagissent. Dans le cadre de *La Trilogie,* nous parlons d'un « rapport dialogique » que nous définissons comme suit : un (inter-)locuteur se prête à une activité métalinguistique, s'arrêtant sur le dire de l'autre, et sur son propre dire. Ce processus revêt les formes d'une reprise, d'une suspension du dire, d'un retour réflexif ou

explicatif sur un dire (les catégories de reprise en écho et de postures métalinguistiques). En outre, le dialogisme prend le sens d'un dire scindé, dédoublé, de façon à faire entendre un autre énonciateur que le locuteur, qui peut être identifié mais aussi indéfini (cf. les catégories de dédoublement énonciatif, d'intertextualité et de discours rituel commun). En vertu de ces différents rapports, à travers le discours, nous optons pour l'intitulé de « rapports dialogiques », sans nous contenter de la notion de « dialogisme ».

La zone de ces rapports dialogiques est principalement une situation de dialogue, celle de l'échange, constitué de deux interventions : une intervention initiative et une intervention réactive (Kerbrat-Orecchioni, 1990). Ici, la distinction entre « réponse » et « réplique » est à prendre en considération. La « réplique » est comprise comme une intervention immédiate qui intervient après une intervention initiative, mais sans apporter d'information explicite. Or une « réponse » constitue, au niveau pragmatique et sémantique, une réponse à une intervention initiative (réponse à une question, salut rendu). La réponse n'est pas obligatoirement immédiate ; elle peut intervenir plus loin que la question posée (Goffman, 1981).

L'analyse des rapports dialogiques se situe au niveau de l'échange de deux interventions, qui peut s'étendre jusqu'à plusieurs échanges. L'échange est situé dans une séquence dialogale, elle-même faisant l'objet d'une « scène de dialogue » dans la structure du récit. Concentrer l'étude au niveau micro des faits dialogiques dans l'échange ne signifie point isoler ces phénomènes, ce qui voudrait dire que les rapports dialogiques sont éloignés du sens global de la séquence. L'étude des effets de sens et des interactions entre composante discursive, rapports dialogiques et récit au deuxième chapitre, témoigne d'une architecture du récit où le niveau micro des échanges constitue un des réseaux de cohérence dans le récit : l'étude de la structure du récit rend manifeste un lien thématique entre la scène de dialogue, dans laquelle la séquence dialogale fait son apparition, et les faits dialogiques ainsi décrits. Les rapports dialogiques rejoindront par là le programme narratif préconçu.

Néanmoins, une étude de la séquence dialogale, dans sa totalité signifiante, constitue aussi un angle d'analyse riche. Une typologie de la séquence dialogale pourrait donc être établie, d'autant que la séquence est caractérisée par ses énoncés phatiques d'ouverture et de fermeture, depuis le début jusqu'à la fin du récit. Les séquences phatiques ont une double fonction : phatique (acte de bienvenue, de salutation, de compliment et d'au revoir), et non phatique (actes rituels jouant le rôle d'actes de langage allusifs). Les effets de sens d'une telle typologie sont multiples : description de l'horizon conversationnel dans le récit, caractérisation des personnages, une étude des stratégies verbales des locuteurs, analyse du système de la politesse et des conventions verbales au sein du monde représenté, etc. Mais tel n'est pas l'objectif visé en ces pages.

Outre leur participation à la production des effets de sens du récit, les faits dialogiques peuvent être examinés d'un autre point de vue. Les études conversationnelles et interactionnelles étudient les faits dialogiques comme relevant du mode de structuration du discours et de son articulation (Roulet *et al,* 1985). Roulet parle de « connecteurs de discours » et de « commentaires métadiscursifs » qui sont des « introducteurs du discours ». La structure dite polyphonique rejoint la dimension hiérarchique du discours dans l'approche de l'École de Genève. Une perspective interactionnelle est possible dans laquelle l'analyse des marqueurs de progression dialogale témoigne de ce que les interactionnistes nomment « négociation ». Le dialogue est une construction progressive qui se négocie entre interlocuteurs, et les objets négociables sont multiples : la face du locuteur, notion héritée des travaux de Goffman, l'identité du locuteur, la relation interpersonnelle, le sujet du dialogue, le tour de parole, ainsi que d'autres aspects (Kerbrat-Orecchioni, 2005). Notre approche n'empruntant pas le chemin des études conversationnelles, l'étude des rapports dialogiques a pour point de départ une notion translinguistique : le dialogisme constitutif et fondamental, tel que Bakhtine le met en évidence. Cette option est justifiée par la réflexion sur la construction d'une altérité discursive que suggère le programme narratif. L'étude technique se penche sur des faits

linguistiques et textuels descriptibles, dont le principe de base est de rendre compte d'un rapport entre le locuteur et le discours de l'autre, mais aussi le sien. La finalité d'une telle description ne se situe pas au niveau de la structuration du discours, elle est motivée par le repérage des formes de réaction de l'(inter-)locuteur. Ce qui permet de parler de « réaction », ce sont les liens (ou rapports) suggérs entre deux interventions des locuteurs.

La problématique des rapports dialogiques dépasse, dans *La Trilogie,* la notion de dialogisme interlocutif, autrement dit, du dialogisme situé dans les structures dialogales. Si la plupart des faits dialogiques sont placés au niveau de l'échange dialogal, cela ne semble pas systématique. En effet, l'échange, tel qu'il est défini par les théoriciens, est constitué de deux interventions, ou de trois dans certains cas. Les deux interventions constituent des prises de parole de deux locuteurs L1 et L2. Cette structure dialogale est perturbée par des passages qui ne relèvent pas d'une intervention, conventionnellement verbalisée au DD. Il s'agit de passages de discours intérieur ou de la forme du DIL. Le narrateur met en relief des structures spécifiques où l'accent n'est plus mis sur la notion d'un « échange verbal », mais sur le lien pragmatique et dialogique entre deux formes discursives, par exemple, entre DD et discours intérieur :

> – On dirait que tu es fait pour être professeur !
>
> « *Est-ce un compliment ou un reproche* ? En tout cas, grand bien fasse à ta tête cette sollicitude venue de haut ! » (*Palais* : 273-274)

Le passage produisant l'effet d'un discours intérieur intervient pour interroger ce qui a été dit au DD. Le lien entre eux exprime un rapport de « réplique interrogative ». Ce qui devrait représenter une « intervention réactive » n'est pas « verbalisé » comme dans un échange dialogal, mais le discours intérieur remplace une éventuelle réponse ou réplique.

Ainsi, la structure d'échange, définie par l'addition de deux interventions au DD, n'est pas toujours mise en œuvre dans *La Trilogie* ; l'accent n'est pas mis sur l'aspect structurel de ces échanges, mais sur le rapport au discours de l'autre. Non seulement les formes de discours

intérieur et du DIL interviennent entre deux DD, mais le récit narratif peut également exprimer un rapport dialogique, comme nous allons le voir dans le présent chapitre. Les objectifs narratifs se concentrent par conséquent sur la notion d'altérité plus que sur la structure interactive du dialogisme.

A ce niveau du raisonnement, nous nous interrogeons sur la valeur d'une forme responsive ou du sens d'une réaction. La réponse semble plus avoir la valeur d'une réplique, mais le sens même de l'interlocuteur répondant nécessite de nuancer cette notion : l'entité de « l'interlocuteur », représentant une quelconque réaction dans un DIL, est difficilement définie comme telle. Plus qu'un interlocuteur, le narrateur rend manifeste un rapport au discours d'un autre locuteur. Voilà pourquoi parler de « rapports dialogiques » plutôt que du « dialogisme interlocutif » est plus conforme aux enjeux narratifs.

Tout comme le DR insiste sur la construction d'une altérité discursive plus que sur l'expression d'une hétérogénéité énonciative ou sur l'effet de dédoublement, la notion de dialogisme autorise une réflexion sur le rapport des personnages au discours des autres, plus que sur un aspect structurel interactionnel de l'échange ; cette structure même étant mise en question par le projet esthétique du narrateur : *La Trilogie* amène à penser le discours comme une pensée sur l'altérité.

La catégorisation des rapports dialogiques s'appuie sur une dimension pragmatique du discours. Les catégories des reprises en écho et des postures métalinguistiques sont classées selon « la valeur illocutoire » exprimée par le discours. Le choix de privilégier la visée pragmatique des actes de parole revient à rechercher leurs effets de sens dans le récit ; les rapports dialogiques sont aussi décrits formellement selon leur position dans la phrase, leurs modalités, mais regroupés selon « l'acte illocutoire » – en particulier l'interrogation, si fréquente dans *La Trilogie* – afin de mieux déceler leur finalité.

### 4.1.1 Reprises en écho

Les formes de reprise de la parole d'autrui peuvent se présenter dans un énoncé monologal, mais aussi dans des répliques dialogales. Barbéris (2005) a étudié, dans un corpus oral, le phénomène de reprise en écho quand un locuteur reprend immédiatement des propos de son interlocuteur, le locuteur pouvant aussi reprendre son propre dire. Cet aspect d'« écho » souligné n'est pas loin de la « fonction écho » chez Stati (1990), qui travaille les fonctions pragmatiques de la structure d'échange où la reprise-écho endosse un rôle argumentatif, puisque réinterprété. Ce sont les mêmes structures diaphoniques qui sont travaillées par Roulet : dans une structure dialogique, les voix des interlocuteurs se répondent mais restent distinctes, dans la mesure où elles s'expriment dans des interventions constitutives d'échange (Roulet *et al.*, 1985 : 70). Roulet précise que l'énonciateur reprend la parole, en la réinterprétant dans son propre discours.

Les caractéristiques formelles des reprises en écho ont été étudiées également par Granier, qui s'intéresse à la position syntaxique du segment repris, à sa nature (mot, syntagme ou proposition), et aux modifications entraînées par l'interlocuteur (Granier, 2003).

Dans la présente analyse, il s'agit de la reprise d'un terme et d'un segment textuel. Censément mimétique, elle peut subir une modification légère – en resituant le segment repris dans le contexte de l'interlocuteur, en ajoutant d'autres termes, ou en remplaçant le terme par un autre – ou plus nette, quand le segment repris se trouve reformulé et réinterprété par l'interlocuteur. La reprise peut concerner le propre dire du locuteur, entraînant un ensemble de transformations à plusieurs niveaux : un niveau énonciatif, un niveau de la modalité énonciative, le ton du dire, les parties de discours et un niveau lexical.

Le dialogisme réside dans le caractère réflexif de la reprise. Même s'il est repris complètement, le segment n'en demeure pas moins un élément extrait du contexte dans lequel il a fait son apparition. Cette valeur d'extraction n'est pas que lexicale, elle est aussi interprétative car le sens est donné autrement dans la reprise : il y a là du sens ajouté, modifié et

reformulé. Le rapport dialogique est désigné par le rapport de l'un avec le dire de l'autre ; il rend compte du processus d'écoute de l'autre, ou le cas échéant de soi-même.

L'analyse des reprises portera donc sur la nature du segment repris, sur les transformations entraînées et sur des caractéristiques formelles. Néanmoins, la visée pragmatique est au principe de leur classement.

#### 4.1.1.1 Interroger le dire

L'acte d'interroger peut consister à poser une question, mais aussi à exprimer une exclamation mettant en relief un étonnement du locuteur. L'interrogation peut s'accompagner d'une explicitation, autrement dit d'un commentaire interprétatif de l'acte interrogatif.

Les cas suivants présentent une extraction mimétique modifiée par la modalité interrogative :

> – Il se fait tard et Yasine et sa femme ne sont pas encore rentrés !
>
> Ahmed Abd el-Gawwad la regarda les yeux exorbités et demanda stupéfait :
>
> – ... *et sa femme ?* Mais où sont-ils donc ? (*Impasse* : 421)

Cet échange rend compte du processus d'écoute de l'autre, en montrant l'extraction faite par « l'oreille » de l'interlocuteur : il sélectionne et reprend le segment qui l'interpelle. L'interlocuteur retient uniquement la partie « et sa femme », en demeurant indifférent à « Yasine ». La reprise souligne l'aspect non habituel et surprenant du dire, à savoir que Yasine et sa femme restent dehors jusqu'à une heure tardive. L'impact de la reprise est aussi marqué par la position en début de phrase.

> – Évacuer quelques gouttes d'urine me paraît en ce moment plus important que *d'évacuer les Anglais de l'Egypte tout entière...*
>
> – *Évacuer les Anglais de l'Egypte tout entière ?* Qu'ils foutent d'abord le camp d'al-Nahhasin ! (*Impasse* : 604)

Le segment repris interroge ici le dire de l'autre en produisant un effet ironique, ce qui se comprend par la suite de la réplique. L'effet ironique provient du contraste et de l'écart entre deux lieux désignés : l'Egypte tout entière et le camp d'al-Nahhasin.

Un cas fréquent est d'introduire une reprise dans un DIL qui rend compte d'un discours censé ne pas être entendu par le locuteur :

> – Je verrai après cette prière si je suis réellement *en faveur* auprès de vous !
>
> *En faveur ?* Si ce mot avait été prononcé ailleurs que dans ce climat repu de sensibilité, électrisé par le doute et la confusion, il serait resté lettre morte, mais maintenant ! (*Impasse* : 298-299)

À la suite d'un DD, le narrateur reformule des questions faisant entendre la voix du personnage. Il s'agit de montrer un jeu de dit et de non-dit quand l'interlocuteur s'arrête sur un terme, et ouvre une réflexion (non déclarée) sur les implications du terme. La valeur de la reprise réside dans le déclenchement d'une réflexion sur le locuteur du DD. Ainsi, Abd el-Gawwad se poserait des questions sur les mœurs d'Oum Maryam à la suite de l'expression « en faveur ».

Ce même jeu se retrouve dans les reprises en écho :

> – Je n'ai pas spécialement envie de devenir professeur. Au contraire, peut-être n'ai-je accepté cette éventualité que parce que c'est le seul moyen qui s'offre d'accéder à la formation de *la pensée* !
>
> « *La pensée ?...* » Ahmed Abd el-Gawwad en vint alors à se répéter en lui-même le couplet de la chanson d'al-Hammuli : « *La pensée* vagabonde, larmes de mes yeux, venez à mon secours... », qu'il avait tant aimée et qui jadis était revenue tant de fois sur ses lèvres. Etait-ce *cette pensée-là* que son fils poursuivait de ses vœux ? (*Palais* : 91)

La reprise est faite sous la forme d'une parole intérieure (« se répéter en lui-même ») représentée par un DD (« la pensée ?… »). L'interrogation souligne l'impact du terme sur l'interlocuteur, qui manifeste une incompréhension à l'écoute du terme. La reprise autorise l'introduction

d'une chanson qui fonctionne comme traduction du terme « la pensée », et une deuxième interrogation intervient (« était-ce cette pensée-là ») qui repose la question sur le sens du terme. Les reprises soulignent l'écart sémantique donné au terme par les deux locuteurs (le fils et le père), écart qui est le thème de la séquence dialogale dans laquelle la reprise apparaît. Le fils Kamal attribue à la pensée le sens d'une réflexion intellectuelle, tandis que le père la traduit par un couplet d'une chanson, ce qui ne manque pas de produire un effet humoristique.

Une autre forme d'interrogation prend l'aspect d'une phrase exclamative, témoignant d'une réflexion sur le sens du dit :

> – Je chercherais plutôt ma voie dans la diplomatie ! L'argent, l'argent ! Vous en voulez encore davantage ? Nous sommes déjà *plus riches qu'on ne peut l'être* !
>
> « Quelle chose étrange que d'être *plus riche qu'on ne peut l'être* ! Dans le temps, tu rêvais de devenir commerçant comme ton père et d'avoir un coffre-fort comme le sien. Aujourd'hui la richesse ne fait plus partie de tes rêves. » (*Palais* : 278)

Le discours intérieur associé au personnage de Kamal reprend un segment sous une forme exclamative qui exprime son attitude interrogative et méditative. La reprise n'intervient pas en début d'énoncé, elle est intégrée dans une nouvelle phrase (« quelle chose étrange que d'être »), permettant au locuteur de donner son point de vue sur le segment repris. De plus, la focalisation sur la phrase « plus riche qu'on ne peut l'être » entraîne une réflexion sur la notion de « richesse ».

Cette réflexion sur le segment repris ne vient pas là expliciter le sens du segment, ce qui est en revanche le cas d'autres reprises en écho comme :

> – Ma bonne dame, craignez Dieu et permettez-nous de parler de *choses sérieuses* !
>
> – *Sérieuses* ? Vous voulez dire *l'animation de la soirée* pour laquelle vous étiez venu faire affaire ?
>
> – Je veux dire l'animation de la vie tout entière !

– *Entière* ou la moitié ? (*Impasse* : 134)

L'interlocuteur interroge le qualificatif « sérieuses », pour mieux enchaîner sur un acte de reformulation désignée par le segment métalinguistique « vous voulez dire ». Ensuite, il y a extraction d'un nouveau segment (« animation de la soirée ») qui donne lieu à une nouvelle reformulation par le remplacement de « la soirée » par « la vie ». Ce qui sera l'occasion d'une nouvelle extraction du qualificatif « entière », afin d'enchaîner sur une nouvelle réplique-question. Le fait de détacher un terme du dire d'autrui autorise, certes, la progression du dialogue, mais surtout, la possibilité d'autres sens. La reprise met l'accent sur un mouvement de pointage continuel du dire, et de reformulation, exprimant une quête du sens des mots.

En un autre lieu, ce mouvement se fait sans que le narrateur ne modifie le segment repris :

> – Madame, *il y a là trois étrangères* qui veulent vous voir, dit-elle avec un ton suggestif. Amina laissa tomber son travail et se redressa avec une célérité reflétant l'impression qu'avait laissée en elle la nouvelle […]
>
> – *Étrangères* ? murmura-t-elle pour obtenir plus ample confirmation […] Elle retrouva ses esprits et appela Khadiga d'un ton ne souffrant pas les tergiversations, et la jeune fille arriva séance tenante. À peine leurs regards se furent-ils croisés qu'elle sourit malgré elle :
>
> – *Il y a trois étrangères* dans la réception, dit-elle, ne pouvant contenir sa joie, va enfiler tes plus beaux habits et prépare-toi ! Le visage de Khadiga s'empourpra […]
>
> – Mais pourquoi tout cet affolement ? Une visite ? Qui ça ?
>
> – *Trois dames*, répondit Khadiga à voix basse, *é... tran... gères*, ajouta-t-elle en appuyant l'articulation du mot. Aïsha, stupéfaite, eut un mouvement de tête en arrière et écarquilla ses beaux yeux de joie :
>
> – Non ! s'écria-t-elle. Dois-je en déduire que... Ça par exemple ! (*Impasse* : 194-196)

Le terme « étrangères », repris quatre fois, n'est pas remplacé par un autre. La répétition est accompagnée d'un commentaire narratif qui laisse entendre un contenu allusif, sans l'expliciter. Le simple fait de dire le mot suffit à faire comprendre le sens ; néanmoins, le lecteur n'est pas délaissé, il réalise, dans la suite du dialogue, que le terme « étrangères » désigne les marieuses. La reprise fonctionne comme un dispositif pour retransmettre un signifiant et non un signifié direct, tandis que dans l'exemple précédent, les locuteurs faisaient des remplacements en proposant leur propre synonyme des termes sélectionnés. Ce qui représente dans un cas le jeu d'un sens traduit ouvertement ne l'est pas dans l'autre cas, où le sens est timidement suggéré. Les réactions du personnage dépendent de son rôle narratif ; si l'almée Zubaïda a plus de facilité à traduire les mots par leurs vrais sens, Amina, la mère soumise, rougit à la prononciation d'un terme connotant l'idée de mariage.

La reprise peut se faire avec une modalité exclamative, signifiant une interrogation, mais elle entraîne le remplacement du segment repris afin d'expliciter le sens des termes :

> – Tout ce que vous dites est la vérité, père ! répondit Kamal avec émotion, mais... je ne suis *pas tenté* par l'étude du droit...
>
> – *Pas tenté* ! ... s'exclama Ahmed Abd el-Gawwad en se frappant les paumes. Comme si la tentation avait quelque chose à voir avec l'instruction et l'école ! Dans ces conditions, dis-moi ce qui *te tente* dans l'Ecole normale ! Je voudrais bien savoir quels *charmes t'ont séduit en elle* ! (*Palais* : 87)

L'interlocuteur reprend une expression, puis il transforme l'adjectif en nom (« tentation ») et en verbe (« te tente »), avant de le remplacer par un terme de son champ lexical (« charmes ») et enfin par un synonyme (« séduit »). Il s'agit d'un arrêt sur un terme, démontrant l'incompréhension apparente et l'ironie vis-à-vis du dire.

Cette même activité peut se mettre en place via le remplacement par une figure de style :

> – Et Ahmed ? Elle a dit qu'il était… j'ai oublié le nom, mon petit !
>
> – Communiste **?** *Les communistes* sont suspects comme les Frères aux yeux du gouvernement…
>
> – *Les communistes* ? Les partisans de notre Seigneur Ali ? (*Jardin* : 462)

L'interlocuteur associe à la reprise une périphrase, supposée équivalente. Cependant, la périphrase « Les partisans de notre Seigneur Ali » est loin d'être synonyme de « communistes ». De fait, le personnage effectue un jeu sur les signifiants, car en arabe « communiste » *Chuyûi'î* et « chiite » *Chi'î* sont deux termes de même racine. Cette reprise démontre le déficit informationnel du personnage de la mère, non sans produire un effet humoristique pour un lecteur arabophone.

Interroger le dire de l'autre constitue une des réactions langagières concédées au personnage ; la recherche du sens et des implications des termes utilisés par l'autre est une des attitudes des locuteurs dans le récit. Elle diffère d'un simple souci de précision, car le locuteur essaye de préciser le sens tout en enchaînant sur des questions, remettant en cause le segment repris.

#### 4.1.1.2 Précision du dire

L'interlocuteur tente parfois de préciser le segment repris en le reformulant, pour lui donner un sens et une interprétation qui lui appartiennent. Une activité métalinguistique suit alors la reprise d'une expression :

> – Peut-être que tu vas chercher des choses au-delà *des apparences qui, elles, sont irréprochables* !
>
> – C'est justement *de ces apparences irréprochables* et de rien d'autre que je me plains ! répondit Yasine avec un rire amer. En fait, c'est de la beauté elle-même que je me plains ! C'est elle..., elle, dont j'ai par-dessus la tête, à en être malade ! C'est comme un mot nouveau dont le sens t'éblouit la première fois. Tu n'arrêtes pas de le répéter et de le

> mettre à toutes les sauces jusqu'à ce qu'il te fasse le même effet que *« chien »* ou *« ver de terre »* ou *« leçon »* ou je ne sais quelle banalité, qu'il perde sa nouveauté, sa saveur ! (*Impasse* : 453)

La reprise avec modification syntaxique est reformulée au moyen du synonyme « beauté », remplaçant « apparences irréprochables », et cette reformulation est elle-même remplacée par d'autres termes modalisés, mis entre guillemets : « chien », « ver de terre » et « leçon ». Le personnage reprend, en expliquant ce qu'il entend par le terme isolé, et lui donne une multitude d'équivalents, renvoyant à son interprétation et à son propre point de vue. L'interlocuteur se prête à une activité de précision et d'interprétation, exprimant un refus des termes d'« apparences » et de « beauté ». Le changement sémantique peut ainsi désigner l'instabilité des termes et de leur sens, liée à l'instabilité du personnage de Yasine, qui s'ennuie du mariage et de sa femme.

La précision peut caractériser des rapports verbaux où chaque locuteur défend son point de vue :

> – *La mode* n'est plus à l'embonpoint! dit-elle.
>
> Puis, se reprenant tandis qu'elle sentait le visage de Khadiga tourné vers elle :
>
> – ... ou disons tout au moins que *la minceur* est aussi bien *une mode* pour beaucoup de femmes...
>
> – *La minceur est la mode* de celles qui sont incapables de grossir ! répliqua Khadiga, ironique.
>
> Lorsque le mot *« minceur »* vint frapper son oreille, Kamal tressaillit. Aussitôt, l'image du corps élancé, de la taille fine, resurgit des profondeurs de son être pour lui. (*Palais* : 62)

Les locuteurs se passent comme en relais les termes de « mode » et de « minceur » pour défendre leur point de vue. Aïsha effectue une auto-reprise du terme « la mode », qui généralise son point de vue par l'article indéfini « une mode pour beaucoup de femmes » afin d'éviter l'ironie de sa sœur Khadiga. Celle-ci reprend les deux termes en les spécifiant – « la

minceur est la mode » vise ainsi sa sœur Aïsha –, ce qui lui permet de commenter le syntagme « celles qui sont incapables de grossir ». Le mot « minceur » se trouve enfin mis entre guillemets par « l'oreille » de Kamal. Ce qui rendrait compte de l'impact du terme, entendu différemment, en renvoyant à « l'image du corps élancé, de la taille fine » de la bien-aimée.

Il existe un cas où la reprise, dilatée par une re-précision, construit un discours allusif dans le contexte du récit :

> – C'est *une excellente occasion* pour vous saluer et me placer à votre service ! […]
>
> – Je dirais même plus, *une excellente occasion* de vous voir ! […]
>
> – Assurément, c'est *une excellente occasion* de vous voir ! À ces mots, elle déclara sur un ton de reproche contenu :
>
> – Je doute que vous considériez le fait de me voir comme *une excellente occasion* ! (*Impasse* : 458-459)

L'acte de bienvenue « c'est une excellente occasion » est repris plusieurs fois, avec un souci de précision exprimé par l'expression métalinguistique « je dirai même plus », par l'adverbe de certitude et du présentatif « assurément, c'est ». Les bienvenues sont répétées dans un mouvement de surenchère comme pour confirmer la parole. Néanmoins, le contexte narratif laisse entendre un acte de bienvenue exagéré. Il s'agit d'un jeu de séduction entre Abd el-Gawwad et Oum Maryam qui rend visite à son voisin afin de construire un lien intime avec lui. Les reprises sont le moyen, pour Abd el-Gawwad, d'adoucir l'ambiance de la rencontre, en insistant sur son côté positif d'« excellente occasion ».

D'autres cas présentent une reprise-précision, où le segment repris se trouve lui-même remis en cause :

> *Khadiga est une excellente jeune fille* et elle ne manquera pas de trouver un bon mari quand Dieu le voudra […]
>
> « Si *Khadiga est une excellente fille*, se dit-il en lui-même, alors pourquoi ne la choisissez-vous pas ? » (*Impasse* : 306-307)

> – Mais ta femme est *une dame... parfaite* ! bredouilla-t-il dans une profonde stupeur.
>
> – *Une dame parfaite* ! Tu l'as dit ! s'exclama Yasine avec ironie. N'est-elle pas aussi la fille d'un homme vertueux, la belle-fille d'une famille respectable ? (*Impasse* : 452)

Le premier exemple présente un discours intérieur associé au personnage d'Abd el-Gawwad. Le discours reprend le dire, par une phrase hypothétique en « si », pour le mettre en défaut et soulever la contradiction dans la parole de la vieille Shawkat. Celle-ci veut demander en mariage la cadette Aïsha, et non l'aînée Khadiga, ce qui amène le père à mettre en cause le compliment fait à sa fille aînée.

La précision dans le deuxième exemple met en doute le dire de l'autre (« une dame parfaite »), le narrateur note ensuite un effet ironique (« avec ironie ») puis le locuteur enchaîne en posant d'autres questions et en apportant des précisions afin d'accentuer l'ironie et d'intensifier le doute : une dame parfaite est aussi la fille d'un homme vertueux, et la belle-fille d'une famille respectable.

#### 4.1.1.3 Adhésion au dire

L'acte d'adhérer à la parole de l'autre ne se fait pas seulement par une simple acceptation du dire de l'autre. Il peut présenter une adhésion modifiée et réinterprétée, afin d'imposer sa propre interprétation.

L'interlocuteur reprend par exemple un acte de langage rituel pour exprimer son adhésion :

> – Et maintenant *je demande à Dieu le Bienfaiteur* de nous rendre Notre Excellence Abbas flanqué de l'une des armées du calife, dont nul ne saurait où elle commence et où elle finit !
>
> – *Nous le Lui demandons tous,* il n'est rien qui ne soit trop lui demander ! (*Impasse* : 61)

L'acte de conjuration « demander et prier Dieu » est repris avec un « nous » inclusif et avec le pronom de totalité « tous », ce qui exprime l'adhésion et

l'implication de l'interlocuteur. Le complément d'objet indirect « à Dieu le Bienfaiteur » est anaphorisé par « Lui », l'objet de prière « de nous rendre Notre excellence » est aussi repris par « le ». Ce cas est assez fréquent dans les échanges rituels où un locuteur fait une prière et où l'interlocuteur réplique immédiatement en reprenant la prière, pour souligner son accord et son adhésion.

Une autre valeur de la reprise est d'émettre une confirmation du dire :

> – Est ce qu'il n'y a pas *une meilleure solution* ?
>
> – Je pense que c'est *« la » meilleure solution* ! répondit Ahmed Abd el-Gawwad clairement et fermement. (*Impasse* : 153)

La mise entre guillemets caractérise la reprise du segment, le narrateur montrant le caractère exclusif par la focalisation sur l'article défini « la ». Le sens de la mise entre guillemets est expliqué par le narrateur dans son commentaire (« clairement et fermement »). La reprise indique ici la position du père, qui souligne son autorité par la possibilité d'une reprise assertive et modalisée. On peut y voir une fausse adhésion dans la mesure où, si reprise il y a, ce n'est que pour mieux mettre en avant la position ferme du père.

Dans un autre cas, l'adhésion est le résultat d'un souhait, intervenant dans un discours intérieur :

> – Ah ! *si seulement Hussein était là* pour voir ça !
> « Oui..., *si seulement Hussein était là* !... » (*Palais* : 508)

Cette reprise n'apporte pas d'information, elle ne fait qu'exprimer un souhait, en ajoutant un « oui » confirmatif qui peut laisser deviner le lien entre les personnages : Kamal et Hussein sont des amis proches, l'expression d'un souhait exprime la difficulté de l'éloignement vécu par Kamal, d'autant que le segment ne reprend pas la partie « pour voir ça ». Ce qui intéresse Kamal est la seule présence de Hussein, et non le fait de voir ce qui se passe.

Un autre passage présente une adhésion où l'interlocuteur procède à des remplacements, en réinterprétant la parole de l'autre :

> – Ne t'ai-je pas déjà dit, Goulgoul, que nous n'avons aucune raison d'aller courir à droite et à gauche pour faire nos achats, alors que nous avons sous la main cette boutique de choix ! La servante acquiesça :
>
> – Tu as raison, comme d'habitude, ma sultane. Pourquoi aller aussi loin quand nous avons un homme de cœur comme M. Ahmed Abd el-Gawwad ! (*Impasse* : 123)

La reprise est ici modifiée de façon considérable. Au niveau syntaxique, elle change complètement, car l'interlocuteur ne conserve que les deux verbes « aller » et « avoir », et la servante retraduit la parole avec d'autres termes : « aller courir à droite et à gauche » devient « aller aussi loin ». « Alors que nous avons sous la main cette boutique de choix » devient « nous avons un homme de cœur comme M. Ahmed ». L'adhésion à la parole est libre et réinterprétée selon le registre de l'interlocutrice. L'échange dialogal est ainsi orienté vers plus d'intimité entre l'almée et Abd el-Gawwad, par l'intermédiaire de la servante Goulgoul.

Un dernier cas d'adhésion exprime aussi une certaine opposition et imposition de sa propre interprétation :

> – Console-toi, sans te soucier du qu'en-dira-t-on, en te disant que le mariage *est une union légitime*..., une union respectable! […]
>
> – Bien sûr, père, que *c'est une union légitime* ; mais elle paraît parfois on ne peut plus éloignée de la loi […] Yasine continua :
>
> – *C'est de la concupiscence* et rien d'autre !
>
> – Ce peut être aussi un désir sincère de l'épouser !
>
> – Non, *c'est de la concupiscence* et pas autre chose ! (*Impasse* : 151-152)

L'acte de confirmation « c'est une union légitime » est accompagné d'une concession (« bien sûr, mais »). L'interlocuteur enchaîne sur une opposition et redéfinition de l'expression reprise : « union légitime » devient synonyme de « concupiscence ». La dernière reprise re-confirme l'interprétation du

personnage, qui pose son propre terme, de façon ferme, avec un « Non », niant toute autre signification.

#### 4.1.1.4 Négation du dire

L'interlocuteur reprend le dire en le mettant à la modalité négative :

> Mais quelle défaite sera la tienne le jour où le haut Comité se présentera devant le chef suprême, que les orateurs rivaliseront d'éloquence et que, toi, *tu resteras blotti dans ton silence* !
>
> « *Non, je ne resterai pas blotti dans mon silence* ! Je parlerai. Je lâcherai la bride à mon cœur, qu'il soit ou non bon coursier ! » (*Impasse* : 656)

Cet exemple présente un discours intérieur (séparé typographiquement par le traducteur) où la voix du personnage se fait entendre par la phrase auto-adressée « tu resteras blotti dans ton silence ». Le segment repris en discours intérieur, mis entre guillemets, fait usage du premier pronom du singulier. La reprise met en mode négatif la phrase autorisant une continuité du discours intérieur en prolongeant la réponse négative par des affirmations (« je parlerai, je lâcherai »). Le discours intérieur se caractérise dans le récit par l'aspect dialogal, où le personnage semble se poser des questions et y répondre.

La négation peut s'accompagner d'une valeur d'accusation :

> – *Moi ?* J'en appelle à Dieu qui connaît *mes bonnes intentions* ! Khadiga branla la tête, l'air affligé :
>
> – *Toi ?* Pas un seul jour tu n'as eu *de bonnes intentions* ! (*Palais* : 68)

Le pronom personnel est transformé dans le jeu locuteur/interlocuteur (*moi-toi*), le segment repris étant mis sous forme négative, avec l'expression d'une certitude (« pas un seul jour ») qui produit un effet accusateur puisqu'elle élimine toute possibilité de bonne intention.

Cette reprise en mode négatif se trouve aussi dans une suite de deux répliques directes :

> – M'a-t-on jeté dans cet endroit pour la seule et unique raison *que je révère Dieu* ? Ahmed lui chuchota à l'oreille, le sourire aux lèvres :
>
> – Et quelle faute ai-je commise, moi *qui ne le révère pas* ? (*Jardin* : 431-432).

L'interlocuteur ne reprend que le verbe « révérer », il se l'approprie avec son « je » d'énonciateur tout en le mettant à la forme négative. « Dieu » est anaphorisé par « le ». La négation met en relief une opposition entre les deux frères Abd el-Monem et Ahmed, ce qui renvoie, dans le récit, à leur opposition idéologique.

Un dernier cas ne présente pas de négation formelle, mais une reprise permettant une question qui a pour visée pragmatique de protester contre le dire du locuteur :

> – … Le rattrape et lui flanque *un coup de pied dans le ventre* de toutes ses forces! […]
>
> – Tu disais que le receveur l'a frappé d'*un coup de pied au ventre* ? Mais par où a coulé le sang ? (*Impasse* : 80)

Marquée par le DI « tu disais que », la reprise vient protester contre le dire de l'autre, à travers la modalité interrogative. Ce qui permet à l'interlocuteur d'enchaîner sur une autre question, traduisant l'opposition au dire de l'autre (« Mais par où a coulé le sang ? »). L'aspect protestateur n'est pas exprimé par la reprise elle-même, mais il est mis en relief dans le discours narratif qui suit l'échange : « L'étincelle de triomphe qui brillait dans ses yeux depuis qu'il avait captivé sa mère s'éteignit, pour céder la place aux flèches de l'embarras et de la rage ». Ainsi, le narrateur explicite la déception de l'enfant Kamal, suite à la question de son frère Fahmi, déjouant son mensonge, ce qui va se dire par le biais du personnage du frère aîné Yasine : « ce ne sont pas les interprétations qui manquent à tes histoires de menteur » (*Impasse* : 81).

#### 4.1.1.5 Rejet du dire

Le rejet ne nie pas seulement le dire de l'autre, il le pointe et le reprend afin de démontrer sa banalité et son insignifiance.

Une reprise mimétique souligne l'impact du dire et la raison de son rejet :

> – *Jamais l'œil d'un homme ne s'est posé sur aucune de mes deux filles* depuis qu'elles ont quitté l'école, toutes petites, répondit-elle en proie à une grande émotion. Il entrechoqua ses paumes et cria :
>
> – Eh ! doucement... doucement ! Tu te figures que j'en doute, femme ? […] « *Jamais l'oeil d'un homme ne s'est posé sur l'une de mes deux filles* » Parfait ! Tu voulais peut-être qu'un homme pose son regard sur elles ! Pauvre folle... Pie jacasse ! (*Impasse* : 212)

Nous parlons ici d'une reprise mimétique même si un petit changement survient, car la traduction française présente le passage de « aucune » à « l'une ». Le texte arabe n'opère aucun changement : le segment textuellement repris constitue un DD, le personnage met à distance la phrase prononcée, la reproduction exacte de la phrase pouvant montrer l'impact et l'ampleur de ce qui est dit. Abd el-Gawwad ne peut admettre la phrase, puisqu'il s'agit pour lui d'une impossibilité : le fait qu'un homme pose son regard sur ses filles. Il qualifie sa femme de « pauvre folle » ; la folie serait de supposer qu'un regard soit posé sur ses deux filles.

La reprise peut intégrer le terme réemployé dans une forme de rejet :

> – Les choses ne sont pas ce que vous croyez qu'elles sont ! Votre désir est plus que bienvenu, *mais*...
>
> – *Au diable les mais* ! Ne me dis pas que tu as décidé de ne pas marier la petite avant la grande (*Impasse* : 306)

L'interlocuteur extrait « mais », en l'introduisant dans une formule de rejet. Il développe ensuite l'explication et le sens du premier « mais », par un DI « ne me dis pas que tu as décidé de marier la petite avant la grande », le narrateur laissant le personnage expliciter les effets de sens cachés du rejet.

Le rejet peut relever de l'inachèvement du dire, via son remplacement par d'autres formes :

> – C'est là qu'il a eu ce mot qui restera dans les annales : « *On nous a fait venir ici pour que nous nous suicidions*. Mais, ce suicide, nous l'avons refusé, voilà tout ! »
>
> – Cette sentence nous fait une belle jambe ! Chez Saad, le patriotisme se borne à un certain type d'éloquence qui séduit le peuple. « *On nous a fait venir ici pour que nous nous suicidions et bla bla bla* » (*Palais* : 230)

Le segment repris est une citation du discours d'un chef politique que l'interlocuteur reprend ironiquement, en le laissant inachevé et en remplaçant un segment par un « bla bla » qui suggère le bavardage et l'inutilité du dire.

Un dernier cas présente un rejet puis une remise en doute du rejet même :

> – … Et il n'est pas improbable que nous regardions demain les martyrs du nationalisme comme nous regardons aujourd'hui les victimes de *ces batailles idiotes* qui éclatent entre tribus et familles !
>
> « Idiot toi-même! Fahmi n'est pas mort dans *une bataille idiote* ! Quoique… où est la certitude ?... » (*Jardin* : 44)

Dans un discours intérieur, l'interlocuteur rejette le dire de l'autre. Néanmoins, le locuteur n'avait pas désigné « Fahmi », mais c'est l'interlocuteur qui, selon son interprétation, lui prête un dire précis. Ensuite, par la conjonction de concession « quoique » et par un regard réflexif sur son propre rejet, il met en doute la protestation qu'il avait faite. Ce qui a pour effet de marquer son incertitude reformulée par la question : « où est la certitude ? ».

Les reprises en écho expriment plusieurs actes de langage mettant en lumière le rapport des locuteurs avec le dire d'autrui : interrogation, adhésion, protestation, négation et rejet sont des formes de réaction de l'interlocuteur, non sans une certaine résistance à la parole de l'autre. La

résistance réside dans la recherche de son propre mot, de sa propre interprétation, donc de son propre point de vue.

### 4.1.2 Les postures métalinguistiques

Les postures métalinguistiques désignent les retours sur un dire, en l'interrogeant, en lui conférant un autre sens ou en le remplaçant par un autre terme. Il n'est plus question de reprise, quand le retour s'exprime par une suspension du dire à travers des commentaires métalinguistiques, mais d'une activité à laquelle se prête l'interlocuteur, qu'il soit le narrateur ou un de ses personnages. Il s'agit donc d'une *posture*, au sens d'une attitude responsive, qui prend la forme de l'interrogation, de la démonstration, de la rectification et de la correction du dire de l'autre, ou le cas échéant de son propre dire. Le terme « posture » souligne le caractère réactif de la parole, l'essentiel étant de pointer les façons de réagir des locuteurs.

#### 4.1.2.1 Posture interrogative

Le locuteur interroge la parole de l'autre en posant une question sur le sens de la parole :

> – Je te croyais guéri des peines du passé. Dieu sait si elles ne méritaient pas le centième de la colère…
>
> […] Le courroux monta en lui, un courroux dont il aurait libéré l'éruption, n'était le but pour lequel il était venu. *Voulait-elle réellement dire ce qu'elle disait* ? (*Impasse* : 161)

Le narrateur représente le personnage de Yasine réagissant à la réplique directe de sa mère. La question sur le vouloir-dire de l'autre intègre le début d'un DIL exprimant l'incompréhension de Yasine, en s'arrêtant sur la parole. Cette interrogation se trouve suivie par un DD accordé à Yasine, lequel effectue une reprise, précisant à sa mère la réalité des faits :

> – Tu dis que les peines passées ne méritaient pas ma colère ? Je pense au contraire qu'elles ne méritent que ça et même davantage (*Impasse* : 161)

Un autre cas pose aussi la question du sens, tout en essayant de l'expliciter :

> – *Que veux-tu dire* ? demanda-t-elle mal à l'aise. La voir feindre de ne pas comprendre le rendit furieux :
>
> – Le sens de mes paroles est clair, maugréa-t-il**.** *Il signifie* que tu renonces à ce qui, si ce qu'on m'en a dit est vrai, serait pour moi le coup fatal ! […]
>
> – *Que veux-tu dire* ? bredouilla-t-elle inconsciemment. Mais, croyant qu'elle persistait à feindre de ne pas comprendre, il se fâcha :
>
> – *Je veux dire* que tu annules ce nouveau projet de mariage… (*Impasse* : 163-164)

L'interlocuteur, adoptant une attitude métalinguistique d'incompréhension, pose la question de la signification des mots et du discours. A quoi répond une deuxième attitude : l'explication. Ainsi, incompréhension et explication sont montrées par la forme du DI « Il signifie que » et « je veux dire que ». Les locuteurs mettent l'accent sur l'activité métalinguistique, qu'elle soit de l'ordre de quête de sens ou de la réponse. Cette façon de passer par la fonction métalinguistique peut revenir au rapport mère-fils qui lie les locuteurs. Le lien entre Yasine et sa mère est fragile, puisqu'il y a eu séparation pendant de longues années. D'où la difficulté de parler de façon directe, et une communication qui passe par des questions sur le sens des termes et des phrases.

La question sur le sens caché du dire peut se faire dans une parole intérieure représentée par un DD :

> – Monsieur Ahmed, vous êtes, pour ce qui est des qualités de cœur, un exemple cité dans tout le quartier…

> Ahmed Abd el-Gawwad marmotta d'une voix timide, tout en se demandant en son for intérieur : « *Qu'est-ce qui se cache derrière tout ça ?* » (*Impasse* : 296)

La posture d'interrogation concerne désormais le non-dit. Le rapport dialogique réside dans le fait de suggérer l'existence d'un autre sens, le dire étant dédoublé. C'est le pointage de ce dire par le narrateur qui autorise à parler de posture métalinguistique, et non l'existence d'un sens caché. Dans le fait même de s'arrêter sur le dire – qu'il soit un énoncé allusif, ou déclencheur d'un implicite – réside un rapport dialogique de l'un avec le dire d'autrui.

Un autre passage s'arrête sur l'implicite du dire, mais en suggérant un sens caché :

> – Mais où est l'étonnant puisque tu viens du quartier dévot ?
>
> « *Cette phrase cacherait-elle quelque moquerie* ? Aïda peut-elle le suivre dans ses sarcasmes ?... » (*Palais* : 269)

Dans un discours intérieur, une question est posée sur le sens du dire, en soulignant un éventuel effet de moquerie.

Le discours peut aussi s'arrêter sur la nature de l'acte illocutoire :

> – On dirait que tu es fait pour être professeur !
>
> « *Est-ce un compliment ou un reproche* ? En tout cas, grand bien fasse à ta tête cette sollicitude venue de haut ! » (*Palais* : 273-274)

L'interlocuteur propose les effets de sens possibles, inclus dans le dire de l'autre. Cette activité rend manifeste une attitude dialogique et réflexive entre les personnages, qui semblent commenter, interroger et interpréter la parole d'autrui.

Le retour sur un mot peut aussi faire l'objet d'une extraction du DD, repris dans une posture interrogative :

> – Elle veut s'asseoir à côté de *ton ami*, s'il vous plaît !
>
> « *"Ton ami"* ? Pourquoi n'a-t-elle pas dit "Kamal" ?... » (*Palais* : 265)

L'interlocuteur reprend là un terme détaché, visant à comprendre la raison de sa désignation par « ton ami » au moment où il s'attend au nom propre « Kamal ». Il montre ainsi son rapport au dire de l'autre, et ce qu'il attend comme dire. Il ne s'agit pas d'une simple reprise, mais d'une activité métalinguistique de l'interlocuteur, exprimée par la mise entre guillemets.

#### 4.1.2.2 Posture démonstrative

La posture démonstrative fait usage d'un commentaire métadiscursif, en tant que dire en train de se faire. Ce qui peut laisser supposer d'autres dires et d'autres sens : d'où l'expression d'un dialogisme. Cette démonstration peut porter sur un aspect quantitatif du dire :

> – Soyez la bienvenue ! s'exclama-t-il. Vraiment, on aurait dû dérouler un tapis de sable ! Ahmed Abd el-Gawwad se leva, sonda l'almée d'un regard étonné et méditatif et paracheva les salutations de son employé:
>
> – *Je dirais même plus*, de henné et de roses, mais que pouvons-nous faire quand la Providence nous arrive sans se faire annoncer (*Impasse* : 122)

Le segment souligné présente une monstration par le locuteur de son propre dire, qui a une valeur de surenchère impliquée par l'adverbe quantificateur « plus ». La monstration d'un dire « ajouté » construit une comparaison quantitative par rapport à ce qui a été dit dans la réplique précédente : « un tapis de sable ». Le locuteur ne se contente pas d'ajouter « de henné et de roses », mais il en fait monstration.

À l'inverse, la monstration peut porter sur le mot de plus qui ne sera pas dit :

> – Vous êtes mon frère ! Plus cher encore qu'un frère ! *et je n'ajouterai pas un mot de plus...*
>
> Il y avait du nouveau dans l'affaire qui n'échappa pas à sa conscience en alerte! (*Impasse* : 297)

Le mot de plus est un double, car ce faux retrait du dire, au contraire, dit plus de mots. Le dialogisme réside alors dans la suggestion du mot à ajouter, de l'à-dire caché.

Un autre cas est la démonstration d'un vouloir-dire :

> – Ce n'est pas seulement un soupçon ! *Je veux bien dire ce que je dis* ! Vous êtes un homme non dépourvu d'intelligence… (*Impasse* : 459)

Le dire est en train de se montrer pour confirmer son propre dire. Cette posture démonstrative produit un effet contraire ; le personnage ne dit pas directement ce qu'il « veut dire », mais utilise des segments métadiscursifs qui lui permettent de faire allusion, sans jamais dire. Oum Maryam compte sur « l'intelligence » d'Abd el-Gawwad (« Vous êtes un homme non dépourvu d'intelligence »), voilà pourquoi elle ne parle pas de façon directe. La valeur de monstration n'est pas gage d'une parole directe et explicite ; elle joue sur l'implicite.

À l'inverse, la démonstration peut pointer le dire de l'autre, et surtout déjouer l'allusion :

> – … Jamais je n'aurais pu supporter, comme il plaît à « certains », de passer ma journée entière à dormir ou à me donner du bon temps pendant que d'autres assumeraient les charges de mon ménage. Aïsha comprit dans l'instant le sens de l'expression « à certains ». Elle rit, sans attendre que sa sœur ait achevé son propos, avant de répliquer sur un ton plaisant, comme poussée par l'appréhension :
>
> – Fais ce qu'il te plaît et laisse les autres – ou « certains », *si tu préfères* – comme ils sont. (*Palais* : 60)

L'expression « si tu préfères » peut se traduire par « si tu préfères dire ainsi ». L'interlocuteur Aïsha reprend un terme de sa sœur Khadiga, en soulignant son caractère indirect, et fait montre de sa compréhension de l'allusion. Cette compréhension du terme « certains » est aussi soulignée par le narrateur, par la mise entre guillemets.

La valeur de justification peut caractériser la posture démonstrative :

> Se consolant parfois en se disant : « Je ne suis qu'un combattant sans armes, et si j'ai raté au passage les brillants actes de bravoure, *il me suffit de me dire que* jamais je n'ai hésité un seul instant à me jeter dans le feu de la bataille ! » (*Impasse* : 653)

Le locuteur effectue un acte d'auto-justification, montré par la forme de DI « il me suffit de me dire que ». Celle-ci établit le lien entre deux propositions, la deuxième étant une réponse à la première. Le dire du personnage est divisé entre deux réalités : d'un côté, « si j'ai raté », et d'un autre côté « jamais je n'ai hésité ». Ainsi, un effet de contraste est pointé à travers une démonstration de la parole qui peut se traduire par : « je suis en train de me dire à moi-même », ou, « je suis en train de me justifier ».

Une autre forme de démonstration consiste à montrer la source du dire :

> – La reine Victoria, mon petit gars, ça n'est pas comme ça qu'on l'appelle ? Combien de fois j'ai entendu mon père parler d'elle ! C'est elle qui a donné ordre d'exiler Orabi, mais elle a été grandement émerveillée par son courage *à ce qu'on dit*... (*Impasse* : 439)

Le renvoi au dire de l'autre étant pris pour appui et source, cette monstration prend valeur de témoignage. Le narrateur peut, lui aussi, utiliser ce procédé :

> Il lui demanda au contraire, comme il l'avait déjà fait dans des circonstances analogues, de ne plus parler de Saad pacha, et dit : « Saad pacha..., no ! » Et c'est ainsi qu'échoua, *selon l'expression de Yasine*, « le premier négociateur égyptien ». (*Impasse* : 586)

Le narrateur renvoie au dire du personnage de Yasine, sans prendre en charge l'expression désignée.

Les locuteurs disposent en somme d'une attitude démonstrative, insistant sur ce qu'ils disent ou suggérant un autre dire caché.

#### 4.1.2.3 Rectification

La rectification est aussi un moment de retour sur la parole, qui peut être lié à la reprise en écho. Néanmoins, la différence avec les reprises est que l'accent est plus mis sur l'activité de rectification et de correction que sur les termes repris :

> – Dieu soit loué**,** *on est sauvés* ! dit Yasine en soupirant. Ce à quoi Khadiga rétorqua après avoir recouvré sa vivacité coutumière à la faveur du climat nouveau :
>
> – *Tu veux dire* : tu es sauvé, monsieur le conseilleur ! (*Impasse* : 242)

L'interlocuteur rectifie le dire de l'autre en effectuant une transformation énonciative : « on » devient « tu ». La reprise accommodée énonciativement est précédée du commentaire métalinguistique « tu veux dire » signalant une rectification. Son rôle est de faire la part des choses, le remplacement de « on » anonyme par le « tu », effectué par Khadiga, mettant en relief la responsabilité de Yasine dans l'affaire de la sortie de la mère hors de la maison. Yasine propose à la mère de sortir pour visiter la mosquée d'al-hussein, mais Amina a un accident de voiture, ce qui constitue une complication au niveau de l'histoire.

La rectification peut se faire dans la propre parole du locuteur :

> – Et quand maman l'a su... (elle rit)... *je veux dire* la nouvelle maman (*Impasse* : 392)

Le locuteur rectifie ici sa parole sans y être contraint par un interlocuteur, tandis que dans le cas suivant, la rectification est déclenchée sous l'influence des interlocuteurs :

> – *On n'apprend pas au petit de l'oie à nager ! Mais... le proverbe sonna faux à ses oreilles et le regard stupéfait* que lui lancèrent sa mère et Khadiga vinrent lui confirmer sa maladresse. Il se rendit compte de sa bourde et rectifia en disant :
>
> – On n'apprend pas au frère de l'oie à nager, *voilà ce que je voulais dire* ! (*Impasse* : 419)

À l'aide d'un proverbe, Fahmi exprime ce qu'il pense de son père : ce dernier mène une vie nocturne contraire aux conventions sociales, ce qui est loin d'être su de la mère et de la sœur Khadiga, d'où leur regard stupéfait, et la rectification du locuteur. L'acte de rectifier est aussi souligné par le discours narratif dans « et rectifia en disant ».

La rectification peut s'accompagner d'une explication :

> – *La fausse pudeur*... commença Ahmed, moqueur...
>
> – Comment, fausse ? l'interrompit Aïsha. Ahmed *rectifia* :
>
> – *La pudeur n'est plus de mode.* Tu dois dire ta pensée, sinon la vie va te passer sous le nez ! (*Jardin* : 39)

À la suite d'une reprise-rejet du dire, une rectification intervient afin d'expliciter le sens de « fausse pudeur ». L'interlocuteur ne procède pas à un commentaire métalinguistique comme « voilà ce que je veux dire », mais c'est le narrateur qui indique l'activité de rectification dans le segment introducteur du DD.

Le locuteur corrige parfois le dire de l'autre, tout en imposant sa propre signification :

> – *Dites plutôt que* vous évitez de garder les yeux ouverts tant qu'il y a moyen de dormir ! (*Palais* : 62)

Ainsi, les reprises sont possibles dans les cas présentés, mais l'accent est plus mis sur l'activité de rectification.

D'autres types de postures métalinguistiques peuvent se présenter, tel le DD non actualisé quand le locuteur freine son dire, revient sur ce qu'il est sur le point de dire. Les cas précédés de « il allait pour dire » ou de « elle voulait dire » présentent un retour sur une parole qui ne se dira pas. La catégorie des postures métalinguistiques rend compte des attitudes réflexives des protagonistes, non sans une certaine quête du sens implicite et explicite.

### 4.1.3 Dédoublement énonciatif

Le locuteur, qu'il soit le narrateur ou l'un des personnages, se dédouble en adoptant une source énonciative autre que lui-même. Le dire de l'autre peut être imaginé ou supposé, et le dédoublement peut représenter un seul locuteur, divisé entre un vouloir-dire et un autre dire, dans un rapport de disjonction. C'est le cas de la dualité énonciative soulignée par la polyphonie de Ducrot (1984) : « locuteur » et « énonciateur » sont présentifiés dans un seul discours. En outre, le dédoublement revêt un deuxième sens : il s'agit d'un dialogue interne dans le propre dire du locuteur, sous forme dialogale de question adressée à soi-même, et de réponse émanant de soi-même, qui peut à son tour être adressée à soi-même. Ici, le dialogique est articulé au dialogal de façon explicite : le locuteur se parle comme dans un dialogue.

Le premier cas présente un locuteur adoptant la voix d'autres énonciateurs :

> – Qu'est-ce qui me reste à faire, sinon m'asseoir parmi elles, poliment, en tendant la gorge, coincée entre leurs regards de droite et de gauche, par-devant et par-derrière, obéissant à leurs ordres sans la moindre hésitation : « *Levez-vous !* », je me lève, « *Marchez !* », je marche, « *Parlez* », je parle… (*Impasse* : 200)

À l'aide d'un DD représentant une parole anticipée, le personnage-locuteur de Khadiga présentifie la voix d'autres énonciateurs, en se mettant alternativement à leur place. Le lien étant celui de l'obéissance, Khadiga répond positivement aux ordres imaginés. La représentation théâtralisée que se fait le personnage met aussi en relief une certaine moquerie des commandements eux-mêmes.

Un phénomène spécifique est celui du DD supposé et fabriqué par le narrateur :

> Mais les accents courroucés de sa voix et ses regards fulminants annonçaient qu'il n'était pas dans ses intentions de s'en tenir là, *comme s'il avait voulu dire* : « Je n'ai pas sitôt fini avec le médiateur

> d'hier que tu m'en amènes un nouveau aujourd'hui !... » (*Impasse* : 302)
>
> Elle se mit à penser à ces choses, tout en observant son mari de temps à autre, aussi furieuse que stupéfaite, *semblant lui dire au fond d'elle-même* : « Si vraiment tu étais sincère dans ta tristesse, tu ne partirais pas ce soir à ta taverne…, au moins ce soir ! » (*Impasse* : 476)
>
> Elle hocha la tête d'un mouvement décidé, *l'air de lui dire* : « Ce genre de propos est loin de m'impressionner », avant d'ajouter (*Impasse* : 459)

En dédoublant le locuteur, le narrateur adopte l'attitude non-verbale du personnage et lui fabrique un dire, une énonciation dont il est seul responsable. L'expression « l'air de dire » vient expliciter le sens d'un geste, d'un regard et d'autres éléments non-verbaux. Le narrateur indique ainsi un semblant de réaction qui demeure tacite.

Le dédoublement peut porter sur les modalités du dire :

> Aïsha criait « Ah ! si seulement... » du fond de l'âme, mais sa langue répondit :
>
> – Ça m'est égal, l'affaire est plus simple que tu ne le crois ! (*Impasse* : 219)

Il y a là disjonction des modalités du dire, entre un vouloir-dire intérieur et un dire extériorisé et opposé à ce que le personnage souhaite dire. Le jeu du non-dit scinde le locuteur en deux dires, la réaction souhaitée restant confinée dans le non-dit.

Ce dire peut être scindé entre un dire attendu et un autre inattendu :

> – Et qu'a dit le médecin? La fracture présente un danger ?
>
> Elle se tourna vers lui interdite. Pour sûr, elle s'attendait à tout, sauf à ce qu'il lui fasse la faveur de cette parole attentionnée et, n'était la terreur inhérente à la situation, elle se la serait fait répéter pour s'assurer de l'authenticité de ce qu'elle avait entendu. (*Impasse* : 248*)*

Le narrateur met en contraste le dire de l'autre attendu et présupposé, et le dire reçu mais inattendu. Le personnage est surpris par la parole qu'il reçoit,

au point de vouloir s'assurer de son authenticité. Ainsi, le dédoublement réside dans l'effet de contraste du dire, suggéré par le récit du narrateur. Abd el-Gawwad produit une parole attentionnée, ce que sa femme Amina n'attend pas de sa part ; elle a l'habitude de n'entendre que cris et injures.

Une autre forme de dédoublement présente un dialogue interne qui peut s'effectuer avec le « je » de l'énonciateur :

> Puis, apercevant le mur de la maison : « *Mais où je vais comme ça ? Voir ma mère !* Fichtre ! Je n'y crois pas ! » (*Impasse* : 156)

Le personnage se pose une question, et y répond afin de réaliser et de comprendre son acte : rendre visite à sa mère qu'il n'avait pas vue depuis longtemps.

Le dialogue encore peut adopter la forme interlocutive :

> … Tu aurais préféré être au nombre des martyrs ? Oh ! non. Tu aurais souhaité être au nombre des blessés encore vivants ! Ça oui !… Certes, tu ne craches pas sur ton salut d'aujourd'hui, mais tu aurais préféré avoir au moins subi quelque malheur sans que celui-ci change rien à cette heureuse fin !… (*Impasse* : 654)

Le personnage se parle avec le deuxième pronom du singulier « tu » ; il se pose une question, et y apporte des réponses fermées en « non » et « oui ». Ensuite, le dialogue prend d'autres formes ; le personnage fait une concession par l'adverbe « certes » suivi d'un marqueur d'opposition « mais », ce qui laisse entendre deux énonciations, en un dédoublement du dire. Le personnage se fait ainsi son propre juge.

Un reproche peut être adressé au personnage dans un DIL :

> « Ça commence par un "J", hein ? Ja... Jou... Ji... Ah ! ça ne veut pas me revenir! Ça y est ! Julian ! » *Oh ! comment ce nom abject avait-il pu filtrer jusqu'à sa conscience ?* (*Impasse* : 658)

À la suite d'un acte de souvenir, un DIL, mêlant la voix du narrateur et du personnage, présente un reproche contre l'intrusion du souvenir. Deux dires

incompatibles sont ainsi soulignés : le souvenir du nom propre du soldat anglais « Julian », et le rejet du souvenir par la forme interrogative.

Le dialogue interne peut aussi prendre la forme impérative :

> « Comment pouvons-nous répondre à l'appel de l'enthousiasme et du triomphe quand le cœur est mort ? Le cœur... mort ? Mais il ne l'était pas il y a encore une minute. Ne te laisse pas abattre. Ne laisse pas ton cœur s'éloigner de la manifestation. Ne t'étais-tu pas juré d'oublier ? Tu as bel et bien oublié, tu veux dire ! » (*Impasse* : 658)

Le personnage est présenté comme se posant des questions et y répondant : le dialogisme est dans le contraste et la division exprimée par les réponses « Mais il ne l'était pas il y a encore une minute ». Ensuite, le personnage semble adopter un autre énonciateur que soi-même, en s'adressant la parole à la forme impérative, comme s'il n'était plus lui. La structure question-réponse continue, avec l'introduction d'un commentaire métadiscursif : « tu veux dire », qui pointe la réflexion du personnage vis-à-vis de ce qu'il dit. Le dialogue interne dévoile donc l'incertitude du locuteur, à travers l'incertitude de la réponse apportée : « tu as bel et bien oublié, tu veux dire ! ».

La structure question-réponse intervient de façon rapide et intense :

> Que veux-tu ? Crier ? Quoi ?... ou tout au moins appeler ? Qui ? Quoi ? Ça parle en toi, tu entends ? Tu vois ? Mais où ça ? Rien, plus rien... C'est de plus en plus noir […] La porte du jardin, hein, on dirait ! […] Le ciel... Le ciel ? Il s'étale tout là-haut. Plus rien que le ciel, paisible, souriant, distillant la paix. (*Impasse* : 660)

Le dialogique est articulé au dialogal, ce qui est montré par l'expression « ça parle en toi ». Le « ça » mettant à distance le locuteur et sa parole, il n'est pas question de « je parle en moi » ou « tu parles en toi » : le « ça parle » rend un effet de profondeur discursive. Le « en toi » du texte traduit existe en arabe à travers l'expression *bâtin* ou « intime, fond, caché ». Ainsi en arabe le narrateur s'exprime littéralement par « dans ton fond (ton intimité), il parle », que le traducteur transpose en « ça parle en toi ».

Les réponses apportées sont elles-mêmes de nouvelles questions :

Question : Que veux-tu ?
Réponse : Crier ?
Nouvelle question : Crier ?
Réponse : Quoi ?

Réponses et questions s'intriquant, la réponse est au conditionnel « on dirait », et le dire n'est pas alors certifié : il demeure incertain. Le dédoublement exprime l'incompréhension du locuteur : « ou tout au moins appeler ? Qui ? Quoi ? », la confusion : « Tu vois ? Mais où ça ?… La porte du jardin, hein, on dirait ! » et la perte de repère : « Le ciel... Le ciel ? Il s'étale tout là-haut ». Ce procédé narratif intervient pour décrire le moment de la mort du personnage de Fahmi lors d'une manifestation. Le temps avant de mourir, ou pendant la mort, est ainsi un temps verbalisé, marqué par la parole.

Outre le temps de la mort, le dédoublement caractérise l'acte de consolation, adressé par le locuteur à soi-même :

> Où s'en vont les espoirs fondés sur lui ? Il n'y a plus d'espoir désormais que dans la constance ! La constance ? Ah ! ... Tu sens l'élancement aigu de la douleur? La voilà la vraie douleur ! Tu te méprenais parfois. Tu prétendais souffrir. Mais non, jamais tu n'as souffert avant aujourd'hui. La voilà la vraie douleur ! (*Impasse* : 663)

La structure dialogale domine ce passage, où le locuteur se pose des questions et y répond. Cependant, la réponse est remise en cause : « que dans la constance ! La constance ? ». Le locuteur se répond en mettant en doute son dire, à l'aide de l'opposition : « Tu prétendais souffrir. Mais non, jamais tu n'as souffert avant aujourd'hui. La voilà la vraie douleur ». Le dédoublement permet au personnage d'Abd el-Gawwad de se consoler, de comprendre le sens de la mort et de la perte de son fils Fahmi.

Le même procédé est mobilisé pour représenter un acte d'auto-justification :

> Mais après tout, quel rapport entre elle et lui ? […] Il y a eu le scandale avec l'Anglais, qui a contribué à effacer la dernière trace de souvenir qu'il avait d'elle... La dernière trace de souvenir ? Oui, car il y a de grandes chances qu'il ait tout oublié ! Donc, il aurait commencé par oublier, simplement, et fini par rejeter carrément ? Evidemment, c'est ça ! Alors quel rapport entre eux deux ? Aucun ? Serais-je au fond dépourvu de tout sentiment de fraternité ? Peut-on mettre en cause ce sentiment chez moi ? Non ! Mille fois non ! (*Palais* : 32)

Le personnage de Yasine est représenté comme se parlant sous forme de question-réponse. Il s'arrête également sur des mots : « la dernière trace de souvenir », en cherchant des arguments en lui-même, pour ne pas se sentir coupable vis-à-vis de son frère défunt. Yasine veut se marier avec Maryam, qui était la bien-aimée de Fahmi, et il essaye, par le dialogue interne, de trouver un accommodement ou des justifications comme : « Il aurait commencé par oublier simplement, et fini par rejeter carrément ».

Ainsi, le dédoublement énonciatif affecte le dialogue intime des personnages, au-delà des suggestions d'autres dires et d'autres paroles dissimulés. Chacun semble disposer d'une attitude interrogative vis-à-vis de lui-même, tout en trouvant des réponses et des réactions immédiates à ses conflits et questionnements internes. En plus de la question, la réponse caractérise les personnages de *La Trilogie*.

### 4.1.4 Intertextualité : double usage

Dans la définition des rapports dialogiques, le locuteur se dédouble de façon à faire entendre un autre énonciateur, identifié ou non. Ainsi les rapports intertextuels font-ils partie du dialogisme dans le récit.

La notion d'intertextualité a fait son apparition chez Kristeva (1969), en rapport avec la notion bakhtinienne de dialogisme. Elle a été étendue à la théorie littéraire selon laquelle « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (Kristeva, 1969 : 145). L'intertextualité, comme domaine d'étude, est posée contre la dimension diachronique de l'étude d'un texte, qui ne voit en lui

que des sources (renvoyant à un point de départ) et des réseaux d'influence. Sans sortir du texte, l'intertextualité permet de traiter du hors-texte, au nom de son immanence et de sa clôture. Barthes (1973) parle de la « redistribution » de lambeaux d'un autre texte, des « morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc. ». Il entend aussi l'intertextualité comme un champ de formules anonymes, qui « vient au texte, non selon la voie d'une filiation repérable, d'une imitation volontaire » ou d'une « reproduction », mais en tant que « productivité » (*ibid.*). Cependant, une imitation volontaire, et une citation identifiée et repérable, peuvent aussi relever de l'intertextualité. Les fragments décontextualisés ne sont pas réintroduits mécaniquement, mais réadaptés à un nouveau contexte, ce qui leur confère un nouveau sens. La prise en compte des marqueurs intertextuels, explicites et identifiables, n'attente pas au principe essentiel de l'intertextualité : le rapport dialogique. Le locuteur, en se servant de segments explicites, manifeste un certain rapport à l'autre qui est, en l'occurrence, un autre texte, plus ou moins fragmentaire.

Dans le présent corpus, les locuteurs font usage de fragments textuels identifiables dans la sphère culturelle arabo-musulmane, mais aussi de pratiques langagières présentées par le narrateur comme un discours rituel commun, partagé par tous les protagonistes de *La Trilogie.* Au-delà du simple emprunt, l'intertexte peut être détourné de façon ludique, la décontextualisation opérant une résistance à l'usage habituel des mots. Le double usage caractérise l'intertextualité et le discours commun mis en œuvre dans *La Trilogie*. Les « interlocuteurs », désignés comme tels par le narrateur, procèdent à un premier usage, plus fréquent, mettant en évidence un rapport familier avec des formules et des codes culturels, mais aussi à un usage dérivé qui rend perceptible une résistance à ces mêmes codes et formules, et ce par le truchement d'une utilisation ludique ou ironique.

#### 4.1.4.1 Le proverbe-réponse

Renvoyant à une « entité aux contours indéfinis, "la sagesse des nations" » (Maingueneau, 1981 : 149), le proverbe se caractérise par un

énonciateur anonyme. Servant d'appui et d'argument d'autorité, il fait l'objet d'une réponse des locuteurs, qui témoigne ainsi de leur réaction :

> … et lui adressa un regard de défi mêlé de gentillesse :
>
> – « Qui de l'homme a fait l'expérience, le méprise ou lui fait révérence ! » (*Impasse* :132)
>
> – Tu n'as qu'un an de plus que moi !
>
> – « Plus vieux que toi d'un jour est d'un an plus savant ! »
>
> – Je n'ai pas foi en ce proverbe. (*Jardin* : 105)

Le premier exemple place le locuteur Ahmed Abd el-Gawwad en position de force, car le proverbe vient attester cette position d'un homme confiant, séduisant une femme (l'almée Zubaïda) et parlant de son expérience. Dans le deuxième, le proverbe vient fournir a priori un argument concernant le savoir garanti par l'âge. Or Ahmed ne croit pas aux proverbes, ce qui fait la différence avec son frère Abd el-Monem.

#### 4.1.4.2 Citation

Il s'agit de fragments intertextuels décontextualisés, qui sont réintroduits dans un nouveau discours à des fins ludiques :

> « C'est la lune qui vient nous éclairer ! s'exclama-t-il » (*Palais* : 125)

Après la mort de son fils Fahmi, Ahmed Abd el-Gawwad ne sort plus, et ne partage plus la vie nocturne de ses amis et amantes. Ceux-ci arrivent à le convaincre de retourner à ses anciennes veillées, si bien qu'à son retour sur la péniche des plaisirs, sur le Nil, alcool et femmes sont l'objet de la veillée. À l'entrée d'Abd el-Gawwad, un de ses amis lance le début d'une chanson en signe d'accueil : « C'est la lune qui vient nous éclairer ». Néanmoins, une astuce humoristique est marquée par l'histoire, le contexte et le sujet de la chanson : le Prophète *Muh'ammad* (Mahomet). Cette chanson a été chantée par les habitants de Médine, en signe d'accueil au Prophète qui venait de quitter La Mecque. Mais dans le récit, ce segment apparaît pour saluer le retour du personnage à la vie nocturne. Nous considérons cette

chanson comme marqueur intertextuel, dans la mesure où elle a été pré-configurée dans des livres historiques et pédagogiques de religion musulmane. Censément connue de tous, dans le cadre de l'horizon socio-culturel représenté par le récit, la citation est livrée sans identification de source. Le caractère dérivé de son emploi provient du contraste entre l'usage premier, à connotation religieuse, et l'usage dans le récit, adapté à un contexte de plaisir et de veillées.

Le narrateur introduit une citation par le biais d'un personnage, comme si elle était connue de l'interlocuteur. Soient les exemples :

> Dans l'alcôve faisant face à la fontaine, Ahmed aperçut un vieillard à longue barbe, aux yeux vifs, assis au milieu d'un groupe de jeunes gens tournés vers lui dans une attente recueillie. Il s'arrêta net et dit à son frère : – Ton ami, le cheikh Ali Menoufi ! « *La terre a rejeté ses fardeaux !* » je dois te quitter ici. (*Jardin* : 111)
>
> – « *Dieu nous protège du mal de l'envieux qui nous envie !* » répliqua Khadiga en opposant la paume de sa main droite, doigts écartés, au visage de Yasine. (*Palais* : 62)
>
> Le vieillard serra la main de ses hôtes et s'éloigna en disant :
>
> – « *Les Grecs ont été vaincus à nos portes, mais après leur défaite, ils vaincront à leur tour.* » Dieu immense, Ta parole est vérité !… (*Impasse* : 629)
>
> Puis il marmonna en rejoignant son bureau :
>
> – *Dieu est magnanime, Il aime les largesses* ! (*Impasse* : 127)
>
> – Les livres vous assènent de ces balivernes et de ces énormités ! Tu peux y lire des choses du genre : « *Les professeurs sont un peu des prophètes*. » Dis, tu en as déjà rencontré, toi, des professeurs qui sont un peu des prophètes ? (*Palais* : 97)

Dans le premier passage, Abd el-Monem suit des cours religieux avec le cheikh Menoufi. À la vue de ce dernier, son frère, Ahmed le communiste, exprime son hostilité de façon ironique, en utilisant le verset coranique « la terre a rejeté ses fardeaux » qui signifie : c'est la fin du monde. Cette citation constitue donc un intertexte puisé dans cet autre texte qu'est *al-*

*qur'ân* (Le Coran). L'usage du verset coranique à caractère sacré, dans un contexte quotidien qui moque le cheikh, crée un effet d'humour et souligne surtout un usage dérivé, les locuteurs montrant un rapport spécifique que l'on peut désigner comme une souplesse d'usage.

Dans le deuxième exemple, Khadiga cite un verset pour répondre à son frère Yasine et repousser l'envie : c'est un moyen d'attaquer l'interlocuteur, en le qualifiant d'envieux. En revanche, dans le troisième cas, le cheikh Metwalli rassure ses interlocuteurs en se basant sur le texte coranique : le verset implicite une victoire sur les Grecs et, plus précisément dans la diégèse, une victoire souhaitée sur les occupants anglais de l'Égypte.

Le quatrième cas fait usage d'un *Hadith*[43], mais le traducteur le modifie. La version arabe dit « Dieu est beau, Il aime la beauté » (Ghourab, 1983) ; dans la version traduite, on lit « Dieu est magnanime, Il aime les largesses ». L'altération peut être liée au sens du dialogue : Ahmed Abd el-Gawwad ne fait pas payer à l'almée les produits achetés, son ouvrier al-Hamzawi le met en garde contre les dépenses, ce qui pousse le traducteur à opter pour la générosité divine, en délaissant la beauté. La version arabe met l'accent sur la beauté qui renvoie au personnage d'Abd el-Gawwad, aimant les femmes et la beauté. Le changement du Hadith n'empêche pas le caractère intertextuel de la réponse-citation, au moins dans la version originale[44].

Le dernier exemple cite un hémistiche du poète égyptien Ahmad Chawqi :

> *Lève-toi au passage du professeur et fais-lui révérence.*
> *Les professeurs sont un peu des Prophètes.*

---

[43] Le Hadith est le recueil des dits du Prophète, de ses actes, des actes de ses compagnons dont il fut témoin (Chakroun, 2005 : 18). Ces propos, recueillis après la mort du Prophète, se caractérisent donc par leur forme figée. Il existe des hadiths attestés, obscurs, altérés, pris en considération, bariolés ou embellis, rejetés, etc. (voir l'entrée « Hadith » dans l'*Encyclopédie de l'Islam*, tome III, 1971).

[44] Nous n'avons pas trouvé l'origine arabe de « Dieu est magnanime, Il aime les largesses ». D'autres Hadiths parlent de générosité, mais l'altération par le traducteur de « Dieu est beau, Il aime la beauté » peut relever d'une libre interprétation.

Le locuteur Yasine fait un usage ironique du second vers, pour avancer un argument contre le souhait de son frère Kamal, visant à devenir professeur. À travers cette citation, Yasine enlève aux professeurs du quartier la valeur, non seulement de prophétie, mais aussi d'humanité : « Viens faire un tour avec moi à l'école d'al-Nahhassine […] et montre-m'en un seul digne d'être considéré, je ne dirai pas comme un prophète, mais seulement un être humain ! » (*Palais* : 97). Ce qui, un peu plus loin, est contesté via la citation d'un proverbe par Amina la mère : « Mais qui donc pourrait mépriser les professeurs, mon petit ? Le proverbe ne dit-il pas : "Qui m'enseigne l'alphabet, je deviens son valet" ? ».

Ainsi, la citation d'éléments intertextuels est fréquente, les personnages les adoptent comme des arguments appuyant leurs opinions de manière ludique et dérivée, manifestant un rapport flexible avec citations, versets et éléments culturels. Cette flexibilité peut aller jusqu'à l'altération et au détournement des fragments intertextuels.

#### 4.1.4.3 Intertextualité détournée

Le détournement de marqueur intertextuel modifie son sens, à travers un usage ludique à effet humoristique. Soient les exemples :

> – On les ouvre quand le trafic de felouques s'arrête, lui répondit Mohammed Iffat. « *Si Dieu vous a éprouvé, cachez-vous !* ». À quoi notre homme répliqua du tac au tac, le sourire à la bouche :
>
> – Et si vous vous cachez, soyez éprouvés ! (*Palais* : 27)
>
> Ibrahim Alfar interrogea du regard M. Ahmed qui lui dit **:** « Si tu n'as pas honte, fais ce que tu veux ! » L'homme se leva et répondit : « *A la villa, la honte n'existe pas !* » (*Palais* : 138)

Dans ces deux exemples, la voix de l'énonciateur-Prophète est convoquée par le truchement d'un Hadith. Le cercle des amis étant réuni dans la péniche, un des personnages demande d'abord la raison de fermeture des fenêtres, afin d'avoir une vue sur le Nil. Un autre lui répond en faisant appel au Hadith du Prophète « Si Dieu vous a éprouvé, cachez-vous », pour dire la

nécessité de préserver leur vie loin des yeux. En guise de plaisanterie, Ahmed Abd el-Gawwad procède à la substitution des deux parties du Hadith :

> *Si Dieu vous a éprouvé, cachez-vous.*
> *Et si vous vous cachez, soyez éprouvé.*

L'altération ne reprend pas le terme « Dieu », mais permute les verbes « se cacher » et « éprouver », le premier gardant son statut de verbe, le deuxième se transformant en un adjectif (« éprouvé »).

Le deuxième exemple constitue aussi un cas de reprise altérée du Hadith, dont la forme originale est : « En science et en religion, la honte n'existe pas»[45]. Le locuteur transpose cet intertexte révéré dans un contexte de plaisir charnel (« l'appel du lit ») où la religion et la science sont remplacées par « la villa ». Cet usage produit un effet ludique lié à l'incongruité entre deux contextes. A travers le détournement des Hadiths, les locuteurs témoignent donc d'une attitude souple, en résistance aux usages traditionnels.

#### 4.1.4.4 Allusion intertextuelle

Il s'agit des savoirs que partage le groupe social représenté dans le monde diégétique. L'aspect allusif l'est d'abord pour le lecteur du texte, puisque le narrateur s'adresse à un lecteur censé partager un savoir collectif. Dans un corpus traduit, cela ne facilite pas la tâche de lecture, mais n'ôte pas non plus leur caractère intertextuel aux allusions :

> Ma parole, jamais je n'ai vu une telle hauteur et une telle largeur ! Par quel bout agripper un tel mastodonte. Je fais le vœu, si jamais je tombe sur une femme de son gabarit, de la faire coucher nue au milieu de la chambre *et d'en faire sept fois le tour en transe de méditation !...* (*Palais* : 389)

---

[45] Ce dit est évoqué « habituellement » à propos de la possibilité de poser n'importe quelle question, car la honte n'existe pas, tant que le but est le savoir et/ou la religion.

– Nous allons en visite au cimetière de notre grand ancêtre !

– Pour réciter la *Fatiha en hiéroglyphes* ! s'esclaffa Kamal. (*Palais* : 267)

Un ton ludique règne dans le premier segment, qui relève du registre familier, concernant le corps d'une femme vu de dos par Yasine. Le locuteur fait référence à un savoir culturel partagé, celui d'un des piliers de l'islam : le pèlerinage, et surtout la pratique de tourner sept fois autour de la *Ka'ba*, inscrite dans les préceptes religieux[46]. Ce qui n'est pas sans créer un effet humoristique, en vertu du contexte où il est utilisé par Yasine : tourner autour du corps « en transe de méditation », image qui implicite un sens érotique.

Le deuxième exemple fait également appel à un savoir culturel, celui de la visite au cimetière, où l'on récite la sourate coranique *al-Fatih'a* pour « l'âme du mort » devant les tombes. La référence temporelle est double : l'époque arabo-musulmane, évoquée par la sourate, et celle des pharaons, présentée par la visite aux pyramides. L'allusion intertextuelle peut concerner la sourate, comme la langue hiéroglyphique. Ces deux usages ludiques sont à saisir également comme opposés à un usage habituel, les locuteurs montrant une certaine réaction à travers l'humour et les jeux de mots.

Mais le récit se caractérise aussi par une forme d'expression commune à tous les locuteurs, du début jusqu'à la fin du récit. Le discours rituel donné comme commun à tous, construit une composante riche d'énoncés conjuratoires et d'expressions rituelles.

#### 4.1.4.5 Discours rituel commun

Dans le discours des personnages, d'autres énonciateurs sont présentifiés, un ailleurs discursif s'inscrit, explicitement ou implicitement. Le narrateur présente une habitude langagière, définie à travers des formules

[46] Ce qui pourrait aussi s'expliquer par une pratique mystique où les protagonistes font des tours de transe, à l'instar des cercles mystiques des soufis.

et des codes propres aux personnages : ce sont des énoncés conjuratoires ou des prières, et des expressions rituelles. Chaque énoncé intervient seul, sans être repris ; mais tous construisent par leur fréquence, par leur usage commun à tous, un discours rituel propre au cadre socio-culturel décrit dans le récit. Le rapport dialogique réside dans le dédoublement qu'effectue le locuteur en utilisant une énonciation collective, en position d'adhésion à cet énonciateur indéfini qui a la voix de tout le monde.

Les prières sont des actes de langage rituels, définis comme suit par Kerbrat-Orecchioni (2005 : 110) :

> On qualifie de « rituels » les énoncés qui ont la double caractéristique d'être fortement stéréotypés dans leurs formulations et leurs conditions d'emploi, et d'avoir une fonction surtout relationnelle.

Le caractère stéréotypé des actes provient de leur fréquence et de leur aspect codifié. Quant à la fonction relationnelle, elle est inhérente à cet usage interlocutif qui permet aux locuteurs d'exprimer leur accord, leur désaccord, et autres avis.

Les autres expressions rituelles ne relevant pas d'un acte de conjuration n'en sont pas moins répétitives et codifiées, en ce qu'elles montrent la réaction spécifique des locuteurs vis-à-vis de la ritualité : adhésion, consolation, au revoir, compliment, malédiction, etc., témoignent tantôt d'une réaction tantôt d'une résistance à l'usage habituel.

#### 4.1.4.5.1 Énoncés conjuratoires

Après une forme de base, en début d'énoncé, la forme de prière ou de la conjuration est conditionnée par le contexte. Les formes de base des énoncés sont :

- Que Dieu… : *Dieu* peut permuter avec *Il*
- Dieu…
- Puisse Dieu…
- Plût à Dieu que…

Le terme « Dieu » peut commuter avec « le ciel », « le Seigneur », « le destin », ou avec d'autres qualificatifs, définis comme les noms de Dieu dans la religion musulmane : le Clément, le Miséricordieux.

Les énoncés conjuratoires interviennent majoritairement dans un dialogue au DD, leur usage dépendant du contexte dialogal et du thème discursif. Ils peuvent désigner un autre acte de langage que la prière, ce qui n'empêche pas un usage fréquent, chez certains personnages qui les font entendre comme une réaction mécanique.

> – J'attendrai que ce mariage coule de source et que rien ne s'y oppose, à tout point de vue !
>
> – *Que Dieu exauce notre vœu* ! (*Impasse* : 170)
>
> – *Dieu te prenne en Sa miséricorde*, murmura-t-il, *qu'elle te rende ta santé au centuple !*
>
> À ces mots, un hochement de prière où elle semblait dire : « *Dieu puisse t'entendre* », inclina sa tête enveloppée d'un voile blanc […]
>
> – *Que Notre Seigneur te prescrive le salut* ! (*Impasse* : 575-577)
>
> – Il a été bon avec moi, *que Dieu lui prête vie* ! (*Impasse* : 249)

Dans le premier exemple, Amina la mère répond à son fils Fahmi par une prière liée à ce qu'il exprime : le vœu de mariage. Elle utilise un « nous » inclusif, comme pour adhérer à son vœu, en exprimant son accord.

Le deuxième exemple comporte des actes de conjuration exprimés dans un contexte de maladie. Yasine rend visite à sa mère agonisante, ce qui peut mettre en contraste deux situations : Yasine se disputait auparavant avec sa mère, alors que désormais les prières viennent remplir le dialogue, par consolation.

Dans le dernier passage, c'est le contexte qui fait adopter la prière. Amina fait une prière pour son mari, en raison de sa bonté, ce qui donne à la prière l'aspect d'une récompense, résultant de l'acte de cette qualité morale.

L'acte de conjuration peut désigner un acte phatique d'au revoir ou de compliment :

> – Les paroles de mon frère Ibrahim ne sont que la stricte vérité ! *Puisse Dieu ne jamais nous enlever cette main d'artiste* **!** Voilà une table qui mérite d'être vantée... (*Palais* : 56)

Le locuteur fait ici usage de la prière afin de complimenter Amina sur sa façon de cuisiner. Toutefois, les énoncés conjuratoires peuvent désigner, non plus une bénédiction, mais une malédiction :

> – *Que Dieu le maudisse* ! Est-ce que ce réprouvé va faire trébucher tes pas après. (*Impasse* : 272)
>
> – On n'entend plus parler, et on ne voit plus que terreur et désolation ! s'exclama Zaïnab dans un état de nerfs manifeste. *Dieu maudisse ces bâtards* ! (*Impasse* : 499)

Les locuteurs expriment ainsi leurs réactions de colère : la mère d'Amina maudit Satan, « le réprouvé », pour son incrustation dans la maison de sa fille ; Zaïnab maudit les soldats anglais, pour leur occupation du quartier.

L'énoncé conjuratoire fournit aussi une occasion de ne pas répondre, ou de fuir toute réponse :

> Il ressentit à cet instant que le silence était devenu trop lourd à supporter par égard envers la visiteuse. Aussi grommela-t-il avec un laconisme voulu :
>
> – *Puisse Dieu redresser la situation* ! (*Impasse* : 297)
>
> – Entière ou la moitié ?
>
> – *Puisse Dieu nous réserver le meilleur destin* !
>
> – Qu'il nous réserve seulement un destin raisonnable ! (*Impasse* : 134)

Après le renvoi d'Amina de la maison, Oum Maryam sert d'intermédiaire d'Ahmed Abd el-Gawwad. Dans ce dialogue, celui-ci tente d'éviter la réponse et, pour ne pas prolonger le silence, répond par une prière apte à fermer la discussion. L'acte de prière ne dit ni « oui » ni « non », ce qui constitue un moyen sûr de non-réponse.

Dans le deuxième exemple, Abd el-Gawwad et l'almée Zubaïda négocient une éventuelle relation intime. Au moment où Zubaïda fait allusion à la durée de cette relation (la vie entière ou la moitié), Abd el-Gawwad enchaîne sur une prière qui ne répond pas à la question mais essaye de fermer gentiment la discussion. Cela n'empêche pas l'almée d'enchaîner sur une deuxième prière, en faisant allusion au non-respect des hommes pour une almée (« Qu'il nous réserve seulement un destin raisonnable »).

Un usage dérivé peut aussi intervenir sur un ton ludique, voire ironique :

> – Le monde est ainsi fait ! *Puisse Dieu vous combler de Ses biens et vous en épargner les maux ! Et qu'il ne nous prive pas d'hommes toutes autant que nous sommes, dans le licite comme dans l'illicite* !
>
> Les rires sonnèrent aux quatre coins de la pièce au point de masquer les « oh ! » et les « ah ! » de stupéfaction qui s'échappaient çà et là. (*Impasse* : 359)
>
> – Je ne tolérerai pas que vous partiez loin de nous, et je vais prier Dieu qu'il ne vous marie pas !
>
> – C'est ça, *que le ciel t'entende* ! Bis ! Bis ! *Et que Dieu t'honore…* Allez... (*Impasse* : 220)

Lors du mariage d'Aïsha qu'elle anime, l'almée Galila raconte sa vie en énonçant des prières de façon ironique, pour étonner les femmes réunies autour d'elle. L'étonnement provient du caractère non habituel d'un tel usage où une prière est mobilisée à propos de l'illicite. Dans le deuxième cas, où l'ironie provient du fait que la prière est contraire à la réalité voulue. Kamal veut prier pour que ses sœurs ne se marient pas, et qu'elles ne quittent pas la maison, ce que Khadiga confirme, de manière ironique, avec des prières. En confirmant la prière de kamal, Khadiga manifeste le contraire de ce qu'elle souhaiterait : se marier.

Les énoncés conjuratoires sont aussi utilisés de façon mécanique par certains personnages, dont quasiment chaque répartie comporte une prière :

> Le visage du cheikh se pencha à nouveau vers notre homme dans une expression de pitié.
>
> – Qu'est-ce qui t'arrive, mon petit ? *Que Dieu te pardonne*. (*Impasse* : 622)

Le cheikh Metwalli est un personnage d'exception, qui parle essentiellement par prières, à l'instar d'Amina, la mère dévote.

Les énoncés conjuratoires rendent donc manifeste le rapport des locuteurs avec le discours rituel : réaction habituelle et mécanique d'un côté – en rapport avec le caractère stéréotypé du récit –, réaction ludique et ironique d'un autre côté.

#### 4.1.4.5.2 Expressions rituelles

Outre les énoncés conjuratoires, le discours des personnages est constitué de nombreuses expressions rituelles qui, en réplique directe, ne sont pas figées car elles peuvent reposer sur la permutation de certains termes ou segments. Même si elles accueillent des éléments supplémentaires – ce qui va à l'encontre de la définition du figement (Magné, 2005) –, ces formes conservent néanmoins une structure de base non modifiable. Par exemple, « Si Dieu le veut » peut devenir « Si Dieu le permet » ou admettre un autre synonyme ; mais la base « Si Dieu le veut » demeure stable, encore que rien n'empêche, le cas échéant, de remplacer « Dieu » par « le Généreux », ou « le Bienveillant ».

Les expressions les plus fréquentes sont :

- Dieu soit loué
- Si Dieu le veut
- Dieu te pardonne
- Dieu m'en préserve
- Louange à Dieu
- À Dieu ne plaise

Le nom de « Dieu » peut s'utiliser seul, en ajoutant une phrase liée au thème discursif abordé par le locuteur. Pour introduire l'expression rituelle, d'autres segments et connecteurs (« Mais », « Alors », et « C'est ») viennent précéder le nom divin, lequel peut aussi être remplacé par « Seigneur » et « le destin ».

Le rapport dialogique se fait jour dès qu'un locuteur adopte l'énonciation du langage collectif, commun au monde verbal représenté dans le récit. En introduisant le syntagme « Dieu » dans son discours, le locuteur adopte une autre voix qui n'est plus vraiment la sienne. Ce qui lui appartient, en tant qu'énonciateur premier, est ce qui suit le syntagme, donc ce qu'il en fait selon ses propres objectifs.

## A. Sens et contexte

Les commentaires narratifs tendent à expliciter les actes de langage où émergent les expressions rituelles :

> Les yeux fixés dans le vague, notre homme *affirma avec sérieux* :
>
> – *Dieu soit loué*, je n'ai jamais accepté, ne fût-ce qu'un seul jour, ce qui allait contre l'honneur et la dignité ! (*Impasse* : 63)
>
> – Veux-tu bien te taire ! *Dieu te pardonne*, s'écria-t-elle *sur un ton de blâme*. (*Impasse* : 97)
>
> – Il expulsa un soupir sonore *pour manifester son soulagement* :
>
> – Ouf ! Je m'attendais à des calomnies. *Dieu m'en préserve* ! (*Impasse* : 132)
>
> Elle bredouilla alors d'une voix étouffée, *signe de sa totale résignation* :
>
> – Dieu te pardonne ! (*Impasse* : 166)
>
> – Dieu conçoit et pourvoit ! rétorqua Yasine, confiant dans la force de son argument. (*Impasse* : 478)

Le commentaire du narrateur spécifie là le sens de la réplique, où les rituels sont utilisés selon le contexte comme soulagement, blâme,

résignation, argument dans une affirmation sérieuse. Ce qui peut advenir sans l'aide du narrateur quand, le locuteur présupposant une situation menaçante, l'énoncé rituel résulte de sa peur même : « Songe à ce qui se passerait si la chose venait aux oreilles de papa ! *Dieu nous en préserve* ! » (*Impasse* : 193). Ou encore :

> – Il a promis de venir me voir tous les jours jusqu'à ce que ça se remette. J'ai commis une grande faute, maître, et je n'ai eu que ce que je méritais... *Dieu est miséricordieux*. (*Impasse* : 247)
>
> – *C'est Dieu qui décide* ! Maintenant il faut que je parte. (*Impasse* : 266)

Amina introduit, dans le premier cas, un énoncé rituel qui est spécifique au contexte. Suite à l'aveu d'une faute, l'acte rituel intervient pour demander le pardon et provoquer la pitié de son mari. Tel est aussi le cas du deuxième exemple, où Amina se réfugie derrière le rituel afin d'exprimer sa résignation face à la décision de son départ, prise par le père.

Si les énoncés rituels jouent sur le non-savoir du locuteur, leur sens se déduit de leur contenu même, sans recours au contexte :

> – *Dieu seul connaît la vérité* ! dit-elle... Elle est peut-être innocente de ce dont nous l'avons accusée... (*Impasse* : 77)

Le contexte peut développer les raisons d'usage de la forme rituelle, mais celle-ci est suffisante, pour mettre en relief un locuteur ignorant, par opposition à « Dieu » omniscient (le qualificatif « seul » désignant l'exclusivité du savoir détenu).

Le même cas se retrouve dans la forme désignant l'exclusivité de la vision :

> – Tu seras toujours aussi naïve ! *Dieu seul voit dans les âmes* et Se charge de sanctionner la ruse du conspirateur, mais ton mari !... (*Impasse* : 271)

Le sens est manifeste dans la forme elle-même – le sujet divin est le seul voyant – mais le locuteur dénonce ici la naïveté de son interlocutrice, qui ne voit pas « la ruse du conspirateur ». Ainsi, la forme rituelle met en contraste la non-vision, traduite par la naïveté, et la vision exclusive du Créateur.

> – Ma mère... ?
>
> Amina courba la tête et déclara à voix basse :
>
> – Quelqu'un nous est venu de Qasr al-Shawq, il y a une heure. *Dieu te prête vie*, mon petit ! (*Impasse* : 582)

Le locuteur Yasine s'attend à la nouvelle de mort de sa mère, mais cela n'est pas dit explicitement car Amina fait usage d'un « Dieu te prête vie » qui met l'accent sur « la longue vie » (comme dans la version originale) mettant en contraste l'arrêt de vie, c'est-à-dire la mort. Cette forme rituelle peut donc sous-entendre : *votre mère est décédée*.

Un dernier cas montre l'adaptation de la forme effectuée par le locuteur, selon ses objectifs :

> Elle rétorqua sur un ton tranchant comme si c'était elle la sollicitée :
>
> – Chaque jour il se présente des cas comme celui là et qui ne gênent personne. *Dieu déteste l'opiniâtreté et la contradiction obstinée chez Son serviteur* ! Réponds à ma prière et remets-t'en à Dieu. Ne refuse pas ma main, car je ne l'ai tendue à personne avant toi ! (*Impasse* : 307)

Le locuteur fait une demande, et incite son interlocuteur à ne pas refuser. Il introduit le sujet « Dieu », lui accordant des qualificatifs propres à l'obstination et au refus, pour convaincre et argumenter.

## B. Si Dieu le veut

La forme « Si Dieu le veut », fréquente dans les réparties directes des protagonistes, met l'accent sur la volonté divine, incertaine, par le biais de l'hypothétique « si ». Néanmoins, l'usage qu'en font les locuteurs met au jour un aspect moins hypothétique.

La forme peut prendre place dans une phrase affirmative :

– Votre intercession sera acceptée *si Dieu le veut* et vous entendrez sous peu de quoi vous réjouir ! (*Impasse* : 301)

– Et vous trouverez ma décision digne de votre assentiment *si Dieu le veut* ! (*Impasse* : 307)

– … Et j'espère te féliciter bientôt pour le fauteuil de juge !

– La prochaine étape, *si Dieu le veut* ! (*Jardin* : 129)

Le premier exemple marque un ton affirmatif, prévoyant dans l'avenir une nouvelle positive. Le cas suivant est similaire, où le locuteur introduit « si Dieu le veut » dans un sens moins hypothétique que proleptique. Le dernier cas présente un locuteur sûr de lui, dont la réponse affirmative (« la prochaine étape ») est introduite sur un ton confiant, sans hésitation, accompagnée d'un « si Dieu le veut » à peine restrictif.

Moins affirmative, la forme rituelle prend sens dans une phrase exprimant un souhait, ou une consolation :

– Les mots n'y pourront rien changer, dit-elle. Il faut partir ! Je vais rassembler mes vêtements et m'en aller. Ne vous tracassez pas, *on ne sera pas séparés pour longtemps, mais bientôt à nouveau réunis... Si Dieu le veut* ! (*Impasse* : 266)

– *Si Dieu le veut*, mon maître a *peut-être* décidé d'aller voir bientôt Aïsha pour que nous soyons rassurés sur sa santé ? (*Impasse* : 388)

– … Appelle-la Naïma en mon honneur ! *Si Dieu le veut*, elle vivra aussi longtemps que sa grand-mère ! (*Impasse* : 638)

Amina, renvoyée de chez elle, exprime le souhait de retrouver sa famille tout en rassurant ses deux filles. La forme rituelle vient appuyer ce souhait, qui peut signifier un acte de consolation non affirmative. Ensuite, Amina manifeste, indirectement, son désir de rendre visite à sa fille mariée Aïsha : elle introduit son discours – et son souhait – avec la forme rituelle qui a pour fonction d'alléger la demande, adressée à son mari avec l'adverbe modalisant « peut-être », exprimant la probabilité.

Dans le dernier exemple, la femme Shawkat adresse à son fils, soucieux de la mort possible de sa fille qui vient de naître, un « Si Dieu le veut » à valeur de consolation plus nette que les deux précédents.

Un cas spécifique intervient dans le discours, avec un effet mécanique expressément perçu :

> – Je crois en revanche à la science et à l'art... à jamais *si Dieu le veut* !
>
> – *Dieu en qui vous ne croyez plus* ! repartit Abd el-Aziz ironique. (*Jardin* : 145)

La réponse de l'interlocuteur rend compte de cet aspect automatique, car Kamal a utilisé la formule comme sans y penser, ce qui pousse son interlocuteur à la remettre en question en mettant en cause le rapport de Kamal avec « Dieu ». Si les usages précédents mettent en relief une réaction mécanique et contextuelle, donc une certaine dépendance aux formules, dans ce dernier, la réaction prend le sens d'une non-résistance puisque l'habitude l'emporte sur la non-conviction. Cette valeur de non-résistance peut aussi se traduire par une dépendance envers une pratique langagière.

## C. Connecteurs d'ouverture

Les connecteurs d'ouverture, avant la forme rituelle, ont plusieurs fonctions selon le contexte. L'un des plus fréquents est le « mais » dialogique, qui présuppose une proposition sur laquelle il enchaîne une contre-proposition revêtant l'aspect d'un acte rituel.

« Mais » précède les énoncés rituels, dans un acte de consolation :

> – J'aurais voulu que tu me précèdes vers la maison du mariage ! *Mais c'est le destin qui l'a voulu.* Chaque chose viendra en son temps ! (*Impasse* : 318)

La décision, prise par le père, de marier la cadette Aïsha avant l'aînée Khadiga met en colère cette dernière. Une fois seules, les deux filles dialoguent, et Aïsha anticipe sur une éventuelle réaction de sa sœur en se déchargeant de la responsabilité de la décision : le connecteur « mais »

s'oppose ainsi à la probabilité d'une responsabilité. L'ultime décharge se traduit par l'énoncé rituel « c'est le destin qui l'a voulu ! », où « le destin » prend le sens de « Dieu » selon les différentes permutations dans le récit.

Un autre acte de consolation, constitué par l'énoncé rituel uniquement, est précédé du connecteur « mais » :

> Quelqu'un s'écria d'une voix étranglée par la douleur :
>
> – Mais Dieu existe !
>
> – Oui... et II est miséricordieux entre tous ! s'écrièrent-ils d'une seule voix. (*Impasse* : 473)

Le locuteur vainc la douleur, produite par les crimes des soldats anglais, à l'aide d'une forme rituelle où le connecteur « mais » vient affirmer l'existence de Dieu, s'opposant ainsi au désespoir supposé.

Le connecteur intervient aussi dans un contexte d'impuissance du locuteur :

> – Tu as détruit mes espoirs en toi... Maintenant, c'est Dieu que ça regarde ! Je t'ai élevé, éduqué, guidé... Et tout le mal que je me suis donné, il a abouti à quoi ?... *Mais la volonté de Dieu est souveraine, de toute éternité* ! (*Impasse* : 547)

Ahmed Abd el-Gawwad s'adresse à son fils Yasine, en se désengageant de toute responsabilité : « C'est Dieu que ça regarde ». Aussi l'usage de « mais » laisse-t-il entendre cette opposition, l'acte rituel « La volonté de Dieu est souveraine » s'opposant à l'impuissance préalablement exprimée dans le discours.

Le connecteur « ainsi » est également utilisé :

> Ahmed Abd el-Gawwad hocha la tête avec amertume.
>
> – Il m'a désobéi pour la première fois ! *Ainsi Dieu le veut* !
>
> Le cheikh Metwalli étira ses bras devant lui comme pour conjurer le malheur et s'exclama :
>
> – *À Dieu ne plaise* ! Fahmi est mon fils et je sais avec certitude qu'il est pétri d'amour paternel ! (*Impasse* : 622)

« Ainsi » traduit la conséquence de la volonté divine. Ce qui peut relever d'un acte d'auto-consolation du locuteur, mais aussi d'une résignation. La forme rituelle est concurrencée par « à Dieu ne plaise », formule qui intervient pour refuser ce qui se dit.

Un dernier cas avec connecteur est celui de « enfin » :

> … Il aurait pu trouver meilleure alliance que cette famille... En plus, une fille divorcée ! Pfff ! *Enfin, Dieu est le maître*. Tant pis pour lui ! (*Palais* : 253)

Dans un discours intérieur associé à Abd el-Gawwad, le locuteur manifeste sa position défavorable au mariage de Yasine avec Maryam, et utilise une forme rituelle introduite par le connecteur de conclusion « enfin », comme pour exprimer l'obligation d'accepter.

Les connecteurs précédant les formes rituelles peuvent en somme souligner la dimension argumentative du propos ; loin du seul usage mécanique, elles revêtent une fonction de secours et d'appui, qui peut « aider » le locuteur dans sa parole.

Moins qu'une résistance, le rapport dialogique exprimé est celui d'une dépendance à des pratiques langagières. Sous ses différents aspects (reprises, postures métalinguistiques, formes de dédoublement énonciatif, formes d'une intertextualité et d'un discours rituel commun), il tire au clair les réactions langagières des locuteurs en révélant un certain rapport à la parole, à l'autre et à soi-même. La recherche d'un autre sens, le souci d'imposer sa propre interprétation et ses propres termes, l'interrogation qui essaye de trouver une réponse, le dialogue interne dans une tension entre interrogeant et interrogé, ainsi que toutes les réactions vis-à-vis d'une voix collective et d'un savoir partagé, sont autant des effets de sens de ces rapports que la manifestation d'une résistance laissant percevoir un personnage réagissant dans et par la parole, jusqu'au refus du discours des autres. C'est bien en étant dépendant d'un discours commun que le personnage résiste aux usages dérivés ou d'exception, non sans révéler ainsi son rapport spécifique au langage rituel.

# Conclusion

Le roman arabe, apparu comme genre littéraire au XX$^{e}$ siècle, résulte de l'importation d'un genre littéraire européen, et d'une aptitude à la narration provenant d'une tradition de contes et de littérature picaresque. Pour un lecteur arabophone et arabe, l'interprétation du texte romanesque peut ici s'appuyer sur une tradition de contes. En effet, Kassem (1985) précise dans son étude comparative que la structure de *La Trilogie* se caractérise par la suite linéaire des événements, comme dans les *Mille et Une Nuits*. Cette relation opère au niveau structurel du récit, alors que le niveau thématique serait à renvoyer, selon Kassem, au genre des romans de famille comme *La saga des Forsyte* de Galsworthy ou les *Rougon-Macquart* de Zola, pour un lecteur initié à la littérature européenne ou pour le lecteur européen lui-même. Il existerait donc une relation entre lire (ou analyser) selon un modèle générique et le fait proprement comparatif. Les allusions littéraires et les citations qu'il comporte ancrent le texte dans un genre, de sorte qu'une nouvelle interprétation peut s'actualiser selon les renvois à d'autres œuvres.

Or l'on peut porter des points de vue différents sur l'acte de lire-comparer. Un narrateur peut renvoyer à d'autres textes afin d'en rapprocher l'histoire qu'il raconte. Par exemple, Miquel, dans *Laylâ, ma raison* (Miquel, 1984), raconte une histoire d'amour fort connue dans le monde arabe : Qays, le poète, devient le fou de Laylâ. Miquel, ou le narrateur du récit, fait allusion dans le dernier chapitre à deux autres histoires d'amour analogues, quoique européennes : celles de Tristan et Iseult, et de Roméo et Juliette.

> Je vois, aux limites du monde, dans des pays et sur des mers de brume, un homme et une femme blonde, qui boiront leur passion dans un vin mêlé d'herbes magiques. Je vois, sous des cieux plus ensoleillés, deux enfants qui croiront pouvoir s'aimer malgré leurs familles ennemies. (Miquel, 1984 : 151)

Cet acte peut induire une opération de comparaison, au niveau de l'interprétation, puisque le lecteur devra rapprocher les histoires entre elles. Par ailleurs, un lecteur francophone de *L'éternité n'est pas de trop,* roman de François Cheng (2002) qui relate également une histoire d'amour célèbre en Chine, ne disposera pas nécessairement des mêmes références à Roméo et Juliette et à Tristan et Iseult[47]. Mais cela n'empêche ni la compréhension du récit ni son interprétation ; l'acte de comparaison ne semble pas indispensable, pour autant que le texte raconte et déploie des effets de sens qui lui appartiennent.

Au niveau de la lecture, le destinataire possède un bagage culturel, et le cas échéant littéraire, qui l'aide à comprendre[48]. Ainsi, selon l'approche comparative, mise en œuvre dans l'étude de *La Trilogie*, le lecteur et l'analyste pourront-ils effectuer une comparaison entre *La Trilogie* et une série de romans de génération et de sagas familiales européens. De plus, Kassem (1985) étend sa comparaison à d'autres sous-genres comme le roman réaliste et le roman du « courant de conscience » (en particulier l'œuvre de Joyce et de Proust, selon elle). La méthode de Kassem consiste à procéder tant par analogie (A ressemble à B) que par pointage des différences : A diffère de B. Nous ne récusons pas cette approche, mais notre analyse textuelle démontre la possibilité d'une étude du texte au-delà des comparaisons, en ce qu'il légitime comme sens et comme interprétation. Une étude de sa singularité n'interdit pas d'ouvrir le texte à la comparaison de son esthétique. En effet, une lecture comparative de Mahfouz serait intéressante lorsqu'on définit des critères de comparabilité différents de ceux de l'étude de Kassem (1985). Il ne s'agirait pas de repérer les points de différence et de similitude, mais de soumettre les objets comparés à une analyse plus complexe dépassant la question même de la différence et de l'identité. L'esthétique mahfouzienne peut être comparée à celle d'auteurs occidentaux, mais aussi arabophones. L'appréhension du discours chez

---

[47] Seule la quatrième de couverture précise : « Tristan et Iseult chinois ».

[48] Ce qui pose évidemment la question de l'image du lecteur : comment le narrateur prévoit-il son destinataire ?

Mahfouz constituerait un sujet de comparaison avec d'autres auteurs. Comme nous l'avons déjà dit au premier chapitre, la littérature arabe classique a connu un investissement d'une riche composante discursive, lié à des enjeux spécifiques tels l'évitement d'un risque, celui-ci provenant d'un « tyran », à l'instar du livre de *Kalila wa dimna* accordant à des animaux la possibilité d'une parole critique au discours direct, afin d'éviter une éventuelle persécution. L'art d'écrire créerait-il ses lois selon des conditions idéologiques ? Comment cette littérature classique se servait-elle du discours et pour quelles raisons ? Comment, dans une littérature romanesque arabe, le rôle du discours évolue-t-il ? Quels intérêts peut avoir une étude comparative entre corpus classiques et corpus contemporains ? Ce sont des questions que l'on peut poser pour une comparaison se centrant sur l'évolution d'une littérature qui s'interroge sur elle-même, avant d'interroger son rapport avec des autres supposés différents[49].

Par ailleurs, l'étude descriptive des faits traductifs a rendu compte de la non-nécessité des notes des bas de page dans la traduction, ainsi que des tendances d'oralisation du dialogue qui ne présentent aucun système logiquement préconçu par le traducteur. L'analyse confirme cela dans la mesure où les effets de sens l'emportent sur les détails d'ingrédients de plats ou de dates historiques déjà inscrits textuellement.

---

[49] Cette question d'une réflexion sur l'évolution d'une seule entité peut rejoindre les questionnements d'Ali Ahmad Saïd, alias Adonis, dans sa thèse de Doctorat. Le poète et penseur syrien met en doute la notion de modernité arabe, laquelle semble adopter soit les chemins d'une imitation de l'Occident, soit d'un traditionalisme aveugle qui ne sortirait pas la culture et la littérature arabes de l'éloge de ses propres sources (Adonis, 1986). Ainsi, une approche comparative est certainement intéressante quand elle permet de prendre en compte, non seulement deux objets comparables, mais tous les éléments qui autorisent à étudier l'évolution d'une seule entité.

Dans le cas présent, nous pouvons penser à comparer, au sein de la littérature arabe, des éléments qui lui permettent d'évoluer vers tel ou tel horizon, non sans analyser les liens multiples entre littérature arabe et littérature occidentale. Nous pouvons citer ici l'exemple de la thèse d'Ines Horchani, intitulée *La critique des traditions arabo-musulmane et gréco-occidentale par Adonis et Yves Bonnefoy* (2005). Non seulement l'auteur interroge les liens entre deux poètes-penseurs, mais son analyse permet d'évaluer ces liens en posant la question de leur intérêt pour le lectorat arabophone. Ce qui n'est pas sans présenter une comparaison complexe, non limitée au repérage des divergences et des convergences.

Nous avons préalablement examiné la possibilité de conserver certaines notes sans les développer. Pour les phénomènes d'implicite culturel, le fait de noter « verset coranique » ou « propos du Prophète Mahomet » suffit au lecteur car le sens se situe dans l'usage qu'en font les personnages, et non au niveau du verset coranique lui-même. Quant aux effets liés au caractère subjectif de l'humour, on peut admettre que le texte traduit n'est pas « obligé » de tout rendre. Si un certain fonds culturel reste implicite, cela n'empêche pas la lecture du texte et sa compréhension, d'autant que la dimension humoristique du récit, dans les dialogues entre personnages, peut être comprise sans recours à des savoirs propres à la sphère arabe. Dans une nouvelle édition de *La Trilogie*, il sera souhaitable de débarrasser le texte de la notation[50], comme des tendances oralisantes qui ne correspondent pas au projet esthétique initial de l'auteur.

Ainsi, interpréter un texte littéraire via une analyse fondée sur des faits linguistiques présente-t-il un intérêt pour de futurs lecteurs de Mahfouz. Cette même approche linguistique pourra servir les études comparatives. D'où notre interrogation sur les limites de l'interprétation liées aux limites du texte même. Le texte est bien un espace de mots, ou de mise en mots dans le cas d'un récit ; il possède des particularités formelles permettant sa lecture. Mais le texte est aussi lié à des caractéristiques

---

[50] Cela vaut pour toute la littérature romanesque arabe traduite en français, où la notation est un des procédés favoris des traducteurs : « Il est indéniable que la littérature romanesque arabe n'est pas encore entrée dans les habitudes du lectorat occidental, ni de la critique. Nous sommes plusieurs à en être chagrins et à lutter, comme nous le pouvons, contre cet état des choses. D'où notre zèle, notre acharnement à faire des notes afin que notre lecteur ne se sente pas exclu d'un monde qui lui est peu familier. Mais quand on retrouve, dans presque tous nos livres la définition, à quelques variantes près, de *gallabeya,* de *melayé,* de *foul,* de *taamiya,* de *basboussa,* de *bastourma,* cela apparaît un peu ridicule » (Minkowski cité par Aboul-Foutouh, 2004 : 152). Ce qui, à nos yeux, repose la question de l'image du lecteur qu'un traducteur peut avoir et, de fait, peut construire.

De plus, la question de la « familiarité », et de son corollaire « l'étrangeté », semble jouer un rôle dans l'orientation de la traduction, qui pense d'abord à réduire la distance entre deux langues, afin de réduire aussi celle qui existe entre deux cultures ou deux conceptions de monde. Néanmoins, le problème est de savoir jusqu'à quel point la non-familiarité est synonyme d'« exclusion », selon l'expression de Minkowski, et si cette non-familiarité constituerait un réel obstacle pour l'interprétation du texte.

génériques qui présentent une autre limite. Penser en termes de « limites » ne signifierait pas assigner au texte des contraintes, mais plutôt des frontières rendant possible une lecture rigoureuse.

L'analyse linguistique du texte littéraire interroge aussi le rapport à la théorie. Si, comme le dit Saussure, « c'est le point de vue qui crée l'objet » (Saussure, 1916 : 23), notre réception / interprétation de *La Trilogie* est alors liée aux questions posées au texte, et décelées à travers les phénomènes langagiers qui le caractérisent. Celui-ci exemplifie en effet des notions théoriques qui lui sont propres, rendant relative *la rentabilité* de la théorie, rapportée à l'analyse du corpus. Il apparaît que des liens existent entre les notions mises en œuvre et entre les effets de sens suggérés par le projet narratif. Ainsi, nous ne pourrons pas enfermer le texte dans des grilles d'analyse et des modèles canoniques qui risquent de demeurer indifférents à sa singularité.

# Bibliographie

Romans et autres textes de fiction

ANONYME, VIII^e siècle, *Alf layla wa layla,* Beyrouth, Dar al-'awda, 1985.

ASWANI A., 2002, *Amarat Ya'qubyan*, Le Caire, Maktabat Madbouli, 2005.

BALZAC (de) H., 1847, *Le cousin Pons*, Paris, Gallimard, 1973.

CHEIKH (al-) H., 1996, *Barid Bayrout,* Beyrouth, Dar al-adab. Traduit sous le titre *Poste restante Beyrouth*, Michel Burési et Jamal Chehayed, Paris, Actes Sud, 2009.

CHENG F., 2002, *L'éternité n'est pas de trop*, Paris, Albin Michel.

DAÏF (al-) R., 1998, *Learning english,* Beyrouth, Dar al-nahar. Traduit sous le titre *Learning English*, Yves Gonzalez-Quijano, Paris, Actes Sud, 2002.

DUJARDIN E., 1887, *Les lauriers sont coupés,* Paris, 10/18, 1968.

HAKKI Y., 1944, *Qindil Oum Hachim,* Le Caire/Beyrouth, Dar al-Jil. Traduit sous le titre *Choc,* Sayyed Aboul Naga et Charles Vial, Paris, Denöel, 1991.

HAKIM (al-) T., 1933,*'Awdat al-rûh',* Le Caire, Dar al-Chourouq. Traduit sous le titre *L'Âme retrouvée,* A. Khédry et Morik Brin, Paris, Fasquelle, 2007.

— 1937, *Yawmiyyat na'ib fil-aryaf,* Le Caire, Dar al-Chourouq. Traduit sous le titre *Un substitut de campagne en Égypte,* Gaston Wiet et Zaki M. Hassan, Paris, Plon, 2007.

— 1944, *Al-ribât al-mukadass,* Beyrouth, Dar al-Kitab al-'Arabi.

HAYKAL M. H., 1914, *Zaynab,* Le Caire, Dar al-Ma'aref, 1999.

HUSSAYN T., 1934, *Dou'a 'al-karawan,* Le Caire, Dar al-M'aaref. Traduit sous le titre *L'appel du Karaouan,* Raymond Francis, Paris, Denöel, 1989.

IBN AL-MUQAFFA' A., VIII^e siècle, *Kalila wa Dimna,* Damas, Dar al-Mada, 2002.

MAHFOUZ N., 1944, *Kifah' Tiba*, Le Caire, Maktabat Misr.

— 1946, *Khan al-Khalilî*, Le Caire, Maktabat Misr. Traduit sous le titre *Cortège des vivants*, Faïza et Gilles Ladkany, Paris, Sindbad/Actes Sud, 1999.

— 1947, *Zuqaq al-Midaqq*, Le Caire, Maktabat Misr. Traduit sous le titre *Passage des miracles,* Antoine Cottin, Paris, Sindbad, 1970.

— 1956, *Bayn al-qassrayn,* Le Caire, Maktabat Misr. Traduit sous le titre *Impasse des deux palais,* Philippe Vigreux, Paris, Lattès, 1985.

— 1957, *Qassr al-chawq,* Le Caire, Maktabat Misr. Traduit sous le titre *Palais du désir,* Philippe Vigreux, Paris, Lattès, 1987.

— 1957, *Al-sokkariyya*, Le Caire, Maktabat Misr. Traduit sous le titre *Jardin du passé,* Philippe Vigreux, Paris, Lattès, 1989.

— 1956-57, *La Trilogie.* Traduction Philippe Vigreux, Paris, Librairie Générale Française, 1993.

— 1959, *Awlad h'aratina,* Le Caire, Maktabat Misr. Traduit sous le titre *Les fils de la médina*, Jean-Patrick Guillaume, Paris, Actes Sud, 1991.

— 1961, *Al-liss wal kilâb*, Le Caire, Maktabat Misr. Traduit sous le titre *Le voleur et les chiens,* Khaled Osman, Paris, Sindbad, 1985.

— 1965, *Al-chah'ath,* Le Caire, Maktabat Misr. Traduit sous le titre *Le mendiant,* Mohamed Chairet, Paris, Actes Sud, 1997.

— 1966, *Tharthara fawq al-Nil.* Traduit sous le titre *Dérives sur le Nil,* France Douvier Meyer, Paris, Denoël, 1989.

— 1971, *H'ikaya bila bidaya wa la nihaya,* Le Caire, Maktabat Misr. Traduit sous le titre « Anbar lulu », in *Le jour de l'assassinat du leader, suivi de quatre nouvelles.* Traduction André Miquel, Paris, Éditions 10 /18 et Sindbad/Actes Sud, 1989.

— 1975, *H'adrat al-muh'taram,* Le Caire, Maktabat Misr. Traduit sous le titre *Son Excellence,* Rania Samara, Paris, Actes Sud, 2006.

— 1977, *Malh'amat al-h'arafich,* Le Caire, Maktabat Misr. Traduit sous le titre *La chanson des gueux,* France Douvier Meyer, Paris, Denöel, 1989.

— 1981, *Layali alf layla*, Le Caire, Maktabat Misr. Traduit sous le titre *Les Mille et Une Nuits*, Maha Baaklini-Laurens, Paris, Sindbad/Actes Sud, 2001.

— 1987, *H'adith al-ssabah' wa al-masa',* Le Caire, Maktabat Misr. Traduit sous le titre *Propos du matin et du soir,* Marie Farncis-Saad, Paris, Sindbad/Actes Sud, 2002.

MIQUEL A., 1984, *Laylâ, ma raison*, Paris, Éditions du Seuil.

PLATON, (né en 427 av. J.-C. et mort en 347 av. J.-C.), *Théétète, œuvres complètes de Platon,* vol. II, traduction L. Robin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1950.

PROUST M., 1913-1927, *À la recherche du temps perdu,* Paris, Gallimard.

TAHTAWI (al-) R., 1834, *Takhlis al-ibriz ila talkhis Bariz.* Traduit sous le titre *L'Or de Paris : relation de voyage,* Anouar Louca, Paris, Sindbad, 1988.

ZOLA E., 1877, *L'Assommoir,* Paris, Gallimard, 1978.

Ouvrages et articles scientifiques

ABOUL-FOUTOUH A., 2004, *La réception de la littérature arabe en France après le prix Nobel égyptien de 1988*, Thèse de Doctorat, Paris IV.

ADAM J.-M., 1984, *Le récit,* Paris, PUF.

— 1985, *Le texte narratif,* Paris, Nathan.

— 1990, *Éléments de linguistique textuelle. Théorie et pratique de l'analyse textuelle*, Liège, Mardaga.

— 1992, *Les textes : types et prototypes*, Paris, Armand Colin, 2008.

— 1999, *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*. Nathan, Paris

ADONIS (alias) Ali Saïd, 1986, *al-thabit wal mutah'awwil,* Beyrouth, Dar al-fikr.

AJJAN-BOUTRAD B., 2008, *Le sentiment religieux dans l'œuvre de Naguib Mahfouz,* Paris, Sindbad/Actes Sud.

ALAM (al-) M.-A., 1970, *Ta'amulat fi'alam Naguib Mahfouz,* Le Caire, al-Hay'a al- 'amma li ta'lif wal nachr.

AMANSOUR M., 2006, *al-tajrîb al-riwa'î 'ind Naguib Mahfouz,* Le Caire, al-Majlis al-a'la lil thaqafa.

ANANY (al-) R., 1995, *Naguib Mahfouz, qira'a ma bayn al-sutûr*, Beyrouth, Dar al- Talî'a.

ANTOINE F., 2006, « Entre l'esquive et la mise à plat : traduire l'intertextualité chez James Thurber », *Palimpsestes,* n° 18, *Traduire l'intertextualité,* Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006, pp. 87-102.

ANTOINE F. et WOOD M. (eds), 1998, *Traduire l'humour*, Ateliers n° 15, Lille, Cahiers de la Maison de la Recherche, Université Lille 3.

— 1999, *Humour, Culture, Traduction(s),* Ateliers n° 19, Lille, Cahiers de la Maison de la Recherche, Université Lille 3.

ARISTOTE (IV$^{e}$ s. av. J.-C.), *Poétique*, Introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien, Paris, Libraire Générale Française, 1990.

ARRIVÉ M., 1973, « Pour une théorie des textes poly-isotopiques », *Langages,* n° 31, pp. 53-63.

— 1975, « Lire, dé-lire », *Pratiques* n° 7-8, décembre 1975, Metz, CRESEF, pp. 7-20.

ARRIVÉ M., GADET F., GALMICHE M., 1986, *La grammaire d'aujourd'hui : guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion.

ASFOUR J., 1989, « Nuqqad Naguib Mahfouz », Ghali Choukry (éd), *Naguib Mahfouz. Ibdâ' nisf qarn,* Le Caire/Beyrouth, Dar al-Chourouq, pp. 225-263.

AUTHIER-REVUZ J., 1978, « Les formes du discours rapporté. Remarques syntaxiques et sémantiques à partir des traitements proposés », *DRLAV* n° 17, pp. 1-78.

— 1982, « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », *DRLAV* n° 26, pp. 91-151.

— 1992-1993, « Repères dans le champ du discours rapporté 1 et 2 », *L'information grammaticale* n° 55, octobre 92, pp. 38-42, et n° 56, janvier 93, pp. 10-15.

— 1995, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidence du dire,* tome 1 et 2, Paris, Larousse.

— 1997, « Modalisation autonymique et discours autre, quelques remarques », *Modèles linguistiques*, vol. 35, 1997, XVIII, fasc.1, pp. 33-51.

— 1998, « Le guillemet, un signe de "langue écrite" à part entière », in J.-M. Defays, L. Rosier, F. Tilkin (eds), *À qui appartient la ponctuation ?,* Actes du colloque international et interdisciplinaire de Liège, 13-15 mars 1997, Duculot, pp. 373-388.

— 2003, « Le fait autonymique : langage, langue, discours. Quelques repères », in J. Authier, M. Doury et S. Reboul-Touré (eds), *Parler des mots : le fait autonymqiue en discours,* Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

— 2004, « La représentation du discours autre : un champ multiplement hétérogène », in J.-M. Lopez Munos, S. Marnette et L. Rosier (eds), Actes du colloque *Le discours rapporté dans tous ses états*, Paris, L'Harmattan.

AWAD L., 1989, « al-liss wal kilâb », Ghali Choukry (éd), *Naguib Mahfouz. Ibdâ' nisf qarn,* Le Caire/Beyrouth, Dar al-Chourouq, pp. 101-106.

AYYACHI M., 1991, *Qadaya lisaniyya wa h'adariyya,* Jadda, Dar Tallass.

BADRI O., 2000, *Wathifat al-lugha fil khitâb al-riwa'î al-waqi'î 'ind Naguib Mahfouz*, Alger, Moufam Édition.

BAKHTINE M., 1929, *La Poétique de Dostoïevski*, trad. fr. Paris, Éditions du Seuil, 1970.

— [Volochinov], 1929, *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, trad. Paris, Éditions de Minuit, 1977.

— 1975, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Paris, Gallimard, 1978.

BARBÉRIS J.-M., 2005, « Le processus dialogique dans les phénomènes de reprise en écho », in J. Bres, J.-P Haillet, S. Mellet, H. Nolke, et L. Rosier (éds)*, Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques,* Bruxelles, De Boeck et Larcier, pp. 152-172.

BARREAU H., 2005, « Temps », in *Encyclopaedia Universalis* France S.A. Version électronique, 2008.

BARTHES R., 1953, « L'écriture et la parole », in *Le degré zéro de l'écriture,* Paris, Points Essais, 1972.

— 1973b, « Théorie du texte », in *Encyclopaedia Universalis*, vol. 21, Paris, Encyclopaedia Universalis France, 1996, pp. 996-1000.

BARTHES R., BERSANI L., HAMON PH., RIFATERRE M., WATT I., 1982, *Littérature et réalité,* Paris, Éditions du Seuil.

BENVENISTE E., 1966-1974, *Problèmes de linguistique générale*, t. 1 et 2, Paris, Gallimard.

BERTIN A., 2004, « La mise en scène de la parole dans le "*Roman de Renart* " », in J.-M. Lopez Munos, S. Marnette et L. Rosier (eds), Actes du colloque *Le discours rapporté dans tous ses états*, Paris, L'Harmattan, pp. 222-234.

BLANCHOT M., 1959, « La douleur du dialogue », in *Le livre à venir,* Paris, Éditions du Seuil.

BOURDET Y., 1976, *Qu'est ce qui fait courir les militants ?,* Paris, Éditions Stock.

BREMOND C., 1966, « La logique des possibles narratifs », *Communications* n° 8, *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit,* Paris, Éditions du Seuil, pp. 60-76.

BRES J., 1999, « Vous les entendez ? Analyse du discours et dialogisme », in *Modèles linguistiques* XX, 2, pp. 72-88.

— 2005, « Savoir de quoi on parle : Dialogue, dialogal, dialogique ; dialogisme, polyphonie… », in J. Bres, J.-P Haillet, S. Mellet, H. Nolke, et L. Rosier (éds), Actes du colloque *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, Bruxelles, De Boeck et Duculot, pp. 47-61.

BRES J. et BARBERIS J.-M., 2002, « Pinget, Le libera. Analyse textuelle de l'incipit », in E. Roulet et M. Burger (eds), *Les modèles du discours au défi d'un « dialogue romanesque ». L'incipit du roman de R. Pinget, Le libera*, Nancy, PUN, pp. 83-124.

BRES J. et VERINE B., 2002, « Le bruissement des *voix* dans le discours : dialogisme et discours rapporté », *Faits de langue* n° 19, pp. 159-170.

CHAKROUN M., 2005, *Sahîh al-Bukhârî,* Traduction et commentaire, t. 1 et 2, Paris, Éditions d'al-Qalam.

CHARAUDEAU P. et MAINGUENEAU D., 2002 (eds), *Dictionnaire d'analyse du discours,* Paris, Éditions du Seuil.

CHARDAIRE N., 1985-1987, « Préface », in MAHFOUZ N., 1956-1957, *Bayn al-kasrayn,* et *Qasr al-shawq*, Le Caire, Maktabat Misr. Traduits sous le titre *Impasse des deux palais* et *Palais du désir* par Philippe Vigreux, Paris, Lattès, 1985-1987.

CHAROLLES M., 1976, « Exercices sur les verbes de communication », *Pratiques* n° 9, Metz, CRESEF, pp. 83-107.

CHAROUNY (al-) Y., 2003, *al-riwa'iyyûn al-thalâtha. Naguib Mahfouz, Youssef al-Siba'î, Mahmoud Abd el-halim Abdallah*, Le Caire, Markaz al-h'adara al-'arabiyya.

CHEHAYED J., 1993, « Préface », MAHFOUZ N., 1956-1957, *Impasse des deux palais, Palais du désir, Jardin du passé*, Le Caire, Maktabat Misr. Traduction Philippe Vigreux, Paris, Lattès, 1985-1989, Librairie générale Farnçaise, 1993.

CHOUKRY GH., 1989, « Takdim », Ghali Choukry (éd), *Naguib Mahfouz. Ibdâ' nisf qarn,* Le Caire/Beyrouth, Dar al-Chourouk, pp. 5-9.

COHN D., 1978, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

COMBETTES B., 1990, « Énoncé, énonciation et discours rapporté », *Pratiques* n° 65, 1990, Metz, CRESEF, pp. 97-111.

DESCHAMPS CH., 1989, « La littérature égyptienne à l'honneur », *Marchés Tropicaux n°* 17, pp. 721-724.

DUBOIS J., GIACOMO M., GUESPIN L., MARCELLESI Ch., MARCELLESI J.-B. et MÉVEL J.-P., 1994, *Dictionnaire de linguistique,* Paris, Larousse, 2001.

DUCROT O., 1984, *Le dire et le dit,* Paris, Éditions de Minuit.

DUCROT O. et SCHAEFFER J.-M., 1995, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.

DURRER S., 1994, *Le dialogue romanesque. Style et structure*, Genève, Librairie Droz.

ECO U., 1985, *Lector in fabula*, trad. fr. Paris, Grasset et Fasquelle.

FLEISCH H., 1974, *Études d'Arabe dialectal,* Beyrouth, Dar al-Machreq Éditeurs.

FODA H., 2000, « Mahfûz » in BENCHEIKH J.-E., 1994, *Dictionnaire de littérature de langue arabe et maghrébine francophone*, Paris, Quadrige/ PUF, 2000, pp. 243-248.

FRANCIS-SAAD M., 2001, « Naguib Mahfouz : du fils du pays à l'homme universel », in MAHFOUZ N., 1992, *Musafir bi-h'aqîbat yad,* in *Nisf al-Dunia*, 19 juillet 1992. Traduit sous le titre *Le voyageur à la mallette*, Marie Francis-Saad, Paris, Éditions de l'Aube, pp. 45-65.

GENETTE G., 1972, *Figures III*, Tunis, Cérès Éditions,1996.

— 1983*, Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil.

— 1987, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.

GHOURAB (al-) M., 1983, *al-h'ubb wal mah'abba al-ilâhiyya. Min kalam al-chaykh al-akbar Mih'yi Din Ibn 'Arabî,* Damas, Naddr, 1992.

GOFFMAN E., 1981, *Façons de parler,* trad. fr. Paris, Éditions de Minuit, 1987.

GRANIER J.-M., 2003, « Faire référence à la parole de l'autre : quelques questions sur l'enchaînement "sur le mot" chez Marivaux », in J. Authier-Revuz, M. Doury et S. Reboul-Touré (éds), *Parler des mots : le fait autonymique en discours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 217-231.

GREIMAS A.-J., 1970, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Éditions du Seuil.

GREVISSE M. (éd. refondue par André GOOSSE), 1986, *Le Bon Usage. Grammaire française,* Bruxelles, Duculot, 2001.

GRICE H.P., 1975, « Logique et conversation », *Communications* n° 30, Paris, Seuil, 1979, pp. 57-72.

HALLAQ B., 2007, « La refondation littéraire », in Boutros Hallaq et Heidi Toelle (eds), *Histoire de la littérature arabe moderne, tome 1 :1800-1945*, Paris, Sindbad/Actes Sud, pp. 377-419.

— 1999, « Qindil Umm Hashim : l'intellectuel sauvé par l'artiste », in *Arabica*, tome XLVI, Fasc. 3-4, Leiden, E.J. Brill Éditeurs, pp. 482-509.

HAMON Ph., 1982, « Un discours contraint », in R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Rifaterre et I. Watt (eds), *Littérature et réalité,* Paris, Éditions du Seuil, pp. 117-168.

HASSAN K.-J., 2006, *Le roman arabe (1834-2004). Bilan Critique,* Paris, Sindbad/Actes Sud.

HENRY J., 1999, « *Shakespeare or not Shakespeare* ? Analyse de deux cas d'allusion shakespearienne en traduction », in F. Antoine et M. Wood (éds.), *Humour, Culture, Traduction (s),* Lille, Cahiers de la Maison de la Recherche, Ateliers n° 19, pp. 37-44.

HORCHANI I., 2005, *La critique des traditions arabo-musulmane et gréco-occcidentale par Adonis et Yves Bonnfoy,* Thèse de Doctorat, Paris IV.

HUSSAYN T., 1989, « Bayn al-qassrayn », in Ghali Choukry (éd), *Naguib Mahfouz. Ibdâ' nisf qarn,* Le Caire/Beyrouth, Dar al-chourouk, pp. 57-61.

IBN KHALDOUN, 1377, *Discours sur l'Histoire universelle*, traduit, présenté et annoté par Vincent Monteil, Paris, Sindbad/Actes Sud, 1997.

JACQUEMOND R., 2007, « Un temps de renouvellements littéraires », in Boutros Hallaq et Heidi Toelle (eds), *Histoire de la littérature arabe moderne, tome 1 : 1800-1945*, Paris, Sindbad/Actes Sud, pp. 364-375.

JAKOBSON R., 1949-1963, *Essais de linguistique générale. 1. Les fondations du langage,* Paris, Éditions de Minuit, 1963.

JAUSS H. R., 1972-1974, *Esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

JEANDILLOU J.-F., 1994, *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraires*, Paris, Éditions de Minuit.

— 1997, *L'Analyse textuelle,* Paris, Armand Colin/Masson.

— 2008, *Effets de textes*, Limoges, Lambert-Lucas.

KASSEM S., 1985, *Binâ' al-riwaya. Dirasa muqârana fi thulathiyyat Naguib Mahfouz*, Beyrouth, Dar al-tanwir.

KERBRAT-ORECCHIONI C., 1986, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1998.

— 1990, *Les interactions verbales,* tome 1, Paris, Armand Colin.

— 2005, *Le discours en interaction*, Paris, Armand Colin.

KHALAF ALLAH M., 1951, *al-fann al-qasasi fil qur'ân al-karîm*, Beyrouth, Sina/Arab diffusion company, 1999.

KILITO A., 2009, *Les Arabes et l'art du récit. Une étrange familiarité,* Paris, Sindbad/Actes Sud.

KRISTEVA J., 1969, *Sémiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.

— 1970, « Une poétique ruinée », in BAKHTINE M., 1929, pp. 5-29.

LADMIRAL J.-R., 2002, « De la linguistique à la littérature : La traduction », in J. Anis, A. Eskénazi et J.-F. Jeandillou (éds), *Le signe et la lettre. Hommage à Michel Arrivé,* Paris, L'Harmattan, pp. 337-347.

— 2004, « Lever de rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles », *Palimpsestes* n° 16, 2004, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 14-30.

LAGRANGE F., 2003-2004, « L'invention de l'arabe romanesque », *Qantara* n° 50-51, Paris, Éditions de l'Institut du Monde Arabe, pp. 59-63.

LANE-MERCIER G., 1989, *La parole romanesque,* Ottawa, Presses de l'université d'Ottawa, Paris, Éditions Klincksieck.

LOPEZ MUNOS J.-M., MARNETTE S. et ROSIER L. (éds), 2004, *Le discours rapporté dans tous ses états,* Paris, L'Harmattan.

MAGNÉ B., 2005, « Expressions figées et fonctionnement des contraintes dans *La vie mode d'emploi :* l'exemple des "couples" », *Semen* n° 19, *L'ordre des mots*, 2005,
[En ligne], mis en ligne le 28 avril 2007 :
URL : http://semen.revues.org/document2106.html. Consulté le 19 août 2009.

MAHFOUZ N., 1989, « Ittijahî al-jadîd wa mustaqbal al-riwâya », in Ghali Choukry (éd), *Naguib Mahfouz. Ibdâ' nisf qarn,* Le Caire/Beyrouth, Dar al-Chourouq, pp. 11-17.

MAINGUENEAU D., 1981, *Approche de l'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette Livre, 1994.

— 1986, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas.

MANDOUR M. 1989, « al-burjwazi al-ssaghîr », Ghali Choukry (éd), *Naguib Mahfouz. Ibdâ' nisf qarn,* Le Caire/Beyrouth, Dar al-Chourouq, pp. 41-47.

MANNONI O., 1977, *La Machine*, Paris, Claude Tchou éditeur.

MANSOUR L., 2008, « La traduction du dialogue dans La Trilogie de Naguib Mahfouz : une *déformation* ou un parcours créatif ? », *CADMO, An International Journal of Educational Research,* Anno XVI, 1, 2008, *Educazione e linguaggi. Temi di intersezione,* Milano, FrancoAnglo s.r.l., pp. 19-36.

— 2010, *à paraître*, « Traduire l'humour dans La Trilogie de Naguib Mahfouz : *l'humour toutes tendances confondues* », *IDIOMA* n° 20, *Transhumoresques,* Bruxelles/Liège, Ferrer/CEFAL.

MARNETTE S., 2002, « Etudier les pensées rapportées en français parlé : Mission impossible ? », *Faits de langue* n° 19, *Le Discours rapporté,* pp. 211-220.

MIQUEL A., 1963, « La technique du roman chez Neguib Mahfouz », *Arabica. Revue d'études arabes,* Leiden, E.J. Brill Éditeurs, pp. 74-90.

— 1969, *La littérature arabe*, Paris, PUF.

MONTEIL V., 1960, *L'Arabe moderne,* Paris, Klincksieck.

MONVILLE-BRUSTON M., 1993, « Les *verba dicendi* dans la presse d'information », *Langue française* n° 98, *Les primitifs sémantiques,* Paris, Armand Colin, pp. 48-66.

MOREL M., 1995, « Lecture, traduction, axiologie », *Palimpsestes* n° 9, *La Lecture du texte traduit,* Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 13-24.

MOUSSA (al-) N., 1988, « al-izdiwajiyya fil-'arabiyya », in *Nadwat al-izdiwajiyya fi al-lugha al-'arabiyya,* Amman, Majma'al-lughât al-'arabiyya al-ordonî/al-jami'a al-ordoniyya, pp. 83-105.

MYLNE V.G., 1994, *Le dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, Paris, Universitas.

NAJJAR W., 1985, *qadaya al-sard 'ind Naguib Mahfouz,* Beyrouth, Dar al-Kitab al-lubnani.

OSEKI-DÉPRÉ I., 1999, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin.

PEYTARD J., 1987, « Réécriture, et personnage du traducteur dans les chroniques italiennes », *Semen* n° 3, *La réécriture du texte littéraire*, 1987, [En ligne], mis en ligne le 12 décembre 2007. URL : http://semen.revues.org/document5423.html. Consulté le 14 novembre 2008.

— 1993, « Du "Discours rapporté" au "Discours relaté" », *Les cahiers du CRELEF* n° 35, *Les manifestations du « discours relaté » oral et écrit,* Centre de Recherche en Linguistique et Enseignement du Français, Besançon, Université de Franche-Comté, pp. 9-32.

PROPP V., 1928, *Morphologie du conte,* Paris, Éditions du Seuil, 1970.

QOTOB S., 1989, « Khan al-Khalilî », Ghali Choukry (éd), *Naguib Mahfouz. Ibdâ' nisf qarn,* Le Caire/Beyrouth, Dar al-Chourouq, pp. 35-39.

RABATEL A., 2008, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, tome I et II, Limoges, Lambert-Lucas.

RASTIER F., 1989, *Sens et textualité*, Paris, Hachette.

REY-DEBOVE J., 1978, *Le métalangage*, Paris, Éditions le Robert.

RICŒUR P., 1983, *Temps et récit,* tome 1, Paris, Éditions du Seuil.

— 1984, *Temps et récit*, tome 2, Paris, Éditions du Seuil.

— 1987, « Rencontre entre A. J. Greimas et P. Ricœur, pour une sémiotique du récit », in M. Arrivé et J.-.C Coquet (eds), *Sémiotique en jeu. À partir et autour de l'œuvre d'A. J. Greimas,* Paris/Amsterdam/Philadelphia, Hardès-Benjamins, pp. 291-297.

RIEGEL M., PELLAT J.-CH. et RIOUL R., 1994, *La grammaire méthodique du français,* Paris, Quadrige/PUF, 2008.

ROSIER L., 1999, *Le discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*, Bruxelles, Duculot.

ROULET E., 2000, « Une approche modulaire de la complexité de l'organisation du discours », in J.-M. Adam et H. Nolke (eds), *Approches modulaires : de la langue au discours,* Lausanne, Delachaux et Niestlé, pp. 187-257.

ROULET *et al.*, 1985, *L'articulation du discours en français contemporain,* Berne/Francfort-sur-Main, Peter Lang.

RULLIER-THEURET F., 2001, *Le dialogue dans le roman*, Paris, Hachette.

— 2006, *Les genres narratifs*, Paris, Ellipses.

SAÏD E. W., 1978, *Orientalism,* England, Penguin Books. Traduit sous le titre *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Catherine Malamoud, Paris, Éditions du Seuil / Le Monde Diplomatique, 2004.

— 2000, *Reflections on exile,* Londres, Garntabooks. Traduit sous le titre *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Charlotte Woillez, Paris, Actes Sud, 2008.

SALAM-CARR M., 2000, « L'oralité dans les traductions anglaises et françaises de Naguib Mahfouz », in Michel Ballard (éd.)*, Oralité et traduction*, Arras, Artois Presses Université, pp. 279-288.

SAUSSURE F. (de)., 1916, *Cours de linguistique générale,* Paris, Payot, 2005.

SCHAEFFER J.-M., 1999, *Pourquoi la fiction ?,* Paris, Éditions du Seuil.

SCHMIDT S. J., 1977, « La communication littéraire », Actes du colloque du Centre de Recherches Linguistiques et Sémiologiques de Lyon, 20-22 mai 1977, PUL, pp. 19-31.

STATI S., 1990, *Le transphrastique,* Paris, PUF.

TARCHOUNA M., 2000, « Maqâma » in BENCHEIKH J.-E., 1994, *Dictionnaire de littérature de langue arabe et maghrébine francophone*, Paris, Quadrige/ PUF, 2000, pp. 254-257.

THORAVAL Y., 1973, « Naguib Mahfouz : Sans leur dimension politique, mes personnages n'existeraient pas », in *France-Pays arabes* n° 32, mars 1973, pp. 27-29.

TODOROV T., 1966, « Les catégories du récit littéraire », *Communications* n° 8, *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit,* Paris, Éditions du Seuil, pp. 125-151.

— 1978, *Les genres du discours*, Paris, Éditions du Seuil.

TOMICHE N., 1967, « Sur la genèse des ”contradictoires” », in J. BERQUE et J.-P. CHARNAY (éds), *L'ambivalence dans la culture arabe,* Paris, Éditions Anthropos, pp. 85-88.

VALLÉE J.-F, 2004, « Mauvais genre : l'hybridité transversale du dialogue », *Comètes* n° 1, *Le dialogue et le genre,* [en ligne], www.cometes.org, pp. 1-39.

VINCENT D. et DUBOIS S., 1997, *Le discours rapporté au quotidien,* Nuit blanche.

VON MÜNCHOW P., 2004, « La structuration du champ de la représentation du discours autre à la lumière d'une linguistique de discours comparative », in J.-M. Lopez Munos, S. Marnette et L. Rosier (éds), Actes du colloque *Le discours rapporté dans tous ses états*, Paris, L'Harmattan, pp. 479-489.

WEINRICH H., 1989, *Grammaire textuelle du français,* Paris, Didier/Hatier.

YAGUELLO M., 1977, « Préface » à BAKHTINE M., [1929]-1977, pp. 7-18.

## Ouvrages et dictionnaires consultés

Al-MUNAZ'AMMA AL-'ARABIYYA LIL-TARBIYA WAL-THAQAFA WAL-'ULÛM, 1989, *Al-Ma'jam al-'Arabi al-'Asasî,* Alesco, Paris, Diffusion Larousse.

AUSTIN J.-L., 1962, *Quand dire, c'est faire,* trad. fr. Paris, Éditions du Seuil, 1970.

BERQUE J. (traduction), 1995, *Le Coran*, Paris, Albin Michel.

DEHEUVELS L.-W., 1993, *Manuel d'arabe moderne,* Tomes 1 et 2, Paris, L'Asiathèque, 2008.

DELEUZE G., 1981, *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Éditions de Minuit.

JACQUES F., 1986, « La réciprocité interpersonnelle », *Connexions* n° 47, *Intersubjectivités,* Toulouse, Erès Éditions, pp. 109-136.

KAZIMIRSKI B. (de) A., 1860, *Dictionnaire Arabe-Français,* Tomes 1 et 2, Paris, Maisonneuve et cie Éditeurs.

LEWIS B., MÉNAGE V.L., PELLAT Ch., SCHACHT J., 1960, *l'Encyclopédie de l'Islam,* Tome III (H-IRAM), Paris, Maisonneuve et Larose, 1971.

*Nouveau Petit Robert (le), Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, rédaction dirigée par Alain Rey et Josette Rey-Debove, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993.

PEYTARD J., 1995, *Mikhail Bakhtine. Dialogisme et analyse du discours,* Paris, Bertrand-Lacoste.

## Sites et colloques

http://www.aljazeera.net

http://www.cometes.org (La revue électronique n'existe plus)

http://www.hisnulmuslim.com/coran/

Colloque « Hommage à Mahfouz », janvier 2007, Paris, Centre culturel égyptien, Institut National des Langues et des Civilisations Orientales INALCO.

# Table des matières

**INTRODUCTION** ..... **6**

**PREMIERE PARTIE :**

**QUESTIONS DE GENRE, PROBLEMES DE STRUCTURE** ..... **18**

CHAPITRE 1 CIRCUIT COMMUNICATIF : REALISME, COMPARATISME ET TRADUCTION ..... 19

1.1 Instances énonciatrices ..... 23

1.1.1 Histoire du texte : version originale ..... 25

1.1.1.1 Aspects génériques ..... 25

1.1.1.2 Tendances classificatoires ..... 28

1.1.1.3 Aspects sous-génériques ..... 28

1.1.1.4 Approche comparative et question d'appartenance ..... 29

1.1.1.5 Conception du roman et unité de l'œuvre ..... 31

1.1.1.6 Critique comparative ..... 34

1.1.1.7 Simplicité, familiarité et langue accessible ..... 37

1.1.1.8 Langue du roman : arabe ou parler arabe ? ..... 38

1.1.1.9 Traitement du dialogue chez quelques auteurs arabes ..... 45

1.1.1.10 Dialogue romanesque et réalisme dialogal ..... 50

1.1.2 Histoire du texte : version traduite ..... 52

1.1.2.1 Dialogue traduit : effet d'oralité et réalisme dialogal ..... 53

1.1.2.1.1 Oralisation et jeu de registres ..... 53

1.1.2.1.2 Trucages orthographiques : effets de prononciation ..... 57

1.1.2.2 Notes de bas de page : signes et codes culturels ..... 58

1.1.2.2.1 Exotisation-explicitation, ajouts et suspension ..... 59

1.1.2.2.2 Apparition et disparition ..... 61

1.1.2.2.3 Horizon d'attente français ..... 61

1.1.2.2.4 Destinataire en attente ..... 62

1.1.2.3 Préfaces ..... 64

1.1.3 Au-delà de l'enjeu réaliste ..... 65

1.2 Lecture du texte traduit ..... 67

1.2.1 Discours rapporté et rapports dialogiques ..... 68

1.2.2 (Non-)Limites de la traduction ..... 69

CHAPITRE 2 STRUCTURE DU RECIT ET ENJEUX NARRATIFS ..... 73
2.1 Structure du récit ..... 73
2.1.1 Temporalité du récit ..... 76
2.1.2 Transformations et articulations narratives ..... 77
2.1.3 Temps du rassemblement ..... 80
2.1.3.1 La séance de café ..... 81
2.1.4 Événement ➔ Situation ➔ Scène dialoguée ..... 83
2.2 Discours-Récit : représentation d'une conception temporelle ..... 87
2.2.1 Discours direct dans une scène de dialogue ..... 88
2.2.2 Discours direct dans le récit ..... 93
2.2.3 Discours-Récit : effet de l'instant présent ..... 97
2.3 Logique « décisionnelle » de l'événement narratif ..... 99
2.4 Isotopie narrative ..... 106
2.4.1 Isotopie spatio-temporelle ..... 107
2.4.2 Isotopie de la visibilité ..... 107
2.4.3 Carré sémiotique ..... 108
2.4.3.1 Situation et description des événements ..... 109
2.4.3.1.1 Relation B mais C ..... 110
2.4.3.1.2 Relation C ..... 111
2.4.3.1.3 Relation B ..... 111
2.4.3.1.4 Relation B mais A ..... 112
2.4.4 Isotopie narrative et composante discursive ..... 112
2.4.4.1 Implicite et parole interdite ..... 113
2.4.4.1.1 Relation A ..... 114
2.4.4.1.2 Relation B ..... 115
2.4.4.1.3 Relation C ..... 116
2.4.4.1.4 Relation D ..... 117
2.4.4.1.5 Relation E ..... 118
2.4.4.1.6 Parole interdite ..... 118
2.4.4.2 Règles de bienséance et lois de discours ..... 120
2.5 Quelle question la structure du récit pose-t-elle ? ..... 125
2.6 Esthétique romanesque de Mahfouz : l'homme qui dialogue ..... 126

**DEUXIEME PARTIE :**

**EFFETS DE DISCOURS ..... 132**

CHAPITRE 3 CONSTRUCTION TEXTUELLE DU PERSONNAGE PARLANT ..... 133
3.1 Discours rapporté : questions de terminologie ..... 135
3.2 Discours rapporté : points de vue et frontières ..... 140
3.3 Notion de « dialogisme » ..... 141
3.4 Dialogisme, polyphonie et discours rapporté ..... 148

3.5 Rapports dialogiques ..... 152
3.6 Discours rapporté et dialogisme : problématiques ..... 155
3.7 Formes du discours rapporté ..... 159
3.7.1 Discours direct ..... 161
3.7.1.1 Discours direct : fidélité et objectivité ..... 162
3.7.1.2 Discours direct : effet théâtral ..... 164
3.7.1.3 Discours direct : caractéristiques formelles ..... 165
3.7.2 Discours direct dans une séquence dialogale : effet de personnage ..... 167
3.7.2.1 Séquence dialogale : insertion et frontières internes ..... 168
3.7.2.2 Insertion du DD dans le récit : rupture et frontières ..... 170
3.7.3 Discours direct dans le récit : effet d'une parole intérieure ..... 183
3.7.3.1 Discours direct : objet de souvenir ..... 186
3.7.3.2 Discours direct « entendu » ..... 187
3.7.3.3 Discours direct non actualisé ..... 189
3.7.3.4 Discours direct supposé ..... 190
3.7.3.5 Discours direct : objet d'un sentiment ..... 191
3.7.3.6 Discours direct imaginé ..... 192
3.7.3.7 Discours direct : effet de parole intérieure ..... 193
3.7.4 Discours indirect libre ..... 201
3.7.5 Mise entre guillemets : effet de vestige ..... 208
3.7.6 Représentation de la parole intérieure ..... 211
3.7.6.1 Parole intérieure : structure d'échange ..... 216
3.7.7 Autres formes de discours : discours indirect et discours narrativisé ..... 219

CHAPITRE 4 RAPPORTS DIALOGIQUES : L'EXPRESSION D'UNE RESISTANCE ..... 225
4.1 Rapports dialogiques ..... 227
4.1.1 Reprises en écho ..... 233
4.1.1.1 Interroger le dire ..... 234
4.1.1.2 Précision du dire ..... 239
4.1.1.3 Adhésion au dire ..... 242
4.1.1.4 Négation du dire ..... 245
4.1.1.5 Rejet du dire ..... 247
4.1.2 Les postures métalinguistiques ..... 249
4.1.2.1 Posture interrogative ..... 249
4.1.2.2 Posture démonstrative ..... 252
4.1.2.3 Rectification ..... 255
4.1.3 Dédoublement énonciatif ..... 257
4.1.4 Intertextualité : double usage ..... 262
4.1.4.1 Le proverbe-réponse ..... 263
4.1.4.2 Citation ..... 264
4.1.4.3 Intertextualité détournée ..... 267
4.1.4.4 Allusion intertextuelle ..... 268
4.1.4.5 Discours rituel commun ..... 269

4.1.4.5.1 Énoncés conjuratoires ..... 270
4.1.4.5.2 Expressions rituelles ..... 274
A. Sens et contexte ..... 275
B. Si Dieu le veut ..... 277
C. Connecteurs d'ouverture ..... 279
**CONCLUSION ..... 282**
**BIBLIOGRAPHIE ..... 288**
**TABLE ET INDEX ..... 301**

# Index des notions


analepse..... 88,89,92
analyse textuelle .....21,283
dédoublement ..... 151,154
dialogisme..... 140,142,148
dialogue..... 40,41,50,82,126,132,169
diglossie .....37
discours ..... 87,104,125
discours rapporté ..... 129,134,151
discours réaliste .....43
échange ..... 228,230
fait comparatif ..... 22,30,36
hétérogénéité .....140,144,145,154
intertextualité..... 261,262
lecture.....22,66
narrateur .....124,132,134,160,180
personnage parlant .....124,129,180,201
polyphonie .....147,148
prolepse.....90,91
rapports dialogiques..... 129,151,153, 228,229,231
réalisme.....27,30,32,37,39,66
récit 72,73,74,99,170
réplique .....228
représentation ..... 136,137,138,155
séquence dialogale ..... 167,168,179
structure .....76,79
temporalité.....75,96
texte .....18,20,21,65,71,285
texte traduit..... 23,65,68,285
traducteur..... 23,51,62,186
verbes introducteurs.....177,193

# Index des auteurs


Aboul-Foutouh ..... 24,29,62
Adam ..... 18,19,20,73
Adonis ..... 287
al-‘Alam ..... 29,30
al-‘Anany ..... 29,40
Antoine ..... 71
Aristote ..... 72
Arrivé ..... 106,153
Asfour ..... 31,32,33
Authier-Revuz ..... 137,140,156,162
Awad ..... 28,29,31,40
Bakhtine ..... 129,141,142,153,156,228,229
Barthes ..... 51,264
Benveniste ..... 156,165
Bertin ..... 164
Blachère ..... 39
Bremond ..... 73,99
Bres ..... 143,149,150,228
Cohn ..... 212
Combettes ..... 158,159,160
Dubois ..... 178
Ducrot ..... 148,150,258
Dujardin ..... 211
Fleisch ..... 37,39
Genette ..... 24,49,75,133,134,211
Granier ..... 234
Greimas ..... 99,105,107,108
Grice ..... 120
Hallaq ..... 45
Hamon ..... 43,65
Henry ..... 70
Horchani ..... 287
Jakobson ..... 18,156
Jeandillou ..... 8,18-22,162,170
Kassem ..... 33-36,100,212
Kerbrat-Orecchioni ..... 113,122,169
Kristeva ..... 141
Ladmiral ..... 24,58,62,69
Lagrange ..... 41
Lane-Mercier ..... 51
Maingueneau ..... 212
Miquel ..... 6,9,32,33,39,285
Monville-Burston ..... 178
Moussa ..... 38
Mylne ..... 52
Peytard ..... 63,137
Propp ..... 72
Rabatel ..... 149,213,214
Rastier ..... 22
Ricœur ..... 74,75
Rosier ..... 136
Roulet ..... 137,231,234
Rullier-Theuret ..... 50,170,171
Saïd ..... 6,33
Salama-Carr ..... 53
Saussure ..... 141,289
Schaeffer ..... 66
Schmidt ..... 20,52
Stati ..... 234
Vincent ..... 178
Weinrich ..... 172