

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

El realismo comprometido y autobiográfico de Louis Aragon y Édouard Al-Kharrat

Le réalisme engagé et autobiographique chez Louis Aragon et Édouard Al-Kharrat

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Mariane Tawfik Hanna

DIRECTORES

Maria Lourdes Carriedo López

Mohammed Dahiri Boughalem

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DOCTORADO EN ESTUDIOS FRANCESES



Tesis Doctoral

EL REALISMO COMPROMETIDO Y AUTOBIOGRAFICO DE LOUIS

ARAGON Y ÉDUARD AL-KHARRAT

LE RÉALISME ENGAGÉ ET AUTOBIOGRAPHIQUE CHEZ LOUIS ARAGON

ET ÉDOUARD AL-KHARRAT

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR
Mariane Tawfik Hanna

DIRECTORES

Maria Lourdes Carriedo López
Mohammed Dahiri Boughalem

MADRID 2023

Remerciements

Je remercie ma directrice de thèse, Mme la professeure Lourdes Carriedo López, pour sa disponibilité, ses conseils, les pistes de recherche qu'elle m'a suggérées et les possibilités qu'elle m'a ouvertes. Les travaux de Mme. Carriedo sur l'image ainsi que ses conférences à l'Université Complutense de Madrid m'ont donné un nouvel horizon de lecture à propos du réalisme sujet de ce travail.

Mes remerciements vont aussi à M. le professeur Mohammed Dahiri, pour m'avoir fait partager ses opinions et avoir accueilli mon travail presque vers sa fin. Sans ses conseils et son aide, je n'aurais jamais pu profiter du temps passé au Caire.

Je remercie encore la bibliothèque de Philologie générale et surtout le département de « Prestamo interbibliotecario », où j'ai pu consulter la plupart des livres qui m'intéressaient.

Merci à l'UCM, où j'ai bénéficié de conditions d'études parfaites, tout comme de l'opportunité de pouvoir effectuer ces recherches assorties d'un monitorat, sans laquelle je n'aurais pu jamais m'engager dans un tel travail.

Je remercie aussi tous mes professeurs de l'université du Caire, surtout Dre. Abeer Abdel Salam, actuellement première femme Présidente à l'université du Caire après plus de vingt ans de présidence masculine. Sans oublier Dr. Fehr Shaker docteur, professeur et fils d'un des plus grands défenseurs de la langue arabe. Grâce à lui, j'ai eu accès à une des bibliothèques les plus privée et unique celle de son père Dr.Mahmoud Shaker.

Et à mon cher ami Paul Dumas, qui a passé des heures à corriger ce travail.

Enfin, je dédie ce travail à mon mari et à ma fille Mariam, sans eux, je n'aurais jamais réalisé mon rêve.

À toi petite Mariam, tu as rempli ma vie.

INDEX

TABLE DES MATIÈRES

Résumé en espagnol	10
Résumé en français	11
Abstract.....	12
Résumé en arabe	13
AVANT-PROPOS	14
INTRODUCTION	15
PRÉAMBULE	37
<u>PREMIÈRE PARTIE: CONSIDÉRATIONS THÉORIQUES ET HISTORIQUES</u>	
Premier chapitre: Le Réalisme : une bannière ambiguë	
1- Le concept du réalisme.....	44
2- Réalisme et Histoire.....	50
3- Du Réalisme aux réalismes.....	55
Deuxième chapitre: Le Réalisme socialiste : Le cas de la France	
1- Le Marxisme de la philosophie à la littérature	64
2- Lénine et les arts.....	66
3- La littérature dans la période de Staline.....	68
4- Naissance du Réalisme socialiste français au XXème siècle	70
Troisième chapitre : Transmission de la pensée Occidentale à l'Égypte	
1- Histoire et évolution.....	76
2-Le Réalisme littéraire arabe	81
3- Modalités du Réalisme arabe et égyptien.....	85
4- Le Communisme égyptien.....	87
Conclusion de la première partie.....	93

SECONDE PARTIE: L'ŒUVRE ROMANESQUE ENTRE BÂLE ET

ALEXANDRIE

Premier chapitre: Aragon et le Réalisme socialiste

1- Du surréalisme au Réalisme : les engagements d'Aragon	95
2- Du Réalisme Socialiste au Réalisme national français	97
3- Lire Aragon.....	104
4- Déchiffrer le Cycle du Monde Réel.....	106
5- Dynamisme et évolution du Cycle du Monde Réel.....	108

Deuxième chapitre: Analyse des Cloches de Bâle

Eléments paratextuels	111
Narrateur et narration	118
Le temps de l'histoire	126
L'analyse de l'espace.....	132
L'effet personnage du roman.....	142
L'intertextualité	161
Et les Cloches sonnet encore	169
Et le Cycle continue.....	171

Troisième chapitre: *L'Alexandrie Terre de Safran*

1- Panorama de la société égyptienne au XXème siècle	175
2- Édouard al-Kharrat et la nouvelle sensibilité.....	179
3- Lire al-Kharrat	180
4- Analyse d' <i>Alexandrie terre de Safran</i>	182
Conclusion de la deuxième partie.....	222

TROISIÈME PARTIE: DEUX EXEMPLES DU RÉALISME LYRIQUE ET

AUTOBIOGRAPHIQUE

Premier chapitre: <i>Rama et le dragon</i> : Il n'ya pas d'amour heureux.....	227
1- Entre un début imprécis et une fin ouverte	230
2- La construction du temps.....	235
3- L'analyse de l'espace	261
4- L'effet personnage du roman	267
5- Le Réalisme dans <i>Rama et le dragon</i>	273
6 -L'intertextualité	278
7- Eléments paratextuels	279
Second chapitre: <i>Aurélien</i> d'Aragon, le roman de l'explication.	282
1- La dimension spatiale dans <i>Aurélien</i>	286
2- La dimension temporelle dans <i>Aurélien</i>	294
3- <i>Aurélien</i> et son réalisme	308
4- Étude du personnage.....	312
5- Eléments paratextuels	321
6- L'intertextualité	329
Conclusion de la Troisième partie	334
CONCLUSIONS ET PERSPECTIVES.....	337
ANNEXE I : <i>Alexandrie, Terre de Safran.</i>	348
ANNEXE II : <i>Les Cloches de Bâle</i> : trois Femmes, trois histoires	349
ANNEXE III : La couverture de <i>Rama et Le Dragon</i>	350.
ANNEXE IV. Illustrations d'<i>Aurélien.</i>.....	351
BIBLIOGRAPHIE.....	353

RESUMEN

Representar la realidad ha supuesto una ambición para todo escritor a lo largo de los siglos. Han sido muchos los intentos de emular o imitar esta realidad, lo que Auerbach llamó “*Mimesis*”. Fue necesario esperar hasta el siglo XIX para que esta representación se convirtiera en un movimiento literario reconocido, adquiriendo el sufijo “ismo”.

Conforme ha ido cambiando la realidad, el realismo daba nacimiento a distintas corrientes, unas veces políticas como el “Realismo socialista”, otras líricas o autobiográficas emanadas de la experiencia personal de su escritor y su época.

Nuestra tesis titulada “Realismo comprometido y autobiográfico de Louis Aragon y Eduard al-Kharrat”, se centra en el estudio de una corriente concreta del realismo conocida como “Realismo socialista”. El objetivo de esta tesis consiste en desvelar el significado del “compromiso” en las obras de los dos escritores.

Basándonos principalmente en las propuestas metodológicas de Vincent Jouve, Paul Ricoeur y Bajtín, y sin perder de vista las teorías de Javier Del Prado a la hora de clasificar los diferentes niveles del Realismo, propondremos un acercamiento entre el tiempo narrativo y la Historia en un determinado marco espacial.

En nuestra investigación sobre el Realismo socialista, optamos por el análisis de dos contextos sociales diferentes: Francia y Egipto. Dualidad que requiere adaptación del concepto intelectual del socialismo, en un proceso donde la religión y el feminismo jugaran un papel crucial.

Es a través de la experiencia personal de nuestros escritores, mezclada con la de sus protagonistas, que proponemos el análisis de este concepto de realismo comprometido y autobiográfico.

Se trata de un realismo que integra al individuo en la evolución de la humanidad, donde vivencias como el amor y la guerra hacen del Realismo socialista una expresión de la experiencia universal que va más allá de las fronteras geográficas y temporales, acercando un Mikhaël de al-Kharrat a un Aurélien d’Aragon.

Palabras claves: Realismo socialista, realismo autobiográfico, tiempo narrativo, Historia, amor, guerra, feminismo, Literatura árabe, Literatura egipcia, Eduard al-Kharrat, Literatura francesa, Louis Aragon.

RÉSUMÉ

Peindre la réalité a toujours hanté les écrivains à travers les siècles. Les tentatives de copier cette réalité ou de l'imiter sont nombreuses, c'est ce qu'Auerbach appelle « *Mimesis* », mais il a fallu attendre le XIX^{ème} siècle pour que la réalité rejoigne les courants artistiques et littéraires en « -isme », l'époque où le Réalisme a vu le jour.

Étant donné qu'au cours du temps, la réalité est variable, le Réalisme a adopté diverses formes, tantôt politiques, suivant l'exemple du Réalisme socialiste, tantôt lyriques ou autobiographiques, émanant de l'expérience personnelle des écrivains et de leur époque.

Notre thèse intitulée « Le Réalisme engagé et autobiographique chez Louis Aragon et Edouard al- Kharrat » porte sur l'étude d'un genre précis du Réalisme connu sous le nom de « Réalisme socialiste », dans le but de révéler le sens du « Socialisme » et de l'« engagement » chez nos deux écrivains.

Sur la base principale des méthodes de Vincent Jouve, Paul Ricoeur et Bakhtine, nous proposerons une approche entre le temps romanesque et celui de l'Histoire dans un cadre spatial déterminé, sans perdre de vue les théories de Javier Del Prado, qui classe le réalisme en plusieurs niveaux.

Dans notre recherche sur le Réalisme socialiste, nous avons choisi d'analyser deux domaines sociaux différents, ceux de la France et de l'Égypte, tout comme les problèmes respectifs qu'implique l'adaptation du concept intellectuel du socialisme à ces deux pays, où la religion et le féminisme ont joué un rôle important dans le processus d'adaptation. C'est à travers l'expérience personnelle de nos écrivains, qui coïncide avec celle de leurs protagonistes, que nous proposons l'analyse de ce concept du réalisme socialiste et engagé.

Un réalisme qui intègre l'individu dans le mouvement de l'humanité, où l'expérience de l'amour comme celle de la guerre font du Réalisme socialiste, une expérience universelle dépassant les frontières géographiques et temporelles, rapprochant le Michel d'al- Kharrat à l'Aurélien d'Aragon.

Mots Clefs : Réalisme socialiste, Réalisme autobiographique, Temps romanesque, Histoire, Amour, guerre, Féminisme, Littérature arabe, Littérature égyptienne, Edouard al-Kharrat, Littérature française, Louis Aragon.

ABSTRACT

Painting reality has always haunted writers through the centuries. There are many attempts to copy this reality or to imitate-it, what Auerbach calls "*Mimesis*", but it was necessary to wait until the 19th century for reality to join the currents in "ism" giving rise to "Realism".

Given that with the passage of time, reality is variable, Realism has taken different forms, sometimes political as the Socialist realism, sometimes lyrical or autobiographical emanating from the personal experience of their writers and their contemporary.

Our thesis entitled "Engaged and Autobiographical Realism in Louis Aragon and Edward al- Kharrat" focuses on the study of a concrete genre of Realism known as "socialist Realism" with the aim of revealing, the real meaning of this concept in the literatures of our two writers.

Mainly based on the methods of Vincent Jouve, Paul Ricoeur and Bakhtin, we will propose an approach between romantic time and History in a determined special framework, without losing sight of the theories of Del Prado, classifying the different levels of Realism.

In our Research, we had to analyze two different societies, France and Egypt, with their perspective problems of adaptation to the new intellectual concept of socialism. Religion and feminism are important differences in this process. Through the personal experience of our writers, mixed with that of their protagonists, we propose the analysis of this concept of committed and autobiographical Realism.

A realism that integrates the individual into the movement of humanity, where experiences such as love and war make from it a universal literature, that goes beyond geographical borders, bringing closer Mikhail of al-Kharrat to Aurélien of Aragon .

Keywords: Socialist-realism, Autobiographical-realism, Romanesque time, History, Love, War, Feminism, Arabic literature, Egyptian Literature, Edwar al-Kharrat, French Literature, Louis Aragon.

المخلص

لطالما ظلت محاولة تمثيل الواقع في الادب العالمي عامة والعربي خاصة تطارد الكتاب على مر القرون وهو ما تناوله الكاتب أوربخ بالشرح والتحليل في كتاباته، ومع أن الواقعية تتجلى كمدرسة لها مبادئها وأسسها، إلا أن الوقوف عند تحديد مفهومها بدقة لم يُضبط ضبطاً دقيقاً إلى الآن، إذ تكثر الآراء وجهات النظر حول تعريف المدرسة الواقعية في الأدب، ولا سيما في الأدب العربي .

ومن المعروف ان المدرسة الواقعية قد نشأت في اوروبا مع بدايات القرن العشرين، اما بالنسبة للوطن العربي فقد بدأت اصداء هذه المدرسة الواقعية تلوح في الأفق العربي في ساحتي النقد والأدب في عقدي الخمسينات والستينات من نفس القرن، إذ كانت نظرة النقاد والأدباء العرب للواقعية أنها هي المنهج الصحيح المثالي لدراسة الأدب والكتابة وفق مبادئها.

ولأن الواقع يتغير بمرور الوقت، فقد اتخذت الواقعية أشكالاً مختلفة، منها السياسية على غرار الواقعية الاشتراكية، و منها الذاتية أو الاجتماعية والتي تتبع من التجربة الشخصية لكتابتها وعصره .

موضوع رسالتنا " الواقعية بين الاشتراكية والسيرة الذاتية في أدب لويس أراجون وادوار الخراط" تطرح تساؤلات عديدة، لعل أهمها هو معني الاشتراكية في الادب الواقعي لكلاهما .

وقد اعتمدنا في تحليلنا للروايات المختارة على نظريات فنسنت جوف وبول ريكور وبختين، و التي تقوم بتحليل الشخصيات في الرواية عن طريق عقد مقارنة بين الزمن الروائي والزمن التاريخي في اطار مكاني محدد، دون إغفال نظريات خافيير ديل برادو التي تصنف الواقعية إلى مستويات مختلفة.

في نطاق الرسالة، نقوم بدراسة وتحليل روايات من واقعين أدبيين واجتماعيين مختلفين، الا وهما الأدب الفرنسي والعربي المصري، في محاولة لفهم الواقع الاشتراكي لكل من البلدين وما يتعلق به من قضايا كالدين والمرأة من خلال تناولهما في أدب كل من أراغون والخراط .

فالتجارب المشتركة بين الادبيين كالحرب والحب خلقت تقارباً بين كتاباتهما، مما يمكننا من اثبات أن ما يصطلح عليه بالواقعية الاشتراكية في الأدب، ما هي الا تجربة الفرد او الانسان في المجتمع. مثل هذه التجارب تتخطى الجغرافيا والزمن وتقرب شخصية ميخائيل للخراط من اورليان لأراغون

الكلمات المفتاحية: الواقعية الاشتراكية، الواقعية الذاتية (الجديدة)، الزمن الروائي، التاريخ، الحرب، الحب، المرأة، الأدب العربي، الأدب المصري، ادوار الخراط، الأدب الفرنسي، لويس أراغون

AVANT-PROPOS

Compte tenu de l'abondance des éditions des romans du *Cycle du Monde Réel* d'Aragon, il fallait préciser celles qu'on a adopté au cours de ce travail.

Pour *Les cloches de Bâle*, on a eu recours à l'édition Gallimard de 1972 qui inclut la préface tardive d'Aragon, *C'est là que tout a commencé*.

En ce qui concerne *Les beaux quartiers*, et dans la mesure où cela sera nécessaire pour le travail, on utilisera la version Folio de 1965 avec *La suite dans les idées*. De même pour *Les voyageurs de l'impériale*, on a eu recours à l'édition Gallimard 1948 avec *Et toute mort renaît la vie*, enfin pour *Aurélien Roman*, édition Folio de Gallimard de 1944 et qui inclut *Voici le temps enfin qu'il faut que je m'explique*, le but étant d'éviter la confusion des dates après les ajouts des préfaces tardives, qui sont venus rejoindre *les œuvres Romanesques Croisées* entre 1965 et 1966.

En ce qui concerne l'analyse des illustrations, on a eu recours au seul format complet qui se trouve dans la collection *Œuvres Romanesques Croisées d'Elsa Triolet et Aragon* de 1973 par Jaspard, Polus et Cie à Monaco et Robert Laffont à Paris.

Quant aux romans d'al-Kharrat, pour *Alexandrie terre de Safran*, on a eu recours à la traduction française de Luc Barbulesco de 1990, et pour *Rama et le dragon* celui de la copie imprimée en Égypte (en arabe) qui date de 1993. La première copie de 1990 est donc supprimée pour éviter des problèmes de duplication avec le roman précédent.

On a aussi essayé de respecter au maximum dans notre traduction des œuvres arabes les citations textuelles des écrivains (parfois choquantes et polémiques).

Pour l'aspect formel de notre thèse, on a recours aux règles de l'APA (7^{ème} édition).

INTRODUCTION

« La littérature anticipe sur l'Histoire »

Pierre Barberis (Pillaudin et al., 1974)

Pourquoi choisir ce domaine de recherche qui réunit la politique et la littérature malgré sa complexité ? Au début, il a fallu avouer qu'au niveau personnel j'ai remarqué une ressemblance entre l'expérience de Michel, d'Édouard al-Kharrat et celle d'Aurélien d'Aragon, le désespoir de toute une génération à cause de leur incompatibilité avec les exigences du monde (ce qu'on peut appeler le Mal du XXème siècle), l'impossibilité du couple et l'amour interdit surtout dans une société orientale, où la religion pèse lourd comme un critère important dans les relations humaines, ce qui m'a toujours révolté.

J'ai bien aimé ces histoires d'amour qui me paraissaient réelles, basées sur l'expérience autobiographique des deux écrivains, cependant il fallait distinguer entre l'autofiction et l'autobiographie.

Depuis 1971, date à laquelle elle a été élaborée par Philippe Lejeune, la notion de « pacte autobiographique » est devenue l'un des points incontournables dans la réflexion relative aux écritures du moi. Lejeune qui définit l'autobiographie comme « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire et sa personnalité » (Lejeune, 1975 : 14) distingue entre textes factuels autobiographiques proprement dits et textes fictionnels comme le roman autobiographique :

Ces textes entreraient donc dans la catégorie du roman autobiographique : j'appellerai ainsi tous les textes de fictions dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui a choisi de nier cette identité, ou au moins de ne pas l'affirmer [...].

Ainsi défini, le roman autobiographique englobe aussi bien des récits personnels (identité du narrateur et du personnage) que des récits « impersonnels » (personnage désigné à la troisième personne), il se définit au niveau de son contenu. À la différence de l'autobiographie, il emporte des degrés. La « ressemblance » supposé par le lecteur peut aller d'un « air de famille » flou entre le personnage et l'auteur, jusqu'à la quasi- transparence qui fait dire que c'est lui « tout craché »

[...] Comment distinguer l'autobiographie du roman autobiographique ? Il faut avouer, si l'on reste sur le plan de l'analyse interne du texte, il n'y a aucune différence. Tous les procédés, que l'autobiographie emploie pour nous convaincre de l'authenticité de son récit, le roman peut les imiter et les a souvent imités. Ceci était juste tant qu'on se bornait du texte moins la page du titre ; dès qu'on englobe celle-ci dans le texte avec le nom de l'auteur, on dispose d'un critère textuel général, l'identité du nom (auteur- narrateur- personnage). Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture. (Ibid., p. 24-26)

Lejeune attribue la complexité de donner une définition claire à l'autobiographie, au fait que c'est un genre contractuel ; il la décrit donc comme « un mode de lecture¹ autant qu'un type d'écriture, c'est un effet contractuel historiquement variable. » (Ibid., p.45).

Ainsi, Sébastien Hubier marque la différence entre autobiographie et autofiction. Pour lui, l'autobiographie est au cœur des écritures à la première personne, pourtant les nombreuses définitions de celle-ci sont parfois contradictoires. La difficulté de donner une définition unique à l'autobiographie vient de sa propre origine. C'est un genre qui dépend en quelque sorte de la lecture, tout comme le définit le contrat qu'elle passe avec son lecteur, qui se base sur l'identité onomastique de l'auteur, du narrateur et du personnage principal :

Genre de l'interrogation et de l'indécision que fondent les sempiternels atermoiements de son auteur, l'autobiographie est fondamentalement ambiguë : elle mêle à la vérité les commentaires les plus fallacieux et la sincérité y est souvent bien factice. Le pacte de lecture qu'elle propose n'est peut-être rien d'autre en définitive qu'un *compromis*. (Hubier, 2003 :131)

¹ Ce qui en quelque sorte nous explique les préoccupations d'Aragon qui se demande « pour qui écrivons – nous ? » dans la préface des *Beaux-quartiers*.

Par contre, l'autofiction concept introduit par Doubrovsky en 1977 apparaît comme une solution pour faire sortir l'autobiographie des impasses dans lesquelles elle s'était engouffrée. Hubier (2003) la décrit « comme un dispositif procédant du désir, obscur, de se créer, par l'art, un tempérament, une nature jusqu'alors inconnue : une individualité nouvelle ». (Ibid., p.124)

Aragon est d'accord avec la définition de Genette, pour lui le roman autobiographique est :

Apporter à l'irréel la mesure de la réalité, effacer les frontières de l'imagination, qu'on se perde innocemment dans ce domaine incertain où l'on passe de la vue à la pensée, de l'insomnie au rêve, du témoignage à la fable, de la mémoire au mensonge. Etc. On fait ainsi entrer la vie, sa vie, c'est à dire *l'oubliable*, dans un nouveau système de références, *un roman* si vous voulez, c'est à dire qu'on la fait passer dans l'inoubliable. Et la vie ainsi s'explique, parce qu'elle cesse d'être hasard, pour s'éclairer de la construction systématique où je l'ai introduite, d'appartenir, comme disent mes confrères, à *une structure*. (Aragon, 1967 :63)

Mais aussi par ses confirmations, « Ma biographie, elle est dans mes poèmes, et à qui sait lire, autrement claire que dans les romans. » (Aragon, 1972 :34).

De même, al-Kharrat au début *d'Alexandrie Terre de Safran* reconnaît que son œuvre, n'est pas une autobiographie mais plutôt une pure fiction de son écrivain, malgré sa ressemblance avec la réalité.

ليست هذه النصوص سيرة ذاتية، ولا شيئاً قريباً منها. ففيها من شطح الخيال، ومن صنعة الفن ما يشط بها كثير من ذلك. فيها أو هام -أحداث، ورؤي- شخوص، ونوبات من الوقائع هي أحلام، وسحابات من الذكريات التي كان ينبغي ان تقع ولكنها لم تحدث. (5:1990)

Ces textes ne sont pas de l'autobiographie ni rien qui s'en rapproche. Avec leur superflu d'imagination, ils contiennent des événements qui ne sont jamais produits et des personnages qui n'ont jamais existé que dans l'imagination de son écrivain ce qui les rapproche de la fiction. (Al-Kharrat, 1990 :5)

Après cinq ans de recherches, la situation internationale a tellement changé que celles-ci ont beaucoup plus de sens. La grande similitude dans le cadre des deux guerres mondiales et la menace d'une troisième à la suite du conflit entre la Russie et l'Ukraine, sonnent les cloches tout comme celles qu'Aragon sonna à Bâle. Dans ce cadre de la guerre,

l'amour prend un sens différent, ce n'est plus ce romantisme entre homme et femme, mais l'amour de la Patrie et de la nation.

Ceci explique la raison pour laquelle Aragon et al-Kharrat basent leurs romans *Aurélien* et *Rama et le dragon* sur une histoire d'amour.

Dans sa thèse de doctorat d'État, Paul Lahanque², citant Aragon « Réalisme socialiste ou romantisme révolutionnaire : deux noms d'une même chose, et ici se rejoignent le Zola de *Germinal* et le Hugo des *Châtiments* » (Aragon, 1935 :45), analyse l'apparition du romantisme dans les romans du Réalisme socialiste. Pour Lahanque, le réel du réalisme ne le serait pas tout à fait sans l'imaginaire du romantisme.

De même, la thèse de doctorat de Mireille Hilsum « *Aragon ou le roman des préfaces tardives* »³, nous ouvre les portes de l'étude de la progression de la pensée Aragonienne. Tout au long de son projet réaliste qui inclut *Les cloches de Bâle*, *les beaux quartiers*, *Les Voyageurs de l'impériale*, *Aurélien* et *Les Communistes*, Aragon a évolué son réalisme, en l'adaptant à ce changement de temps qu'il explique par « les yeux ont changé » (Aragon, 1972 :39).

En ce qui concerne al-Kharrat, le doctorat de Yaseen Kittani intitulé « *E.al Kharrat, a Pioneer of innovative narrative prose writing* »⁴ (*Al-Kharrat un pionnier de l'écriture de prose narrative innovante*) prouve le changement du concept du réalisme classique, comme celui de Naguib Mahfouz, à un nouveau modèle basé sur la psychanalyse et instauré par al-Kharrat.

Notre étude se présente comme la suite de ces trois recherches, comme une démonstration de l'évolution du concept du réalisme socialiste dans les écritures d'al-Kharrat et d'Aragon. Les deux écrivains refusaient d'être la voix d'un régime politique, malgré leur

² Figure dans notre bibliographie.

³ Figure dans notre bibliographie

⁴ Figure dans notre bibliographie arabe

conviction profonde des principes du socialisme, leur interprétation de ce dernier ne se limitait pas au simple reflet de la lutte de classes sociales, mais dépassait celle-ci pour viser plutôt l'individu et la complexité de l'âme humaine face à une société en changement permanent. Leurs histoires d'amour prennent une dimension lyrique marquée par le poids de la déception (l'échec politique) où la figure de la bien-aimée se confond avec celle de la patrie.

Problématique

Notre thèse a pour but de se demander s'il existe un réalisme propre à Aragon, ainsi qu'un autre propre à al-Kharrat. Leurs écritures réalistes furent classées comme « Réalisme socialiste », mais face aux événements de l'Histoire, ce réalisme conçu comme une copie de la réalité sociale et politique de leur temps, subit une évolution et acquiert une dimension autobiographique, critique et lyrique.

Le premier but de notre étude est d'identifier les étapes de l'évolution de ce réalisme. En second lieu, on se demandera si le résultat de cette évolution (malgré la différence entre les sociétés orientale et occidentale) donnera naissance à un réalisme similaire, sur certains aspects, entre les deux romanciers.

Pour prouver notre théorie, il a fallu reprendre les paroles de nos écrivains et les analyser. Le cas d'al-Kharrat, était plus simple, l'écrivain, à plusieurs reprises, admet qu'il n'est pas réaliste au sens classique du mot mais qu'il adopte un nouveau principe du réalisme qu'il appelle la nouvelle sensibilité (*al-hasāsia al-yādīda*). Al-Kharrat, non seulement a déclaré son appartenance à ce courant, mais il a décrit aussi les caractéristiques de celui-ci.

وقبل ذلك لا مفر من أن أضع تفرقة أولية بين ما أسميه الحساسية التقليدية والحساسية الجديدة. وهي تقليدية لأنها شبه رومانسية وشبه واقعية، ما دمنا نستخدم هذه المصطلحات التي هي في أصلها كما لا أحتاج أن أقول نابعة من سياق يختلف بالضرورة عن السياق الذي عاش فيه أدبنا وفننا، يختلف عنه ولكنه يقاربه ولذلك فأننا لا نجد حرجا في استخدام هذه المصطلحات محتفظين طول الوقت بتحفظ هو تحفظ المقاربة لا المطابقة. [...] ان الكتابة الابداعية الحدائثية قد اصبحت اختراقا لا تقليدا، واستشكالا لا مطابقة، واثارة للسؤال لا تقديما للأجوبة (شفيق، 2006: 226)

Avant cela, il est inévitable que je fasse une distinction préalable entre ce que j'appelle la sensibilité traditionnelle et la nouvelle sensibilité (al-hasāsia al-ḡadīda). C'est traditionnelle parce que c'est mi-romantique et mi-réaliste, tant qu'on utilise ces termes qui sont à leur origine- je n'ai pas besoin de le rappeler- issus d'un contexte forcément différent de celui dans lequel notre littérature et art sont nés [...] Nous ne trouvons donc aucune gêne à utiliser ces termes tout en maintenant une réserve, qui est celle d'approche et non de conformité.

Al-hasāsia al-ḡadīda est donc devenue une création plutôt qu'une imitation, un doute plutôt qu'une conformité et une question plutôt qu'une réponse. (Shafiq, 2006 :226)

Le vrai problème réside chez Aragon, qui a confirmé tout au long de sa vie sa fidélité au réalisme socialiste, même à l'époque du surréalisme :

Le vrai est que tous mes romans, des *Cloches de Bâle* écrit en 1933-34 jusqu'à *La semaine sainte*, écrit en 1955 à 1958, en passant par *Les Communistes* (1940-1950), relèvent d'une même méthode, celle que pour plus de commodité l'on appelle le Réalisme socialiste, c'est à dire ce réalisme de notre temps qui tient compte de la perspective historique de l'avenir ou du présent, suivant les pays, je veux dire du socialisme [...] *La Semaine sainte* n'est pas, un abandon de la méthode socialiste, mais un développement de celle-ci. Telle est du moins la persuasion où j'en suis. (Aragon, 1997 :69)

Sans doute une des complexités du concept du réalisme socialiste émane de sa naissance en Russie pour servir à l'expansion du communisme hors des frontières russes. Cependant la flexibilité du socialisme et sa grande capacité d'adaptation à différentes sociétés d'Orient et d'Occident, ont fait du socialisme et des littératures qui le présentent une expérience unique reflétant la réalité des sociétés d'accueil. Aragon a confirmé à plusieurs reprises que le Réalisme socialiste français émane du sol français, c'est l'héritage de Hugo, de Chateaubriand et de Zola. (Aragon, 1935 : 45)

En Égypte, le socialisme qui a commencé à la fin du XIXème siècle au Caire et en Alexandrie, comprenait de nombreux appels à la justice, l'égalité sociale et la défense des droits des travailleurs.

Ces revendications étaient généralement combinées à d'autres, telles que l'établissement d'un système parlementaire et constitutionnel, le droit à la liberté d'expression, et l'imposition de contraintes aux autorités religieuses. Malgré les nombreux

adeptes de la nouvelle doctrine et dont la majorité était des étrangers ou des intellectuels égyptiens, le socialisme n'a pas pu arriver aux classes défavorisées (les paysans surtout)⁵.

Parallèlement au mouvement socialiste, plus précisément en 1928, le mouvement des frères musulmans est né à Suez. Fondé par Hassan al-Banna, ce mouvement a pu devenir le mouvement du peuple (les paysans). C'est de l'alliance entre ces deux doctrines qu'est né un socialisme aux couleurs nationales égyptiennes, combinant les principes du socialisme avec ceux de l'islam,⁶ ce qui nous permet de dire qu'à un moment donné la coïncidence entre quelques principes de l'islam et le socialisme ont permis à ce dernier de se répandre (al-Ashmawi, 1977 :13-14). Hassan al-Ashmawi⁷ enregistre cette relation :

عرفت عبد الناصر في اكتوبر سنة 1951 وكان الأخوان يشاركون في معارك قناة السويس دون اعلان وأراد جماعة الضباط الأحرار – الذين يمثلهم عبد الناصر- ان يتعاونوا مع الاخوان في المعركة بعيدا عن الجهاز السري القديم الذي كان عبد الناصر أحد أعضائه [...] منذ ذلك اليوم بدأت أصبح أحد سبل الاتصال بين الضباط الأحرار و الأخوان في أمور معارك قناة السويس والسبيل الوحيد في غيرها من الأمور. وكان المفهوم من البداية أنهم جماعة ذات صلة وثيقة قديمة بالأخوان تريد أن تتعاون في القتال فلا محل لأن نرفض. [...] وقد بدأت جماعة الضباط الأحرار اصلا كمجموعة من مجموعات الأخوان المسلمين في الجيش، ولكنها انفصلت عام 1948⁸. (العشماوي، 1977: 13-14)

J'ai connu Abdel Nasser en octobre de 1951, quand les frères musulmans participaient dans la lutte au Canal de Suez clandestinement. Et le groupe des officiers libres-représenté par Abdel Nasser- voulait coopérer avec les frères musulmans dans cette lutte, loin de l'ancienne formation secrète des frères musulmans et dont Abdel Nasser en était membre [...]. Depuis ce jour-ci, je suis devenu le lien entre ces deux groupes en étroite relation. [...] L'association clandestine des officiers libres à ses débuts, était une division des frères musulmans dans les forces armées égyptiennes, jusqu'à la séparation de celle-ci en 1948. (Al Ashmawi, 1977 :13-14)

Une autre complexité du concept du Réalisme socialiste c'est son rapport avec le temps, comment celui-ci s'élabore dans les romans du Réalisme socialiste, le rapport entre le temps de la fiction et celui de l'Histoire, sera-t-il possible de confronter les éléments de la fiction-personnages et événements- avec nos connaissances historiques ? Que le temps romanesque soit un temps fictif, Aragon lui-même l'a souligné à plusieurs reprises (Aragon,

⁵ Sur le modèle économique de L'Égypte avant 1956 voir Hamdan, G., 2000 :177.

⁶ Cette alliance n'a pas duré longtemps et s'est terminée à la prise de pouvoir de Gamal Abdel Nasser (Djamel' Abd al-Nāṣir).

⁷ Ashmawi, avocat qui était en charge d'établir les contacts entre l'association des officiers libres, et les frères musulmans, à la suite de la rupture entre les deux groupes.

⁸ Pour plus d'informations sur la séparation des frères musulmans et des officiers libres voir Al-Ashmawi, 1977.

1997 :44 et 87), or la fiction chez Aragon et al-Kharrat fournit certes à l'action des points de repères empruntés de la réalité, mais souligne par contraste avec quelle liberté nos romanciers jouent avec le temps créé⁹.

L'Histoire et son passé récent deviennent un espace de projection permettant à Aragon de modeler un cadre chronologique propre à ses romans ou plutôt ce que Genette qualifie de Pseudo-temps (1983 :6). Suzanne-Ravis,¹⁰ a démontré dans sa thèse comment Aragon construit un temps romanesque parallèle au temps de l'Histoire pour créer son propre temps ou un temps aragonien.

Enfin, si quelque chose unit nos écrivains, c'est l'inquiétude pour un réalisme qui s'adapte à un lecteur futur inconnu malgré le changement du panorama politique et social. Pour qui écrivons-nous ? Voilà ce que se demande Aragon dans sa préface des *Beaux Quartiers* :

Oui, dans les grottes de la préhistoire, le chasseur qui dessinait l'auroch aux parois, sans doute, n'écrivait-il que pour lui-même. Nous sommes, depuis ce temps-là, devenus fous à interroger sur ce que nous faisons : j'ai méprisé longtemps le souci de cette postériorité par quoi l'écrivain tente de survivre à la petite échelle historique. Mais, aujourd'hui, j'écris mes œuvres posthumes, ces signes faits à quelqu'un de l'avenir, une fois (*il sera une fois*), un voyageur égaré dans les idées, les songes, les dangers de l'âme. Quelqu'un qui les déchiffrera comme une vieille pancarte échappée aux séismes. Un collage du temps, qu'il regardera peut-être comme nous les bandes dessinées ou le pop'art. [...] J'écris, de cette main qui sera bientôt morte, des mots, eux, morts déjà. (Aragon, 1965 : 36)

Hanté par le changement du temps, Aragon décide, en 1964, de « remanier » (Genette, 1994 :207) ses œuvres en ajoutant deux nouveaux éléments : les préfaces tardives et les illustrations. Combiner la peinture (l'art de l'espace) avec le temps ouvre un nouvel horizon et permet une lecture parallèle à ses œuvres. Ces deux éléments, en plus de l'intertextualité, seront analysés autant qu'ils servent à souligner l'évolution du concept du réalisme socialiste chez Aragon.

⁹ Remarque faite par Ravis-Francon, S. Temps historique et temps romanesque dans « *la Semaine sainte* », Œuvre citée dans notre bibliographie et qui s'applique aussi à al-Kharrat.

¹⁰Ravis-Fronçons, Suzanne, (1991) disponible en : <http://www.louisaragon-elsatriolet.org>

Aragon qui a commencé son projet par l'écriture du roman ou la littérature de la masse, décide lors de l'écriture d'*Aurélien* de retourner à la poésie et, renoue avec la subjectivité et l'inconscient ce qui explique le second changement du réalisme d'Aragon vers la subjectivité¹¹ ou, comme on préfère l'appeler, « réalisme autobiographique ».

Le Choix Des Romanciers Et Leurs Œuvres.

En plus d'être le père intellectuel et l'introducteur du Réalisme socialiste en France, Aragon est un grand écrivain et poète français, dadaïste, surréaliste, réaliste enfin, Aragon est le romancier du siècle, un siècle de grands bouleversements politiques et idéologiques.

En ce qui concerne le choix des œuvres, le cas d'Aragon était plus facile pour voir l'évolution du réalisme au cours du *Cycle du Monde Réel*, il fallait commencer dès le début donc par *Les cloches de Bâle*, où Aragon voulait exprimer son idéologie politique sans aucune intention de continuité,¹² mais face aux dangers de la guerre et ayant cette grande illusion de l'empêcher, il a pris la décision de suivre son projet, donnant naissance au roman des *Beaux Quartiers*, second roman du cycle et qu'il présente comme la poursuite du « long témoignage » qu'il souhaite apporter « des origines de (sa) vie à cette heure de lutte », où il ne se sent pas « distinct des millions de français qui réclament le Pain, la Paix, la Liberté » (Aragon, 1956 : 626)¹³

En reprenant le slogan de la Révolution française, Aragon a voulu déjà indiquer à son lecteur le changement de son réalisme d'un réalisme de couleur rouge (russe) à un réalisme tricolore (bleu, blanc, rouge ou national). Ce changement se poursuivra tout au long de son *Cycle du Monde Réel*.

Aragon, qui postface son roman « Il me faut ici rêver à l'avenir, où des livres s'écriront pour des hommes pacifiques et maîtres de leur destin » (Aragon, 1965 :7), traduit

¹¹ Ce qui est expliqué par « les yeux ont changé » dans la préface tradive des *Cloches de Bâle*.

¹² Voir *C'est là que tout a commencé* et aussi dans *J'abats mon jeu*.

¹³ Postface *Des beaux Quartiers*.

son souhait d'écrivain, d'éviter la guerre. En ce qui concerne *Les voyageurs de l'impériale*, qui commence en 1889, le roman reprend en détail des événements politiques, résumés dans les *Cloches de Bâle*, à l'exemple de l'affaire Dreyfus et le scandale de Panama. Cette reprise est peut-être due à l'intention de l'auteur de donner plus d'explications à un lecteur qui n'a pas vécu ces événements, pour éviter leur répétition à l'avenir.

De ce roman, ce qui nous intéresse c'est le personnage de l'oncle Blaise, décrit comme « mauvais sujet, l'égoïste et l'anarchiste dont le nom suffisait à mettre Paulette en fureur. Un homme calme, assez posé, facilement ironique. » (Aragon, 1947 :250) L'oncle Blaise, pour qui « le nom de Monet signifiât quelque chose d'autre qu'un intense sujet de rigolade ! » (Idem), reviendra dans *Aurélien*.

Ces deux romans au centre du *Cycle*, furent éliminés étant donné que le *Cycle* n'était pas encore arrivé à sa fin. Aussi fut éliminé *Les Communistes*, avec ses quatre volumes pour question d'espace. On a préféré en ce cas *Aurélien*, qui sert davantage au but de notre étude.

De même, dans notre choix on était guidé par les paroles d'Aragon lui-même qui établissait une comparaison précise entre ces deux œuvres « C'est sur *Les Cloches de Bâle* que j'ai appris à faire un roman. Ce livre est moins achevé que ceux qui suivirent *Aurélien* par exemple » (Aragon, 1997 : 79).

Dans le cas d'*Aurélien*, ce qui attire notre attention, les protagonistes Aurélien et Bérénice mis à part, c'est le retour de Diane, *des Cloches* à *Aurélien* roman, Aragon n'a choisi ni Catherine ni Clara mais Diane pour établir une liaison entre ces deux romans. Diane et son symbolisme seront analysés au long de ce travail.

De l'autre côté de la Méditerranée, et concrètement de l'Égypte, vient notre second écrivain Édouard al-Kharrat et dont les œuvres formeront le second corpus de notre étude. Édouard Faltas Youssef, né le 16 mars 1926 à Alexandrie, d'un père de haute Egypte et mère

de l'ouest du delta. Al-Kharrat obtint son diplôme en droit à l'université d'Alexandrie en 1946.

À la suite de la mort de son père, il a commencé à travailler aux entrepôts de la marine britannique, il a participé au mouvement national révolutionnaire d'Alexandrie (pour expulser les Anglais) en 1948. Le 15 mai 1948 il fut arrêté et passa deux ans en prison à Abou Qir et Al Tor.

Puis, lors de sa libération, il commence à travailler dans l'entreprise nationale d'assurances à Alexandrie jusqu'en 1955 puis devient traducteur à l'ambassade roumaine jusqu'en 1959, quand il rejoint l'association des écrivains afro-asiatiques. Il a participé avec ses articles dans plusieurs revues et journaux. Il a traduit plus de soixante-dix romans de différentes langues : français, anglais et russe. En 1979, Il fut nommé Docteur visiteur à l'université d'Oxford.

Il a participé à plusieurs conférences internationales sur le roman arabe contemporain, on peut citer en 1983 au Maroc, 1988 à Paris et en 1994 en Italie où il prononce une conférence sous le titre « *Alexandrie, point de rencontre des civilisations* ». En 1991, il gagne le prix de l'amitié franco-arabe à Paris, pour son roman *Rama et le dragon*. Parmi ses œuvres, on peut citer *Alexandrie, terre de safran* (traduite par Luc Barbulesco), Julliard, Paris, 1990 ; *Belles d'Alexandrie* (traduite par Luc Barbulesco), Actes sud, Arles, 1997 ; *Les Pierres de Bobello* (traduite par Jean-Pierre Milelli), Actes Sud, Arles, 1999 et *La Danse des passions*, Actes Sud, Arles, 1999. Il faut ajouter aussi de nombreux poèmes, romans et études (sur l'art et la musique) qui furent traduits à d'autres langues. Mort à quatre-vingt-sept-ans après avoir laissé un riche héritage culturel.

Marxiste, socialiste, poète, surréaliste et enfin romancier al-Kharrat à l'égal d'Aragon, expose le problème de la crise d'identité de l'individu dans une société en mutation (socialiste ou capitaliste, pharaonique ou arabo-musulmane). Retour en arrière, récits itératifs

ou recours à la mythologie sont les techniques les plus communes à al-Kharrat qui offre à ses lecteurs, comme disait Ricoeur « une expérience fictive du temps ». (Ricoeur, 1984 : 14)

En ce qui concerne al-Kharrat, le choix était plus difficile, dès le début cette ressemblance entre Michel dans *Rama et le Dragon* et Aurélien était plus qu'évidente. C'est toujours le problème du couple et la souffrance de l'amour et la séparation qui sont au cœur du roman. « Mikhaïl » ou Michel, un chrétien qui tombe amoureux de Rama, une musulmane dans une société qui ne permet pas ce type de rapport.

Le choix du second roman était plus problématique, contrairement à Aragon dont les deux romans proviennent d'un même cycle, dans le cas d'al-Kharrat on a décidé de choisir « *Alexandrie, Terre de Safran* »¹⁴ qui fait partie du cycle des *Alexandrins*¹⁵ antérieur à l'écriture de *Rama et le dragon*¹⁶, le choix vient en premier lieu pour sa coïncidence thématique avec *Les Cloches de Bâle*.

Dans ces deux romans, il s'agit de l'enfance, l'adolescence et la jeunesse, ce qui nous permettra de suivre les changements politiques et sociaux par l'évolution du personnage principal. En plus al-Kharrat a choisi pour les deux cycles, le même nom à son personnage masculin principal « Mikhaïl » ce qui nous fait penser qu'il ne s'agit pas d'une vraie coupure entre les deux cycles mais plutôt d'une continuité.

Cependant, il convient de souligner qu'al-Kharrat en écrivant *Rama et le dragon* en 1990 n'avait aucune intention de continuité (tout comme Aragon au début de son projet réaliste) mais seize ans plus tard, et devant le péril qu'implique l'apparition de l'islam politique dans la société égyptienne, al-Kharrat décide de reprendre son projet en ajoutant deux autres romans « *Al zaman Al Akhar* » (L'autre temps) et *اليقين العطش* « *yakine Al Atash* » (Conscience de soif), pour terminer le cycle.

¹⁴ La première édition parût en 1985.

¹⁵ Le Cycle des Alexandrins inclut *Belles d'Alexandrie, Terre de Safran* et *Mon Alexandrie*.

¹⁶ Œuvre dont la première copie paraît en 1990.

Al-Kharrat appartient à ce courant aventureux connu comme "écriture non spécifique", où la poésie se mêle à la narration, au drame et à la musique linguistique, contournant les genres traditionnels reconnus. C'est ce qu'on trouve dans ses romans en général.

Deux écrivains qui ont vécu quasi les mêmes conditions de vie¹⁷ et où la femme jouait un rôle important, dans le cas d'Aragon, qui fut éduqué par sa mère, ses tantes et sa grand-mère, par contre al-Kharrat devait prendre en charge sa mère et ses sœurs à la mort de son père. Les deux ont souffert la guerre et ses conséquences et ont vécu les changements sociaux et politiques mondiaux, ce qui a rapproché encore leurs littératures où la guerre et la femme jouent un rôle important.

Le roman réaliste pour nos deux écrivains devient donc une inflexion de leur passé au présent de leurs lecteurs. En rapprochant l'Histoire à la vie contemporaine le Réalisme, socialiste, engagé et politique au début, acquiert une dimension autobiographique et lyrique, il est donc difficile de dissocier entre œuvre et vie chez Aragon et al-Kharrat, leurs vies sont écrites et leurs œuvres sont vécues.

Corpus, Méthodologie Et Organisation Du Travail

Les romans choisis illustrent le thème de la problématique de cette recherche : le réalisme chez Aragon et al-Kharrat. Deux écrivains connus pour leurs écritures réalistes classées sous la catégorie du Réalisme socialiste, objet de notre analyse.

Notre corpus inclut les ouvrages suivants :

- *Alexandrie, Terre de Safran* et *Rama et le dragon* de Édouard al- Kharrat
- *Les Cloches de Bâle* et *Aurélien* de Louis Aragon

L'étude du Réalisme socialiste dans ces romans se fera par l'analyse de l'espace et du temps basée sur les théories de Bakhtine, de Ricoeur et Genette.

¹⁷ Malgré le décalage chronologique et la distance géographique qui les sépare.

En ce qui concerne la construction des personnages, on a recours aux études de Vincent Jouve. Pour l'analyse des éléments paratextuels et de l'intertextualité, on retournera aux théories de Genette. Ces deux derniers éléments seront traités dans la mesure où cela sera nécessaire pour prouver notre théorie.

Bakhtine (1978) et sa théorie du chronotope ou l'indissolubilité de l'espace et du temps, qui est considérée comme base de notre analyse au roman réaliste chez Aragon et al-Kharrat.

Dans le chronotope, « le temps se condense, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet et de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps » (Bakhtine, 1978 :238).

De même que « dans toute rencontre la définition temporelle (« au même moment ») est inséparable de la définition spatiale (« au même endroit »). (Ibid., P.249)

C'est ce qui coïncide avec l'importance qu'accorde Aragon à la description de l'espace et son symbolisme, élément sans lequel aucun romancier, ne peut mentir-vrai « voilà l'important pour le menteur, le romancier, il fait par l'exactitude du décor croire à la vérité humaine de ses personnages, il réussit ses mensonges ». (Aragon, 1997 :57)

Espace qui confirme l'idée de décrire son temps et qui selon Philippe Hamon transforme le passé en contemporanéité temporelle « La description met tout au présent. On raconte du passé. On décrit ce qu'on voit devant soi et le présent spatial transforme également choses et gens en une contemporanéité temporelle ». (Hamon, 1991 : 228)

À cette relation spatio-temporelle, Aragon donne un nom « la stéréoscopie » :

Mais il s'agit ici d'une stéréoscopie particulière, romanesque, où l'on ne cherche pas à donner que la troisième dimension physique, la profondeur spatiale, mais aussi une sorte de profondeur, mentale celle-là ; je suppose deux images d'un même homme, dont les contours coïncident sans doute, mais qui jouent *dans le temps*, dans la profondeur de la vie de cet homme. Il s'agit donc d'une stéréoscopie dans l'espace et le temps [...] (Aragon, 1997 : 43-44)

De Paul Ricoeur (1991), on s'intéresse surtout à son analyse de la dissymétrie qui se creuse entre le récit historique et le récit de fiction. Au moment où le récit historique prétend se référer à un passé « réel », c'est à dire qui a véritablement eu lieu, scientifiquement documenté, la fiction, elle, se caractérise par une modalité référentielle et une prétention à la vérité. (Ricoeur, 1991 : 62 et 252)

Pourtant, étant donné que la fiction n'est pas séparable du temps dans lequel elle puise sa matière, on pourrait dire que la fiction entretient des liens étroits avec le réel vécu ou historique, à ce moment se produit ce que Ricoeur appelle « historisation du récit de fiction » ou « fictionalisation du récit historique ». (Ibid., p. 185) C'est de l'échange entre ces deux concepts que naît le temps humain connu comme le temps raconté. Par la lecture, le temps raconté prend sa dimension véridique, et c'est uniquement quand se confrontent le monde fictif du texte au monde réel du lecteur, que se produit ce que Ricoeur appelle « la réfiguration » (Ibid., p. 287).

Aragon a utilisé cette stratégie dans *Le Cycle du Monde Réel*, qui sera analysé dans le chapitre consacré à l'analyse du temps dans les romans choisis. Pourtant, nous sommes intéressés par deux romans hors de ce *Cycle* en raison de leur importance à expliquer cette stratégie: *La Semaine sainte* et *Blanche ou L'oubli*.

Dans *L'auteur parle de son livre*¹⁸, Aragon explique cette « réfiguration»:

Qu'on invente Julien Sorel, ou le héros de *L'éducation sentimentale*, ou le personnage de Bezoukhov dans *Guerre et Paix*, c'est toujours à partir de gens ayant existé. J'ai bien le droit de faire le contraire de ce que fait le romancier classique qui donne à l'accumulation de traits de personnages ayant existé un nom imaginaire ; et d'introduire les données de *mon* expérience sous un nom historique dans un personnage qui certes, n'a pas toujours pensé telle chose, à tel moment, mais, après tout, aurait pu... (Aragon, 1997 :76)

¹⁸ Préface de *La Semaine Sainte*

En accordant sa pensée et son expérience personnelle à un personnage historique, Aragon établit cette *réfiguration*¹⁹ de Ricoeur.

Autre exemple est *Blanche ou L'oubli*, où Aragon donne un nom à cette intégration de la vie humaine dans l'Histoire:

Qu'il est absurde comme j'aurais pu un instant en avoir la tentation, d'assimiler Jacob Boehme à Flaubert, ou moi-même à Maxime du Camp. Mais que demeurent des reflets de la Révolution de 1848, dans le Front Populaire, et en général une sorte de résonance, d'un siècle sur l'autre, dans les souffrances des êtres humains, en tant que pièces de cette machinerie qui ne se laisse pas réduire à des schémas superposables sous le Second Empire et la Cinquième République. Vous voyez ce que je veux dire. La science a encore fort à faire, avant de pouvoir intégrer dans ses classifications l'aventure humaine. Ce qui dans ce domaine, lui échappe encore, porte le nom de *roman*. (Aragon, 1967 : 126)

Nous nous intéressons aussi au rôle qu'accorde Ricoeur à certaines stratégies d'enchaînement du temps à l'exemple du souvenir et de la rétention et qui seront utilisées surtout chez al-Kharrat.

Plus détaillées encore sont les études de Genette sur ce qu'il appelle « *déformations temporelles* », c'est à dire les infidélités à l'ordre chronologique des événements. Selon Genette cette étude se réalisera sur trois niveaux.

[...] nous étudierons les relations entre temps de l'histoire et (pseudo) temps du récit selon ce qui m'en paraît être les trois déterminations essentielles : les rapports entre l'ordre temporel de succession des événements dans la diégèse et l'ordre pseudo-temporel de leur disposition dans le récit, [...]

Les rapports entre la durée variable de ces événements, ou segments diégétiques, et la pseudo-durée (en fait, longueur de texte) de leur relation dans le récit : rapports, donc de vitesse, [...]

Rapport enfin de fréquence, c'est-à-dire, pour nous en tenir ici à une formule encore approximative, relations entre les capacités de répétition de l'histoire et celle du récit. (Genette, 1972: 78)

Avec Vincent Jouve et son analyse du personnage du roman on analysera la description des personnages qui se construira au fur et à mesure de la lecture. Le personnage

¹⁹ Ricoeur appelle cette approche qui incite à mettre en couple l'histoire et la fiction face aux apories de la temporalité, et incite à reformuler le problème classique de la référence à un passé qui fut « réel » (à la différence des entités « irréelles » de la fiction) en termes de réfiguration.

du roman se forme à partir d'une synthèse entre unités "statiques" (l'être) et unités "dynamiques" (le faire). (Jouve, 2001:66) La grille d'analyse de Jouve propose une nouvelle méthode d'étude du personnage qui nous servira de base à l'étude des personnages des romans choisis.

Dans les unités statiques on inclut le nom du personnage et son portrait physique et psychologique à la suite, qui seront la source du dynamisme ou ce qui est connu par rôle thématique et actantiel du personnage.

On appliquera ces grilles d'analyse proposées par Jouve pour montrer la hiérarchie entre personnage masculin et féminin dans *Alexandrie terre de Safran*, ainsi que la division même dans le personnage féminin entre le modèle de la femme libérale (putain) et l'honorée (femme du foyer).

De même, la différence entre la description du personnage masculin, dont l'aspect le plus important est la virilité, et le personnage féminin, dont le plus important est la chasteté.

Dans *Les Cloches de Bâle*, on s'intéressera surtout à l'aspect divin qu'accorde le narrateur à chacun de ses personnages féminins (Diane, Catherine et Clara).

En plus des théoriciens occidentaux, on ne peut pas perdre de vue les Égyptiens, à l'égal de Siza Qasim et ses théories analysant la relation entre les personnages et le rythme de narration, ou les théories d'al-Hamdani analysant l'enchaînement temporel et qui se rapprochent des théories de Ricoeur. Leurs théories seront mentionnées et traduites dans les chapitres consacrés aux romans d'al-Kharrat. Pour l'intertextualité, notion introduite par Julia Kristeva on adoptera la redéfinition par Gérard Genette :

Je le définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* (Genette, 1982 : 8)

De même pour l'analyse des éléments paratextuels, on accordera une importance spéciale aux illustrations et à leur rôle à la réception (la lecture) :

Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa «réception» et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre. Cet accompagnement, d'ampleur et d'allure variables constitue ce que j'ai baptisé ailleurs le *paratexte de l'œuvre*. (Genette, 1987 :7)

L'article de Mme Carriedo²⁰ « *Imagen memorada e imagen pictórica en la narrativa de Jean Rouaud : un diálogo revelador* » qui analyse la relation entre texte et image surtout dans *L'invention de l'auteur*²¹, mène à la conclusion que l'image picturale apparaît comme une fin révélatrice d'un itinéraire de plusieurs œuvres : « La imagen pictórica aparece, pues, como el final revelador de un recorrido de varias novelas ». (Carriedo et al., 2013 :77)

L'importance de l'image génératrice de l'idée du roman ou vice versa, comme dans le cas d'Aragon, où l'auteur décide de donner une autre lecture (vie) à ses romans par l'ajout des illustrations, indique l'importance de l'art plastique (peinture) dans l'évolution et la traduction du réalisme romanesque²².

Carriedo ajoute que:

El cuadro de la Tour se convierte, así pues, en punto de llegada, culminación de una dinámica narrativa de largo recorrido (cinco novelas) y, al tiempo, en potente motor que relanza la escritura. En este caso, la afirmación de Régis Debray en *Vie et mort de l'image* (1922:69-70) "un beau tableau, dans un premier temps, nous désapprend la parole et nous réapprend à voir" ha de completarse, para entender la obra raouldiana, en dos direcciones: primero, que el cuadro enseña a ver, pero no solo hacia el exterior, sino también hacia el interior de nuestro universo mental con los ojos cerrados [...] (Ibid., p. 77)

²⁰ Dans *Entre escritura e imagen : lecturas de narrativa contemporánea*, œuvre citée dans notre bibliographie.

²¹ Rouaud, J. (2004) *L'invention de l'auteur*. Paris, Gallimard.

²² Pour plus de précision sur la relation entre art et écriture chez Aragon voir *La querelle du réalisme* p.55à 68

“Les yeux ont changé” a écrit Aragon, dans ses préfaces tardives et qui coïncident avec la décision d’inclure des illustrations à ses romans, voir notre monde actuel sous la loupe de l’expérience de ceux qui nous ont précédé, pour éviter de répéter les mêmes erreurs à l’avenir, c’est ce qu’Aragon a voulu illustrer par cet ajout.

Ce travail de recherche se présente selon le schéma suivant :

Une introduction suivie d’un préambule qui sert d’avant-propos explicatif au projet de l’investigation. Notre thèse se divise ensuite en trois grandes parties : la première partie est divisée en trois chapitres (le premier qui a pour titre *considérations théoriques et historiques*, reprend la notion du réalisme, sa définition et son évolution historique).

Le second chapitre introduit le réalisme socialiste, sa naissance en Russie et son arrivée en France. De l’Occident à l’Orient, plus précisément en Égypte, le réalisme socialiste suit son expansion, c’est ce qu’on abordera au cours du troisième chapitre.

La deuxième partie sera consacrée à la première œuvre romanesque du *Cycle du Monde réel* de Louis Aragon et à *Alexandrie terre de Safran* d’al-Kharrat. Tout au long de cette partie, on analysera surtout leurs projets réalistes, on s’arrêtera aux étapes les plus importantes de la vie d’Aragon : du surréalisme au réalisme et l’évolution au sein du même réalisme d’Aragon.

En ce concerne al-Kharrat, on essayera de mettre le point sur les différences entre le socialisme dans un pays arabo-musulman et en Occident, le problème du conflit arabo-juif sera analysé de point de vue de l’écrivain et de sa génération.

En plus on analysera la stratégie narrative, les personnages, la structure spatio-temporelle, les éléments paratextuels et l’intertextualité dans nos deux romans « *Les cloches de Bâle* » et « *Alexandrie terre de Safran* ».

Tout au long de la troisième partie, on fera un parallélisme entre deux exemples de réalisme lyrique et autobiographique, celui de l'Aurélien amoureux de Bérénice et du Mikhaïl amoureux de Rama.

L'espace et le temps rapprochent l'expérience de nos deux protagonistes, qui n'est enfin que l'expérience universelle de l'individu dans une société hostile à ses souffrances et à sa solitude.

Enfin, la conclusion reprend ce concept de « réalisme socialiste » comme l'exerçaient Aragon et al-Kharrat, un réalisme propre à chacun d'entre eux au point qu'on peut le nommer réalisme Aragonien ou Nouvelle sensibilité (dans le cas d'al-Kharrat).

Pour ce qui est des citations bibliographiques courtes en arabe, on a préféré suivre le même modèle de citations en bloc pour faciliter la présentation de la traduction.

Quant à la bibliographie, celle-ci sera divisée en bibliographie primaire et secondaire qui comprend une partie consacrée à la bibliographie secondaire en langue arabe.

En confirmation à notre analyse, on a ajouté quatre annexes où on essaiera d'enregistrer, par les illustrations choisies par nos deux auteurs, leurs idées. En effet, lors des rééditions de ses *Œuvres Romanesques Croisées* avec Elsa Triolet²³, Aragon a ajouté des illustrations pour donner vie aux mots et ajouter une nouvelle dimension à ses textes. C'est sous cette perspective d'une seconde lecture que sont ajoutées ces annexes

²³ Écrivaine et résistante française d'origine russe, épouse de Louis Aragon.

PRÉAMBULE.

« Le Réalisme socialiste ne nous est pas donné, et notre réalisme socialiste sera ce que nous le ferons » (Aragon, 1997 :142)

ومع انني غير مقتنع، اطلاقاً، بمعظم نتاجات تلك الموجة التي سميت " واقعية اشتراكية " فهناك عندي يقين نهائي بأن الاشتراكية ذات الوجه الانساني حقا هي، في ذاتها وفي ممارستها الخلاقة الحل الوحيد لمأزق الانسانية الراهن. (ادوار الخراط، 2002 : 220)

Bien que je ne sois pas du tout convaincu de la plupart des produits de cette vague appelée « Réalisme socialiste », j'ai la certitude que le socialisme vraiment humain est, en lui-même et dans sa pratique créatrice, L'unique solution à la crise actuelle de l'humanité.
(Al-Kharrat, 2202 :220)

Le Roman Comme Expression Du Réalisme.

Sans doute, une des complexités du concept du réalisme émane de sa relation directe avec le roman et ses problèmes. Au moment où Maupassant le voit comme un « miroir », J.P. Sartre décrit la lecture du roman comme sauter dans le miroir, et se trouver dans un autre monde où le lecteur a l'impression de reconnaître sans qu'il l'ait jamais vu auparavant. De cette façon-là, c'est le nôtre qui a l'air d'un reflet ; et c'est pourtant celui dans lequel on revient quand on ferme le livre. (Sartre, 1947 : 14)

Ainsi décrit, le roman n'est pas le simple reflet d'un miroir mais il acquiert un dynamisme ou plutôt comme le définissent les philosophes « un mouvement dans l'espace ».

Bakhtine remarque en ce qui concerne les romans réalistes français :

[...] C'est la conjugaison de ce qui est historique, social, public, avec ce qui est privé, et même foncièrement intime, l'association de l'intrigue personnelle, commune, avec l'intrigue politique et financière, du Secret d'Etat avec le secret d'alcôve. La fusion de la série historique avec la série des mœurs et de la biographie (Bakhtine, 1978 : 388)

Ce qui sans doute nous fait regarder l'Histoire, en établissant un parallélisme entre le temps de l'Histoire et de la fiction (roman) qui selon Bakhtine prend corps dans l'espace

« Les événements constitutifs de l'histoire se transforment dans une concrétisation spatio-

temporelle. L'œuvre d'art rend visible le temps, entité abstraite, à travers des métaphores spatiales concrètes ». (Ibid., p. 237)

Ce qui coïncide avec la définition de Pierre Barbéris (1973) du réel et qui le conditionne avec l'Histoire:

Le réel est appréhendable mais aussi il échappe toujours à nos prises dans la mesure où celles-ci, présomptueuses et toujours partielles (pour des raisons objectives à préciser) s'imaginent pouvoir mettre fin à l'Histoire. [...] Si le réel était ce que, naïfs ou déformés, nous voudrions bien qu'il soit, il ne serait plus réel. Dès lors, il est toujours par-delà l'Histoire la mieux et la plus efficacement approprié, une Histoire qui réserve des surprises. (Barbéris, 1973 : 10)

De cette façon, le réalisme peut se définir comme l'art qui s'alimente de la réalité sociale et humaine de son temps, un temps qui change et multiplie les réalismes en leur accordant parfois un projet socio-politique, c'est le cas du réalisme socialiste né en Russie, avec une projection mondiale.

Une génération d'écrivains appelés « réalistes socialistes », seront les porte-parole de cette nouvelle tendance, pourtant leur roman n'est pas parvenu à introduire un contenu nouveau dans une forme ancienne, bien entendu, puisque la forme est restée tout à fait bourgeoise. Le cas le plus typique de ce genre d'avortement d'une littérature bourgeoise qui se fait passer pour prolétarienne, c'est à dire qui anticipe une théorie du Réalisme socialiste et revient finalement à son envers bourgeois qu'elle n'a d'ailleurs jamais quitté, est celui d'Aragon.²⁴

Louis Aragon, parrain du Réalisme socialiste en France, est conscient des difficultés du réalisme moderne, surtout pour sa relation directe avec la politique :

La grande difficulté du réalisme d'aujourd'hui, pour le dire avec une sérénité relative, ne tient pas du tout à ce que les règles qu'on a cru pouvoir en éditer sont absurdes, mais en ce qu'elles ne sont pas applicables.
[...] La grande difficulté du réalisme dans son développement tient à ce que, pour que ses règles deviennent valables, ce n'est pas la cervelle du romancier qu'il faut changer, mais le monde. (Aragon, 1970 :475)

²⁴ Cette critique fut adressée à Aragon par Philippe Sollers dans sa revue *Tel Quel*. Article qui figure dans *Écrire, pour quoi? Pour qui?* Œuvre citée dans notre bibliographie.

Il considère donc que le roman, une invention purement française, est la meilleure façon d'éduquer et de former l'esprit de l'homme :

Car le roman est une grande invention de l'homme, et je le répète, cette invention-là porte précisément le nom de l'ancien langage français comme pour dire que le roman est une chose de France, invention de chez nous, et qui convient à la forme de notre esprit et même plus : de notre langage, c'est-à-dire de notre bouche, de nos lèvres. [...]

Et si le roman sert à éduquer et à former, c'est souvent parce qu'il contient de belles, de pures histoires d'amour. Oui, c'est l'un des grands mérites du roman que d'avoir si souvent exalté l'amour qui unit l'homme et la femme, et qui est de haute source de la vie. Vous dites que les romans donnent de mauvaises idées ? Allons donc, à ceux qui les ont déjà. Les romans, c'est comme les voyages, cela forme la jeunesse [...]

Seigneur Dieu ! Moi, un médecin ! Les romans m'ont sauvé de cet honorable destin[...] et bientôt j'en ai écrit parce qu'il me fallait donner cette forme à mes rêves nourris par toutes les imaginations qui demeurent à jamais jeunes et vivantes dans les livres, même poussiéreux, dans les bibliothèques austères d'apparence, mais qui sont à qui sait s'en servir le plus grand, le plus magnifique des théâtres, où chacun, même le plus déshérité d'entre les hommes et les femmes, peut rencontrer l'amour, la beauté, la musique et tout ce qui fait la grandeur des rêves de l'humanité des hommes. (Aragon, 1997 :65-66)

Pour Aragon, le roman a toujours été le reflet de son écrivain, malgré les différents masques que porte ce dernier. Il n'y a pas ni homme abstrait ni roman abstrait :

Quand Balzac parle, il croit se cacher, mais je le vois. Personne d'autre que lui n'aurait pu écrire ces pages où il se suppose invisible. Ai-je pouvoir de m'effacer ? Est-ce que vraiment s'effacer qu'être le récitant, que de se borner à être le récitant ? Même au-delà : si la chose écrite semble relever d'une sorte de révélation anonyme, si le récitant disparaît, est-ce assez de la troisième personne, de l'impersonnalité du discours, n'est-ce pas encore le discours de quelqu'un ? Un homme masqué n'est pas autre chose qu'un homme. Et il n'y a qu'apparemment progrès si au lieu que ce soit lui qui dit, c'est une manière de généralisation de la troisième personne, de la personne des choses, non plus-il, mais on. Le tour de passe-passe, qui transfère le roman, aveu ou mensonge, de l'homme défini, du monde des personnes, à celui de l'indéfini, au monde de l'on-dit, n'est qu'une précaution oratoire toute passagère, un masque prêt à tomber quand quelque chose va toucher profondément la chair, va toucher la chair dans ce que vous appelez aussi l'âme. On voudrait, ah, comme on voudrait être à l'abri du regard, à l'abri du ricanement, des doigts des autres ! On a inventé le roman pour ça, puis voilà que le mur se fait transparent, l'alibi tombe, c'est toi, c'est toi meurtrier ! Il ne suffit pas de ne pas dire notre héros. Il ne suffit pas de crier qu'on ment, non plus. Même les contes de fées...Celui qui écrit est nu. On lui voit les plaies, ses cicatrices, sa force et sa faiblesse, son sexe et son âme. (Aragon, 1967 : 528-529)

Cette même idée sera reprise par al-Kharrat, qui en 2002 dans son article intitulé *Le panorama du Roman moderne*, met l'accent sur la situation du roman réaliste arabe :

لم تعد الرواية أو القصة الحدائية تعني بحبك ما كان يسمى بالايهام ، أو بأن يحرص الكاتب - بصفته تلك- علي أن يبقي صامتا أو كما لو انه يبقي صامتا فلا يفتح باعتباره كاتباً، نص الرواية و لا يتكلم بصوته باعتباره كاتباً- كان ذلك فيما مضى من الزمان يعد عيباً خطيراً في " فن " الرواية " صنعتها" تقليداً للرواية البلاغية (و من ثم المحفوظية المبكرة) ، أما القص الحدائي فعلة يستلهم تراثنا العربي الفولكلوري الذي يتخذ فيه الراوي مكان الصدارة لا يخفي نفسه و لا صوته، بل هو الذي يبدأ : " يا سادة يا كرام... صلوا علي النبي سيد الانام " دون خجل من صوته الشارح الحاضر المشارك في صنع " الرواية" أو في حكايتها أو في أحداثها [...] (الخراط،2006: 267)

Le roman ou l'histoire moderniste ne donne plus d'importance au mensonge romanesque, où l'écrivain - à ce titre - tenait à se taire sans envahir son roman ni parler avec sa propre voix. L'apparition du moi de l'écrivain dans ses œuvres à l'exemple du roman balzacien (puis de Mahfouz) se considérait comme un grave défaut dans "l'art" du roman arabe. Dans la narration moderniste, l'action s'inspire de notre héritage folklorique arabe, dans lequel le narrateur prend le devant de la scène, ne se cachant pas sa voix, mais c'est plutôt lui qui commence : Messieurs, gens honorables... Priez pour le Prophète, le maître de l'humanité », sans avoir honte de sa voix explicative présente, participant à la fabrication de la « narration », de son histoire ou de ses événements [...] (Al-Kharrat, 2006 : 267)

Il nous reste à dire que les romans d'Aragon et de al-Kharrat non seulement ne se détachent pas de leurs conditions historiques mais aussi sont anticipateurs du futur. Chacun de leurs romans exprime une situation qui contient un avant et un après où l'on ne peut pas manquer de discerner un changement de la réalité à un moment donné de l'Histoire contemporaine. Deux écrivains pour qui les faits d'esthétique étaient toujours des faits de sensibilité afin que leurs romans deviennent la traduction de leurs propres pensées, et à chaque évolution dans leurs écritures correspond une évolution dans leurs pensées parce que leurs « yeux ont changé ».

La Peinture Comme Expression Du Réalisme.

Nous vivons dans un drôle de temps, - reprit Blaise-fin de siècle, faut croire que ça signifie quelque chose. C'est pas que je regrette ce joli monde d'avant-hier, quand l'autre peignait son *Bonjour monsieur Courbet*. Un beau tableau d'ailleurs. Non, mais si je marronne à propos de la peinture, c'est parce qu'au fond...La peinture, c'est tout de même un reflet de la vie. (Aragon 1948 :282)

Après 1848, la peinture et la littérature s'orientent vers le réalisme, rappelons que le tableau de Courbet « un enterrement à Ornans » déclenchera la bataille réaliste de 1850

(*Courbet, sa vie, ses œuvres*, s. f.). La fusion entre les deux arts, peinture et littérature, est encore plus riche lorsque la littérature puise son inspiration dans le domaine pictural.²⁵

Il peut arriver que l'écrivain donne à son lecteur les éléments constitutifs d'une description qui fait naître un véritable tableau. Aragon et al-Kharrat nous offrent plusieurs exemples de descriptions chargées d'émotion et de trouble : L'arrivée d'Aurélien à la ville de R (longtemps oubliée) ou la solitude qu'éprouve Mikhaël en compagnie de Rama.²⁶ Descriptions qui nous laissent croire alors que l'écrivain se substitue au peintre.

Avec « Le débat de ma vie a été celui de l'expression des choses qui existent en dehors de moi, qui m'ont précédé en ce monde et y subsisteront quand j'en aurai été effacé », (Garaudy, 1963 :14) Aragon, marque son objectif à son lecteur : Transformer ce dernier en « voyant ».

Pour accomplir son projet Aragon se sert des illustrations :

Écrire et peindre, un seul mot signifiait l'un et l'autre dans l'ancienne Égypte, et cela se conçoit, puisque les mots n'étaient pas décomposés en lettres qui soient la transcription des sons, mais représentés par des hiéroglyphes figuratifs. Nous ne savons pratiquement rien du divorce qui s'est établi entre la représentation des choses et le nom qu'elles portent. Comment, et nous considérons généralement cela comme un progrès, dans l'écriture, c'est l'abstraction qui a vaincu. (Aragon, 1993 :7)

Partant de ce désir, de transformer la réalité écrite (la magie des mots) en réalité vécue, Aragon lors de l'édition de ses *Œuvres Romanesques Croisées*, intègre des illustrations qui traduisent le texte en images. Le choix de Mucha avec ses peintures baroques coïncide avec la structure du premier roman du *Cycle du Monde Réel*, dite par son écrivain mal construit²⁷ ou baroque.²⁸

²⁵ Pour plus d'exemples sur la relation entre texte et image voir l'article de Carriedo *Samuel Beckett : « Cómo decir » la imposible imagen* article cité dans notre bibliographie.

²⁶ Plus d'exemples seront fournis dans l'analyse consacrée au lieu de chaque œuvre.

²⁷ Le monde est mal construit, comme son livre....Ce monde est divisé, comme le roman, coupé en morceaux, selon des divisions qui sont celles des classes.

²⁸ Le baroque, au sens architectural de la construction des *Cloches* (préface des *Cloches de Bâle*).

Dans la première partie *Diane* on remarque l'intensité des illustrations baroques d'une figure féminine qui nous rappelle les déesses grecques, Diane une femme d'une beauté excessive qui s'occupe de ses déshabillés et de ses amours.

De la même classe sociale et d'une vie intellectuelle différente vient Catherine Simonidzé, qui rompt avec sa classe et s'avance à tâtons sans y parvenir, de rejoindre la classe ouvrière et c'est ce qu'interprètent les dessins de Mucha au début du chapitre, pourtant à mesure qu'on avance dans la lecture, les couleurs se transforment en noir et blanc et en documents d'époque en rapport direct aux changements produits dans la société française et aboutissant à des photos de Clara Zetkin, une femme moderne de l'époque.

Reste encore une question à résoudre : parmi tous les peintres qu'Aragon a connu et critiqué au long de sa vie pourquoi Mucha ? La réponse nous vient par Aragon lui-même « comme si peindre pour un peintre ce n'était pas le contraire de fuir ! ». (Aragon, 1977 :33)

Une fuite dans le temps, un retour aux années 1911-1912, les dessins baroques de Mucha restituent l'image de la femme au début du siècle dans ses représentations, en opposition avec les documents d'époque, témoignent de l'entrée de l'Histoire dans le roman.

De Prague ville du flamboyant et du baroque vient Mucha, artiste profondément tchèque et voyageur, qui a donné à un vieux rêve national une perspective internationale.²⁹

Cette relation entre peinture et réalisme ou peinture et roman est confirmé par Aragon, commentant les illustrations de Man-Ray pour *Aurélien* :

Mais le roman même, c'est Man Ray qui l'a écrit, jouant en noir et blanc du masque de l'Inconnue de la Seine, lequel pendait au mur d'Aurélien et s'en échappera pour se faire une femme vivante à la fois, et le reflet de toutes les destinées drainées par le fleuve. Et par ce siècle de nous. Ainsi, s'illustre l'histoire d'un amour, avec la précision du renvoi aux pages, comme un Jules Verne, ou tout au moins un Jules Verne de l'âme pour reprendre une expression qu'Elsa Triolet a laissé tomber quelque part. Afin de démentir le système, nous admettons dans le secret quatre silhouettes d'Albert Marquet, décidant de voir en elles des personnages épisodiques d'*Aurélien* et, tout arbitraire vu, un coin de Paris témoignant pour toute la ville de ce décembre de passants frileux et de dames à manchons.³⁰

²⁹ Ce qui accorde avec le projet de Réalisme socialiste de naissance Russe avec une projection internationale.

³⁰ Dans *O.R.C III Aurélien : Note sur l'illustration*

Autre illustration à remarquer et qui sans doute jette plus de lumière sur le réalisme aragonien basé sur les souvenirs est le tableau des Nymphéas de Claude Monet :

Bien sûr qu'En 1923 j'ai habité plusieurs mois à Giverny, été chez Claude Monet dans son jardin qu'on voit refluir dans Aurélien, mais Bérénice n'y était pas, ni Aurélien. Enfin, les lieux, les décors, les incidents d'époque, tout cela peut se retrouver, pourrait constituer comme on dit (ou on ne dit pas) une (ou des) clef anecdotique du roman, mais non point donner les noms des personnages.³¹

En opposant les tableaux classiques de Man-Ray qui représentent Bérénice au Nymphéas impressionniste de Monet, c'est réellement le classicisme et le romantisme qui se réconcilient dans un seul roman. Avec ce mélange -classico-romantique- Aragon donne naissance à son Réalisme Aragonien.

Les liens entre la littérature et la peinture se révèlent encore plus étroits lorsque les poètes et les écrivains se font critiques d'art .C'est le cas d'Aragon³² et de al-Kharrat³³.

D'Albert Marquet³⁴, Aragon écrit :

Cette lumière, celle souvent d'un contre-jour, je regarde ici l'homme qui la capta, dans le portrait qu'il fit de lui-même en 1904. J'y retrouve, plus jeune, ce visage que je n'ai connu que déjà fixé par l'âge, ce regard derrière le lorgnon, où l'œil droit s'ouvre grand, tandis que le gauche se réduit à une fente, comme si le peintre toujours mesurait devant lui, le pouce sur le crayon, la proportion des choses. On y lit cette rapidité calme à voir, à résumer ce que l'encre des dessins résume, l'immobilité, le mouvement, dans ces croquis où il y a du japonais, dit-on. [...] Et qu'à tout bas parler, je voudrais, moi, ne donner qu'à la France... (Aragon, 1981 :118)

Regard qui nous ramène à l'importance accordée à l'image visuelle, comme lecture parallèle aux œuvres d'Aragon et d'Elsa Triolet, Il n'est pas indifférent en effet que l'incipit de la collection des *Œuvres Romanesques Croisées* place celle-ci sous le signe du regard

³¹ Aragon, *O.R.C III, Histoire d'un manuscrit qui fut tant de fois mis en terre*

³² Voir aussi les articles d'Aragon dans *La querelle du Réalisme* (figure dans notre bibliographie) et *Écrits sur l'art moderne*.

³³ Voir « *Sous un autre jour, Études des beaux-arts* » في نور اخر ، دراسات في الفن التشكيلي

³⁴ Albert Marquet (1875- 1947), le choix d'Aragon des tableaux de Marquet sera repris dans l'analyse des éléments paratextuels d'*Aurélien*.

« Voici donc qu'il me faut regarder une partie de ma vie qui me devance et me suit : chacun de livres et, autour, les circonstances ». (Triolet, 1964 : vol.1 :13)

Un regard qui instaure une relation entre l'écrivain et ses œuvres est en quelque sorte un miroir entre le créateur et sa création. Un regard au sens figuré du repli sur soi-même (sur l'homme) et sur l'Histoire dont le résultat est un réalisme autobiographique. C'est sous cette perspective qu'il faut lire la relation réalisme et image.

Première Partie- Considérations Théoriques et Historiques.

Premier Chapitre : Le Réalisme Une Bannière Ambiguë

Le Concept Du Réalisme Analyse Et Acceptations

Aujourd'hui, le terme « réalisme » est certainement l'un des termes à la fois les plus communs et les plus controversés dans la littérature et la critique d'art.

Dès son apparition au XIX^{ème} siècle, le courant réaliste s'est associé au roman, Stendhal dans *Le Rouge et le Noir* décrivait le roman comme un miroir qui se promène sur une grande route, une métaphore qui fait du roman le reflet (la projection) de la réalité (Stendhal, 1983 : 90). Cependant, le réalisme est soumis à des thèmes spécifiques parmi lesquels l'ascension sociale et la chute, le monde du travail, la puissance des instincts, la guerre, la maladie et la mort. Donc, on peut dire qu'en rapport direct avec le roman et ses théories, le réalisme était soumis à des exigences structurelles ou à des thèmes spécifiques.

Les études qui ont été faites sur le roman réaliste peuvent se diviser en deux catégories, en fonction de leur approche. D'une part, nous avons celles qui procèdent d'une approche historique et qui abordent le genre essentiellement dans son contexte historique. D'autre part il y a des études qui procèdent d'une approche anhistorique, et qui conçoivent le roman réaliste comme un genre qui n'est pas lié à une période historique donnée. Le roman réaliste est considéré comme une forme romanesque ouverte, qui continue à se développer.

Dans notre approche, on adoptera les deux points de vue, qui selon notre perspective sont complémentaires. Le réalisme, qui se met en place en France de 1849 à 1857, se présente comme une “révolution” esthétique, sociale et politique et se définit, de la manière la plus simple, comme une doctrine réclamant une représentation de la réalité dénuée de diverses qualités d’imagination ou de vision personnelle, une stricte reproduction du monde en somme.

En rompant avec les écoles précédentes, le réalisme se définit, tout d’abord, contre le classicisme et les artistes tournés vers le passé. Il doit être l’art du présent et ne s’intéresser qu’au monde contemporain : on n’est pas très éloigné du fameux slogan “écrire pour son époque”. Il s’oppose surtout au romantisme, tout aussi archaïque, et notamment à son genre privilégié d’expression, la poésie. Le réalisme s’attaque aussi à l’art pour l’art qui est en train de naître et à cette conception d’une littérature autonome, séparée de la société : concevoir un art qui ne serait pas “utile” n’a pour les réalistes aucun sens.

Dans le dictionnaire de l’académie française, la neuvième édition on trouve:

Dans le domaine littéraire et artistique, notion, apparue au XIX^e siècle, réunissant sous une même appellation des œuvres qui, en réaction contre le romantisme, ont cherché à représenter tous les aspects du réel. Zola voyait dans le naturalisme l’aboutissement du réalisme. Gustave Courbet est un des principaux peintres du réalisme. Au XX^e siècle, Roger Martin du Gard³⁵ ou Simenon³⁶ s’inscrivent dans la mouvance du réalisme.³⁷

Cependant on peut distinguer deux tendances qui marquent le rapport romantisme/réalisme, la première celle de M. Georges Pélissier (1901) qui considère que le romantisme est un mouvement déjà réaliste, d’où le réalisme proprement dit devait très naturellement sortir. Pour lui, la présence du romantisme chez d’authentiques réalistes

³⁵ Roger Martin du Gard (1881-1958), il obtient le prix Nobel de littérature en 1937 à la suite de la publication de sa nouvelle *L’Été 1914* et qui forme avec l’Épilogue, les dernières parties d’un long roman *Les Thibault. L’Été*, évoque les semaines qui ont précédé le début de la Première Guerre mondiale.

³⁶ Simenon, Georges (1903-1989).

³⁷ <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9R0720>

comme Balzac signifie que le romantisme incluait du réalisme et qui fait, par conséquence, du réalisme un élément du romantisme.

Emile Faguet se sépare de M. Pélissier, Pour lui, le réalisme oppose ou prétend opposer l'exactitude littérale, au lyrisme du romantisme, en d'autres termes « le réalisme est une probité de copiste en quoi il est singulièrement respectable et dont la tendance est de supprimer la sensibilité, l'imagination et la pensée car la sensibilité déforme »³⁸. (Faguet, É., 1912 :694-708)

Il est évident que l'école littéraire française dans sa définition du réalisme, adopte comme perspective sa comparaison historique avec le romantisme.

OED (Oxford English dictionary) définit le réalisme comme une forme représentative:” *close resemblance to what is real, fidelity of representation, the rendering of precise details of the real thing or scene*”, et l'oppose à l'idéalisme “*any view or system contrasted with idealism*”³⁹

L'école anglaise à l'exemple de Bradley et d'Eliot, contrairement à la française, établit une opposition entre idéalisme/réalisme. L'écart entre réalistes et idéalistes est que, pour les premiers, l'idéal naît presque immédiatement au contact du réel, alors que, les derniers accordent plus d'importance au travail intérieur (le subjectivisme) (Mander, 2009).

À ces deux tendances romantisme et idéalisme, on peut ajouter une troisième, non moins confuse, « le naturalisme ». Apparu au XVIème siècle, le mot désigne un savant qui s'occupe spécialement de sciences naturelles, puis de biologie. Il faut préciser que la distinction entre réalisme et naturalisme est parfois difficile à établir. Le romancier naturaliste doit étudier des faits réels et y baser son travail. En fait, naturalisme s'applique à un objet relativement facile à identifier, ce qui lui donne en quelque sorte un caractère objectif proche

³⁸ *Le Réalisme des romantiques - Wikisource*, s. f.

³⁹ O.E.D, Oxford University Press.

du scientifique. Par contre, dans le réalisme, les romanciers doivent créer un monde parallèle à la réalité où plutôt la nature est modifiée par la propre expérience de son auteur, ce qui lui donne un caractère plutôt subjectif.⁴⁰

En littérature la naissance du naturalisme est accordée à Zola qui emprunte aux savants leurs méthodes et élabore ce qui est connu comme « roman expérimental ».

À un certain point de vue, le réalisme ne serait-il autre chose que la négation de toute école, de toute convention ?

À la question qu'est-ce que le réalisme ? Champfleury (1857) répondait en exigeant du romancier la sincérité dans l'art, formule vague, qui ne permet pas de préciser quelle part il faut attribuer au travail de stylisation de la réalité, qu'opère tout romancier. La bataille réaliste, semblait écarter comme secondaire les problèmes formels, certifiant sans le vouloir, l'idée trompeuse que la représentation littéraire pouvait être comparée à un daguerréotype.

Or, s'il ya une préoccupation centrale chez les grands romanciers dits « réalistes », c'est bien celle de l'expression de la structure, du travail formel, en un mot de la stylisation.

Maupassant, dans la célèbre *préface de Pierre et Jean* observera que « faire vrai » consiste à donner « l'illusion complète du vrai [...] Les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des illusionnistes » (Maupassant, 1888 : 10).

Le malentendu ainsi dissipé, on pourrait considérer qu'il y a quelque équivoque à perpétuer une tradition scolaire, qui range sous la bannière du réalisme des écrivains fort différents et dont l'originalité même réside, toujours selon Maupassant, « dans une vision personnelle du monde » et « une véritable recreation stylistique du réel » (Ibid., P. 8)

Au-delà de cette thématique qui leur est commune, il y a le traitement différent que chaque écrivain en fait. Distanciation ou neutralité, prise de position ou parti-pris peuvent influencer, considérablement, la vérité historique. Théorie défendue par Marthe Robert « Le

⁴⁰ Pour les différents degrés de subjectivité dans le réalisme voir Walter Lacher, 1940 : 17

degré de réalité d'un roman n'est jamais chose mesurable [...], il ne représente que la part de l'illusion dont le romancier se plaît à jouer. » (Robert, Marthe., 1988 :21).

Paul Ricoeur établit une relation entre récit Historique et récit de fiction. Au moment où le récit historique se réfère à un passé réel, scientifiquement documenté, la fiction se caractérise par « une prétention à la vérité ». Pourtant, étant donné que la fiction n'est pas séparable du temps dans lequel elle puise sa matière, on pourrait dire que la fiction entretient des liens étroits avec le réel vécu ou historique, à ce moment se produit ce que Ricoeur appelle « historisation du récit de fiction » ou « fictionalisation du récit historique » (Ricoeur, 1991 : 185) C'est de l'échange entre ces deux concepts que naît le temps humain connu comme le temps raconté. Par la lecture, le temps raconté prend sa dimension véridique, et c'est uniquement quand se confrontent le monde fictif du texte au monde réel du lecteur, que se produit ce que Ricoeur appelle « la réfiguration » (Ibid., p. 287).

On trouverait une attitude semblable chez Jakobson (S. Thorel-Cailleteau, 1998 :8) qui définit plusieurs emplois du mot, entre autres (*réalisme du projet de l'auteur* et *réalisme perçu* par le lecteur).

Pour ce dernier, le « réalisme » en littérature est principalement une question de convention esthétique, une sorte de programme ou de concept tactique invoqué par une génération d'écrivains pour se démarquer d'une génération précédente. Il insiste sur la relativité de la notion de réalisme.

Or, il est certain que le changement constant des périodes littéraires a eu comme conséquence une appréhension toujours changeante de la réalité de sorte que le réalisme de chaque roman a un sens tout relatif, qui dépend non seulement de celui qui perçoit, mais également du contexte social et littéraire du roman, ce qui veut dire qu'il ne peut jamais être littéralement réel.

De retour à l'école anglaise, et l'importance donnée à la relation spécifique entre les personnages et l'auteur, Wayne Booth, un des théoriciens de grande renommée, insiste sur l'importance de la présence de l'auteur dans son œuvre, l'auteur implicite, en tant qu'interprète, est un élément important dans beaucoup de romans.

Selon Booth, il existe une relation directe entre le romancier qui prétend être invisible ; pour foncer dans l'intérieur des âmes de ses personnages ; et la vraisemblance d'une histoire qui paraît se raconter seule. En laissant parler la vie qu'on appelle ainsi la réalité sociale, la fiction paraît n'avoir jamais été écrite (Booth, 1961 :17)⁴¹.

Notre analyse ne peut arriver à une conclusion sans mentionner Lukács et sa théorie du réalisme comme reflet de la société. Dans *la théorie du roman* Lukács établit une relation entre le roman comme genre littéraire et la société. Pour lui, le développement d'une structure économique produit un modèle homologue dans la création littéraire, en ce moment la littérature devient le reflet de la société : « Le roman est une forme biographique par excellence et en même temps chronique sociale dans la mesure où cette recherche se déroule à l'intérieur d'une société donnée » (Lukács, 1920 : 175).

Cependant une littérature liée directement à la structure économique d'une société se transforme en idéologie et s'éloigne de l'objectivité littéraire. C'est grâce à l'écrivain et son attitude vis-à-vis de l'évolution sociale que la littérature devient objective ou réaliste⁴².

À la suite de ce rapide parcours, on peut dire que l'art en général et le roman en particulier ne reflète pas la réalité scientifique ni historique par excellence mais plutôt une réalité modifiée.

Temps, espace, expérience personnelle du passé sont des facteurs qui écartent un réalisme Historique d'un réalisme romanesque qui est plutôt le reflet du vécu de son auteur.

⁴¹ Booth, 1961 consacre trois chapitres à l'étude de la présence de l'auteur dans ses oeuvres.

⁴² C'est ce qui se remarque au début du réalisme socialiste d'Aragon où dominait l'influence Communiste russe.

Faire du réalisme une expérience non temporelle, est le rêve qui a toujours hanté les écrivains réalistes, pour qui écrivons-nous se demandait Aragon dans la préface des *Beaux Quartiers*. Conscient des problèmes du roman réaliste, Aragon voulait dépasser les limites de l'aujourd'hui et d'hier pour s'adresser au lecteur du demain, en faisant de son monde réel un cycle applicable à toutes les époques et les temps, ce qui autorise à son réalisme par excellence le titre « d'un réalisme sans rivage »⁴³.

Réalisme Et Histoire : Contexte socio-historique

Le dilemme du réalisme n'est pas uniquement dans sa définition ou ses thèmes traités, mais aussi en tout ce qui concerne la critique et l'histoire littéraires. Le réalisme comme tendance s'inscrit tantôt dans la tradition de la mimesis-imitation de la réalité, définie dans la *poétique* d'Aristote, tantôt comme Vraisemblance. Le principe mimétique est au cœur de l'esthétique occidentale, comme l'a montré le critique Erich Auerbach dans un essai fondateur, *Mimésis* (1968), un principe qui perpétue jusqu'à nos jours de mode qu'on peut dire que le réalisme comme tradition mimétique a toujours existé dans la littérature française

Pour la littérature de la fin du moyen âge, le réalisme découle du figuralisme chrétien et emprunte au christianisme presque tous les thèmes intellectuels et esthétiques. La société n'existe pas en tant que problème historique, mais tout au plus en tant que problème moral, et ce moralisme, par surcroît, vise davantage les individus que la société. Une doctrine d'imitation compliquée Il ne s'agit plus seulement d'imiter les actions humaines mais d'imiter des textes bibliques qui servent de modèles.

La littérature antique avec son « réalisme limité » s'est montrée incapable de représenter la vie quotidienne avec sérieux, en révélant ses problèmes et leur arrière-plan historique. Le premier projet de souligner le rôle de l'Histoire dans le changement de l'être humain est celui de Montaigne.

⁴³ Le titre de l'œuvre de Roger Garaudy écrite en 1963 et dont la préface fut écrite par Aragon.

Montaigne, qui avait commencé ses *Essais* par le chapitre « par divers moyens on arrive à pareille fin » (Montaigne, 1972 : 20) propose des anecdotes tirées de l'Histoire, et son œuvre qui avait commencé comme un projet de se peindre dans l'intimité, termine par être un essai de comprendre son temps en le faisant dialoguer avec l'Histoire des siècles passés⁴⁴.

Une contradiction qui nous invite à nous demander pourquoi un écrivain qui, annonce son projet de se peindre lui-même dans l'intimité de son être individuel, commence son œuvre par un chapitre impersonnel ?

En réalité, on peut dire que cette contradiction est au cœur de la démarche de Montaigne parce que le parcours intellectuel qui le mènera à la connaissance de son « moi », la vie des autres va lui servir continuellement de champ d'expérience. Il veut en effet éclairer une réaction personnelle à la lumière de ce que d'autres, avant, ont fait ou dit ; il cherche à comprendre son temps en le faisant dialoguer avec l'histoire des siècles passés ; il entreprend de se comparer aux sauvages qu'on vient de découvrir ou à ses contemporains engagés dans les guerres de Religion, afin de saisir ce qui, dans un individu, trahit l'homme universel, celui qui souffre, meurt, lutte, prend du plaisir quels que soient l'époque ou le pays.

Par le passage de la peinture du moi à la peinture de l'homme universel, Montaigne a pu démontrer que la vérité est une (universelle), si diverses que soient ses manifestations.⁴⁵

Au XVII^e siècle, un nouveau combat est engagé entre deux conceptions romanesques. D'un côté, la conception idéaliste qui croit en la suprématie de l'esprit, explique le comportement humain par une aspiration à un absolu, donne à l'amour une signification essentiellement spirituelle et l'interprète comme une communion des âmes. De l'autre, la conception réaliste qui accorde la plus grande importance au corps, considère que l'homme

⁴⁴ Même stratégie suivie par Aragon.

⁴⁵ Sur le rôle de l'Histoire dans la prise de conscience du « Je » chez Montaigne consulter Del Prado 1994:33

agit en fonction de réalités matérielles, souligne l'aspect sensuel de l'amour. Dans le roman, cette frontière entre Idéalisme et réalisme s'impose, l'idéalisme s'affirme dans le roman héroïque.

À cette inspiration idéaliste s'oppose résolument une manière réaliste venue d'Espagne. Elle donne naissance à la tradition du roman comique qui traverse tout le XVII^e siècle : il s'agit, à travers des aventures pittoresques et amusantes, de décrire la société, sans oublier les classes défavorisées et les marginaux. (D'après certains critiques⁴⁶ c'était la base du réalisme socialiste).

Avec le triomphe du classicisme, la tragédie française reprend à son compte la conception sublime de l'amour, et la situation littéraire ne semble guère favorable à la situation réaliste. La grande et importante littérature du XVII^e siècle, est écrite entière dans un style sublime. Elle évite tout mot « bas », tout réalisme direct ; elle contribue pour sa part à l'exaltation des personnages princiers, et presque toutes ses œuvres semblent conçues pour une élite, pour «la cour de la ville ».

Les difficultés éprouvées par le réalisme burlesque ne signifient pas un recul du réel. Bien au contraire les lecteurs de cette période éprouvent de plus en plus le besoin de s'appuyer sur la réalité. Ils demandent que la fiction romanesque soit enracinée dans le réel.

Le roman historique, qui s'épanouit durant cette période, propose des solutions à ce problème : des liens entre la fiction et la réalité.

Le XVIII^e siècle voit s'opérer une véritable révolution scientifique et idéologique : la puissance de la nature devient un objet d'émerveillement et d'étude, nous pouvons caractériser la mimesis des lumières par l'extension ou plutôt l'illimitation du domaine de la

⁴⁶ Auerbach, 1968 : 336; Sorensen Ravn, Catherine, 1987: 126 et 163 ; Del Prado, 1994:874

représentation, ce qu'on appelle « encyclopédisme », des conceptions matérialistes et athées s'imposent⁴⁷.

En marge du courant rationaliste qui se caractérise par la rigueur d'une pensée souvent abstraite, par l'appel constant au raisonnement et par la volonté d'expliquer scientifiquement l'univers, se développe avec Rousseau un courant sensible. Il privilégie l'émotion, l'imagination et le rêve et annonce le romantisme.⁴⁸

À travers ce renouveau de la sensibilité qui l'élève et le définit, le Moi devient un point d'ancrage plus ou moins rassurant dans l'océan tourmenté de l'Histoire.

Dominant la première moitié du XIX^{ème} siècle, le Romantisme décline rapidement dans la seconde moitié. La nature « réaliste » présente un visage important, né en réaction contre les excès du romantisme et sous l'influence du développement de l'esprit scientifique, la nature cesse d'être un « état de l'âme » pour devenir l'objet d'une description objective et exacte. Conformément à la théorie des milieux alors en vigueur, paysages et régions déterminent la psychologie de leurs habitants. La peinture précise d'un lieu, aide à la connaissance des hommes. De cette conviction naissent les descriptions, parfois très longues, que Flaubert, Zola et Balzac insèrent dans leurs romans.

Avec le second empire, les préoccupations sous le règne de Napoléon III augmentent. La conception même de l'écrivain et l'écriture évoluent : Stendhal et Balzac ont ouvert la voie du réalisme, le premier en envisageant le roman comme un « miroir » sans complaisance de la réalité, le second en proposant *La comédie humaine* comme un instrument de connaissance de la société et des mœurs contemporains.

⁴⁷ Cependant les découvertes scientifiques serviront d'inspiration pour la littérature (Voir *Micromégas* de Voltaire)

⁴⁸ On verra au long de notre analyse qu'Aragon mentionne Rousseau à plusieurs reprises par ses protagonistes

Le réalisme sous le règne de Napoléon III se présente comme littérature d'engagement et de résistance, Courbet expose ses premiers tableaux en 1857, qui voit aussi la publication du recueil d'articles que Champfleury intitule « *Le Réalisme* ».

Gustave Courbet, Max Buchon, Champfleury, Edmond Duranty et ses deux collaborateurs du journal *Réalisme* (Jules Assézat et Henri Thulié), sont les principaux représentants de ce mouvement de 1850 (Aussi connus comme les petits réalistes). Avec eux l'art change de mission, Il suffit alors de consulter « *Quelle est la mission de l'art,* » de Max Buchon où il reprend *La Philosophie du progrès*, ouvrage dans lequel Proudhon présentait sa conception de l'art social devant éduquer le peuple.

Étroitement associé au réalisme, un autre concept se présente, « la vraisemblance », Jakobson l'inclut comme condition du réalisme. Selon lui, cette définition courante du réalisme comme « Courant artistique qui s'est posé comme but de reproduire la réalité et qui aspire au maximum de vraisemblance » (S. Thorel-Cailleteau, 1998 :7) est incomplète, étant donné que la vraisemblance est une « notion très fuyante » (idem).

S. Thorel-Cailleteau (1998) la présente comme une exigence artistique, c'est-à-dire que la vérité en art est un effet produit par la mise en œuvre d'une rhétorique particulière, où n'agit pas le principe d'identité. Pas moins intéressante, l'analyse faite par Del Prado (Del Prado, 1999: 83) à la vraisemblance et où la première personne « Je », est utilisé comme garantie de celle-ci dans la nouvelle en général.

En résumé, on peut dire que la vraisemblance est en quelque sorte un code idéologique et rhétorique commun à l'émetteur et au récepteur, donc assurant la lisibilité du message et dont la fracture avec le réalisme n'est pas aussi nette qu'on a peut-être voulu le croire.

Pour conclure, on peut dire que le réalisme comme tradition historique et mimétique en développement a toujours existé, il se présentait comme une révolution ou plutôt évolution

aux courants qui l'ont précédés, il fallait attendre jusqu'à la seconde moitié du XIX^{ème} siècle pour former une propre discipline et se joindre aux divers courants littéraires en *isme*⁴⁹.

Du Réalisme aux Réalismes.

À partir de ce moment, différentes acceptions vont coexister, se compléter, se confondre ou se combattre. En plus des mouvements (modalités) réalistes qu'on citera par la suite, Javier Del Prado a divisé le réalisme en plusieurs niveaux qu'on peut détailler du mode suivant :

- Réalisme anecdotique ou mimétique
- Réalisme structurel ou métaphorique
- Réalisme existentiel (autobiographique) ou dialectique (Del Prado, 2000 :230).

Le premier est le reflet de la vie telle qu'elle existe, sans retouches (langage vulgaire ou anecdotes vulgaires comme reflet de ce qu'on appelle la réalité sociale).

C'est le terme qui parut dans les cinquante premières années du XIX^{ème} siècle dans un article anonyme apparu au *Mercure français* :

Cette doctrine littéraire qui gagne tous les jours du terrain et qui conduirait à une fidèle imitation non pas des chefs-d'oeuvre de l'art mais des originaux que nous offre la nature, pourrait fort bien s'appeler le réalisme : ce serait suivant quelques apparences, la littérature dominant du XIX^e siècle, la littérature du vrai⁵⁰ (Del Prado, 1992: 34)

La seconde adopte la théorie d'un structuralisme génétique, et affirme que tout texte trouve une matrice historique à la racine même de sa création, de telle sorte que le texte crée un monde dont la structure peut refléter de manière analogique où à travers les jeux de fictions (symboles, métaphores) un certain moment de l'histoire d'une société.

⁴⁹ « Ce ne fut que plus tard, favorisé le mouvement de 1848, que le réalisme vint se joindre aux nombreuses religions en isme » religions en isme, fut le nom que donnait Champfleury aux mouvements littéraires (classicisme, romantisme et réalisme) dans son manifeste de 1858 (figure dans la bibliographie).

⁵⁰ (Citando Elbert B.O. Borgerhoff, 1938:839).

Le troisième niveau, plus problématique à comprendre d'un *Je* face à la société, un *je* incapable d'accepter la réalité sociale décide d'entreprendre une réaction solitaire pour la dépasser ou la modifier. (On part de l'individu pour arriver à la réalité générale de l'Histoire ou d'une époque)

À ce troisième et dernier niveau Del Prado prend comme exemple *le René* de Chateaubriand, un curieux exemple et qui était jusqu'à alors classé comme récit partiellement autobiographique appartenant au Romantisme (1802).

Comme René, François René de Chateaubriand a connu une enfance délaissée, l'affection d'une sœur aînée, la tentation du suicide : comme lui, il s'est embarqué pour l'Amérique.

Mais l'essentiel dans *René* n'est pas l'intrigue. Elle est presque inexistante, s'effaçant pour mieux laisser une impression de vide. Or ce vide même est le centre de l'œuvre : la mélancolie de René naît de son insatisfaction, de son impuissance à agir, de la frustration de ses désirs. Toutes ses aspirations restent à l'état de virtualités, aucune ne se réalise : l'amour d'Amélie est un amour impossible, René voyage en vain à la recherche du bonheur.

Ce même modèle sera repris plus tard par Aragon dans l'écriture d'*Aurélien*. On peut établir une comparaison rapide entre les deux romans et qui sera reprise en détail dans le chapitre consacré à l'analyse d'*Aurélien*.

Figure 1

Comparaison entre René et Aurélien

Le roman	Le René	Aurélien
Conditions Historiques.	Après l'échec de la Révolution française et avant le triomphe de Napoléon (ce	Le roman s'enracine dans certaines circonstances précises, celles du référent

	qui est connu littérairement comme le premier mal du siècle) (1802).	représenté des années vingt, mais aussi celles du contexte de l'écriture, celui des années quarante. (Un nouveau mal du siècle).
Le Thème principal.	Insatisfaction, frustration, amour impossible, solitude. Un conflit existentiel à l'intérieur du conflit historique.	L'errance, L'impossibilité du couple, la solitude, un conflit existentiel à l'intérieur du conflit historique. (Les deux guerres mondiales)
Les mécanismes narratifs.	Anecdotique, actantiel Spatio-temporel.	Anecdotique, actantiel Spatio-temporel.
Ressemblance avec la vie de l'auteur.	René est Chateaubriand (écriture autobiographique).	Aurélien (selon Aragon) est un modèle qui hésite entre Drieu de La Rochelle et lui-même (un homme dans une certaine situation).
Organisation du texte.	L'organisation des dates, des personnages (éléments textuels fidèles à la vie de l'écrivain ou inventés) sont sélectionnés et organisés pour projeter une époque,	“ <i>Pour Expliquer ce que j'étais</i> », tels sont les premiers mots de l'autobiographie intellectuelle qu'Aragon écrit au moment même où il

	<p>une génération face à l'Histoire.</p> <p><i>(realismo autobiográfico será realismo gracias a su capacidad para convertirse en metonimia de una estructura colectiva)</i> (Del Prado, 1999: 230-231)</p>	<p>travaille dans la rédaction d'<i>Aurélien</i>.</p> <p>Dans <i>Aurélien</i>, le narrateur se soucie d'enraciner la fiction dans une période précisément délimitée en restituant le climat sociologique et culturel de l'époque</p>
--	--	--

On peut déduire qu'*Aurélien* suit un nouveau patron, de mode qu'on peut le classer comme un réalisme romantique ou autobiographique comme indiqué par Del Prado.

En ce qui concerne le régime réaliste, le réalisme présente diverses modalités d'écriture :

Le réalisme subjectif. Cherchant à analyser la spécificité de la technique romanesque de Stendhal par rapport à celle d'autres romanciers, Georges Blin insiste sur le fait que Stendhal refuse de décrire la réalité telle qu'il la voit ou l'imagine. Contrairement au romancier démiurge qui, à l'exemple de Balzac ou de Zola, sait tout sur ses personnages, sur l'univers dans lequel ils se meuvent, Stendhal, pratiquant « un réalisme subjectif », ne dépeint le réel que sous l'angle où ses héros l'appréhendent :

Il est vrai que le réel ne fait l'objet d'une vision qu'en tant qu'il fait l'objet d'une visée, le romancier peut se regarder comme exempté de la description : décrire, c'est le fait d'un idéal témoin ou d'un homme qui pour un moment se retient de vivre ; quand elle coupe le récit, la description loin d'aboutir à replacer le personnage dans son milieu, l'expulse donc de son contexte qui est un contexte d'action. (Blin, 1954 : 173)

L'intérêt de Stendhal (1783- 1842), procédait des expériences de sa propre vie, il ne s'adressa pas à la structure que la société pouvait avoir, mais aux mutations de la société

existante. La perspective temporelle demeure toujours présente à son esprit, le sentiment que les formes et les modes de vie changent continuellement domine ses pensées.

Le réalisme analytique (intentionnel). En échange Le réalisme balzacien (1799-1850) se présente comme explication du réel et non simple copie. C'est alors dans la précision des descriptions qu'il faut chercher la réalité. C'est ici que l'aspect scientifique de l'œuvre de Balzac se fait le plus visible. Balzac attache une importance toute particulière au langage.

La précision de Balzac et son souci de rendre la vérité du monde qui l'entoure est donc au service d'une vision du réel qui lui est (peut-être forcément) particulière, certains des acteurs qu'il fait intervenir dans ses romans portent ainsi sa voix.

Sans renoncer à la complexité de la réalité historique, sans schématisme, Balzac parvient à imposer une unité à la diversité du réel en faisant de son œuvre romanesque un monde en soi. Le monde de Balzac, en effet, est un monde codé ; tout y est signe : le vêtement révèle l'être, le langage trahit l'appartenance sociale ; c'est un monde clos.

Le réalisme formel. Flaubert (1821-1880) reconnaît volontiers qu'il est « épris de lyrisme ». Quand il compose *Madame Bovary*, il déclare : « Toute la valeur de mon livre sera d'avoir su marcher droit sur un cheveu, suspendu entre le double abîme du lyrisme et du vulgaire ». ⁵¹Ce qui marque Flaubert est son style. L'obsession Flaubertienne du style comporte plusieurs degrés de signification.

Il s'agit d'abord d'une volonté de perfection formelle, d'autant plus nécessaire, aux yeux de l'écrivain, que le sujet de l'œuvre est dépourvu de beauté intrinsèque : c'est pourquoi cette préoccupation est dominante chez Flaubert à l'époque de *Madame Bovary*, roman de médiocrité « Comment faire du dialogue trivial qui soit bien écrit ? » Se demande le romancier. S'obligeant à chasser le mot impropre, à fuir les assonances intempestives, à

⁵¹ G. Flaubert, *Correspondance*, Lettre à Louise Colet, 8 février 1852

travailler la couleur et le rythme, il va pousser le souci du style à un degré jusqu'alors inconnu dans l'ordre du roman. On reconnaît ici l'influence de l'Art pour l'Art, Flaubert transpose donc les exigences de la poésie au discours romanesque, dont il inaugure la poétique. Celle-ci inclut le travail sur la composition, capitale pour Flaubert : il s'attache notamment à ménager entre les épisodes descriptifs et les épisodes dramatiques des transitions insensibles, pour obtenir un effet de mouvement uniforme et de coulée.

L'emploi si caractéristique du discours indirect libre relève aussi de cette préoccupation : le texte donne accès à la conscience d'Emma ou à celle de Frédéric, sans qu'il y ait rupture avec la description de leur être intérieur, par glissement du point de vue externe au point de vue interne⁵².

Dans un sens large, le « style » selon Flaubert n'est pas moins que l'expression d'une vision du monde particulière à l'artiste. L'ambition flaubertienne est en effet totalisante :

Il faut peindre le dessus et le dessous des choses⁵³ -note-t-il. Réalisme n'est donc pas ici synonyme de littérature d'observation et de notation. Il faut pour peindre justement les choses, se laisser habiter par « l'amour de la contemplation », par « la sympathie universelle » pour le réel, grandiose ou mesquin : c'est une tâche quasi mystique. Le travail de l'écriture intervient dans la formulation la plus exacte de l'impression profonde, impression laissée par la réalité intériorisée. Il faut que la réalité entre en nous, jusqu'à nous faire crier, pour la bien reproduire. (Moussa, 1995)

L'importance du style acquiert dès lors une dimension métaphysique. Par ses descriptions, Flaubert charge les objets d'un poids symbolique (parfois double ou triple), crée entre eux un système d'appels et d'échos : tous les points de l'univers fictionnel, saturés de signification, font l'extraordinaire richesse des romans de Flaubert que tant de romanciers du XX^e siècle (Marcel Proust, James Joyce, Milan Kundera⁵⁴) considèrent comme le Maître.

Un réalisme historique et social (un idéalisme à rebours). Une des plus grandes ambitions de Zola (1840-1902) est de donner à la littérature un statut scientifique. Il assigne

⁵² La même stratégie sera reprise par Aragon dans la description de Diane *des Cloches de Bâle*.

⁵³ Dans *Flaubert et le style / Les Amis de Flaubert et de Maupassant*, s. f.)

⁵⁴ Kundera, Milan (1929-2023) romancier Tchécoslovaque naturalisé français.

au roman la double tâche d'être documentaire et expérimental, de constater les phénomènes et d'en vérifier les mécanismes.

Zola est parvenu sans conteste à rendre la plupart de ses œuvres documentaires. Les informations contenues dans les meilleurs titres des *Rougon-Macquart* en font presque d'authentiques ouvrages de sociologie.

Zola se veut le peintre de la société, il ne se contente pas de faire des tableaux statiques. Ce qui l'intéresse surtout, c'est la société en évolution, le mouvement des transformations historiques. Zola est un analyste du changement qui a trouvé un domaine d'investigation particulièrement riche dans cette période de profondes mutations économiques et sociales que fut le Second Empire.

À partir de la rédaction de *L'assommoir*, le socialisme ne cesse pas de progresser dans l'esprit de Zola et dans son œuvre. Ce socialisme, essentiellement romantique et sentimental au départ, deviendra de plus en plus pragmatique et rigoureux. Cependant Zola n'adhérera jamais à l'idée d'une nécessaire révolution violente et tout en peignant avec sympathie, dans *Germinal*, les luttes ouvrières, il manifeste toujours une certaine méfiance à l'égard de leurs dirigeants, des « meneurs ». À vrai dire, le socialisme de Zola s'inscrit moins dans une démarche politique que dans un pari humaniste sur l'avenir.

Faire de la littérature une exacte reproduction de la nature semble donc être une entreprise partiellement vouée à l'échec. Entre la nature, les sciences et l'art existent des différences que le naturalisme n'est pas parvenu à surmonter. Ce qui permet de dire que la vision de Zola comme idéaliste remet en question son projet mimétique.

Si notre point de vue est correct, nous pouvons dire que, durant tout le XIX^{ème} siècle, la France a pris la part la plus importante à la genèse et au développement du réalisme moderne.

Terminant le réalisme du XIX^{ème} siècle, on se demande si la Première Guerre mondiale constitue-t-elle une véritable coupure pour le réalisme ? Faut-il négliger J. Romains, R. Martin du Gard, Aragon, Simenon ? Inclure Proust dans le corpus ? En exclure Céline ?

Le XX^{ème} Siècle : Le Réalisme Moderne.

L'Histoire constitue plus que jamais en ces cinq premières décennies du siècle un élément essentiel de l'environnement des écrivains : elle va souvent constituer le décor ou le thème de leurs œuvres. L'apparition d'une morale laïque et républicaine, liée à la séparation de l'Église et de l'État, fournira la matière de quelques textes de Mauriac⁵⁵ ou d'Anatole France⁵⁶. La guerre de 1914-1918 sera à l'origine d'une abondante production romanesque, littérature de témoignage, de contestation ou de méditation. La montée des périls (fascisme, menaces de guerre) apparaîtra souvent dans les œuvres des années trente, *et l'époque de la Résistance* donnera à la littérature française quelques-uns de ses grands poèmes. Enfin les problèmes sociaux (des grèves de 1906 jusqu'aux lois sociales de la libération) trouveront un écho dans diverses réalisations de la littérature narrative.

La psychologie romanesque s'écarte des conceptions classiques qui amenaient à retrouver, derrière la diversité des réactions, l'unité ou la cohérence d'un personnage.

La lecture de Dostoïevski⁵⁷ a conduit bien de romanciers à rendre compte des complexités de la conscience, de l'ambivalence des sentiments et des zones d'ombre que peut comporter l'âme humaine. La connaissance des travaux de Freud invite aussi les écrivains à mettre à jour les manifestations de l'inconscient : la psychanalyse a eu sur le plan de

⁵⁵ Les passions humaines et l'absence de foi jouent un rôle de premier plan dans *Genitrix* (1923), *Le désert de l'amour* (1925) et *Thérèse Desqueyroux* (1927).

⁵⁶ Voir *L'Histoire contemporaine* où Anatole France exprime à la bouche de son protagoniste Monsieur Bergeret, ses propres opinions sur la République, la religion, la justice et la charité, l'affaire Dreyfus, etc.

⁵⁷ Plusieurs études marquent l'influence de la littérature de Dostoïevski sur les romanciers européens en général, entre eux on peut citer (Bergeron, 2008) et (Sunnen, 2016)

conception des personnages et de l'écriture romanesque, une influence diffuse mais considérable.

C'est à dire que les romanciers ne renoncent pas, pendant cette période de l'entre-deux-guerres, à la psychologie. Ils cherchent de nouvelles voies : attention au détail, investigations dans les zones troubles de la conscience, analyse de situations inexplorées.

Mais le grand novateur en matière est Marcel Proust qui, par la mise au point de nouveaux outils stylistiques et par l'attention portée aux phénomènes liés au temps et à la durée, renouvelle complètement l'analyse psychologique du personnage romanesque.

Marcel Proust (1871- 1922) et le réalisme de conscience. Dans les années vingt, une technique narrative retient tout particulièrement l'attention des romanciers. Elle n'est pas vraiment nouvelle, mais les premières traductions d'*Ulysse*, le roman de Joyce lui donnent une vigueur plus remarquée. Il ne s'agit plus de résumer ce qui se passe dans la conscience d'un personnage, mais de le montrer en présentant les processus psychologiques tels qu'ils existent aux différents niveaux de conscience, avant qu'ils soient formulés en langage délibéré.

Proust se considérait lui-même comme un découvreur de « lois psychologiques ». Pour lui, la réalité extérieure, objective du présent qu'il relate, ne constitue qu'un point de départ (même s'il n'est peut-être pas tout à fait fortuit) : l'accent est mis entièrement sur ce que la circonstance extérieure suscite dans l'esprit, sur ce qui n'est pas vu directement mais à travers des reflets dans la conscience, sur ce qui n'est pas lié au présent de l'événement qui sert de cadre à la narration et donne naissance à ces réactions.

Avec Proust nous avons toujours affaire à un « je » narratif, qui n'est pas un auteur observant de l'extérieur, mais un personnage engagé dans l'action et qui la colore de sa sensibilité particulière, de sorte qu'on pourrait être tenté de ranger son roman parmi les

produits de subjectivisme unipersonnel. Pour Proust, l'œuvre d'art a pour fonction de mettre à jour ce que nous portons de plus profond en nous.

Pour conclure, on peut dire que la technique du monologue intérieur non seulement permet d'explorer le « moi » profond d'un personnage, mais aussi de montrer comment le réel apparaît à une conscience précisément située dans l'espace et dans le temps. Ceci met en évidence la nécessaire subjectivité des points de vue sur le monde. Cette technique sera adaptée et transformée par les écrivains sujets de notre étude (Aragon et al- Kharrat)⁵⁸ tout au long de la seconde moitié du siècle

Deuxième Chapitre : Le Réalisme Socialiste, Naissance, Évolution et Transposition (Cas de La France).

Notre propos n'est pas de refaire ici l'Histoire du socialisme soviétique, nous voulons nous limiter à un survol historique de la naissance et du développement du socialisme russe et son exportation à la France, et au monde arabe faute de quoi notre objet « le réalisme socialiste » serait partiellement identifié.

Le Marxisme : De la Philosophie à la Pratique Littéraire.

Dans *Le Manifeste communiste* écrit, dans un langage éclatant, Karl Marx déclare que « L'histoire de toute société existante, jusqu'à ce jour, est l'histoire de la lutte des classes » (Marx & Engels, 1897 :5)

Marx était matérialiste. Il affirmait que le monde matériel existe, et que nos idées sont les reflets de ce monde. Il montrait que la manière dont les hommes gagnent leur vie, la manière selon laquelle la richesse est produite et distribuée, déterminent la structure de la société.

⁵⁸ De là vient l'importance d'étudier l'effet de la guerre sur l'écriture d'Aragon et al-Kharrat.

Avec l'accroissement des moyens de production, les outils et les ressources naturelles sans lesquels la richesse ne peut être créée deviennent la propriété privée de certains individus favorisés, et ces individus, ayant des intérêts communs à défendre contre les non-propriétaires, se sont unis dans une classe exploitante qui se dresse contre la masse exploitée de la population. Cette classe défend ses intérêts à la fois par la force (l'action politique, l'État) et par la propagande et la persuasion (la religion, toutes les idéologies). (Ibid., p. 20)

Influencé par Rousseau, Marx reprend l'idée qu'un déclin moral de l'humanité accompagne la croissance de la civilisation.

Voulant donner une signification nouvelle à l'intuition de Rousseau, Marx montre que la perte d'égalité a été le prix du progrès économique. La perte du contrôle de la production par la majorité sociale, et sa concentration dans les mains d'une minorité privilégiée a produit l'affirmation hypocrite que les intérêts de la classe dirigeante sont les mêmes que ceux de la société dans son ensemble.

Karl Marx, tourné vers la réflexion philosophique d'abord, vers la réflexion politique et économique ensuite, ne s'est pas moins intéressé toute sa vie aux questions esthétiques.

« Qu'est ce qui fait de l'art une valeur éternelle malgré son historicité ? » Cette question posée par Marx dans l'introduction à *la critique de l'économie politique* (1858), résume l'esthétique marxiste, exigeant à la dialectique de réaliser l'impossible union entre le temporel et l'éternel, entre la valeur historique et la valeur absolue, entre la vérité relative et la vérité totale.

Pour G.V Plekhanov (1856-1918), traducteur russe du *Manifeste communiste*, la littérature et l'art sont le miroir de la vie sociale. Les productions artistiques ne sont que des phénomènes ou faits nés des rapports sociaux. Ainsi, toute œuvre est l'expression de son temps et que le contenu et la forme sont déterminés par les goûts, les habitudes et les tendances de ce temps. (Arvon, H. ,1970 :7)

Pourtant les premières tentatives d'application du Marxisme à la création d'une littérature, et plus généralement d'une culture nouvelle, n'émanent pas du parti bolchevik lui-même, mais des dirigeants d'un mouvement autonome, constitué dans son sillage et généralement par ses militants et désigné sous le nom de *Proletkult* ou « la culture prolétarienne » dont le but est de revendiquer un art totalement autonome qui ne serait en rien dépendant du contrôle du parti communiste. Une culture des prolétaires pour les prolétaires, sans passer par les spécialistes bourgeois ni par les intellectuels révolutionnaires. La variété des écoles littéraires au lendemain de la Révolution est, en vérité, impressionnante. (Ibid., p. 52)

Lénine Et Les Arts.

En s'emparant du pouvoir, en octobre 1917, Lénine rêvait d'ouvrir la porte aux révolutions dans les sociétés industrialisées de l'Europe occidentale. Il évitait en général de parler de « culture prolétarienne », pour lui il y a une culture universelle : le marxisme, pourtant l'idée qu'il puisse y avoir une expression culturelle indépendante du parti est absurde.

Dans son article *L'organisation et la littérature du Parti*, écrit en 1905, Lénine répudie énergiquement toute activité littéraire qui ne participe pas aux efforts du Parti. La littérature remplit selon lui une fonction sociale ; elle oriente l'action révolutionnaire par une prise de conscience des réalités sociales qu'elle suscite, entretient et intensifie, en même temps qu'elle met elle-même à profit les leçons qui se dégagent de la lutte révolutionnaire (Aucouturier, 1976).

En lisant le décret du P.C, il faut se rappeler que par intérêts du peuple et intérêts de l'État - qui coïncident complètement du point de vue de l'État - on n'a rien d'autre en vue que ce même communisme qui pénètre tout et absorbe tout :

[...] La littérature et l'art sont parties inhérentes de la lutte de tout le peuple pour le communisme [...] La plus haute fonction de la littérature et de l'art est de mobiliser le peuple à la conquête de nouvelles victoires pour édifier le communisme.⁵⁹

Le statut politico-social nouveau qui définit la littérature soviétique découle de la théorie marxiste, telle qu'elle a été appliquée en Russie par Lénine à partir d'octobre 1917.

Lénine n'a cependant pas rejeté la notion de « culture prolétarienne » mais il lui a donné un sens plus idéologique que sociologique. Créée en 1921, L'association des écrivains prolétariens sera jusqu'à 1932 l'aiguillon de la politique littéraire du parti.

En 1928, au premier congrès de l'association des écrivains prolétariens, dans un rapport intitulé « la voie royale de la littérature prolétarienne », on rejette la factographie ; le concept de « la voie royale de la littérature prolétarienne » apparaît alors, il essaye de combiner deux principes contradictoires: d'une part l'esthétique du réalisme qui désigne une conception « intuitiviste et libérale » de la création artistique, d'autre part « l'hégémonie du prolétariat » qui implique une conception volontariste et rationaliste de l'art. Cette contradiction interne sera héritée par le réalisme socialiste.

En 1913, Lénine mobilise un géorgien qu'il charge d'élaborer la « solution prolétarienne de la question nationale ». La réponse de Staline est l'article célèbre « Le marxisme et la question nationale », où il répond par une définition : « La nation est une communauté stable, historiquement constituée, communauté de langue, de territoire, de vie économique et de formation psychique, qui se traduit dans la communauté de culture » (Staline, *Le marxisme et la question nationale* (1913), 1996) .Les critères de la nation définis si précisément par Staline sont, dit-il, inséparables. Qu'un seul vienne à manquer et la nation n'existe pas.

⁵⁹ Dans Lahanque mentionnant différents discours prononcés par Khrouchtchev à l'intention des intellectuels soviétiques et publiés sous le titre de « *Pour une liaison étroite de la littérature et de l'art avec la vie du peuple* » (Revue *Communiste* no 12, 1957)

Tel est aussi le cas des juifs qui n'ont aucun des caractères requis pour former une nation et dont le destin est d'être intégré par les nations où ils vivent. (Le problème des juifs sera repris par le socialisme arabe surtout à la suite de l'occupation de la Palestine en 1948.)

La Littérature Dans La période De Staline.

Les premières années du pouvoir de Staline (1928-1934) ont vu un contrôle total du RAPP⁶⁰ qui met la littérature au service du Parti. Pourtant, les résultats de la politique menée par la RAPP se révélèrent aussi peu brillants que ceux souhaités par le Parti.

Ce souhait se concrétisa entre le 17 août et le 1^{er} septembre 1934 avec la tenue du premier congrès des écrivains soviétiques. Le réalisme socialiste voulait dire qu'on attendait désormais d'une œuvre littéraire qu'elle soit réaliste de point de vue de la forme et du contenu, dans un début d'une nouvelle époque politique et esthétique. Au nom du réalisme socialiste, terme forgé par Staline lui-même, celui-ci impose à l'art et à la littérature des règles rigides et déclare que les écrivains soviétiques disposant désormais d'une doctrine scientifiquement établie doivent se considérer comme « *des ingénieurs de l'âme humaine* » (Aragon, 1935 :11). Lors du congrès de 1934 on avança du réalisme socialiste la définition suivante :

Le réalisme socialiste, la méthode de base de la littérature soviétique et de la critique littéraire, exige de l'artiste qu'il donne de la réalité dans son expansion révolutionnaire un rendu fidèle et historiquement concret. En outre, l'artiste a pour tâche de former et d'éduquer les ouvriers, sur le plan idéologique, dans l'esprit du socialisme.⁶¹

Et en Autre version :

Le réalisme socialiste, méthode de base de la littérature soviétique et de la critique littéraire, **exige de l'écrivain sincère une présentation historiquement concrète de la réalité** dans son développement révolutionnaire. D'autre part, la véracité et le caractère historiquement concret de la représentation artistique du réel doivent se combiner **à la tâche de la transformation** et de l'éducation idéologique des travailleurs dans l'esprit du socialisme [...]⁶²

⁶⁰ Association russe des écrivains prolétariens

⁶¹ Voir Lahanque sur le 1er Congrès fédéral des écrivains soviétiques, 1934, C. R. sténographie. Moscou, 1934, p. 716.

⁶² Cette version à différence du premier est citée dans Arvon, Henri, 1970 : 78 offre une idée plus précise sur les débuts de l'oppression Communiste.

Nous voulons nous arrêter sur quatre points qui peuvent expliquer le réalisme socialiste :

- « Le réalisme socialiste est la méthode », le contrôle total d'une seule méthode officielle et unique où tout est conçu en fonction des intérêts du socialisme.
- Dans la même ligne, « une méthode qui exige », il ne peut y avoir d'autre contenu que la vérité dictée par et pour le Parti.
- « La méthode principale de la littérature et de la critique littéraire », la littérature est soumise à une critique autoritaire, aucun écrivain n'est libre de cette exigence.
- « La présentation historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire » c'est l'essence même du réalisme socialiste, le but marxiste de ce réalisme socialiste, l'Histoire humaine c'est l'histoire de la lutte des classes et la qualité requise de l'écrivain est l'optimisme, ses personnages peuvent connaître des drames mais toujours dans un cadre romantique où « le happy ending » doit être garanti.

L'importance de ces points est qu'ils seront appliqués à la lettre au Moyen-Orient non seulement à l'époque du Communisme arabe mais aussi dans les semi-démocraties.

Le congrès fut largement dominé par des interventions de Gorki et de Jdanov, la première traite un des thèmes majeurs de l'esthétique marxiste, à savoir l'obligation qui incombe à l'activité littéraire de se joindre à l'activité générale afin de contribuer à la lutte que les hommes mènent contre les contraintes exercées par la nature. Jdanov par contre, se fait l'interprète des visées essentiellement politiques de Staline.

La victoire chèrement acquise en 1945 contre le fascisme issu du monde occidental renforce les tendances proprement russes du réalisme socialiste. Une volonté d'exalter la supériorité du génie créateur russe pendant la lutte contre toutes les influences étrangères,

contre cette tentation permanente et corruptive que le Parti dénonce sous le nom de « cosmopolitisme ».

« Le Jdanovisme » qui, après 1946, se confond avec le réalisme socialiste acquiert son aspect définitif en accentuant ce chauvinisme d'après-guerre. La pression exercée sur les écrivains, réduits par le jdanovisme au rôle de commentateurs dociles des décisions politiques du comité central du Parti devient de plus en plus forte.

La restauration des formes d'art traditionnelles s'appuie sur les goûts d'une nouvelle couche intellectuelle, issue, comme la plupart des dirigeants de la nouvelle génération sur lesquels s'appuie Staline, des classes populaires pour lesquelles l'art et la littérature sont avant tout un instrument de promotion culturelle.

Dans le domaine de la création littéraire, la poésie s'efface devant la prose où les traditions du réalisme sont restées plus vivantes.

Naissance Du réalisme Socialiste Français Au XXème siècle.

Ce qui caractérise le roman réaliste du XXème siècle, c'est l'intérêt grandissant qu'il manifeste pour le peuple. Ainsi le romancier Léon Lemonnier, qui, avec André Thérive⁶³, lance en 1931 un nouveau courant littéraire, le populisme, écrit : « Nous en avons assez des personnages chics et de la littérature snob ; nous voulons peindre le peuple » (Lemonnier, 1930 : 34).

Les grands romanciers réalistes de l'entre-deux-guerres mettent au point des techniques qui correspondent à une nouvelle vision du monde : la description ne donne plus lieu, comme chez Balzac ou Zola, à des inventaires circonstanciés, elle procède par brèves notations suggestives, offrant un aperçu rapide du cadre et des personnages. Marqués

⁶³ André Thérive, de son vrai nom Roger Puthoste (1891-1967) est un écrivain, romancier, journaliste et critique littéraire français. Il est aussi initiateur, aux côtés de Léon Lemonnier, du courant littéraire populiste.

également par les œuvres de Dostoïevski, les romanciers révèlent les complexités et les contradictions de l'être humain.

Le réalisme des années 1920-1940 est aussi très attentif au rôle de l'Histoire : l'individu, directement confronté aux événements collectifs est désormais obligé de se situer par rapport à eux et de prendre parti. Le roman devient une méditation sur la condition humaine et suggère une attitude morale.

À la suite des graves événements qui marquent la période de l'entre-deux-guerres, et de la crise de 1929 qui fait douter de l'efficacité du capitalisme, des régimes nouveaux, inspirés par des idéologies récentes (marxisme et fascisme) s'installent en Europe.

Face à ces crises, certains romanciers prennent position par des interventions publiques et par l'action. Malraux est un compagnon de route des communistes et combat en Espagne contre l'armée franquiste. Saint-Exupéry⁶⁴ meurt au cours d'une expédition aérienne contre l'occupant allemand. Nizan⁶⁵ milite au parti communiste, alors que Drieu La Rochelle, dès 1934, choisit le fascisme.

Dès 1934, le réalisme socialiste fait des adeptes parmi les écrivains de plusieurs pays européens, convertis au communisme par les conséquences sociales de la grande crise de 1929, puis par la montée du fascisme et de l'hitlérisme, devant lesquels les démocraties occidentales semblent désarmées. Ce qui est le cas de quelques surréalistes.

Admirateurs de Rimbaud, les surréalistes s'efforcent de réaliser le précepte de celui-ci : « changer la vie »⁶⁶. Sous l'impulsion de Breton⁶⁷, ils vont adopter un autre mot d'ordre,

⁶⁴ Saint-Exupéry, Antoine (1900-1944) mobilisé en 1940, accomplit plusieurs missions aériennes, dont l'une est racontée dans *Pilote de guerre* (1942).

⁶⁵ Nizan, Paul (1905-1940), militant communiste, il séjourne en U.R.S.S. pendant toute l'année 1934. Il meurt au début de l'offensive allemande de 1940, après avoir rompu avec le parti communiste français pour protester contre le pacte germano-soviétique d'août 1939.

⁶⁶ En 1874, Arthur Rimbaud emploie cette expression, dans une lettre adressée à un ancien dirigeant de la Commune.

⁶⁷ L'histoire de l'adoption du groupe surréaliste présidé par Breton le Communisme fut mentionnée à plusieurs reprises par Aragon dans Graudy (1961) et dans (Aragon 1897-1982 & Arban, 2012)

plus politique, de Karl Marx : « changer le monde ». À partir de 1925 s'amorce en effet un rapprochement avec les intellectuels communistes.⁶⁸ En janvier, 1927, Aragon, Breton, Éluard et Péret adhèrent au parti communiste français.

Aragon, l'ancien surréaliste devenu le romancier « du monde réel » est à la fois la figure la plus incontestable du réalisme socialiste français, et la plus improbable, séduit par la personnalité de Maïakovski et converti au communisme par la suite de plusieurs voyages en URSS, après « cinq années d'hésitations, de « contremarches », il va lui-même prendre une décision difficile: Le 6 janvier 1927, il se décide à adhérer au Parti, auquel il restera fidèle plus d'un demi-siècle, adhésion devenue définitive trois ans plus tard, au Congrès des écrivains prolétariens de Kharkov en se ralliant en 1935, à la doctrine de l'union des écrivains soviétiques dans son essai *Pour un réalisme socialiste*.

L'écrivain rompt définitivement avec les surréalistes en 1932, et finira même par entrer au comité central du PCF. Le poète signe un texte où il reconnaît ses « erreurs passées », condamne les « initiatives individuelles » du groupe surréaliste qui témoignent d'une « idéologie idéaliste ».

Les premières occurrences du réalisme socialiste en France, se trouvent dans deux articles de *l'Humanité* signés par Jean-Fréville⁶⁹, le premier « l'œuvre littéraire de Gorki » date du 11 octobre 1932 où il écrit « Le réalisme de Gorki est dialectique, révolutionnaire et socialiste », le second article publié en Décembre 1932 intitulé « la politique littéraire en URSS » où il explique au lecteur français le réalisme socialiste :

De tous les problèmes théoriques posés, le plus important fut celui du réalisme socialiste. On exige de l'écrivain la vérité, non pas une photographie morte, « un documentaire » figé, mais une vérité qui découvre les perspectives et les tendances, qui montre la réalité dans son développement. Est-ce à dire que toute autre conception littéraire est bannie, que le romantisme

⁶⁸ Un rapprochement similaire se produira en 1948 entre les frères musulmans et les Communistes pour défendre Palestine.

⁶⁹ Son vrai nom Eugène Schkaff (1895-1971), Issue d'une famille bourgeoise russe, venue en France en 1903, devient chroniqueur littéraire à *l'Humanité* sous le pseudonyme de Jean Fréville et fait connaître les écrits de Marx, Engels, Lénine, Plékhanov sur l'art et la littérature. Il participe à la création de l'AEAR.

révolutionnaire est condamné ? En aucun cas. Le romantisme rouge ne contredit pas à la vérité, il est une manière de la refléter. Ainsi toute latitude est laissée à l'écrivain qui fera œuvre d'art selon son tempérament propre.⁷⁰ (Baudorre, 2003)

Le Congrès des intellectuels pour la défense des libertés, qui se tient à Paris en 1935, et où une importante délégation d'écrivains soviétiques, composée en majeure partie de non-communistes comme Tolstoï ou Pasternak apporte l'atmosphère d'union au congrès et permet à l'URSS de Staline de se poser en champion de la liberté et de la démocratie face au danger nazi.

Pour mieux analyser la naissance du réalisme socialiste français, il faut mettre en parallèle deux événements, la dissolution de la RAPP en URSS, le 23 avril 1932 et la naissance de l'AEAR en France le 17 mars de la même année⁷¹.

Le 13 décembre 1931, l'écrivain et critique d'art communiste Léon Moussinac écrit :

[...] il est urgent que l'on fixe la situation réelle de la section française des écrivains et des artistes révolutionnaires... Nous laissons ainsi, par notre faute, aller au fascisme des éléments intellectuels que nous aurions pu amener à la lutte des classes révolutionnaires en leur faisant comprendre notre doctrine et la théorie révolutionnaire du marxisme-léninisme [...] La section française des écrivains et artistes révolutionnaires doit être dirigée par le Parti. Il n'y a aucune raison pour qu'il en soit autrement. Le Parti doit s'en occuper tout de suite. (Baudorre, 2003)

Quelques mois plus tard, le 17 mars 1932, l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR) est créée sous la présidence d'honneur de Léopold Averbach, de Théodore Dreiser, de Maxime Gorki, d'André Marty, de Romain Rolland et d'Edmond Fritsch. Dès sa création, l'association revendique « 200 adhérents environ (dont 80 pour les écrivains, 120 pour les artistes). [La] fraction communiste comprend 36 camarades ».⁷²

⁷⁰ Pour plus de renseignements sur Freville on peut se reporter à la notice que lui consacre Nicole Racine dans le *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français*, dirigé par Jean Maitron et Claude Pennetier, Paris, Éditions ouvrières, 1964-1993

⁷¹ Remarque faite par Lahanque dans son doctorat d'État, mentionné dans notre bibliographie.

⁷² D'après Lahanque, Reynald (Voir Bibliographie)

Le Parti communiste est donc à l'origine de la création de l'AEAR, plus précisément, c'est le Bureau international pour la littérature révolutionnaire – qui est lui-même une création de l'Internationale communiste – qui pose les bases de l'association.

Avec la création de l'AEAR, le Parti communiste français s'implique durablement dans la vie artistique, créé sur les bases de la résolution finale de Kharkov, sa fondation coïncide à la fois avec la condamnation du surréalisme, du populisme, et du courant prolétarien présenté par Barbusse et la revue *Monde*.

En 1932 Barbusse et Aragon subissent des pressions semblables, destinées à leur faire admettre qu'il n'y a pas de voie révolutionnaire en dehors du Parti. Aragon a montré avec *Front rouge*⁷³ qu'il a su le comprendre.

L'appel au matérialisme dialectique lancé par l'AEAR en 1932 nous renseigne sur ses volontés esthétiques. Toutefois, jusqu'en 1934, il n'est pas question, dans *Commune*, de « méthode » de création tel que cela a pu être énoncé dans le manifeste de l'association. Pour cela, il faut attendre le mois de juin et la préparation au Congrès des écrivains soviétiques (août 1934), qui se traduit dans *Commune* par la publication des « statuts de l'Union des écrivains soviétiques de l'URSS » :

Il ne faut pas poser le problème de la méthode de façon abstraite, ne pas demander à l'écrivain qu'il suive des cours de matérialisme dialectique avant d'écrire. Nous n'avons vis-à-vis des écrivains qu'une exigence fondamentale : écrivez la vérité, représentez telle qu'elle est notre réalité, qui est, par elle-même, dialectique. Ainsi, la méthode fondamentale de la littérature soviétique est la méthode du réalisme socialiste. (Baudorre, 2003)

La définition du réalisme socialiste et son officialisation par les Soviétiques permet de répondre à un besoin vital, indispensable. Les problèmes sont que, d'une part, cette définition est réalisée par des Soviétiques pour des Soviétiques et, d'autre part, que sa diffusion en France est effectuée par des hommes et des femmes de lettres puisque c'est une méthode

⁷³ Poème qui sera fortement critiqué plus tard par Aragon

créée avant tout pour la littérature. De cette façon, si dans le domaine des arts plastiques le terme « réalisme » est récurrent – notamment dans les réponses à l'enquête « Où va la peinture ? », l'expression « réalisme socialiste » est absente des pages de *Commune*. Il faut attendre 1936 pour que le mot d'ordre de Jdanov soit prononcé dans le cadre d'un événement organisé par l'association qui succède à l'AEAR, la Maison de la culture. Cette dernière organise en mai et juin une série de débats sur le réalisme en peinture. Les premières interventions directes du Parti Communiste dans le domaine proprement esthétique sont publiées en 1936 dans la *Pravda*

De retour en France et plus précisément au monde littéraire, à la suite du congrès qui s'ouvrit le 17 août dans la capitale russe sous la présidence d'honneur de Maxime Gorki, et qui avait pour thème principal « La littérature mondiale contemporaine et les tâches de l'art prolétarien » en 1934, Aragon et Malraux réagirent, chacun à sa façon, devant ces directives concernant le rôle et la fonction de la littérature dans la nouvelle société post révolutionnaire qui s'implantait en URSS.

Aragon, ancien surréaliste converti au communisme, voulait d'abord rester fidèle à ce qu'il y avait de libérateur dans le dadaïsme, et Malraux, sympathisant communiste, insistait sur la nécessité de dissocier les réalisations soviétiques sur le plan économique et social, pour lesquelles il disait son admiration-des exigences de la création artistique, sur lesquelles il émettait des réserves importantes.

Alors que les partisans du réalisme socialiste voulaient capter la réalité, Malraux voyait dans la création littéraire l'expression, à travers des images, du développement d'un problème personnel, d'une réalité. La littérature, poursuivait-il, « c'est la volonté d'augmenter la conscience des hommes », et la conscience est liée à la vie psychologique « la fonction même de l'œuvre d'art consiste toujours à permettre à un homme de comprendre le sens de sa

vie, de comprendre mieux ce pourquoi il vit et ce pourquoi il peut mourir » (Lahanque, 2002 :186).

Pour résumer la situation des écrivains en France au début de la IV^{ème} république, on peut dire que nombre d'écrivains s'engagent de façon plus concrète dans la politique. Plusieurs d'entre eux sont alors séduits par le Parti communiste, qu'ils en soient des adhérents ou des « compagnons de route ». Cet attrait des intellectuels pour le parti communiste constitue une caractéristique de la période. Mais certaines grandes voix se déterminent d'une tout autre manière : Mauriac exprime son soutien au M.R.P.⁷⁴, parti qui met en avant les valeurs chrétiennes et les préoccupations sociales.

Malraux participe en 1947 à la mise en place du R.P.F.⁷⁵, mouvement créé par le général de Gaulle. Sartre devient un animateur du RDR.⁷⁶, petit parti fondé par des intellectuels qui souhaitent trouver une « troisième voie », refusant le soutien à l'URSS aussi bien que l'alliance avec les États-Unis ; après l'échec de ce regroupement, Sartre deviendra en 1951 « compagnon de route » du Parti Communiste. Camus, enfin, exprime sa sympathie pour le R.D.R, mais manifeste une indépendance d'esprit qu'il conservera, malgré l'isolement qu'elle lui valut, jusqu'à sa mort.

Maîtres à penser d'une partie de l'opinion publique, Mauriac, Malraux, Camus, Sartre, Aragon sont sans doute les derniers écrivains à tenir ce rôle, dévolu davantage par la suite à des spécialistes de sciences humaines ou à des savants.

Troisième Chapitre : Transmission de la Pensée Occidentale à L'Égypte

Histoire et Évolution.

Le premier contact entre la culture égyptienne et l'europpéenne remonte au temps de Napoléon Bonaparte et l'expédition de l'Égypte. Sans entrer en détails historiques, une des

⁷⁴ Mouvement républicain populaire

⁷⁵ Rassemblement du peuple français

⁷⁶ Rassemblement démocratique révolutionnaire

plus grandes réussites de cette expédition fut l'établissement d'un mouvement de boursiers entre la France et l'Égypte.

Un des noms les plus résonnants dans la révolution culturelle égyptienne est « Rifa'a al-Tahtawi » رفاعة الطهطاوي (1801-1873) qui a traduit la vie de Montesquieu et les lois de Napoléon et a fondé « la première école de langues en Égypte. » Tahtawi dans son célèbre livre « *Takhlis Al Ibrîz fi Talkhis Paris* »⁷⁷ " تَخْلِيصُ الْإِبْرِيْزِ فِي تَلْخِيصِ بَارِيْسِ " montre son admiration à la civilisation européenne et la possible conciliation entre les coutumes des deux différentes cultures.

À la suite de Tahtawi, d'autres écrivains marquent leurs opinions envers la culture occidentale. Ali Moubarak (1823-1893) en est l'exemple علي مبارك qui, à la différence de Tahtawi, dans son œuvre « *Ilm al din* » " علم الدين " (ou Science de la religion) reflète une posture réservée de la civilisation européenne.

Encore plus réservées, celles de Sheikh Mohamed Abdou (1849- 1905) et de Gamal al-Din al Afghani (1838-1897), qui sont considérées plus radicalement religieuses qu'occidentales. Leurs opinions sur certaines affaires a duré jusqu'à nos jours à l'exemple du thème du voile (hijab) (قضية الحجاب والسفور)

Une des grands noms de cette époque est Qasim Amin (1863-1908). Son séjour en France, où il mène une vie d'étudiant européen pendant quelques années, sera un des points de départ de sa formation intellectuelle. Il n'était pas l'observateur de la vie occidentale, mais un véritable acteur dans celle-ci. La libération relative concernant les femmes qu'il observe alors constitue pour lui un véritable choc qui le marquera définitivement. De retour en Égypte, la préoccupation d'Amin avait un nom « le déclin de l'Islam ». Selon lui, ce déclin est en stricte relation avec la décadence de la société où domine l'ignorance. Seule par

⁷⁷ Publié en 1934

l'éducation et l'autonomie de la femme (chose qui ne contredit pas la *shari'a*) la société peut évoluer.

Dans son livre *Tahrir al-mar'a*⁷⁸, publié en 1899, Amin prétend que la *shari'a* était la première loi (Précédente) à établir l'égalité entre l'homme et la femme. Au cours de son livre, Amin soigne son ton, pour éviter la collision entre son opinion progressiste et le pouvoir religieux dominant. Malgré la prudence avec laquelle Amin a rédigé son ouvrage, celui-ci suscite un ouragan de protestations, et réclamations de tous genres contre les opinions progressistes de l'écrivain. C'est comme réaction à cela qu'il publie en 1900 son second ouvrage, *Al mar'a al-Jadida*⁷⁹, ou *La femme nouvelle* où il adopte bien naturellement un ton plus polémique. Comme conclusion, Amin considère que le développement de la société ne se réalisera pas sans se séparer de la pression religieuse.

On peut considérer Ahmed Lutfi al-Sayyid (1872-1963) comme le vrai fondateur du nouveau courant culturel en Égypte. Lutfi nationaliste, incitait les Égyptiens à se libérer de l'influence des Turcs ottomans et à chercher dans leur Histoire leur propre identité. Pour cet objectif il fondait, en 1907, le journal « *Al-Garida* ». Son mouvement eut beaucoup de succès, surtout entre les boursiers égyptiens retournés de la France. Une des idées les plus polémiques de ce groupe, était la condition féminine dans la tradition islamique et son développement. En 1914 la thèse de doctorat de Mansour Fahmy à Paris intitulée « *La condition de la femme dans la tradition et l'évolution de l'islamisme* »⁸⁰, où il dénonce la double mesure de l'islam envers la femme, rédigée sous la direction d'un professeur juif, Levy-Bruhi a renforcé ce courant qui sera connu plus tard sous le nom de « la Renaissance arabe ou *Al-Nahdha* » Parmi les précurseurs de ce courant on peut citer Taha Hussein,

⁷⁸ Œuvre qui figure dans notre bibliographie.

⁷⁹ Œuvre qui figure dans notre bibliographie.

⁸⁰ La thèse de Mansour Fahmy lui valut d'être interdit d'enseignement en Égypte jusqu'en 1919. Il décéda un peu plus tard, rejeté et méprisé. La thèse a été republiée en 2002 par les éditions Allia sous le titre *La condition de la femme dans l'islam*.

Salama Moussa, Ali Abdel Razek, Ismaïl Adham, et Lutfi Al-Sayyid (al-Guindy, 1983 :9). La principale caractéristique de ce courant est l'attaque au nationalisme arabe à la religion en général surtout à l'islam accusant les arabes d'arriération tout en considérant les Grecs et leur civilisation comme supérieurs aux Arabes. Le débat est servi entre les deux groupes conservateurs et innovateurs, ceux qui s'inclinent pour une société à l'occidentale et ceux qui souhaitent la religion comme base de la société (Salafis). Ces débats marqueront la culture et la littérature égyptienne jusqu'à nos jours.

En 1926, Taha Hussein (1889-1973), publie son livre " في الأدب الجاهلي " « *Fil Adab al Jahili* »⁸¹ « la littérature préislamique », un recueil qui fut censuré dès sa parution. Ce dernier retient la leçon, en se rachetant avec prudence par des écrits qui prouvaient sa foi et son attachement à l'islam. Il n'est donc pas étonnant de le voir contourner un sujet aussi tabou comme l'athéisme. Dans des articles (réédités plus tard dans son livre « *Mélange-Alwan* », il présente donc Jean Paul Sartre en s'intéressant particulièrement à l'aspect littéraire de ses œuvres, évitant le problème de l'existentialisme athée.⁸² Le cas de Taha Hussein n'était pas le seul à souffrir l'oppression d'Al Azhar, l'institution religieuse plus imposante en Égypte. Mahmoud Azmy⁸³ a déclenché un débat intellectuel à l'occasion de la préparation de la constitution égyptienne de 1922 lorsqu'il a appelé à ne considérer que « le nationalisme égyptien » comme base de législation. Les traditions religieuses permettent à un musulman d'épouser une chrétienne, et non le contraire, il fallait se libérer des chaînes qui veulent restreindre nos pensées et nos actions sous le prétexte de la religion écrivait-il dans *al-Ahram* du 3 juin 1922 (Al-Guindy, 1983 :175)

⁸¹ Œuvre qui figure dans notre bibliographie.

⁸² Cité dans *Taha Hussein education from Al Azhar to the Sorbonne*, Chapter VII (186-224) et aussi dans (Khedr, 1967).

⁸³ Mahmoud Azmy, journaliste et écrivain égyptien (1889-1954)

Pour solutionner le conflit provoqué par la contradiction entre les principes de la religion musulmane et ceux de l'Occident (laïcs et libéraux), une nouvelle perspective géopolitique ou plutôt géo-historique s'impose. Des écrivains comme Taha Hussein défendent l'identité pharaonique et méditerranéenne de l'Égypte.

En questionnant l'identité de l'Égypte (pharaonique ou arabe), Dr. Zaki Mubarak (1892-1952) refuse la validité de la culture pharaonique pour la vie moderne, en échange Salama Moussa (1887-1958) déclare que la culture pharaonique est un élément essentiel de la personnalité égyptienne, mais c'est grâce à Muḥammad Ḥusayn Haykal (1888-1956) que cette affaire fut conclue :

ليست الدعوة لدراسة تاريخ مصر الفرعونية مقصودا بها رد التاريخ على أعقابِهِ ليصب في منبعه، ولا هي المقصود بها الإعراض عن دراسة تاريخ الشرق في مختلف عصوره، أما القول بأن الدعوة لإحياء الفرعونية في الفن والأدب وما سواهما من ميادين الحياة إنما يقصد به إلى أن تحيا مصر اليوم كما كانت تحيا مصر الفراعنة فإنما ذلك محاولة المستحيل [. . .] ولكن ثمة حقيقة ليست أقل من هذه وضوحا وقوة، تلك أن كل حاضر لا يتصل بماضيه لا مستقبل له. لا أقصد إلا أن يتصل الروح المصري الحديث بالروح المصري القديم، وأن يستمد وحيه، وأن يتابع هذا الوحي على تعاقب العصور بعد حكم الفراعنة [. . .] وما يخالجي ريب في أن كل اتصال بين روحنا اليوم وروحنا في مختلف العصور يضاعف قوتنا وحيويتنا ويسمو بروحنا إلى مقام البقاء والخلود (الجندي، 1983:48-59)

L'appel à l'étude de l'Histoire pharaonique de l'Égypte n'a pas pour objectif de reculer face à l'Histoire ni de vivre comme vivaient nos ancêtres, ce qui serait impossible [...] Mais il existe une seule vérité claire et forte, est que le présent sans connexion avec le passé n'a aucun avenir. Cette connexion avec les âmes du passé nous doublera la force et élèvera notre esprit pour nous donner l'immortalité. (Al Guindy, 1983 :48-59)

Les opinions de Haykal, vis-à-vis de l'identité de l'Égypte provient de sa formation comme ancien étudiant de sciences politiques à l'étranger. Malgré sa conviction de l'importance du progrès comme nécessité de la vie, il n'encourageait pas un changement à l'européenne, ce qui s'est laissé voir parfaitement dans son premier roman réaliste «Zaynab»⁸⁴ et où il s'est arrêté au droit de la femme de choisir son époux sans aller plus loin.

Malgré la multitude des voix qui perchaient pour la libération de la femme en Égypte (à l'égal de Qasim Amin), il a fallu attendre jusqu'à la révolution de 1919 pour que la

⁸⁴Œuvre qui figure dans notre bibliographie.

femme puisse participer à la vie politique et exerce son droit de manifestation contre la colonisation britannique.

L'absence de la femme dans tous les aspects sociaux était un handicap important pour le développement du roman réaliste égyptien qui ne voyait que deux exemples loin de la réalité, celui de la prostituée ou celui de la femme soumise au service de sa famille et son mari.

Autre problème qui se posait au réalisme égyptien est celui du langage utilisé par ses écrivains. Sans doute le langage standard égyptien est le plus rapide pour faire participer le peuple dans le changement, c'est l'exemple de Lotfy al-Sayed (1872-1963). Connu comme le père du courant libre égyptien, il préconisait le dialecte égyptien (al-Amiya) dans les œuvres littéraires. En échange, Haykal s'inclinait à "تفصيخ العامية" ce qui veut dire transformer le standard en soutenu ou littéraire, un style qui a triomphé lors de la publication de sa première nouvelle *Zaynab* et fut postérieurement adopté par Taha Hussein dans sa nouvelle *Al Ayam (les jours)*.⁸⁵

En conclusion on peut dire que les écrivains égyptiens, sous l'influence de la culture française ont donné le premier pas vers le réalisme égyptien. Réalisme qui à la recherche de ses racines, se heurte avec la religion et les coutumes.

Le Réalisme Littéraire Arabe.

Il est difficile d'indiquer une date exacte de l'apparition du réalisme littéraire arabe. Sans doute, le mot « réalisme » connu de nos jours est un concept nouveau, pourtant son indication linguistique comme représentation de la réalité est ancienne.

Dans la période « *Jahiliyyah* », les poètes décrivaient leurs tribus, la guerre ou le désert, en ce qui se peut se considérer une mimésis de la réalité vécue. La majorité des critiques littéraires arabes datent l'apparition du courant réaliste moderne avant les années

⁸⁵La première partie Publiée en 1929.

cinquante du XXème siècle. Apparition due au contact avec les littératures occidentales et à la traduction des œuvres des romanciers russes comme Tchekhov et Tolstoï à la langue arabe.

Quelques théoriciens, comme Abbas Khedr, établissent une ressemblance entre le réalisme de Zola et celui de Mahfouz surtout dans « *la Trilogie* », les deux écrivains ont en commun la description de l'arbre généalogique de leurs protagonistes. (Khedr, 1967 :10)

Le réalisme arabe distingue entre deux genres de réalisme, le premier un réalisme photographique qui voit et copie, une copie qui peut être authentique, bien faite et l'autre un réalisme objectif qui perçoit la réalité avec ses sens :

الواقعية الواعية هي التي تنظر إلى الإنسان، لا على أنه صورة ترسم للمتعة والتسلية، بل باعتباره كائنا اجتماعيا متطورا وان تطوره يكون بتحسين واقعه وتهئية الفرص لكي يستكمل سعادته في الحياة. الواقعية تصور الواقع لتطويره وترقيته لا لإخراج صورة تعجب وتبهر (خضر، 1967:12)

Le Réalisme conscient considère l'homme non comme une image dessinée pour le plaisir et le divertissement, mais comme un être sociable développé et son développement consiste à améliorer sa réalité et à lui créer des opportunités pour compléter son bonheur dans la vie. Le Réalisme décrit la réalité dans le but de la développer et de l'améliorer et non pour en faire une image qui fascine et éblouit». (Khedr, 1967 : 12)

Dans son œuvre *Le réalisme littéraire*, Abbas Khedr établit une comparaison entre deux types de réalisme, le réalisme objectif الهادفة et le réalisme critique الهاتفة (Ibid., p.1967 :23)

Le premier a pour objectifs d'approfondir les morales de la société et de changer les valeurs corrompues, en échange le second est un réalisme d'emblèmes, dominé par l'expression directe et le ton critique.

Taha Hussein défend la liberté de création littéraire au sein du réalisme. Selon Hussein, l'auteur peut évoquer ce qu'il veut même si ce sont des sentiments d'amour, « *Le fou de Leila* » peut être classé comme réalisme, vue qu'il décrivait une ancienne coutume arabe, celle du père qui refuse d'accepter le mariage de sa fille avec l'homme qui lui déclare l'amour en public.

Pour lui, le réalisme et le romantisme ne sont pas contradictoires, l'amour peut être une réalité, la différence réside dans l'expression sentimentale, l'école romantique est lyrique et se centre aux maux d'amour mais le réalisme voit dans l'amour une raison de plus pour changer la vie.

La première fois que le terme « réalisme » fut mentionné, c'était avec Mohamed Loutfi Goumah (1886-1953) محمد لطفي جمعة qui a expliqué à ses lecteurs au début de son roman « *Wadi Al Humum* » ou *La vallée des préoccupations*, publié en 1905, que les tendances romanesques se divisent en deux : le romantisme et le réalisme. La première décrit l'homme comme il doit être et non comme il est en réalité, en échange la seconde reflète ses défauts. L'influence de l'école réaliste balzacienne sur ses écritures n'était pas étrange, étant donné qu'il a étudié en France. Il faut mentionner que ce roman n'a pas eu de succès, (Khedr, 1967:19) il a fallu attendre 1917 pour avoir un lecteur préparé pour ce genre de littérature.

Le premier roman réaliste moderne date de 1917, fut écrit par Mohamed Taymûr et publié par le journal *Al Sofour*. Le Roman qui avait pour titre « *Dans le train* » se déroulait dans le wagon d'un train. Une discussion entre différents voyageurs de différentes classes sociales autour du droit des paysans et leurs fils à l'enseignement, analyse la société de cette époque :

التفت العمدة إلى الشيخ قائلاً
 أنت خير الحاكمين يا سيدنا فاحكم لنا في هذه القضية
 باسم الله الرحمن الرحيم، قال النبي عليه الصلاة والسلام " لا تعلموا أولاد السفلة العلم "
 فضحك الطالب وقال : حرام عليك يا أستاذ
 قال الشيخ وحسرتاه . . . أنكم من يوم تعلمتم الرطان فسدت عليكم أخلاقكم ونسيتم أوامر دينكم ومنكم من تبجح وبغي
 واستكبر وأنكر وجود الخالق (خضر، 18:1967)

Le maire se dirige au cheikh en disant

Vous qui êtes le meilleur juge, guide-nous dans cette affaire.

Le cheikh répond : Au nom de Dieu tout miséricorde, notre prophète -que la paix soit avec lui – nous disait « n'enseignez pas la science aux bâtards ».

L'étudiant souriant lui répondait : c'est injuste seigneur

Le Cheick confirme que dès le jour où le peuple a appris, il a commencé à oublier les ordres de Dieu Jusqu'à nier son existence.

Dans cet extrait de 1917 et qui est considéré comme l'avant-garde du roman réaliste égyptien on peut noter la présence de deux forces contradictoires qui se heurtent la première religieuse et la seconde socialiste sous l'influence marxiste, il fallait attendre jusqu'à la révolution égyptienne des années soixante pour que ces deux forces se réconcilient⁸⁶.

Autre remarque à faire c'est la simplicité de son style narratif et qui le fait plus proche du théâtre que d'un texte narratif (utilisation du style direct libre), ce qui ôte de l'importance à la forme en faveur du contenu. On peut déduire que les nouvelles de Taymûr et ses contemporains (Issa Ebeid et Taher Lachine) étaient le prélude exemple d'un réalisme socialiste, qui a commencé dans les années vingt et qui arrivera à son apogée aux années soixante (la révolution du 23 juillet et sa lutte contre le système féodal). Autre nom qui s'impose est Issa Ebeid (1923) qui dans l'introduction de sa nouvelle « *Ehsan Hanem* » ou (Madame Ehsan) décrit la littérature de l'avenir à qui il donne le nom du « Réalisme »

فأدب الغد سيقوم في عرفنا على دعامة الملاحظة والتحليل النفسي الرامين إلى تصوير الحياة كما هي بلا مبالغة أو تقصير،
أى الحياة العارية المجردة، وهو ما يسمونه مذهب الحقائق الريالييسم (خضر، 1967: 20)

La littérature de l'avenir se basera sur l'observation et l'analyse psychologique pour décrire la vie sans exagération ni manque, une vie nue et abstraite, ce qu'on appelle le Réalisme. (Khedr, 1967 :20)

Pas loin de l'Égypte, l'écrivain libanais Mikhaïl Nuaïma est un des premiers partisans de ce courant Directement influencé par la littérature russe, écrit en 1914, un recueil sous le titre de « *Il était une fois* » كَانْ يَا مَا كَانْ et qui fut publié en 1923

Le Réalisme devient la doctrine dominante dans la nouvelle et le roman, des noms comme Naguib Mahfouz, Ihsan Abdel Qoddous, Youssef Idris, Youssef al-Sibaï, Édouard al-Kharrat et autres commencent à briller au sein du courant réaliste (malgré leurs différences méthodologiques).

⁸⁶ Reconciliation temporelle pour affronter le danger des juifs occupant le Palestine.

Le réalisme égyptien a reculé durant la seconde guerre mondiale, à la recherche d'un romantisme loin de la pénible réalité ; finie la seconde guerre mondiale, les conditions sociales ont privilégié la résurrection du réalisme.

Pour conclure, on peut déduire que le réalisme littéraire égyptien et arabe, a subi deux influences qui ont participé à son développement, d'une part celle de l'école européenne (surtout la française) et l'autre communiste, russe (œuvres traduites en arabe).

Modalités Du Réalisme Arabe Et Égyptien.

Étant donné l'extension du monde arabe et la richesse de ses écrivains on se contentera de limiter nos exemples à quatre écrivains égyptiens qui ont marqué l'histoire du Réalisme arabe.

Ihsan Abdel Qoddous et le réalisme féminin. Écrivain connu par son analyse psychologique et social de la femme. Les exemples féminins de ces romans sont des jeunes filles qui veulent rompre avec la tradition surtout en ce qui concerne les thèmes du mariage et de l'amour. Il place son réalisme dans un cadre sensuel choquant. Si on le compare au réalisme français, on peut le rapprocher de Balzac et l'amour adultère d'Emma Bovary.

Naguib Mahfouz et son réalisme paysagiste (descriptif). Né dans un quartier populaire « al Gamaleya », il a senti dès un âge précoce, les différentes couleurs et odeurs de son quartier. Mahfouz se caractérise dans la majorité de ses œuvres par une description qu'il a mérité sans doute le nom « du Zola des arabes »⁸⁷. Titre mérité non seulement pour les descriptions au style Zola mais aussi pour la forme de ses œuvres « La Trilogie » qui dans une certaine mesure s'approche des Rougon-Macquart :

قال لي الأستاذ نجيب محفوظ أنه يرى الناس ويعاشرهم ويتأملهم وبعد ذلك يكتب فيكون شخصياته . . . قطعة من هذا وشيء من ذلك، ويغير في الملامح والوقائع بحيث أن الذين يصورهم لا يعرفون أنفسهم في القصص. وهو يرى أن الفنان الأصيل لا ينقل من الحياة نقلاً أميناً . . . ويشبه الواقع كما هو بكم الطوب . . . فكما يتخذ الطوب مادة لبناء العمارات والقيلات التي تختلف عن الطوب . . . كذلك يفعل الفنان الموهوب يأخذ من واقع الحياة ما يصنع منه صوراً فنية تنبض بالحياة، ولكنها حياة أخرى (خضر، 10: 1967)

⁸⁷ Ce titre est accordé par Khedr dans (Khedr, 1967).

Répondant à la question qui inspire ses personnages, Mahfouz commentait que l'écriture est comme la construction, formée par des pierres dont le résultat final peut-être un chalet ou un appartement mais jamais des pierres en état brut. Mahfouz signalait que l'écrivain réaliste ne doit pas copier la réalité comme elle se manifeste mais qu'il doit s'inspirer d'elle pour former une nouvelle réalité. (Khedr, 1967 :10)

Mohamed Ḥusayn Haykal et le réalisme socialiste. En 1912 Haykal écrit un roman sous le titre de « *Zaynab* », une histoire d'amour entre un jeune homme et une jeune femme en province. Une histoire qui, à la première lecture paraît romantique, mais en réalité elle décrit la misère et la privation des paysans.

Au premier chapitre, on connaît la famille travailleuse de Zaynab. La fille, Zaynab, qui se réveille à l'aube, allume le four et pétrit une barre de pain pour chaque membre de sa famille. Le père qui retourne de la mosquée à la suite de la prière du « *Fagr* » et appelle son fils Mohamed pour prendre le petit-déjeuner (formé de sel et de pain) avant d'aller au travail dans les champs.

Haykal critique la société des privilèges des grands féodaux, et des non-droits des paysans. Il ne décrit pas seulement fidèlement la société de son temps, mais surtout il analyse les rapports de classes sociales qui la constituent.

Édouard al-Kharrat et *Al hassassia al Gadida* (la nouvelle sensibilité). Né en 1926 à Alexandrie dans une famille copte paupérisée par la crise des années 1930-enfance qu'il évoque dans son œuvre *Alexandrie terre de Safran*, peut-être son plus beau texte disponible en traduction française-, il a commencé l'écriture littéraire à l'âge de 10 ans à la suite de l'invasion italienne à Ethiopie en 1935. Sa jeunesse et sa formation intellectuelle se fait dans le contexte révolutionnaire de l'après 1945.

Militant trotskiste, incarcéré pendant près de deux ans (1948-1950), il renonce ensuite définitivement à l'engagement politique et mettra longtemps à revenir à l'écriture, pour

devenir un des maîtres du « جيل الستينيات » (génération des années soixante) qui va exploser au lendemain de la défaite de 1967 et profondément renouveler la fiction arabe moderne.

Si dans les décennies antérieures, les Naguib Mahfouz (1911-2006), Yahya Haqqi (1905-1922) ou Youssef Idris (1927-1991), ont brillamment acclimaté les canons du réalisme européen au contexte égyptien, ce sont bien leurs successeurs qui, à l'instar d'al-Kharrat et al-Ghitany, vont inventer une modernité littéraire spécifiquement arabe, en retissant les liens rompus avec « le turath », le patrimoine littéraire arabe ancien, tout en intégrant les innovations formelles des littératures européenne du XXe siècle.

À la suite de deux recueils de nouvelles publiés en 1959 et 1972, c'est finalement en 1990, à plus de cinquante ans, qu'il publie son premier roman, *رَامَةُ وَالْتَّيْبِينِ* (ou *Rama et le dragon*), roman d'amour touffu où la quête amoureuse inassouvie du narrateur est aussi quête mystique et politique, dans un foisonnement de références religieuses et littéraires. Ce premier roman, malheureusement toujours pas traduit en français, fait jaillir chez al-Kharrat des sources de créativité qui sommeillaient jusque-là, probablement étouffées par ses fonctions officielles.

En examinant la production littéraire réaliste de cette époque, nous pouvons conclure que le réalisme égyptien s'alimentait des révolutions- de 1919 et 1956- ce qui peut le rendre comme « l'expression populaire de la révolution ». Ce n'est pas étonnant qu'après presque un demi-siècle une nouvelle génération d'écrivains (Alaa al-Aswany)⁸⁸ accélère les pas du « printemps arabe », la plus grande révolution sociale du siècle après celle de 1956.

Le Communisme en Égypte.

La première génération communiste (1869-1939). La transmission du communisme russe au monde arabe n'était pas moins problématique du contexte européen. Le climat des

⁸⁸ Écrivain égyptien contemporain né en 1926, Son roman *L'Immeuble Yacoubian*, paru en 2002, est un véritable phénomène d'édition dans le monde arabe et est rapidement traduit dans une vingtaine de langues, en plus de faire l'objet d'adaptations cinématographiques et télévisuelles.

pays arabes colonisés par des Anglais ou français, et dont la majorité de la richesse se centrait aux mains des colonisateurs était favorable à la réception du Marxisme.

En 1869, avec l'inauguration du canal de Suez, Égypte devient le centre des investissements européens, Un mouvement intellectuel a accompagné ce mouvement économique. Les écrivains commencent à donner une grande importance aux théories économiques modernes, on peut donner comme exemples « *l'économie politique* » écrit par Khalil Ghanem⁸⁹ en 1889 et « *Les principes de l'économie politique* » par Rafla Guirguis au cours du même an, sans oublier le doctorat de Taha Hussein en « *L'économie sociale d'Ibn Khaldoun* ».

Al-Akkad⁹⁰, un des plus grands écrivains de cette époque et qui jouissait d'un salon littéraire, qui a formé la génération des années soixante était un des plus grands critiques du système capitaliste :

النظام الاقتصادي الحاضر قد جعل العامل قوة آلية وسلب كل وسيلة لاستخدام ذكائه وحذقه، وهذا النظام الاقتصادي المهلك للموت هو المعطل للعقول، هو النظام الذي تنور عليه الاشتراكية، فما قامت الاشتراكية إلا لترقي مدارك العامل وترفع عنه جرم صاحب العمل وتجعله إنسانا ذا رغبة في عمله وليس كما هو الآن آلة تدير آلة (العقاد، 2017:149)

Le système économique actuel a converti les ouvriers en machines qui dirigent machines, en leur enlevant toute intelligence. Le communisme s'est élevé contre ce système qui paralyse l'intelligence, c'est une révolte contre les injustices des propriétaires, pour que l'ouvrier puisse récupérer son humanité ». (al-Akkad, 2017 :149)⁹¹

Mais le chemin n'était pas vraiment pavé devant le communisme, les partis politiques connus en ce moment (Al Wafd, parti des principes constitutionnels, etc.) étaient occupés par les problèmes nationaux sans donner grande importance aux sociaux. Il fallait attendre jusqu'en 1921 pour la formation du premier parti communiste égyptien fondé par Salama Moussa⁹² et Hassan al-Orabi.

⁸⁹ Khalil Ghanem (1846-1903) d'origine libanais.

⁹⁰ Abbas Mahmoud Al-Akkad (1899-1964) écrivain et philosophe égyptien.

⁹¹ فصل سر تطور الأمم (chapitre intitulé le secret de l'évolution des nations)

⁹² Salama Moussa est considéré comme le père du socialisme égyptien (1887-1958)

Durant les premiers mois de sa formation, le parti a eu beaucoup d'adeptes surtout en Alexandrie, au point que le journal officiel de ce moment « *al-Ahram* » écrivait dans son édition du 10 octobre 1922 qu'Alexandrie est devenue le centre d'un mouvement communiste jamais vu auparavant en Égypte. (Al-Saïd, 1981 : 70 -78)

Le 25 juillet 1922, le parti communiste décide d'inaugurer des écoles nocturnes gratuites pour enseigner les ouvriers, en plus d'autres pour l'enseignement de leurs fils, de même il établit des relations culturelles avec la Russie en envoyant des cadres ouvriers aux universités de Moscou.

À la suite de plusieurs grèves, le gouvernement précédé par le parti politique Al-Wafd se trouve menacé et décide de cesser toute activité politique ou social du parti communiste, et emprisonner ses membres. Malgré les problèmes, le parti communiste suivait son activité en secret.

La seconde génération communiste (1939 à 1956). Le mouvement communiste entre 1939 et 1956 peut être considéré comme le phénomène le plus étrange et le plus hétérogène dans l'Histoire du communisme. Formé par plus de trente-cinq différents partis et associations et qui incluent entre leurs rangs des étrangers et des Égyptiens, côte à côte, les communistes égyptiens souffraient de fortes divisions internes.

L'Égypte, qui était habitée par plus de 330.000 étrangers (total de la population était 13 millions d'habitants), et dont la majorité étaient des Italiens, grecs, syro-libanais, arméniens ou juifs, était le centre de conflit entre les fascistes et communistes, entre sioniste et propalestiniens, ou entre turcs et arméniens. Le mouvement communiste en Égypte n'était pas un mouvement national mais plutôt international.

En 1946, le communisme qui essayait de dominer les universités égyptiennes, fut attaqué par les frères musulmans qui se sont alliés avec le gouvernement du pays.

Les communistes égyptiens établissaient des rapports avec leurs homologues internationaux, en 1945 une délégation d'ouvriers égyptiens précédés par Mohamed Youssef al-Modrek (musulman) et David Nahum (un juif), voyagent en France pour participer à une conférence internationale des syndicats à Paris.

Le mouvement communiste s'intéressait uniquement aux ouvriers, laissant un vide entre la classe sociale des paysans, et qui fut rapidement occupé par les frères musulmans.

En ce qui concerne l'armée égyptienne le décret de 1936 du Nahas Pacha⁹³ a permis pour la première fois aux fils de la classe moyenne l'accès à l'armée, Gamal Abdel Nasser⁹⁴ et ses compagnies formaient partie de cette génération.

En 1956, une révolution militaire secousse l'Égypte et Nasser président décide de nationaliser le Canal de Suez. Trois pays décident d'attaquer cependant l'Égypte, l'Angleterre, la France et Israël.

Une fois de plus, les communistes français frustrés par la guerre d'Algérie et de l'intervention continue de la France dans les affaires qui sont considérées contre les principes de base de la Révolution française, décident d'aider leurs homologues en Égypte et filtrent à travers leurs canaux de communications secrets, les plans de l'attaque contre Nasser.

Les communistes aux prisons (1958-1964). Avec Nasser au pouvoir, le gouvernement égyptien commence l'attaque plus féroce contre les communistes, et leur parti. Nasser fonde un nouveau système socialiste et nationaliste appelé « union socialiste » et dissout le parti communiste. Les nouveaux principes de ce régime sont publiés sur la couverture des cahiers scolaires, au style de Staline, pour garantir sa diffusion maximum. Ses principes consistaient en :

- On est tous maîtres dans le communisme et la république

⁹³ Mustafa el-Nahas Pacha (1879-1965) fut une figure politique égyptien, il occupa cinq fois la place de premier ministre pendant le royaume égyptien.

⁹⁴ Gamal Abdel Nasser (1918-1970) premier président de la République arabe d'Égypte.

- Ta liberté est plus chère que ta vie.
- L'école est sacrée à l'égal d'un lieu de rite.
- Ta conduite en public est le reflet de ta Patrie, le plus cher au monde.
- La vie est amour et coopération, la religion est traitement.
- Dis la vérité même si ça coûte cher.
- Si tu veux être libre, tu dois respecter la liberté d'autrui
- Apprends à économiser dès un âge précoce, pour construire ton futur et la gloire de ton pays.
- Ne sois pas bavard.
- Je sacrifie ma vie pour mon pays libre, sous le commandement de notre chef bien aimé Nasser.

Avec la mort de Nasser, Sadat décide de s'allier avec les frères musulmans et de s'appeler le président croyant, mettant fin à plus de cent ans de communisme

Mahmoud Al Saadani ⁹⁵ enregistre, dans, *le chemin à Zamash*⁹⁶, *الطريق إلى زمش*, avec sa forme sarcastique le début et la fin du mouvement communiste égyptien.

وهكذا بدأت رحلة الضنى والعذاب... وأصل الحكاية أن العبد لله كان في دمشق في شتاء 1957. وكانت دمشق وقتئذ واحدة الديمقراطية والحرية وحلبة الأراء المتصارعة في العالم العربي، كان فيها الحزب الشيوعي السوري برئاسة بكداش . . . هو الحزب الشيوعي العربي الوحيد المعترف به في الكرملين (السعدني، 1993: 5)

Ainsi qu'a commencé le voyage de souffrance... L'origine de l'histoire mon humble individu était en visite à Damas en hiver 1957. Cette ville qui était l'oasis de la liberté et la démocratie, hébergeait le parti communiste syrien Beqdash, l'unique partie arabe reconnue officiellement au Kremlin (al-Saadani, 1993 : 5).

De 1957 on passe à 1959 avec la détention massive exercée par le régime de Nasser aux Communistes :

في ليلة رأس السنة لعام 1959 ، شننت قوات الأمن حملة اعتقالات واسعة ضد الشيوعيين المصريين، واعتقلت عشرات من المثقفين اللامعين، وبعض القيادات العمالية (السعدني، 1993: 18)

⁹⁵ Saadani, Mahmoud (1928-2010) journaliste et écrivain égyptien, connu par ses écritures sarcastiques.

⁹⁶ *Le Chemin à Zamash* (1993) a comme sous-titre *Mémoires de la période de prison à l'époque de Nasser*.

Le soir du Nouvel An 1959, les forces de sécurité lancèrent une campagne massive d'arrestations contre les communistes égyptiens, arrêtant des dizaines d'intellectuels brillants et quelques dirigeants syndicaux. (Ibid., p.18)

Une fois détenu, à la prison, l'auteur se rend compte de la diversité des mouvements communistes ainsi que de la présence de juifs entre ses lignes.

أخيرا وصلنا إلى سجن الواحات، وأصبحنا مكافحين من الفئة الممتازة، وهاهم عشرات من أصدقاء الصبا والشباب نلتقي بهم بعد غيبة طويلة في صحراء المحاريق . . . علي الشوباشي الذي اكتشفت من خلال تنظيمه أن الشيوعيين في مصر ليسوا في تنظيم واحد، ولكن هناك تنظيمات شتى . . . متصارعة ومختلفة . . . ومن خلال تنظيم (وش)، اكتشفت أن الحركة الشيوعية تضم عددا لا بأس به من اليهود (السعدني، 1993 :73)

Enfin on est arrivé à la prison des Wahats (oasis), où nous sommes devenus des militants du premier degré. Moment de rencontre avec les amis de l'enfance après une longue absence.... Ali El Shobashi qui grâce à sa formation politique, je me suis rendu compte de la variété des mouvements communistes et que le mouvement « WISH » comprenait un nombre important de juifs. (Ibid., p.73)

L'écrivain conclut donc que le parti communiste égyptien n'a jamais eu de vraies relations ou connaissance des problèmes du peuple égyptien :

وكانت فترة المعتقل التي طالقت فرصة لدراسة أحوال الشيوعيين عن قرب، وكانت دهشتي كبيرة عندما اكتشفت أن الحزب الشيوعي المصري الذي يزعم أنه ممثل للجماهير العريضة لم يفتح في أي يوم من الأيام على شعب مصر، ولم يعقد صلة حقيقية بينه وبين الناس، وأن كل ما يدعيه من تمثيله للجماهير ومعرفة بمشاكلها لم تكن إلا مزاعم لاتقوم على أساس (السعدني، 1993:123)

La longue période de la prison m'a aidé à examiner de près les formations communistes en Egypte. À ma grande surprise, je me suis rendu compte que le parti qui prétend représenter le plus large public et ses problèmes n'a pas pu établir de vraies relations avec les Égyptiens. Et que toutes ses affirmations qu'il connaissait le peuple et le représente n'étaient que des allégations sans fondement. (Ibid., p. 123)

Avec cette conclusion, le chemin était pavé pour les mouvements islamistes pour être le nouvel idéal du gouvernement et du peuple égyptien.

La fin du communisme égyptien.

En 1973 L'Égypte, gagne la guerre du six octobre (Yom Kippour) contre Israël, le président al- Sadat, signe un accord de paix avec l'Israël, cet accord où l'Égypte récupère tout son territoire occupé, n'a pas pu donner une solution satisfaisante aux palestiniens qui décidaient de continuer dans leur lutte contre la colonisation israélienne. L'accord qui était sous le

patronage des États-Unis, ouvrait la porte à une politique économique capitaliste, donnant fin aux politiques communistes et sociales.

Pour combattre l'effet des intellectuels communistes insatisfaits par l'accord de paix, al-Sadat renforce l'Islam radical, donnant plus d'espace à la religion comme principale source de la législation, la religion devient un outil de la légitimité du régime politique.

Dans ce climat favorable à la religion, le rôle des organisations politiques de l'Islam, comme les frères musulmans, augmente surtout parmi la classe sociale peu favorisée. Une grande part de la classe moyenne et qui incluait dans ses lignes des penseurs nasséristes et communistes s'intègre dans ce nouveau système religieux contre l'hégémonie du capitalisme.

Un nouveau système démocratique s'impose, basé sur les principes de l'Islam la «Shura» (concertation), il remplace la démocratie Occidentale.

وَالَّذِينَ اسْتَجَابُوا لِرَبِّهِمْ وَأَقَامُوا الصَّلَاةَ وَأَمْرُهُمْ شُورَى بَيْنَهُمْ وَمِمَّا رَزَقْنَاهُمْ يُنفِقُونَ (قرآن 42 : 38)

Et ceux qui répondent (à l'appel) de leur Seigneur, accomplissent la Çalât et dont les affaires sont, entre eux, sujet de concertation ; ceux qui dépensent (en aumône) des biens que Nous leur dispensons (Coran 42 : 38)

En privilégiant la religion face à la politique, les chrétiens se sentent marginalisés, et commencent une immigration massive aux États-Unis et en Europe à la recherche de la liberté de culte. Loin de l'Égypte, les coptes de l'exil, formeront un groupe de pression influant sur la politique égyptienne de Moubarak et ses successeurs.

Conclusion de la Première Partie

Cette première partie est dédiée à l'analyse des concepts littéraires qui forment la base de notre travail, surtout à mettre la lumière sur la variété de définitions du Réalisme, soit en le comparant avec les écoles littéraires précédentes (Classicisme et le Romantisme), soit en démontrant que le réalisme est l'expression des problèmes d'une société donnée à un moment donné, ce qui fait du réalisme des Réalismes.

Avec la naissance du Communisme, l'art s'unit à la politique, les romanciers deviennent des *ingénieurs de l'âme*⁹⁷ et le réalisme socialiste devient la traduction littéraire à une théorie originalement socio- économique.

En privilégiant l'homme et l'égalité sociale, le Communisme, n'était pas loin des principes de la Révolution française, ce qui a facilité à un certain point, sa diffusion en France. Notre écrivain Louis Aragon, était le parrain de l'introduction du concept « du Réalisme socialiste » en France, auquel il reste fidèle jusqu'à sa mort. Au long de ce travail on étudiera deux œuvres produits de son *Cycle du Monde Réel*.

Pas loin de la France, et sous l'influence du réalisme européen (surtout le français) est née l'école réaliste moderne égyptienne. Une école- à l'égale de la française- groupe une variété de tendances et d'auteurs. Le Communisme en Égypte, fera face à des problèmes différents de ceux de la France, surtout dans le contexte religieux. L'Islam, une religion qui a des principes démocratiques rigides dès l'époque du prophète, devient incompatible avec les principes occidentaux, qui perchent pour la liberté de la femme. Mais sous l'influence de la perte de Palestine communistes et islamistes s'unirent pour la première et dernière fois dans l'Histoire de l'Égypte.

Nasser, un jeune officier, sût profiter de ce moment critique de l'Histoire pour arriver au pouvoir et être président de la République arabe d'Égypte. C'est de cette génération, de la perte de Palestine et du rêve d'un nouveau régime républicain, « génération des années soixante », que vient notre second écrivain Édouard al-Kharrat, avec ses deux romans *Alexandrie, terre de Safran* et *Rama et le dragon* qui seront analysés au cours de ce travail.

Cette première partie de notre recherche, doit être considérée comme la base théorique du concept du réalisme, mais surtout pour comprendre l'évolution de ce concept et

⁹⁷ Paroles de Staline, reprises par Aragon dans Aragon, 1935 :11

son association au socialisme. Elle est aussi un prélude de la deuxième partie où on analysera les deux premiers romans de notre choix.

Seconde Partie : L'Œuvre Romanesque entre Bâle et Alexandrie

Premier chapitre : Aragon et le Réalisme socialiste français.

Les écrivains soviétiques ont jeté les bases non seulement de leur propre travail, mais du travail de tous les écrivains qui dans le monde entier, luttent avec le prolétariat, les bases d'une véritable littérature matérialiste, qui seule peut servir la cause du prolétariat partant de l'humanité⁹⁸. (Baudorre, 2003)

Du surréalisme au Réalisme socialiste : les engagements d'Aragon

Notre propos n'est pas de refaire ici l'histoire de la rupture d'Aragon avec ses amis les surréalistes ni de retracer le début de son itinéraire communiste dans la complexité de ses aspects, nous voulons nous limiter à son rôle important à adapter le socialisme russe au concept littéraire français et l'apparition du « réalisme socialiste en France ».

À la suite des crises violentes qui secouaient le mouvement surréaliste, beaucoup d'écrivains abandonnent le groupe. Lorsqu'Aragon, en mars 1932, rompt définitivement avec le surréalisme, cela fait plus de cinq ans qu'il est inscrit au parti communiste. Son militantisme se trouve limité aux missions les plus modestes. La seule forme de reconnaissance officielle dont il ait bénéficié lui est venue d'URSS, via l'union internationale des écrivains révolutionnaires, et elle l'a rendu encore plus suspect aux yeux des dirigeants français qui regardent avec méfiance les protections russes dont il jouit.

Entre juin 1932 et mai 1933, le couple (Aragon & Elsa) s'installe à Moscou où Aragon est nommé rédacteur de l'édition française de la revue *Littérature de la révolution mondiale*.

⁹⁸ Aragon, le premier congrès des écrivains soviétiques en 1934.

De retour en France et en dépit de l'extrême différence des contextes français et soviétiques, Aragon tire du réalisme socialiste des leçons essentielles quant à la compréhension de son rôle nouveau d'écrivain militant.

Il laisse entendre en effet qu'il a pu pouvoir s'accommoder de la politique littéraire soviétique en prenant conscience que les conditions particulières de la France requéraient une politique nationale capable d'éviter les erreurs commises en URSS. Un tel raisonnement a l'avantage de légitimer à la fois la voie choisie dans le pays du socialisme et celle quelque peu divergente qui va se dessiner en France. Aragon sera amené à donner un visage de plus en plus français à son réalisme socialiste.

Retournons au premier congrès des écrivains soviétiques en 1934, où l'idée maitresse de Rabek est que la littérature bourgeoise contemporaine n'est plus capable d'élaborer des styles dont les écrivains de gauche peuvent s'inspirer, alors qu'il y a beaucoup à apprendre des grands maîtres classiques comme Balzac et Tolstoï. En même temps, il mène une attaque contre ce qu'il appelle l'insignifiance de contenu et de forme chez Proust et Joyce, ce qui n'était pas accepté par Aragon et ses compagnons. Mais, c'est grâce à l'intervention de Gorki qu'Aragon trouve la solution au problème d'adaptation du réalisme socialiste russe à la société française. Gorki, qui remonte dans son analyse de différence entre une bonne littérature populaire et une autre bourgeoise, aux mythes et aux légendes où il distingue une double composante réaliste et romantique, inspire à Aragon le concept du « romantisme révolutionnaire ». C'est sur cette voie qu'il va bientôt s'engager.

L'inspiration soviétique de la nouvelle littérature est considérée comme fondamentale, elle est aussi censée en même temps s'exprimer à travers l'appropriation du riche héritage de la culture nationale :

L'AEAR reprendra cet héritage national pour qu'il serve aux fins communes des travailleurs de toutes les nations. L'héritage du trésor populaire des chansons, des images, dont à travers les siècles la bourgeoisie a su dépouiller les anonymes auteurs, l'héritage du folklore français, mais

aussi l'héritage de la littérature et de l'art français, qui se meurent dans les musées et les bibliothèques de la bourgeoisie, et auquel la flamme révolutionnaire saura rendre un sens et une vie véritable. L'héritage de Rimbaud et Zola, de Cézanne et de Courbet par exemple. (Lahanque, 2002)

La recherche d'une tradition réaliste française qui soit la préfiguration d'un réalisme socialiste national, est en cela un moyen détourné de faire valoir les droits imprescriptibles de la littérature, ou d'avouer de façon voilée qu'elle ne se prête pas sans résistance aux simplifications du militantisme.

Le 16 mai, Aragon proclame :

Les *réalistes* des jours du Front populaire, sont des hommes d'un temps où les hommes ont entrepris de transformer la nature. C'est dire que la nature ne leur fournit que les éléments de leur art, mais qu'ils peignent pour que ces éléments deviennent profitables à l'homme, pour le devenir harmonieux de l'homme maître de la nature. [...] Ce réalisme cessera donc d'être un réalisme dominé par la nature, un naturalisme, pour être un réalisme, expression consciente des réalités sociales, et partie intégrante du combat qui modifiera ces réalités. En un mot, il sera un réalisme socialiste. (Riou, 2018)

On peut dire que, le réalisme français est la victoire où, à travers les siècles, les écrivains et les artistes ont donné le meilleur d'eux-mêmes, c'est le parachèvement de la pensée progressive de la France, et sans lui, il n'y a pas de réalisme socialiste possible. Le réalisme socialiste ne trouvera dans chaque pays sa valeur universelle qu'en plongeant ses racines dans les réalités particulières, nationales, du sol duquel il jaillit.⁹⁹

Du réalisme socialiste au réalisme national (français).

Le 24 août 1934, devant les six cents délégués soviétiques et une quarantaine d'écrivains étrangers qui s'étaient rendus à Moscou afin de participer au premier Congrès des Écrivains Soviétiques, la délégation française formée par Louis Aragon, Elsa Triolet, Jean-Richard Bloch, André Malraux, Gide et autres marquent leur différence avec la doxa soviétique (Réalisme socialiste russe) :

Je déclare que dans toute poésie, dans toute littérature, dans toute culture, ce qu'il est notre rôle

⁹⁹ Idée qu'a toujours insisté Aragon.

aujourd'hui de revendiquer, à nous, écrivains qui entendons qu'il est deux parts dans ce monde, une d'ombre, et l'autre de lumière, et qui sommes pour la lumière contre l'ombre, c'est ce qu'elles ont contenu de réalisme et que puisque nous parlons ici de la reprise de l'héritage culturel, il faut préciser qu'il s'agit de reprendre dans les œuvres des hommes qui nous ont précédés, précisément ce qui est la Part de la lumière, et d'en négliger les ténèbres. (Aragon, 1935 :73-74)

J'estime que toute littérature est en grand péril dès que l'écrivain se voit tenu d'obéir à un mot d'ordre. [...]. La littérature n'a pas à se mettre au service de la révolution.¹⁰⁰ (André Gide, Retour de l'URSS (décembre 1936) – *Esprit* — Rougemont 2.0, s. f.)

Car nos problèmes et nos méthodes ne sont pas ceux des écrivains soviétiques : ils écrivent pour le prolétariat, nous écrivons d'abord contre la bourgeoisie.¹⁰¹ («D/1934.11.01 — André Malraux, "Tout homme s'efforce de penser sa vie", NRF. », 2018)

Marquant ses distances par rapport à un réalisme qui se contentait d'esquisser des descriptions dans le but d'inventorier une époque, Malraux a donné aux écrivains et aux intellectuels venus l'entendre à Moscou, l'avertissement suivant : « il ne suffira pas ici de photographier une grande époque pour que naisse une grande littérature » (Idem)

Ainsi, l'école Réaliste socialiste française marque ses premières différences avec la russe. Mais est-il réellement possible de dissocier le Réalisme socialiste du stalinisme ?

Aragon, père du Réalisme socialiste français, fut le premier à se rendre compte de l'importance de la différence culturelle et sociale entre la France et la Russie. Au cours de son long projet réaliste il n'y avait qu'une préoccupation, sa fidélité au réalisme comme il le conçoit, en affirmant que l'attitude réaliste, dans l'art et dans la vie, est le sens de sa vie et de son art :

Le débat de ma vie a été celui de l'expression des choses qui existent en dehors de moi, qui m'ont précédé en ce monde et y subsisteront quand j'en aurai été effacé. Dans le langage abstrait, cela s'appelle le réalisme et l'on s'efforce d'en parler sans ce ton de tragédie, auquel pour un rien je verserai. (Garaudy, 1963 :14)

On peut diviser le réalisme d'Aragon en plusieurs étapes la première fidèle à la doxa soviétique, qu'on peut appeler le Réalisme socialiste proprement dite (Stalinisme) et qui va

¹⁰⁰ La déclaration date du 23 octobre 1934 dans *Commune* en novembre 1934 :162-165.

¹⁰¹ Malraux, André *L'art est une conquête* (texte prononcé au congrès des écrivains soviétiques 17 Août-1^{er} septembre 1934.

de 1934 jusqu'en 1937 et inclut les œuvres du style révolutionnaire comme *Front Rouge et Hourra l'Oural* et *les Cloches de Bâle*.

Dans son interview avec Dominique Arban, Aragon avoue que *Front Rouge* est un poème écrit sous le coup de l'enfantine admiration provoquée par le premier contact avec l'Union soviétique :

C'est un mauvais poème les images y sont faibles, et d'ailleurs tout le livre qui suit ce poème a ce caractère des textes de passage où le passage d'un domaine à un autre peut difficilement se faire à la fois dans la forme et la pensée, où l'on a pour un rien recours à un langage « gauche » au sens politique de cet adjectif, comme cela se dit d'une déviation.¹⁰² (Aragon & Arban, 1968 :136)

À ces œuvres on peut y inclure une série d'articles sous le nom « des Soviets partout » publiés dans l'humanité en juillet de 1934 et quelques articles de « *Pour un Réalisme socialiste* » publié en 1935 :

Nos camarades de l'URSS en ont défini la méthode, *le Réalisme socialiste*, Qu'attendons-nous pour travailler avec cette arme nouvelle. Je voudrais que chaque participant de votre congrès fit son examen de conscience et tachât d'établir ce qui le sépare encore du réalisme socialiste, et comment pour certains, vous avez déjà travaillé dans cette voie. Pour moi, qui fais ici devant vous mon rapport comme un ouvrier devant son usine, je pose devant vous mes deux derniers livres, les poèmes de *Hourra l'Oural* et mon roman *Les cloches de Bâle*, et je vous demande : « camarades, est-ce bien ainsi ? (Aragon, 1935 :56)

Une période comme la décrit Aragon « de passage » (1972 :10), car en 1937 une nouvelle transformation se révèle dans l'horizon. Aragon dans un discours au théâtre des Champs-Élysées dans le cadre des conférences de l'Exposition internationale de 1937 parle d'un réalisme français.

Dans un essai de réconcilier nationalisme et socialisme, Aragon explique sa nouvelle conception du réalisme :

Puis, j'ai compris que cette erreur venait d'une conception du réalisme qui n'est pas la mienne. Beaucoup de gens et particulièrement des écrivains confondent réalisme et peinture d'après nature. Ils pensent que le réaliste vient planter son chevalet devant un coucher de soleil et se désespère de ne pas avoir le temps de fixer un certain orange qui déjà tourne au violet. Bref, ils

¹⁰² Troisième entretien

ne pensent pas, comme moi, que le réalisme est avant tout une attitude d'esprit du romancier, qui est le résultat de sa conception du monde [...] Il est aussi significatif que le Réalisme socialiste en Russie ait remis en honneur l'étude de Tolstoï, de Dostoïevsky, de Gogol, de Pouchkine. Par- là, on sait qu'en France, il ferait appel à des maîtres bien différents. Par là même, on aperçoit ce que j'affirme : qu'on n'atteint au réalisme socialiste que par la voie nationale. (Piégay-Gros, 2014)

Cette nouvelle tendance donne pour résultat deux romans du cycle du Monde Réel, « *Les Beaux Quartiers* » et « *Les Voyageurs de l'Impériale* » Bâle n'est plus l'objectif, ni le pied terminal de l'arc c'est plutôt Paris.

Pour confirmer ce changement, Aragon dans la préface de 1964 des *Cloches de Bâle* écrit que « Les yeux ont changé », changement qui se laisse remarquer dans la postface des *beaux Quartiers* où Aragon se situe comme un français qui réclame le pain, la paix et la liberté. « Ce livre, qui suit *les cloches de Bâle*, est le second d'un long témoignage que j'apporte, des origines de ma vie à cette heure de la lutte où je ne me sens pas distinct des millions de Français qui réclament le Pain, la Paix, la Liberté » (1936 : Postface *Les beaux Quartiers*.»

Autre texte important de cette époque « *Un roman commence sous vos yeux* », où Aragon établit un rapport d'identité entre le « monde réel » et le « temps présent », mis sur le même plan par l'emploi de l'énumération comme le note Bouliane, (2014) :

Les expériences de Balzac et de Flaubert ne seront, entre autres, pas négligées par l'écrivain, parce que rien ne peut faire que ces expériences n'aient eu lieu, et il faut tenir compte d'Emma Bovary pour que cette Claudine qui a des airs d'arc-en-ciel appartienne au temps présent, au monde réel, à la vie, sans laquelle que venez-vous m'importuner avec vos livres ? (Aragon, 1990 :349)

En mars de 1938 Aragon écrit dans l'Europe :

On n'atteint au réalisme que par la voie nationale...chaque fois que vous vous détournez de la réalité, vous vous détournez de la France. J'ai connu cette maladie-là...Et c'est pourquoi, en France... il suppose le réalisme français... c'est le parachèvement de la pensée progressive en France.¹⁰³

¹⁰³ Dans *l'Europe*, mars 1938, pp. 292-301-303

Sous le poids des événements historiques, de la défaite, et la résistance, Aragon, après sept années de silence de la poésie, y revient pour répondre à cette exigence historique : poèmes de la guerre et de la Résistance:¹⁰⁴ *le Crève-cœur* de 39-40, *Les Yeux d'Elsa* de décembre 1940 à février 1942 ; *En français dans le texte et Brocéliande* en 1942 ; *le Musée Grévin*, de l'été 43, *La Diane Française* réunie à la Libération, s'entrelacent avec *Le Cycle du Monde Réel*.

En 1939, la troisième étape du Réalisme socialiste Aragonien commence : « le réalisme autobiographique ». *Aurélien* a été entièrement écrit sous l'occupation, plus exactement de 1940 à 1943. « Au fond, le siècle d'*Aurélien* s'écrit en deux mots : il y avait eu la guerre, et il y avait Bérénice » (Aragon, 1944 :220). Un amour d'un type nouveau, une réponse à la promesse faite dans les dernières lignes *des Cloches de Bâle* : la nouvelle Romance.

Un amour expliqué par Aragon : « Il en est d'une femme comme d'une patrie, la perdre est une stupeur...une patrie perdue...le vaincu au soir de sa défaite se demande à quoi bon désormais tout effort » (Ibid., p. 572.)

L'aventure réaliste Aragonienne arrive à sa fin, le cycle se boucle et il fallait mettre le point final. « *Les Communistes* » œuvre de plusieurs tomes, qui peut avoir pour titre « socialisme pour le soleil », le héros central, désormais, ce n'est pas un homme, ni un couple, ni une famille, c'est un peuple. Le sujet n'est pas une crise dans la vie d'un homme, mais l'histoire d'une nation¹⁰⁵.

Avec les communistes, le Réalisme socialiste Aragonien prend une dimension historique, « Je ne crois pas que l'on puisse comprendre quoi que ce soit de moi, si l'on omet de dater mes pensées ou mes écrits » rappelle Aragon dans *la fin du monde réel* (1980 :301)

¹⁰⁴ Voir *L'Écriture de Résistance de Louis Aragon* | PDF | Poésie | Surréalisme, s. f.)

¹⁰⁵ Ce qui nous rappelle le projet de Montaigne mentionné dans notre premier chapitre.

Dans un « collage » (cette technique tellement utilisée par Aragon dans sa poésie et sa prose) des préfaces écrites par Aragon à ses œuvres du *Monde réel*, on essayera de tracer une ligne directrice du concept du réalisme Aragonien

Dans son premier roman du Monde Réel « *les cloches de Bâle* », Aragon décrit cette nouvelle étape de sa vie. « *C'est là que tout a commencé* ». (Préface des *Cloches de Bâle* écrite en 1972)

C'est l'époque des textes de passage, **ils tiennent au passé, ils vont vers l'avenir**, et leur plaie est de constamment essayer de justifier demain par hier. (1972 :10)

J'ignorais encore le commun dénominateur de ces écrits disparates. Un jour vint que j'osai penser le nom de la chose : et **j'écrivais le mot réalisme**. Mais de là à ... (Idem)

La volonté de roman... [...] Pourquoi la décision réaliste, la conscience du réel fondent-elles la nécessité du roman ? Tout roman n'est pas réaliste. Mais tout roman fait appel en la croyance du monde tel qu'il est, même pour s'y opposer. Le roman est une **machine inventée** par l'homme pour l'appréhension du réel dans sa complexité. (p.12)

Prétendre que c'en est fini ou que cela va en finir du roman, c'est vouloir considérer la réalité humaine comme fixée, immuable. Il y aura toujours des romans parce que la **vie des hommes changera toujours**, et qu'elle exigera donc des hommes à venir qu'ils s'expliquent ces changements, car c'est une nécessité impérieuse pour l'homme de faire le point dans un monde toujours variant, de comprendre la loi de cette variation. (Idem)

L'extraordinaire du roman, c'est que pour comprendre le réel objectif, il invente d'inventer. Ce qui est menti dans le roman libère l'écrivain lui permet de montrer le réel dans sa nudité. Ce qui est menti dans le roman est l'ombre sans quoi vous ne verriez pas la lumière. Ce qui est menti dans le roman sert de substratum à la vérité. On ne passera jamais du roman, pour cette raison que **la vérité fera toujours peur**, et que le mensonge romanesque est le moyen de tourner l'épouvante des ignorantins dans le domaine propre au romancier. (1972 :13)

Comment m'est-il venu à l'esprit d'écrire *Les Cloches de Bâle* ? [...] Le temps vint où je ne supporterai plus d'écrire une page, puis de l'arracher, la chiffonner. (1972 :14)

Et tu vas continuer longtemps comme ça ? Elle explique la construction si peu classique des *Cloches*, comme de personnages juxtaposés, qui ne **semblent liés que par le contexte historique** de l'avant-guerre de 1897 à novembre 1912. (1972 :18)

Et dans la préface « *des beaux quartiers* » on trouve : « *La suite dans les idées* » écrite en 1965:

...il me faut ici **rêver à l'avenir**, où des livres s'écriront pour **des hommes pacifiques** et maître de leur destin... Cette phrase de la postface, aux *Beaux Quartiers* ne se borne pas à justifier le cycle du *Monde Réel*, que j'invente alors, elle traduit l'orientation même du roman que je venais d'écrire et en fait un système. (1965 :7)

Ceci est écrit à la fin de juin 1936, c'est-à-dire avant même l'éclatement de la guerre d'Espagne, trois ans et deux mois avant celui de la seconde guerre mondiale. (Idem)

Je suis de cette espèce de romanciers qui écrivent pour savoir ce que leurs personnages vont devenir, c'est à dire que **j'écris un roman comme le lecteur le lit**. [...] Cette sorte d'écriture, **comme l'Histoire** avec sa majuscule, implique l'intervention du hasard, des bifurcations inattendues. (1965 :14)

Il y aurait à dire **du temps de l'homme**, de la façon qu'il a de passer ou de ne point passer, de l'inégalité des années suivant les événements qu'elles portent, l'âge de celui qui sert de chronomètre...mais ici je veux, moins que du temps réel, du **temps humain**, parler du temps romanesque. (1965 : 22)

Pour qui écrivons-nous ? Quand chaque mot, le temps que je prononce, ou le forme, prend un sens continuellement modifié [...] (1965 :49)

Et enfin avec *Aurélien* « **Voici le temps enfin qu'il faut que je m'explique** » (Préface écrite en 1966)

[...] mais en général la question du roman, de l'invention des personnages, de leur ressemblance avec des modèles multiples, des motifs profonds de l'auteur pour se livrer **à ce mélange d'aveux**, de portraits, **de mensonges** et de masques. (1966 : 9)

Enfin j'ai toujours prétendu qu'il fallait non point regarder la réalité **à la loupe**, mais au contraire **la sous-écrire**, se refuser à prendre argument des traits monstrueux de la réalité. (1966 :13)

Aujourd'hui, et c'est là sans doute en quoi la vie et l'histoire m'ont profondément changé, j'ai tendance à penser que ce qu'il y a de précieux dans le roman, c'est tout juste **le lien entre le romanesque et le réel**. (1966 :19)

Avec « c'est là que tout a commencé », Aragon a voulu faire de son lecteur un compagnon de route « une route inconnue » qui n'était jusqu'à ce moment qu'une décision, celle d'écrire un roman.

En principe cette intention émanait de l'obligation de décrire et d'enregistrer une époque vécue (1897-1912), sans aucune projection de continuité, ce qui explique, selon Aragon, sa structure « peu classique », ou plutôt unique. Avec l'espoir de la paix et du pain,

Aragon, décide de poursuivre son projet qui, malheureusement, doit affronter une seconde guerre mondiale. L'écrivain se trouve obligé de s'arrêter, de s'expliquer et d'expliquer la réalité (le présent) à la lumière du passé (l'Histoire).

Une pensée, « un jeu d'adulte »¹⁰⁶ où Histoire et autobiographie, ou autrement dit les deux réalités éternelles de tous les temps, guerre et amour, se complètent et se mélangent dans un cadre socioculturel et politique français. Arrivé à ce point de notre analyse, qui prouve sans doute que le Réalisme socialiste Aragonien est dynamique, changeant et parfois contradictoire, deux questions se posent comment lire Aragon et plus particulièrement son cycle du *Monde Réel*, existent-ils des caractéristiques du Réalisme Aragonien ?

Lire Aragon

Pendant soixante ans, Aragon n'a cessé d'écrire, mais curieusement ses œuvres ont été divisées en périodes par la critique littéraire ; selon notre opinion pour comprendre Aragon on ne peut pas se soumettre à ces divisions : pour comprendre Aragon il faut suivre son chemin, du dadaïsme au surréalisme, du réalisme à l'engagement politique, et de la poésie au roman, Aragon est indivisible.

Autre effet que produit la lecture d'Aragon sont les éléments baptisés par Genette (1987) comme « paratextuels », les œuvres d'Aragon sont un tout, la page de couverture, le titre et les incipits avec le corps du texte forment un objet uni, chez Aragon texte et paratexte s'expliquent mutuellement.

Dernier élément à souligner -pas moins important que les deux premiers- dans *Le cycle du monde réel* d'Aragon c'est l'intertextualité, ou bien ce que dit Umberto Eco « Les livres parlent souvent d'autres livres » (Eco et al., 2022).

¹⁰⁶ Le mot jeu fut choisi par Aragon –même comme titre de l'œuvre où il explique ses écritures.

Ces deux derniers éléments (paratexte et intertextualité) seront brièvement traités dans notre travail, uniquement dans la mesure où ils servent à confirmer l'évolution du réalisme Aragonien.

Pouvons-nous donc donner une date concrète au commencement du Réalisme socialiste chez Aragon ? Devons-nous le croire quand il évoque le divorce entre sa pensée et son écriture pour arriver à cette maturité baptisée pour lui comme « Réalisme » ?

« C'est l'époque des textes de passage. Ils tiennent au passé, ils vont vers l'avenir, et leur plaie est de constamment essayer justifier demain par hier » (Aragon, 1972 : 10).

Ce qui est confirmé par Aragon lui-même, c'est qu'il a commencé d'adopter le Réalisme socialiste en 1930 lors de son voyage à l'URSS et « qu'à mon retour je n'étais plus le même, plus l'auteur *du paysan de Paris*, mais de *Front Rouge* », depuis Aragon n'a jamais lâché sa conviction, même avec l'écriture de *la Semaine Sainte* « ce n'était pas un abandon de la méthode du réalisme socialité, mais « un développement de celle-ci » écrit-il (Aragon, 1997 : 69).

En ce qui concerne la seconde partie de cette citation, on est complètement d'accord, Le réalisme d'Aragon –comme on l'a expliqué- était un réalisme dynamique en constante évolution, donc qu'Aragon n'était plus l'auteur du *paysan de Paris*; on se trouve obligés de nous arrêter et de nous demander est-ce vrai qu'on peut séparer Aragon écrivain surréaliste d'Aragon écrivain du *Monde Réel* ? Jacqueline Bernard (1984), prouve sans doute la permanence du surréalisme dans le cycle du *Monde Réel* ce qui nous envoie de retour à poser la question si le style n'a pas changé, de quel changement s'agit-il ? À cette question Aragon répond dans la préface des *Cloches de Bâle* « Les yeux ont changé », un changement constant du surréalisme au réalisme et du Réalisme socialiste au réalisme autobiographique et engagé, changement dont les raisons sont expliquées par Aragon lui-même, dû au changement du Temps.

Déchiffrer le Cycle du Monde Réel.

Le cycle du monde réel d'Aragon, peut se résumer en deux mots « évolution » et « dynamisme ». En ce qui concerne l'évolution, on la trouve au niveau de la pensée du même écrivain, émanant de ses propres convictions ou plutôt ce qu'il exprime par « les yeux ont changé ».

Par contre le dynamisme a plusieurs niveaux, le premier est le dynamisme du cadre général ou plutôt de l'Histoire. Différents scénarios ont marqué les étapes de l'écriture, de la guerre mondiale à la guerre froide et les changements du concept même du socialisme à la suite de la mort de Staline.

Le second niveau du dynamisme est en relation directe avec le premier et le reflète, un dynamisme dans la structure externe des œuvres du *Cycle du monde réel*, plus précisément dans la division des chapitres,¹⁰⁷ ainsi que dans sa structure interne, c'est à dire dans l'expression de l'espace et du temps et enfin par les ajouts d'éléments paratextuels qui orientent le lecteur.

Par l'analyse de ses deux aspects (dynamisme et évolution) dans le *Cycle du Monde Réel*, on peut déduire qu'Aragon a créé son propre réalisme, un réalisme engagé mais surtout autobiographique.

Pour mieux analyser l'évolution au dans le « *Cycle du Monde Réel* », (*Les Cloches de Bâle, Les beaux Quartiers, les voyageurs de l'Impériale, Aurélien et Les Communistes*), il faut analyser l'ordre chronologique de la création de ces romans et essayer de comprendre la vue panoramique, de son écrivain, à l'Histoire.

On essaiera de tracer un tableau qui résume ses relations temporelles et l'emboîtement des événements et personnages au cours du *Cycle du Monde Réel* qu'Aragon l'explique par :

¹⁰⁷ Notez la différence entre la division des *Cloches de Bâle* en trois grands parties et *Aurélien* en chapitres.

Tous les romans du *Monde réel* ont pour perspective ou pour fin l'apocalypse moderne, la guerre. La guerre y semble, dans le monde moderne, remplacer comme apothéose le mariage et la multiplicité des enfants à naître. *Les cloches de Bâle*, *Les beaux quartiers* et *les voyageurs de l'impériale* ont 1914 pour fin, de Jaurès prédite *Bâle* en novembre 1912 dans le premier roman, à la chambre dans le second en juillet 1913, déclarée au bout des *voyageurs*, tandis qu'*Aurélien*, lui, s'inscrit dans l'espace entre la guerre de 14 et celle de 39, laquelle occupe entièrement le dernier roman du cycle, *Les communistes*. (1969 :66)

Figure 2

Relations temporelles au cours du Cycle du Monde Réel.

Titre Romanesque	Parution Originale	Temps romanesque
<i>Les Cloches de Bâle</i>	1934 modifié en 1964	1912 (grève des taxis)
<i>Les Beaux Quartiers</i>	1936	14 juillet 1912
<i>Les voyageurs de l'impériale</i>	1942 (subit plusieurs modifications)	1889 (commencement) 31 août 1939 (achèvement)
<i>Aurélien</i>	1945 (modifié en 1966)	1922 (déplacé à 1923) épilogue 1940
<i>Les communistes</i>	1949-1951(1966)	16 janvier 1940

On peut tout d'abord remarquer deux aspects, le premier est qu'à la différence des autres grands cycles commencés dans les années trente (*Les hommes de bonne volonté*) et dont la guerre constitue un épisode décisif, les romans du *Monde Réel* ne forment pas une suite chronologique mais une série qui propose différentes approches, complémentaires, des années qui précèdent le conflit. (Trévisan, 1996: 19)

Le second est que la majorité des modifications produites au *Cycle du Monde Réel* est à l'époque de la publication des *Œuvres Romanesques Croisées*. C'est dans cette édition qu'Aragon a décidé d'ajouter un nouvel élément à l'écriture : Les illustrations. (Qui seront analysées à part).

Pour mieux examiner le dynamisme produit au cours du Cycle du *Monde réel*, qui nous emmènera à comprendre l'évolution de la pensée et de l'écriture d'Aragon, il faut mettre en parallèle deux temps différents, le temps d'écriture, où l'auteur subit l'influence des événements historiques sans perdre de vue les modifications postérieures, et le temps de l'histoire.¹⁰⁸ (Romanesque)

Dynamisme et évolution du Cycle du Monde Réel

Pour expliquer le dynamisme, il fallait vérifier l'exactitude du temps de l'écriture *des cloches de Bâle*, ou mieux dit le situer dans son époque historique, on se basera sur ce qu'Aragon même a raconté sur les conditions et la date d'écriture de cette œuvre et qu'il situe en 1934, les manuscrits complets étant vendus en 1939 :

Mais par exemple, quand, en 1939, nous avons été invités à New York, Elsa et moi, pour le Congrès des écrivains américains, j'ai dû vendre deux manuscrits, dont celui des *Cloches de Bâle*. Cela m'a payé le passage sur le Normandie (Arban, 1958 :107)

En ce qui concerne *les Cloches de Bâle*, deux circonstances éclairent la publication de ce roman. D'une part, Aragon effectue un second voyage en U.R.S.S., avec Elsa Triolet, de mi-juin 1932 à mi-mars 1933. Un long séjour durant lequel, le couple visite les villes de l'Oural, fleuron de l'industrialisation nouvelle de l'U.R.S.S.

D'autre part, les troubles politiques de février 1934 où les ligues de l'extrême droite, des polémistes, exploitent le mécontentement de l'opinion publique pour tenter d'abattre la République en menaçant l'Assemblée nationale. Face à cette menace qualifiée de « fasciste », il fallait une union des partis de gauche, et une littérature de gauche qui prépare le chemin pour 1936 et la victoire de Léon Blum et son gouvernement.

Pour la première fois dans l'Histoire de la France, un gouvernement dirigé par un homme de gauche socialiste et béni par le monde ouvrier, qui manifeste sa jubilation par des

¹⁰⁸ On exposera en général le temps d'écriture des œuvres du *Cycle du Monde Réel*, mais on se limitera à l'analyse des deux œuvres de notre corpus « *les cloches de Bâle* » et « *Aurélien* »

grèves spontanées et enthousiastes. Semaine de quarante heures, congés payés de quinze jours, augmentation de salaires, reconnaissance du droit syndical dans l'entreprise constituent les principales réformes sociales de 1936.

Cependant, l'activité économique reprend difficilement et les hausses des prix rendent sans effet les augmentations des salaires. La première expérience de gouvernement socialiste en France se solde par un résultat mitigé : un échec économique, mais des réformes sociales qui donnent enfin de la dignité au monde ouvrier.

Ce qui sans doute démontre que le véritable centre de gravité chronologique du récit se situe au cours de ce mois de février 1934, comme le signale Philippe Forest (Aragon et al. 2013) dans son analyse.

En ce qui concerne les modifications de ce roman, et avec l'impossibilité d'avoir accès à une copie originale de 1934 pour contraster, on se contentera de ce que dit son auteur, dans la préface tardive des *Cloches de Bâle* écrite en 1964 sous le titre *c'est là que tout a commencé*, et où il mentionne « Mais l'histoire va plus vite que l'homme » (Aragon, 1972 :31) en conséquence « le roman change comme le monde, qu'il faut être en réponse aux questions des nouveaux sphinx, surgissant à l'entrée de Thèbes, sur tous les chemins », (idem) Aragon donne clairement un nom à ces changements : l'Histoire.

En plein gaullisme, avec une société d'abondance, rajeunie par le baby-boom des années cinquante, mais demeurée figée dans ses valeurs anciennes, la jeunesse affirme son désir de changer la vie. Seule une voie est capable d'atteindre ces changements rapides de la société et de s'adapter au nouveau lecteur, celle de la non-contemporanéité du roman ou plutôt d'un réalisme subjectif et autobiographique. Ce qui nous explique en quelque sorte les paroles d'Aragon en faisant référence, aux changements dans ce premier roman de son *Cycle*

du Monde réel que le roman est demeuré le même mais les yeux ont changé (1972 :39). Changement dans le sens d'une évolution vers la subjectivité¹⁰⁹.

Les yeux sont connus comme un organe de réception et scientifiquement dit, la perception visuelle du monde qui nous entoure n'est pas uniquement la conséquence du fonctionnement de nos yeux, elle est aussi rendue possible grâce à l'activité d'une importante partie de notre cerveau. Aragon, en faisant référence à ce changement des yeux, a voulu surtout faire référence à cette interprétation personnelle et subjective de notre cerveau¹¹⁰.

Ce dynamisme au niveau de l'Histoire est traduit sur un second niveau, le niveau de l'organisation (structure) du roman. Aragon la décrit de « peu classique » (Aragon, 1972 :18) et d'« étrange texture » (Ibid., p. 17) autrement dit « l'art du triptyque » (Bernard, 1984 :46), ce qui se peut se résumer en un mot « baroque ». Aragon a voulu transmettre à son lecteur cette idée d'un monde changeant où on ne peut pas enfermer l'homme dans une forme définie, régulière et unique, époque où la mort est omniprésente (la guerre) et où tout est bizarre.

Cette même irrégularité s'apprécie clairement du volume qu'occupe chaque chapitre, Diane occupe 113 pages, Catherine 288 et Clara 21 pages. Trois parties représentant trois modèles différents de femme et dont le socle principal se voit clairement dans Catherine.

Mais le baroque comme structure générale n'est pas l'unique forme de lire ce roman, autre perspective sous-jacente et parallèle peut surgir, surtout si on applique une lecture par les illustrations qui accompagnent le roman.

L'abondance des tableaux de Mucha dans la première partie Diane représente l'école littéraire Baroque et nous rappelle le projet de Montaigne, comme si Aragon avait voulu

¹⁰⁹ La subjectivité dans ce contexte se réfère à l'écrivain et pas comme antonyme de objective.

¹¹⁰ N'oublions pas qu'Aragon avait fait des études de médecine

adopter le même projet des *Essais* de se peindre, son enfance et sa vie bourgeoise « Et déjà s'élève en moi le rêve du passage de l'individu à la vie collective. » (Aragon, 1969 :44)

Un projet qui change avec Catherine au Romantisme, la belle bourgeoise qui lit Rousseau et éprouve un penchant pour la classe ouvrière, sans pouvoir s'intégrer à cette classe, conflit moral entre le rêve et la réalité et qui se traduit par la pâleur des couleurs des dessins de Mucha et le commencement de tableaux en noir et blanc. Enfin vient le Réalisme, Clara qui est présentée par des photographies.

C'est sous cette dernière perspective qu'Aragon situe son œuvre et qu'il décrit de « peu classique » qu'on va analyser les *Cloches de Bâle*.

Chapitre II : Analyse Des Cloches de Bâle

Éléments paratextuels : Titre, préfaces tardives et illustrations

Lire *les Cloches de Bâle*, doit commencer par sa page de couverture. On sait qu'Aragon s'est toujours passionné pour toutes les formes d'art et en particulier pour la peinture, de Girodet-Trioson à Matisse. Par conséquent, on imagine assez aisément que les illustrations du roman pour l'éditeur des *Œuvres romanesques croisées*, en 1967, donnent à voir le rapport réflexif et intertextuel existant entre les œuvres du peintre, ou ayant rapport à lui, et le roman.

Aragon et Elsa Triolet reprochent à ce qu'ils appellent les « livres de peintre », cela explique la démarche originale qui devient rapidement la leur dans les *Œuvres Romanesques Croisées* : choisir dans une iconographie préexistante au lieu de faire appel à des illustrateurs, ce qui implique la maîtrise du rapport texte-image. L'auteur choisit ce qui correspond le mieux à sa propre vision du roman. Ainsi, l'image perd toute autonomie du fait de son annexion totale par le texte : le titre des œuvres est donné une fois pour toutes dans la « Note sur l'illustration ».

La légende, chargée d'établir le croisement entre texte et image, est le plus souvent une phrase du récit qui annexe l'image et en oriente la lecture ; elle la désautonomise pour en faire un instrument au service du texte et de son auteur.

Cette prééminence du texte sur l'image est d'ailleurs incessamment proclamée par Aragon. Ainsi, d'Adolphe Mucha fournissant une illustration pour *les cloches de Bâle*, Aragon dit qu'il l'« aide à en accuser la stylisation » (Aragon, 1972 :38), en ce qui concerne l'illustration de Giacometti pour *les beaux Quartiers*, Aragon ne croit pas que la technique moderne ait jamais été ainsi mise au service du roman (Aragon, 1969 :83) :

Au fond, je n'ai vraiment lu ce roman que lorsque je l'ai repris dans *les œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet* et (votre serviteur) : je ne l'avais, en 1937, guère que « parcouru ». Voici qu'une lumière nouvelle y tombait, avec les vingt dessins que pour cette édition m'a donnés Alberto Giacometti. Quand il m'en apporta, comme il disait, « le paquet », devant partir pour la Suisse, je ne savais pas que c'était une sorte d'adieu. Ces dessins, c'est presque la dernière chose qu'il a dite. Ici, j'en reprendrai celui qui, dans les œuvres et ainsi de suite, tient lieu de frontispice au premier volume, le boulevard promenade de Serianne, illustrant l'incipit en question.¹¹¹

Mais qui est Mucha et quelle relation a-t-il avec *les cloches de Bâle* ? C'est Aragon même qui nous l'explique « L'art, c'était pour cet enfant que j'étais, un certain décor de la vie où triomphaient la libellule, le marronnier, l'iris, les lys et l'orchidée. Il y avait sur les murs de Paris les affiches de Mucha pour Sarah Bernhardt ... ». Et aussi par :

Les heures initiales de ce siècle s'éloignant, le baroque 1900 prenant vraie figure avec ce recul, il arrive que ce grand artiste tchèque apparaisse, à côté de Gauguin et de Toulouse-Lautrec, comme l'œil le plus aigu qui se soit posé sur son temps, comme l'orienteur de sa sensibilité. Il a pour moi ce mérite sans pair d'avoir inventé un style qui est le style de son époque, où l'élément décoratif peut bien être dénoncé comme un abus, il est néanmoins pour moi un reflet révélateur de la société où ce style triomphe. Et à cet égard, du point de vue de Réalisme et pas n'importe quel réalisme, il ajoute le témoignage de l'esprit à la description de l'époque [...]. (Aragon, 1972 : 38)

¹¹¹ Les illustrations de Giacometti pour *les beaux quartiers* ont été mentionnées par Aragon en plusieurs occasions, *Ecrits sur l'art* p 222 et dans *je n'ai jamais appris à écrire* p. 83

Et par « Il s'est passé trente ans depuis la première publication des *Cloches* : Mucha m'aide à en accuser la stylisation. C'est que le roman est demeuré le même, mais les yeux ont changé ». (Idem)

N'est-ce pas ce changement qu'Aragon a voulu transmettre à son lecteur contemporain ? Avec l'art baroque de Mucha se confirme l'idée d'Aragon que l'homme, comme le monde qui l'entoure, est changeant et qu'on ne peut le connaître que dans l'instant présent.

La peinture est aussi l'art de l'espace beaucoup plus que du temps et pourrait manifester l'intuition d'Aragon quant au traitement qu'il faudrait faire subir à la prose pour qu'elle puisse rendre correctement le passage de moments éphémères :

Le romancier devrait appréhender le présent dans sa spatialité, comme un territoire que ses personnages doivent traverser, comme un cadre à l'intérieur duquel se joue leur destin. Puisque le monde est changeant, que l'homme est inconstant, on ne peut l'enfermer dans une forme définie, régulière unique.¹¹²

La composition des *Cloches de Bâle* est, à ce titre est illustré par un modèle de peinture baroque.

Dans une rapide analyse de l'image des *Cloches de Bâle*, on trouve que la première partie de l'œuvre Diane est illustrée par sept images de Muchas en couleurs et qui représentent la vie surréelle de Diane, si on fait une lecture rapide des légendes par ordre on trouve :

1. Diane (couverture de la première partie).
2. Mais Christiane a plus de chien (chapitre II).
3. Mais est ce que M. Brunel ne voit pas d'objection aux...robes d'intérieur de Mme Brunel ? (Chapitre IV).

¹¹² Aragon, « John Heartfield et la beauté révolutionnaire » (Conférence prononcée le 2 mai 1935 à la Maison de la culture), *L'Œuvre poétique VI.* : 262-263.

4. En blanc et noir « À l'entracte, Mrs Page sortit de son sac en perle une lettre qu'elle tendit à Diane qui la lut, s'exclame : Quelle horreur ! (Chapitre IV).
5. Marguerite était une parfaite tête de linotte, mais assez jolie, pas trop (Chapitre VI).
6. Diane.... très pâle dans ses oreillers, sans fard. (Chapitre VIII).
7. Diane, une créature absolument adorable, exquise... (Chapitre X).

La seconde partie : Catherine.

Cette partie contient quasi le double des illustrations de la première, et on remarque l'utilisation de documents historiques ou images en noir et blanc chaque fois qu'un événement historique est présent (lancement d'une bombe ou l'alliance franco-russe).

1. Hélène Mercurot (chapitre I).
2. Catherine Simonidzé (chapitre I).
3. Une bombe dans les jambes des chevaux.
4. Le tyran n'avait rien, il était sorti de couper en miettes.
5. Comme il a bien lancé la bombe dans le pied de l'Empereur.
6. Documents en blanc et noir (Chapitre II).
7. Mme Simonidzé, ce soir-là, était splendide... (Chapitre III).
8. Une bombe avait été lancée l'après-midi à la chambre des députés... en noir et blanc (Chapitre III).
9. L'alliance Franco- russe en noir et blanc (Chapitre IV).
10. Vous êtes tristes, vous êtes tristes, jeunes filles qui vous mariez (chapitre VII).
11. Les longs cheveux de Catherine (chapitre IX).
12. Tome II Après la couverture : par un soir pareil, on ne peut prendre que du champagne (en blanc et noir).
13. Tremblante Martha (chapitre XIV).

14. Rien ne pouvait combler le vide abominable de la vie de Catherine Simonidzé) Chapitre XVII.
15. On jouait une valse au pavillon chinois (Chapitre XX) en noir et blanc (document d'époque).
16. L'examen ne prit pas longtemps, le diagnostic non plus... (Chapitre XXII) en noir et blanc.
17. « Cette petite Judith » (Chapitre XXIII).

Victor

On retourne à un numéro d'illustrations quasi égales à celui de la première partie avec une différence, la majorité des illustrations sont en noir et blanc, les tableaux de Mucha furent remplacés par des documents de l'époque ce qui donne à cette partie plus de réalisme. (Rappelons que c'est la partie qui a plus de précision de dates et d'événements historiques).

- 1- Au milieu des souvenirs, des anecdotes puérides, des traits déjà idéalistes de la morte (Chapitre I)
- 2- Victor était du 17^e d'infanterie à Béziers quand celui-ci se mutina (Chapitre IV) en noir et blanc (document d'époque).
- 3- Dès le mardi matin, la grève avait été quasi générale (Chapitre VII), Document d'époque en noir et blanc.
- 4- Une grève au début de siècle, place de l'Hôtel de ville, à Paris. (Chapitre XI) noir et blanc.
- 5- Les pas des cuirassiers retentissent sur les pavés (chapitre XIII) document du siècle, en noir et blanc.
- 6- Mme Lopez (chapitre XIV).
- 7- La justice poursuivait le crime : pourtant les bandits couraient toujours (chapitre XVI) document d'époque en noir et blanc.

8- Vers huit heures du matin...dans la forêt de Sénart (Chapitre XVIII) Document d'époque en noir et blanc.

Troisième et dernière partie : Clara

Deux photos qui résument tout le roman, la nouvelle réalité du siècle qui impose le socialisme et la lutte pour le changement qui, plus encore que les photos reflètent la réalité ?

1- Sur le balcon des Trois Rois, Jaurès au milieu des membres du Congrès (Chapitre II)

Photo Collection Georges Sirot) en noir et blanc.

2- Clara Zetkin (Photo Ringart) chapitre V en noir et blanc.

Enfin nous n'avons plus que les mots d'Aragon qui décrivent la construction des *Cloches* comme « assez baroque, avec des parties séparées, très différentes de ton » (Aragon, 1972 :18) auxquelles on ajoutera des couleurs. C'est ce qui est reflété par les illustrations de Mucha au cours de la première et la seconde partie mais dès que le chemin est tracé ce n'est plus le baroque et ses couleurs, c'est le réalisme en noir et blanc.

Aragon, bon connaisseur du monde de l'art et écrivain d'« *écrits sur l'art moderne* » et de « *Collages* » en prenant la décision d'ajouter des illustrations à son œuvre, a voulu réécrire par l'image son roman, guider le lecteur qui n'a pas vécu cette époque, à mieux comprendre l'essentiel du réalisme. Il n'a pas choisi le cubisme ni les illustrations de Picasso (malgré son amitié avec ce dernier), pour son premier roman du *Cycle du Monde Réel*, mais plutôt Mucha et son baroque pour refléter cette idée d'un changement (ce qui coïncidera, par la suite, avec notre analyse du temps dans *Les Cloches de Bâle*). L'organisation de numéros d'illustrations par partie, rappelle la structure triptyque du roman.

Autre élément paratextuel pas moins important que les illustrations est le titre, Le roman qui commence en France aboutit à Bâle, tout un chemin est tracé pour y arriver. Révélateur de lieu et du temps, le titre nous révèle le contenu du roman : C'est à Bâle et en écoutant le son de ses cloches que la conscience universelle commencera.

Bâle en 1897 est décisive aussi, puisqu'elle transformera un phénomène populaire en mouvement politique ayant pour but la fondation d'un état moderne basé sur le droit à l'autodétermination du peuple juif sur sa terre natale historique, tout comme les autres nations. Bâle est donc celle de la paix ou celle de la guerre à laquelle se réfère Aragon, quand il sonne ses cloches ?

En ce qui concerne le temps, Le titre nous indique la structure temporelle suivie par Aragon au cours de son roman et qui aura une continuité dans le reste des œuvres du Monde Réel.

La cloche est la bascule du temps, avec son mouvement en demi-cercle à gauche et à droite, les protagonistes se déplacent, pour enfin avoir un point de stabilité, c'est juste le centre du roman (en ce cas Catherine).

Ce n'est pas par chance qu'Aragon au dernier chapitre en parlant de Clara, mentionne Catherine Simonidzé « Je prends Clara Zetkin comme un exemple, mais tout me ramènerait invinciblement à toi » et juste après parle des cloches qui se turent « Tout d'un coup les cloches se turent » (Aragon, 1972 :430), un silence, un retour au point de départ à Catherine.

Autre élément à examiner c'est la préface tardive des *Cloches de Bâle* écrite en 1964 lors de l'apparition des *Œuvres Romanesques Croisés*. Avec « C'est là que tout a commencé », Aragon préfacier retient les clés de sa propre imagination, l'essentiel est de guider son lecteur pour « bien lire » ses œuvres.

Tant dans la préface *des cloches de Bâle*, « c'est là que tout a commencé, écrite en 1965, que *Je n'ai jamais appris à écrire*, quatre ans plus tard, Aragon s'est longuement expliqué sur la manière dont s'est élaboré le roman : à partir d'une phrase « arbitraire (est) né un livre qui se distingue de ses prédécesseurs par le caractère évidemment *réaliste* de la description ». (Aragon, 1972 :15 et 1969 :74)

Il a souvent aussi souligné le rôle décisif d'Elsa Triolet dans l'écriture du roman ; en premier lieu ce roman est destiné, plus ou moins volontairement, à lui communiquer la connaissance d'un monde qu'elle n'a pu connaître ; le monde de l'enfance, des hôtels balnéaires sur la côte normande au début du siècle, un décor, une atmosphère ; ensuite après la réaction d'Elsa à la lecture de la première partie, Diane et « tu vas continuer longtemps comme ça » ? Le roman devient « un plaidoyer [...] devant Elsa, une justification de l'écrivain devant la femme qu'il aime. » (Aragon, 1972 :41)

Mireille Hilsum dans *Les préfaces tardives d'Aragon* remarque que l'objectif principal des incipits tardifs était non pour raconter la vie de l'auteur mais plutôt pour expliquer ses livres ; « Je ne cherche pas à expliquer ce qui s'écrit par la vie de l'homme qui l'écrit. Simplement, je constate le parallélisme des deux processus, l'un qui se reflète dans l'écriture, l'autre dans la biographie » (Aragon, 1969 :41). Aragon qui commence par « c'est là que tout a commencé » (Aragon, 1972 :8) termine par « Et comme de toute mort renaît la vie » (idem), ressuscite son art, sa pensée qui se renouvelle après la guerre. Les préfaces tardives d'Aragon viennent pour donner une nouvelle vision d'un monde changeant, ou ce qu'Aragon appelle « la réalité changeante, des changements de la vie »¹¹³

Comme au moment de l'apparition de l'œuvre « La phrase-seuil » va orienter le déroulement du roman à la place de l'auteur, « qui ne fait que *la lire* », ¹¹⁴les préfaces tardives orienteront les nouveaux lecteurs.

Narrateur et narration

Avant de commencer l'analyse de la narration et les fonctions du narrateur dans *Les Cloches de Bâle*, il faut rappeler que ce roman se présente comme le premier d'un cycle de

¹¹³ Cette même idée fut reprise dans la postface du *Monde réel*, ce qu'Aragon appelle en d'autres termes « la société transformée »

¹¹⁴ Aragon écrit dans *les Incipits* « J'avais commencé à porter attention aux phrases initiatrices des romans et à leur trouver une espèce de signification magique, comme à des *Sésame, ouvre-toi !* ».

romans classé sous la catégorie de Réalisme socialiste, ce qui implique en quelque sorte avoir une projection militante (politique). Ce genre d'écrit tend à influencer le lecteur, le conduire à une prise de conscience, donc la fonction narrative a tendance à être plus idéologique qu'explicative.

Dans son analyse des différentes fonctions du narrateur Vincent Jouve remarque que :

Les fonctions de narration, de régie et de communication renvoient au fonctionnement du récit, alors que les fonctions testimoniale, explicative et idéologique concernent l'interprétation de l'histoire. L'accentuation des unes ou des autres permet de savoir si les visées du narrateur sont plutôt esthétiques ou plutôt idéologique. (Jouve, 2015 : 28)

En ce qui concerne les *Cloches de Bâle* les fonctions de narration et de régie occuperont un rôle important dans la première partie du roman, par contre dans la seconde et la troisième partie (Catherine et Clara), la narration prend un caractère plus idéologique¹¹⁵. Cette variation au sein du roman est un reflet de la structure hétérogène de celui-ci.

Le roman s'ouvre sur une phrase arbitraire annonçant la présence d'un narrateur implicite et dont la présence se fait remarquer dès les premières lignes du roman : « cela ne fit rire personne quand Guy appela M. Romanet papa » (1972 :49). Notre narrateur donne plus de détails de Guy et sa famille :

Guy était trop petit pour se faire des camarades. On se plaignait que sa mère fut divorcée. À dix-neuf ans ! Mme Nettencourt avait confié à une des dames à carreaux que son ex-gendre était un homme horrible, qui demandait, d'une jeune fille élevée chrétiennement, des choses qu'elle ne pouvait aucunement lui accorder. Enfin tout ceci était du passé, bien que misérable fût d'une excellente famille, noblesse d'empire seulement, mais enfin. (1972 :51)

Le narrateur par son discours ironique anticipe les événements et montre une fois de plus sa proximité aux personnages du roman. En avançant « fille élevée chrétiennement », on peut imaginer l'hypocrisie de l'excuse de divorce justifiée par Mme Nettencourt et on pourra facilement déduire que Diane, dans un proche futur lancera la fameuse phrase « je couche-avec- qui je veux. »

¹¹⁵ Ce qui est confirmé par l'évocation de la figure de J. J. Rousseau, philosophe de la révolution française.

De même, le commentaire sur la classe sociale de l'ex-gendre, avance le prochain mari de Diane- qui ne sera plus un noble- ainsi que les opinions de Mme Nettencourt, évitant de parler de la classe de ce dernier, expliquant à ses amies que « M. Brunel était un self-made man, il faisait des affaires, il avait eu des débuts très durs, il était colossalement, mais alors colossalement riche » (1972 : 63)

Pour mieux comprendre la narration et le mode de représentation du récit, on analysera ces trois éléments indiqués par Jouve : les événements, les paroles et les pensées.

- **Le récit d'événements :**

Concernant les événements, si le narrateur décide de privilégier la proximité, il choisira de « montrer » plutôt que de « raconter ». Soucieux de rester le plus près possible des faits exposés, il renoncera aux sommaires au profit de scènes détaillées et de l'action en cours de route. Afin de permettre au lecteur de « visualiser » l'événement, il aura recours à des descriptions précises. (Jouve, 2015 :29)

En revanche, le narrateur dans *Diane* est proche de ses personnages, il lit leurs pensées, décrit leurs vêtements et leurs modes de vie, et parle au moyen de leurs discours où s'impose un style direct libre, pourtant il s'éloigne quand il s'agit des événements historiques.

Cette stratégie demeurera inchangée dans la première partie de Catherine et changera dans la seconde partie à la suite de sa rencontre avec Victor, tout comme dans Clara.

Décrivant Diane, on trouve « Diane était exactement l'idéal des premières pages de magazine. Très grande, très blonde, les yeux noirs, la peau blanche, une beauté. » (1972 : 60)

De Georges Brunel « Un homme assez commun, petit, brun, méridional, mais sympathique [...] M. Brunel était d'une extrême jovialité. Il aimait la famille, lui, ce n'était pas comme d'autres [...] M. Brunel et Mme Nettencourt s'appelèrent très vite George et Christiane ». (1972 : 63)

Cette stratégie se verra plus clairement dans la description détaillée de la résidence des Brunel, et la mention de la guerre du Maroc par une seule phrase :

Quand Brunel eut racheté, pour un morceau de pain, le château du Nettencourt, Christiane fit de grands discours sur la démocratie. George était la crème des gendres. Il avait toujours sur lui des havanes pour Édouard. Il était au cercle de la rue Volney, et achetait de temps en temps des tableaux de genre, avec des femmes nues dans des paysages. Il fréquentait le monde militaire et il trouvait le gouvernement trop doux dans la question du Maroc (1972 :64)

L'emploi du mot « monde militaire » juste après celui « des femmes nues dans ses paysages », est un message indirect au récepteur. Il n'y a aucune différence entre les femmes nues et les militaires à l'exemple du général Dorsch, le capitaine Thiébault, le commandant Mercurot ou peut-être le Marechal Pétain.

Pourtant, dans Catherine, mise à part la description physique détaillée de la famille Simonidzé (mère et filles), c'est la description des événements politiques (la grève de Cluse) qui domine la narration. Le scénario de la grève symbolisait celui de la première guerre mondiale, le cri de Jean Thibaut : « Ils veulent bruler la maison ! Il faut les arrêter. » (1972 :195) Suivi par « L'incendie allait vite, par ce jour sec de juillet, avec la charpente en bois qui prenait que c'était un plaisir » (p.197), ensuite « Il ne restera pas pierre sur pierre » pour terminer avec « ce qui aurait brûlé, aurait brûlé. Et maintenant la foule se repliait sur elle-même, elle retrouvait sa douleur, ses blessées, des cadavres. Il y avait des gémissements et de l'horreur. La haine était tombée. » (1972 :198). Avec les cadavres, il s'agit plutôt d'un scénario de guerre que celui d'une grève. Cette même similitude de scénario se répète dans la description des négociations dans un style indirect libre, outil d'un narrateur qui s'éloigne ironiquement de la solution rapportée au conflit :

Les rapports avec les autres industriels de Cluses étaient assez réservés. Des rancunes, la concurrence. Et puis Ils trouvaient assez intolérable que ce vieil imbécile, pour une histoire de chez lui entraînaient chez eux une grève interminable. L'un d'eux même proposa de payer les carreaux cassés. Mais l'autre s'obstina : il voulait que ce fussent les ouvriers qui les payassent, sur leurs fonds de solidarité. Pourtant les autres patrons n'auraient pas mal vu une intervention gouvernementale, une manifestation de force. Naturellement pacifique. Mais pour montrer aux ouvriers ce qu'on pouvait faire. Les effrayer un peu. Ce petit mouvement de grève restait local, assez tranquille. Aucune tendance à l'élargissement, rien de menaçant. Pourquoi les autorités se seraient-elles mises dans de mauvais drap ? Le patron rétif était un homme de la droite, sa femme était toujours fourrée chez le curé. On retira les dragons et un détachement d'infanterie. Des manœuvres du 14^o corps d'armée en fournirent le prétexte. (1972 : 202)

Ce paragraphe qui décrit la grève de Cluse comme « locale » anticipe la grève des chauffeurs de taxi au niveau national. Le retrait des dragons fait allusion à la cession d'une bande de Congo à l'Allemagne et qui était considéré « Sagement évité un conflit armé » (1972 : 333). Les intérêts des « autres industriels » renvoient « aux intérêts de la France » avec « le consortium de financement du Maroc qui ne pouvaient engager de grosses opérations qu'autant qu'il était sûr d'y avoir les mains libres » (Idem). L'expression « de mains libre » anticipe l'annonce des problèmes de Wisner au Maroc, en même temps il rejoint le dernier chapitre de Diane et la conversation entre Wisner et Georges et où Wisner affirme avoir envoyé à Fez un homme « Lyautey » connu pour sa violence au moment de faire respecter la France dans les colonies.

Dans Clara la narration est dense et résumée par la pensée de Georges :

Georges n'était pas très superstitieux, ni très sentimental. Mais, comme il le disait lui-même, il était bon public. Fils de petits commerçants d'un faubourg niçois, il avait gardé de son origine la faculté de s'attendrir aux mélodrames. Il y avait dans Bâle qui se préparait à la fête un étrange mélange du passé et de l'avenir, de la réalité et de la légende, qui le saisit tout à coup. Au fond de lui, il n'avait que mépris de ces manifestations pacifistes, qu'il tenait pour du décor : la guerre et la paix, ne savait-il pas où ça se décide, lui l'intime de Wisner, le prêteur sur gages de tant de ministres ou généraux ? (1972 :419)

Le narrateur dévoile enfin au récepteur son objectif, il ne faut être ni sentimental ni superstitieux, mais il faut voir objectivement le rôle que jouent les intérêts globaux pour provoquer la guerre. La légende des hommes qui seront maîtres de leur destin, n'aura pas lieu sans un profond changement du mariage vicieux entre politique et intérêts économiques.

- **Le récit de paroles**

« Concernant les paroles, le narrateur dispose d'une série de techniques que l'on peut, à la suite de Genette, classer sur une échelle allant du maximum de distance au minimum de distance » (Jouve, 2015 : 30).

Cette échelle marque la distance entre le narrateur et ses personnages, le discours narratif devient le plus distant, le plus immédiat, le plus proche.

Dans le cas de la première partie du roman, *Diane*, c'est l'abondance de l'utilisation du discours direct dans la narration ce qui permet de donner au récit un effet plus réel, et qui explique en quelque sorte l'insistance de l'ironie. On peut voir clairement ce discours immédiat dans :

Oui, reprenait Christiane, Robert était en train, tout doucement, de devenir parasite. Certes Georges est très généreux, mais enfin c'est pour Diane qu'il le fait, n'est-ce pas ? Remarquez que Nettencourt, c'est à elle qu'il l'a donné. Oh, pour nous c'est tout comme L'hôtel de la rue d'Offemont également. Ah ! Vous ne saviez pas, général ? Il vient de le lui acheter. Et même on peut dire que pour quelqu'un qui ne doit son éducation qu'à lui-même, car entre nous George est d'une extraction tout à fait inférieure, c'est extraordinaire la galanterie de mon gendre. Bien entendu, Diane y est pour beaucoup. Une nature d'élite. Vous savez comme elle parle peu. Mais d'un rien, d'un sourire, quand il ne se conduit pas tout à fait comme il faut, elle le remet dans la voie, et comme il est intelligent... Naturellement c'est la délicatesse naturelle qui se fait jour en lui. Tout, il lui donne tout, à Diane. Ainsi l'autre jour, comme on était au dessert, il n'a pas d'heures, Georges, avec ses affaires, tout un paquet de Suez. Coucou ! (1972 : 68)

Avec ce discours, on ne vit pas seulement dans la maison de Diane mais dans sa vie conjugale, on imagine ses relations avec son mari. Diane est décrite par Mme Nettencourt comme la salvatrice de son mari mais pas seulement, elle éduque Guy, son fils certes, mais elle enseigne aussi à son mari le protocole de la haute société dont il devient membre. Malgré les tentatives de Diane, Georges est incapable de se débarrasser de son discours vulgaire quoiqu'acceptable grâce à sa richesse.

L'exemple de Mme Melazzi indignée des lectures de Melle Judith, est encore plus clair. Le narrateur voulant dénoncer l'ignorance et l'hypocrisie de la classe sociale de Mme Melazzi, qui se considère protectrice du catholicisme contre les lectures dangereuses comme celle des œuvres d'Oscar Wilde, et qui selon ses critères est un synonyme de prostitution :

Nous autres femmes, c'est peut-être là, ce qui fait notre grandeur, ou tout au moins notre sagesse. Mais cependant exposées que nous sommes à toutes sortes de dangers, dont le moindre n'est pas l'opinion qu'on se fait trop vite de nous, nous ne devons donner prise ni à la médisance ni à la sévérité. Or une jeune fille, presque une enfant, vous permettez ? N'est-ce

pas, je songe à Marie-Jeanne, une enfant salir ses yeux et son imagination avec de tels livres, des auteurs dont elle n'oserait pas même prononcer devant quelqu'un le nom synonyme de ...enfin d'un tas de choses... (1972 :57)

En ce qui concerne Catherine, le style indirect libre domine, pourtant on trouve présent aussi un discours transposé, dans quelques jugements politiques où apparaît clairement l'opinion du narrateur : « Croyez-vous, Victor, disait-elle, que la bombe qui a tué le Plehve n'ait pas tué des innocents ? Cependant les socialistes-révolutionnaires n'ont pas rejeté son acte comme un assassinat. Ils l'ont revendiqué comme leur. » (1972 :336)

La relation entre la grève et la guerre se trouve confirmée par la conversation entre Wisner et Caillaux : « Je maintiendrai à n'importe quel prix la France au premier rang de navigation aérienne » (1972 :356) suivie par :

Mais la conversation tourna sur un sujet bien inquiétant : la grève des taxis qui continuait. « Je n'ai là-dedans, dit Wisner, que des intérêts extrêmement indirects, mais je songe vraiment aux malheureux chauffeurs pour lesquels ce doit être terrible... »

Dans Clara, le style indirect libre s'impose, le narrateur cède le style direct aux paroles de Jaurès et de Clara Zetkin, pour les approcher au lecteur :

Les gouvernements devraient se rappeler, dit Jaurès, quand ils évoquent le danger de guerre, comme il serait facile pour les peuples de faire le simple calcul que leur propre révolution leur coûterait moins de sacrifices que la guerre des autres. (1972 : 435)

Et dans les paroles de Clara :

Si nous, les femmes et mères, nous nous élevons contre les massacres, ce n'est pas que dans notre faiblesse, nous soyons incapables de grands sacrifices pour de grands objets, pour un grand idéal ; nous avons passé par la dure école de la vie dans la société capitaliste, et à cette école nous sommes devenues des combattantes...Aussi pouvons-nous affronter notre propre combat et tomber s'il en est besoin pour la cause de la liberté.... (1972 : 437)

Par ces deux discours, le narrateur résume la morale de ce roman, les peuples doivent faire leur guerre et pas la guerre pour les intérêts capitalistes. Une guerre dont la libération et les droits de la femme n'est pas moins importante que les droits au pain et à la vie.

- **Le récit des pensées.**

Jouve signale l'existence de deux théories différentes d'analyse du récit des pensées, la première de Cohn qui « défend l'idée que la représentation de la vie psychique est l'objet d'un traitement spécifique de la part de récit » (Jouve, 2015 :31)

D'autre part celle de Genette qui « pense que le récit des pensées ne se distingue pas fondamentalement du récit de paroles » (idem).

Nous nous intéressons à la théorie de Cohen à ce qu'il appelle le *psycho-récit* et qui est :

La présentation par un narrateur omniscient de la vie intérieure d'un personnage. Il sera dit à *dissonance marquée* lorsqu'il privilégie la distance (c'est-à-dire lorsque le narrateur se désolidarise explicitement-par une évaluation subjective-du personnage dont il décrit l'intériorité) et à *consonance marquée* lorsqu'il favorise la proximité (c'est à dire la neutralité). (Jouve, 2015 : 32)

Cette distance se voit clairement dans la description de l'attitude du capitaine de Sabran, à son arrivée rue d'Offémont à la suite du suicide de son frère.

Les explications rapides de Georges n'eurent aucunement l'air de l'intéresser. En réalité il était simplement si éberlué de ce qui s'était passé là qu'il se sentait incapable de penser à autre chose qu'à sa dignité d'officier, et il avait une hâte puérile d'en avoir fini, parce qu'il redoutait de se mettre à chialer tout d'un coup, là, chez les Brunel. (Aragon, 1972 :99)

Le narrateur se démarque de l'attitude du Capitaine qui ne pense qu'à sa dignité comme militaire plus qu'à son attitude humaine de pleurer la mort de son frère.

Dans Catherine, le narrateur utilise la *dissonance marquée* avec quelques personnages, à l'exemple de Blaise :

L'ainé des Jonghens, Blaise était déjà débrouillé. Il travaillait chez un agent de change, et parlait finances. Il ressemblait beaucoup à son frère, dont il raillait les idées sociales. C'était le libre penseur de la famille, il faut le dire. (1972 :176) En nuance à l'inutilité de ce penseur qui terminera par se suicider. La même ironie se constate avec Libertat :

Ah, parlez-moi des militaires ! D'abord nous avons une armée démocratique, tout le monde a été soldat, tout le monde a été complice. Mais si les militaires n'avaient pas d'armes, ils ne feraient pas long feu. Or qui donc leur fournit des armes ? Les ouvriers ? (1972 :241)

De même avec les personnages secondaires Mme Lopez, maîtresse du Comte d'Évreux, où le point de vue du narrateur est clair, dénoncer la montée du militarisme et du patriotisme, tout en mettant en évidence l'intérêt qu'avaient les industriels (comme Wisner) et leurs alliés les politiques au déclenchement de la guerre, notamment au Maroc :

Mme Lopez avait toujours aimé les militaires. La musique lui parut bien enivrante. Elle emboîta le pas des petits soldats. Ils l'entraînèrent avec d'autres comme le joueur de flûte qui se fait suivre par les souris. Du parc Monceau, on remontait vers Montmartre, et Mme Lopez fut toute surprise de se trouver boulevard Barbès, quand un olibrius, un ouvrier, probablement un étranger, excita la fureur des manifestants en ne se découvrant pas devant le drapeau. Il restait là comme un abruti, sur le bord du trottoir, avec sa casquette carrée sur sa tête. On la lui arracha, et la foule lyncha l'impudent. Un anarchiste peut-être ou un socialiste (1972 :366)

En échange, avec Catherine, le narrateur favorise la *consonance marquée* tout en s'approchant des idées de cette dernière « elle ne voulait pas être la femme d'un homme, elle avait peur de se voir définie par l'homme à qui elle se donnerait » (1972 :175).

En résumé, on peut dire que le narrateur tout au long du roman a toujours été omniscient et présent dans la vie de ses protagonistes. Il connaît leur passé et anticipe leur futur.

Temps de l'histoire.

Pour *Les Cloches de Bâle*, ce temps s'écoule de l'automne 1911 à novembre 1912. L'histoire de Diane s'ouvre sur le mois de juillet 1907 à Morneville, station balnéaire, l'automne et l'hiver sont évoqués en quelques pages : disparition de M. Romanet, apparition de Paul Gilson-Quesnel et surtout de Brunel. Tous ces personnages convoitent la belle Diane de Nettencourt qui devient Madame Brunel. Elle triomphe dans une bataille de fleurs à Cannes en 1908. Après, la seule possibilité de savoir si l'on est en 1900, 1910 ou plus tard, c'est Guy, le fils de Diane dont l'âge est signalé de temps en temps. On peut se référer à

l'évocation de quelques événements historiques comme la guerre russo-japonaise, la visite de Pierre de Serbie pendant l'hiver 1911-1912 ou encore l'entrevue de Cronstadt et l'alliance franco-russe. Le temps dans Diane se détache de l'Histoire, comme s'il s'agit d'une utopie, la belle Diane et son cercle sont hors-temps, ils ne s'intéressent ni à la guerre ni à l'Histoire. La vie se mène à un rythme différent dont l'événement plus important sont les déshabillés de Diane, ce qui se constate clairement de la description de l'écrivain :

Diane s'était fait faire des déshabillés avec ces dentelles, et elle ne recevait plus guère dans la journée qu'en valenciennes. Comme à la maison elle ne portait pas de corset, Mme Blin avait un peu pincé les lèvres en racontant à M. Blin de quoi cela avait l'air. (1972 :78).

Ce détachement de l'Histoire s'est constaté pas seulement par le rythme des événements mais aussi par le choix d'Aragon au nom de « Diane », la déesse romaine à son héroïne.

Diane, déesse associée à la fertilité et à l'accouchement donnera naissance à la nouvelle Diane, appelée Catherine ou Clara et rejoint la femme moderne des temps et nous rappelle les paroles d'Aragon dans *La Diane Française* « Alors la diane française sonna ». Au son de la diane, le temps mythique vient rejoindre l'Histoire et nous prépare vers Catherine.

Au contraire du temps sans importance ni précision dans Diane, le temps dans Catherine s'impose : dès le début une date est donnée pour situer l'héroïne avec précision « en 1912 Catherine avait vingt-six ans ». (1972 : 140) Il y a d'ailleurs beaucoup plus de notations chronologiques que dans la première partie, notations qui vont s'accroissant au fur et à mesure que Catherine s'émancipe et qu'elle passe du monde des bourgeois au monde des ouvriers. Quatre portraits composent l'ensemble, avec des traits différents suivant l'âge, vingt-six ans, dix-sept ans, huit ans, dix ans, mais il faut les « voir » simultanément pour comprendre le personnage et sa complexité mystérieuse.

Pourtant, Aragon choisit pour « Catherine » la technique romanesque du flash-back, pour recouvrir l'ensemble des aventures qui ont constitué la vie de son héroïne, permettant la rupture avec Diane pour introduire son idéal. À part le chapitre I de « Catherine », qui est, lui, la suite directe de Diane : c'est le soir de son arrivée à Paris, après le voyage en train où il a rencontré le général Dorsch, et lui a raconté la vérité sur le suicide de Pierre Sabran, que le lieutenant Desgouttes-Valèze dine avec Catherine chez les Mercurot. Ce diner, situé en 1912, et qui permet un beau portrait de Catherine à vingt-six ans, est suivi d'un véritable flash-back de 258 pages et ce n'est qu'au dernier chapitre de Victor que le temps de l'histoire se boucle, fil de récit et chronologie, rejoignent la séquence du diner.

Au contraire de Diane la déesse, Catherine est une personne en chair et os marquant l'enfance d'Aragon. Parlant dans *Le Mentir-Vrai*, de Catherine et du « pilotis » sur lequel le personnage était construit, Elizabeth Simonidzé, Aragon devait affirmer : « Nulle part, dans tout ce que j'ai jamais écrit, le carrefour de l'imaginaire et du réel n'est plus sensible qu'en cette étrange fille dont j'ai tant rêvé que bien sûr j'ai fini par croire connaître » (Aragon, 1980 :38). C'est donc à la présence fictive de cette jeune fille réelle, point de départ de longues rêveries, et que le roman doit, en partie, de changer complètement de ton de portée. La structure du texte vient confirmer ce changement.

Catherine ou Elisabeth, l'amie d'enfance d'Aragon qui fréquentait la pension familiale de la rue Carnot et qui apportait au petit garçon des livres, des romans, c'est aussi la femme au destin tragique qui lui a fait lire *Werthering Heights* dont l'héroïne est Catherine Earnshaw, elle occupe le centre du roman.

Si on suit notre division du roman en étapes littéraires, Catherine représentera l'époque du Romantisme et le début du Réalisme. Le Romantisme est d'abord une interrogation du présent, un état social et moral qui aboutit par un lyrisme humain. C'est Catherine à la recherche du bonheur, de la vérité et la liberté. Dans sa recherche de l'équilibre

personnel et du bonheur, elle passe par une relation passionnée avec le capitaine Thiebault qu'elle considère différent « qui n'était pas comme les autres hommes » (1972 :185), « il ne croyait pas en Dieu », il était lui-même, à un moment donné, un dieu pour Catherine, qui découvre avec lui la sexualité et la liberté.

Cependant le romantisme dans Catherine n'a pas longtemps duré, le changement au courant réaliste est introduit par « un chromo au mur la transfigurait. Le portrait de Victor Hugo une fois » (1972 :190) En unissant le verbe « transfigurer » avec le nom de « Victor Hugo », on peut déduire qu'Aragon changera de stratégie et l'histoire d'amour ou du romantisme qu'on a vécu jusqu'à ce moment sera perturbée. (Cette même stratégie sera utilisée dans Aurélien qu'on analysera plus tard).

On est à Cluses, la mort remplace l'amour et Catherine sentait « quelque chose naissait en elle, qui dépassait la femme à peine née qu'elle était.» (1972 :206) À ce point, Catherine subit une transformation et la chambre qui l'unit à Jean deviendra deux, (1972 :209) une rupture intellectuelle et sentimentale s'annonce entre les amoureux.

Avec « Mais ce baroque, comme un certain disparate des idées, avait pour Mlle Simonidzé l'attrait du gilet rouge des Romantiques » Aragon nous confirme la transformation de Catherine qui s'éloigne du Baroque et du romantisme, à la recherche d'un nouvel idéal, elle connaît le directeur de *l'Anarchie*, Albert Libertad, qui comme l'indique son nom cherchait la liberté en vain et qui confesse à Catherine « Non, je ne suis pas libre. Mais je veux être libre. La liberté est une fin. Voilà pourquoi je suis anarchiste. Et non pas libertaire.» (1972 :236) Idéliste, Libertad luttait pour la liberté des marocains des financiers français et des capitalistes allemands « Depuis plusieurs semaines, quelques empanaches, disait-il, discutent afin de savoir qui aura le droit, des financiers français ou des capitalistes allemands, de voler les Marocains. » (1972 : 229) Il est aussi connu par son opposition à la guerre et son appui aux révoltes publiques à la défense des droits humains « Il en est qui parlent pour la

paix, écrivait-il, moi je parle pour la guerre. Pour cette guerre qui ne jette pas les hommes aux frontières- la révolution n'en connaît pas- mais les dresse contre l'opresseur de tous les jours, en tous les pays. » (1972 :238) Mais l'idéalisme n'est pas la solution aux problèmes de la réalité, et ne peut pas survivre, Catherine qui se trouvait « fascinée » (1972 : 233) par Libertad « sentait confusément qu'il appartenait à un monde étranger, inconnu d'elle » (p. 230) et fut saisie par « une impression de stérilité et de mort. » (1972 :244)

Avec l'apparition de Victor dans la vie de Catherine, celle-ci se trouve au cœur d'un monde marxiste et ouvrier, étrange à tout ce qu'elle a vécu auparavant « À ce moment-là, elle s'était trouvée à une croisée de routes. Elle avait été retranchée des siens, elle pensait même fortement, elle voulait penser de sa classe. » (1972 :293)

Dans ce monde, la vie est une lutte continue pour la cause ouvrière ou comme le formule Victor critiquant la mort de Paul Lafargue « Ça a été un militant du mouvement ouvrier, qui a donné toute sa vie à notre classe, et qui ne l'a jamais trahie. Mais il ne nous a pas donné sa mort. Sa mort n'a rien à voir avec la lutte des ouvriers. » (1972 :300)

Pour Catherine qui ignorait le monde ouvrier, Victor était « un type humain absolument nouveau. » (1972 :304) Mais rapidement notre héroïne marquera sa différence avec le socialisme ouvrier « Catherine se heurtait à une de ses difficultés habituelles avec le socialisme. Un morceau de musique remettait pour elle tout en cause, elle doutait d'un parti qui enterre les siens au son de la marche de Chopin. » (1972 :324)

De Catherine et ses doutes, on passe à Clara et le triomphe du socialisme international. Avec elle, on se situe, en 1912, et le temps prend de l'épaisseur et du sens.

Alors que les deux premières parties décrivaient chacune une douzaine d'années, la troisième ne fait que décrire deux ou trois jours qui préludent à la victoire du socialisme. En outre, c'est maintenant le temps présent qui est employé en général, un présent plein de vie et d'espoir en s'ouvrant sur le futur. Temps de l'histoire et de l'Histoire se rejoignent « l'auteur

de ce livre a vu vingt ans plus tard Clara Zetkin presque mourante » (1972 : 423). Et nous sommes, en fait, ramenés au temps de l'écriture du roman, quand déjà l'incendie du Reichstag, la répression à l'égard des communistes allemands, l'accession au pouvoir d'Hitler, la montée du nazisme faisaient planer de lourdes menaces sur la paix européenne ; le rappel des horreurs de la guerre de 1914 renforce la portée du discours de Jaurès, et de celui de Clara Zetkin, affirmant que la « la victoire du socialisme se prépare par le combat contre la guerre » (1972 : 437), et l'union internationale des hommes et des femmes, dans une société socialiste où le rôle de la femme serait reconnu à Clara Zetkin, à « la femme des temps modernes » dont Aragon annonce l'avènement : « La femme des temps modernes est née, et c'est elle que je chante. Et c'est elle que je chanterai » (1972 :438). Clara Zetkin « la femme de demain, ou mieux, osons le dire, la femme d'aujourd'hui. L'égale. Celle vers qui tend tout ce livre... » (1972 :437)

La fin du roman se caractérise par l'intrusion directe de son auteur, ajoutant un vrai témoignage aux événements historiques vécus : « Le monde, lecteur, est mal construit à mon gré, comme à ton gré mon livre.» (1972 :426) À la suite de ce commentaire, l'auteur nous parle des yeux de Clara « cette vieille femme » et des yeux « des femmes des femmes de demain, la jeunesse des yeux de demain ! » (Idem), la vue qui transforme le monde, ce qui nous rappelle et nous explique l'importance « des yeux ont changé » dans la préface du roman. Seule avec la force de perception, on peut transformer le monde ou comme le dit Aragon en s'adressant à son lecteur « Il y a un grand besoin aussi de ta force, à toi, pour transformer le monde. À toi aussi. »

Le passage du temps du début à la fin de l'histoire se constate aussi par la description physique de Diane et Clara. Au moment où Diane est décrite comme « l'idéal des premières pages du magazine. Très grande, très blonde, les yeux noirs, la peau blanche, une beauté »

(1972 :60), on trouve Clara décrite « Ses cheveux sont blonds encore, et de cette espèce de cheveux lourds que ni peigne ni épingles ne peuvent jamais retenir. » (1972 :423)

Pour conclure, on peut dire que le temps de l'histoire *Des Cloches de Bâle*, s'écoule de l'automne 1911 à novembre 1912 à rejoindre le temps de l'écriture se transforme en un reflet de celui-ci, ce qui nous permet de dire qu'il ne s'agit plus de 1911 - 1912 mais plutôt de 1934-1935, date importante pour la France, rappelons cinq ministères de 1932 à 1934, grèves et manifestations partout, sans oublier la menace pesante d'une seconde guerre mondiale.

En ce qui concerne la structure interne et l'ordre chronologique des événements des trois parties du roman, on peut dire que « Diane », « Catherine » « Clara » sont en continuité chronologique, ils vivent exactement la même époque, ils sont simplement placés différemment par rapport aux événements où Histoire et fiction s'entrelacent. Un projet qui a commencé baroque, développé romantique, termine réaliste, rappelant une réalité éternelle, la guerre et sa cruauté « C'est une voix d'alarme qui a retenti depuis le Moyen Âge pour annoncer bien des dangers et des guerres. » (1972 :419)

L'espace dans les Cloches de Bâle.

Pas moins significatif que le temps, l'espace *des Cloches de Bâle* marque les trois phases du roman (Baroque, Romantisme et Réalisme) confirmant le temps de l'histoire.

L'histoire de Diane s'ouvre à Morneville, station balnéaire, une ambiance de vacances, sans stress et qui accorde avec la lenteur du temps. On trouve Guy sous les capucines « cela ne fit rire personne quand Guy appela M. Romanet papa. C'était avant le diner près des capucines », Ces capucines se réfèrent à un paysage des basses-Alpes où Aragon a passé des vacances enfant : « les Capucines, c'est ici le premier détail autobiographique. » (Aragon, 1969 :74)

Par cette scène enfantine, Aragon évoque l'image de tous les lieux que l'homme « aime par le souvenir ou l'espérance, ceux qui furent témoins de son bonheur ». ¹¹⁶ (Aragon, 1971 :150)

De cet espace au bout de la mer, on passe à Paris la grande ville, en un mois de juillet où règne la tranquillité, en confirmation à cette ambiance de relax qui domine dès le début du roman.

Aux *Bains*, règne une ambiance de bourgeoisie, on trouve « l'ainée des demoiselles Vibert, celle qui jouait au piano » (1972 :53) et « Mlle Judith Romanet se préparait pour le prix de Rome de Sculpture » (1972 :56) et « lisait Oscar Wilde » (1972 :57).

Du relax des Bains, on passe à l'appartement de Passy, le rythme de la vie n'a pas beaucoup changé, ce qui est marqué par la routine quotidienne de M. de Nettencourt, et toujours sans se détacher de cette ambiance bourgeoise des femmes parfumées (Diane qui change de parfum).

Hors de la France, l'auteur mentionne plusieurs pays L'Italie où Diane part avec Quesnel, et retourne compromis à George Brunel, le mariage se célèbre en Irlande, le Maroc et qui est mentionné dans « la question du Maroc » (1972 :64), sans aucun détail ou critique politique, l'Égypte avec les dix suez, cadeau de George à Diane, les États-Unis, pays natal de Mrs. Page et la Russie où habitait la fille de Mme Trücker. La majorité de ces pays sont en relation avec des personnages secondaires, mais c'est aux Balkans qu'Aragon accorde grande importance, préparant son lecteur à la suite du roman, « Wisner avait des intérêts dans les Balkans (...) cela n'avait rien à voir avec l'automobile. Des mines de Serbie. » (1972 : 92)

Généralement, on peut dire que l'espace dans Diane est parisien, bourgeois où le monde s'apprend par l'image, les couleurs et les formes. « ...Avec leurs paysages vert

¹¹⁶ Dans *L'homme fait parenthèses*

amande dans des cadres groseille ou des jaguars entourés d'indigo » (1972 :94), couleur vert amande (où on trouve le mot diamant) ou jaguars (nuance des voitures de la marque Jaguar).

L'antithèse Paysages naturels /autobiographiques qui dominera la première partie *des Cloches*, confirme le caractère baroque de celle-ci et reflétera l'hésitation de son écrivain entre deux chemins : celui du bourgeois qui lui est été imposé par naissance et celui du socialisme qu'il a choisi.

En ce qui concerne Catherine, l'espace dans la première moitié et qui correspond au romantisme est plutôt parisien avec de petites périodes d'escapade provinciale. On trouve les premiers chapitre s'ouvrant sur une scène d'un diner parisien dans la maison du commandant Mercurot « qui donnait sur les jardins de l'ambassade Chine » (1972 :140) et où le lecteur a un rendez-vous avec sa seconde héroïne Catherine la beauté géorgienne. Pas moins belle que Diane « la déesse », Catherine est décrite comme une créature mythique « ployant son cou mince et long, noyant sa tête d'oiseau »¹¹⁷.

Le diner prend une grande importance dans l'histoire, car sans laisser Paris, la conversation nous emmène aux événements des Balkans et le narrateur nous parle d'un « bulgare nommée Sakasoff » (1972 :144) « d'émancipation nationale des serbes, des grecs et des bulgares. » ou des sympathies qu'a Catherine pour les turcs. À ce point de la conversation et face aux idées politiques de sa belle-sœur, le commandant Mercurot retourne à l'incident qui a choqué la société parisienne, « au cadavre de Pierre Sabran. » L'utilisation du mot « cadavre » après d'avoir mentionné la guerre de Balkans, qui se pensait être loin de la frontière française, prévoit et annonce plus de cadavres en relation avec la guerre ou plutôt la seconde guerre mondiale.

Hors de la France, c'était la Suisse où Mme Simonidzé rencontrait ses compatriotes russes et l'Italie où elle envoie sa fille aînée, Hélène, à étudier.

¹¹⁷ Al-Kharrat dans *Rama et le dragon*, utilisera la même métaphore de la femme cygne.

On peut dire que les différents lieux de la France, dans cette première partie de l'histoire servent à indiquer le changement dans le statut social de la vie de Mme Simonidzé et ses filles. En ce qui concerne le panorama international, il est toujours dominé par la guerre.

Les paysages naturels, sont peu si on les compare aux parisiens. Parmi eux, on peut citer la promenade de Catherine et le jeune Devèze dans le Bois de Boulogne, au long du lac et où « Devèze, parmi les arbres dépouillés d'une fin d'hiver éprouva le besoin d'appeler à son secours la poésie chinoise pour venir à bout de cette fille rétive.» (1972 :180) Le bois charmant avec son lac¹¹⁸ fournissaient ce décor romantique pour la proposition de mariage de Devèze.

Du paysage naturel du parc, on passe à autre géographique : la montagne « Cela se fit très simplement au mois de juillet 1904. Elle avait décidé Jean Thiébault à prendre son congé dans les montagnes et à l'emmener ». (1972 :187) Le voyage commence à la gare de Lyon et passe par plusieurs gares, Bellegarde, Vulbens, Étrembières, Chamonix et Annemasse, où la relation entre nos deux protagonistes change de caractère, et Catherine décide de coucher avec Jean. À l'Arve, Catherine se trouva mal et les amoureux décident de boire de « cette eau de neige fondue, qui a la réputation de donner la mort. C'est qu'ils étaient à ces minutes si sûres de la vie, si peu hantés de spectres funèbres, jeunes, et n'ayant qu'à se regarder pour frémir.» (1972 :190) Avec cette combinaison de mots vie, mort et spectres, Aragon sonne la première cloche des *Cloches* annoncés dans le titre de son roman, un avertissement des spectres de la guerre.

À Cluses, on arrive à la localité de l'industrie horlogère. Le choix de cette localité, connue par ce type d'industrie, pour annoncer la transformation de Catherine, n'est pas venu

¹¹⁸ Le Lac, un détail de plus de Romantisme et nous renvoi au "Lac" de Lamartine

par hasard. On peut dire que pour la première fois temps de l'histoire et Histoire se rejoignent pour souligner l'événement le plus important de la vie de Catherine.

Aragon a préféré, « la fabrique du temps », pour annoncer un changement des temps, « le feu ! La rage populaire. » (1972 :195) C'est le mot qui introduit le changement d'un espace-temps d'histoire romantique à un espace-temps révolutionnaire et réaliste.

Réalité d'une « pauvre maison de village, avec des murs en torchis et plus de place pour les bêtes que pour les gens. » (1972 :207) Ni la pension plus mesquine des Simonidzé était décrite de telle forme, le narrateur poursuit « La pièce nue avec le lit qui était toute la richesse », un contraste entre le descriptif « nu » et le substantif « richesse » confirme le changement à venir dans la perception de Catherine au monde ouvrier et prépare le lecteur au mot clef de ce changement « Le vide. » (1972 :210)

Essayant de fuir ce sentiment de vide, la mort et la solitude, Catherine va à la campagne, un retour aux paysages naturels, cette fois de nuit « Étrange nuit, étrange nuit. Impossible de rien comprendre à ce splendide paysage sans lune où les sapins font des gestes de sorcières dans la brise chaude encore du jour. » (1972 :213) Fatiguée et saisie par le sommeil, elle dormait sur la terre.

Le matin, elle retourne à la ville, à l'hôtel et à son monde bourgeois annonce par la phrase « Monsieur attend Madame au café. » (1972 :216) Catherine comprend que son monde et celui de Jean s'écartent « Et Jean s'éloignait d'elle par là même. Il était bien d'un autre monde, un ennemi. » En ce moment Catherine décide de rentrer à Paris.

Le chapitre XIV passe d'une mort nationale à une mort internationale : la mort du ministre du Tzar de Plehve assassiné par un socialiste-révolutionnaire et qui coïncide avec les essais de réconciliation entre Catherine et Jean, dans un petit restaurant parisien.

Relation décrite comme une étoffe et qui nous rappelle cette métaphore d'Aragon dans *Le Fou d'Elsa*, qui fut chantée par Ferrat « Comme une étoffe déchirée, on vit ensemble

séparés, dans mes bras je te tiens absente. »¹¹⁹ Absence de Jean de la vie de Catherine qui refuse de l'épouser.

Pourtant autre mariage s'annonce, celui de Mercurot et Hélène. Célébré en 1905, ce mariage franco-russe nous situe dans l'espace géopolitique et met en question les relations entre la France et son alliée la Russie à la suite de la guerre russo-japonaise « Ce fut dans cette année 1905 où l'écrasement des Russes en Extrême-Orient » (1972 :220)

À la suite du mariage d'Hélène en 1906, Catherine s'en va aux environs de Paris, où elle était en rendez-vous, avec autre changement, remarquons que le changement graduel du Romantisme au Réalisme, se réalise chaque fois que Catherine laisse Paris. Pourtant, c'est à Paris que Catherine connaît Libertad. Avec lui, la critique à la politique de la France au Maroc prend une autre dimension, on passe de « l'affaire du Maroc » dans Diane à « Depuis plusieurs semaines, quelques empanachés, discutent afin de savoir qui aura le droit, des financiers français ou des capitalistes allemands, de voler les Marocains ». (1972 :229) Et du Maroc, on passe au conflit international et la guerre en général qualifiée de boucherie « Quant à ceux qui se contentent de mots ronflants, patrie, honneur, drapeau, pour se faire tuer ou tuer les autres, qu'ils aillent à la boucherie ! ». Philosophie qu'il reprend plus tard en critiquant la ville de Saint-Étienne et qui vit de la manufacture des armes. En fabriquant les armes, « les ouvriers se proposent pour forger leurs propres chaînes ! » (1972 :240) Las des idées de Libertad, Catherine retourne à ce monde de « femmes avec des robes intéressantes, laissant tomber de leurs épaules l'étole de martre, ou le renard Sitka » (1972 :244) aux salons.

Au XIXème chapitre, le narrateur nous emmène au Bois de Boulogne. Un soir avec la chaleur du mois d'août « on jouait une valse au pavillon chinois » (1972 :249), Mais la fonction du décor romantique change, avec « il y a eu un crime juste à cet endroit », à la tombée de la nuit, le lieu romantique devient le refuge des prostituées et des souteneurs.

¹¹⁹ Aragon, (2002) *Le fou d'Elsa*. Paris, Gallimard

Détenue par un brigadier et menacée d'être embarquée au poste, Catherine est sauvée par l'intervention d'un couple qui lui offre l'hospitalité pour quelques instants. Catherine se rend compte qu'elle a été invitée par Henry Bataille et sa femme Berthe Bady. Un appartement de Luxe est décrit « La richesse. Depuis le cristal de Lalique jusqu'à la Perse soyeuse des tapis. » (1972 : 253) Contraste apparemment avec la petite chambre pauvre de Cluses.

Henry Bataille qualifie les français de « fils de Byzance », ensuite par un navire :

Un jour viendra où des hommes nouveaux liront mes œuvres avec des yeux dessillés. Ils verront combien j'ai haï le navire qui m'emporte, et comme dans la voilure j'appelais le naufrage, et comme les feux des diamants ne m'ont jamais distrait des étoiles. (1972 :258)

La France, la nouvelle « Byzance », un navire qui va au naufrage. La vie bourgeoise de Catherine continue, les années ont passé et Judith Romanet est devenue une femme. À Catherine, le médecin lui détecte une tuberculose et part à Berck où elle loue la moitié d'une villa d'un belge, M.Baisedieu « une haie de buis coupait la propriété en deux, et il avait fait ouvrir dans la grille au bout du jardin une seconde porte peinte en blanc. Comme ça chacun avait son entrée. », Propriété coupée en deux, annonce la division du Monde dans la seconde guerre mondiale. Cette perspective internationale ne tarde pas d'apparaître « La guerre était évitée : Vive la France !... Et on était à peine tranquille du côté du Maroc, que ça se mettait à brûler du côté des Balkans. » (1972 :276) Le Villa devient le siège des réunions ouvrières à niveau national. En ce qui concerne l'internationale Catherine a participé à l'agitation contre la guerre turco-bulgare «C'était son droit d'avoir son point de vue sur la politique des Balkans. Ce n'était pas comme s'il se fût agi d'un conflit franco-allemand.» (1972 :277)

La Mort de M. et Mme Le François-Heuzé, ramène Catherine de retour à Paris à la résidence Rue Blaise-Degoffe. Deux descriptions contradictoires de la rue reflètent la personnalité de Catherine, hésitante entre sa vie bourgeoise vide et le modèle de vie socialiste basé sur le travail. La première le dimanche soir « Au pied de la station, un violon

et un accordéon et un chanteur attroupaient une cohue frileuse autour d'un tango, qui parlait pampas. » (1972 :285) et la seconde d'un lundi matin où à première heure « on entendait dans la rue, sous les porches, vider les boîtes à ordures sonores, et les laitiers faisaient un tonnerre de fer-blanc sur le pavé. » et « Par les rues, elle se mêla d'abord à cette première agitation pressée des gens qui se rendent au travail. »

La transformation de Catherine qui commence au café, est avancé par la courte phrase « Des cloches sonnaient. » (1972 :290) Un endroit repère qui nous rappelle le célèbre café Certâ, un lieu d'observation de premier ordre. Aragon dit comment il écartait de temps en temps les rideaux pour regarder les passants, pour surprendre leurs gestes automatiques, leur démarche incongrue, leurs retours en arrière imprévisibles.

À la suite de ses pensées, Catherine se rend au bain rue du Four, curieux choix de l'auteur qui joue avec ses mots. D'habitude, l'eau est un élément d'apaisement et de tranquillité, situé dans un four « feu », confirme l'état d'âme de notre héroïne.

À l'issue d'une longue errance où « la ville a gelé » et « le parc d'attractions de Magie-City rendait un son triste de plaisirs promis » (1972 :292) et dégoûtée de vivre, Catherine décide de se suicider.

Cette marche à la mort qui termine au pont Mirabeau, c'est la mort d'un passé insupportable, mort d'une conscience qui ne s'accorde plus avec les valeurs du monde où elle se débat « La pensée de Jean était ce qu'il y avait de pire. Il serait général [...] Mais c'était un ouvrier mort, avec du sang sur la chemise qui hantait la mémoire de la jeune femme. » (1972 : 294)

Avec la Seine, on passe à une structure spatiale (haut/ bas), indicatrice de la contradiction du système de valeurs, le monde du dessous du désespoir et de la mort et le monde de dessus, l'espoir et la vie. Du cœur de Paris, on se déplace à l'Alma, quartier qui porte le nom de la victoire franco-britannique de 1864 en Crimée. Du vertical, on passe à la

dimension horizontale. La traversée de la Seine pour arriver à l'Alma, rappelle le Styx, Catherine, femme mythologique traverse de la mort à la vie. On arrive à l'autre Pôle parisien des *Cloches de Bâle*, Levallois-Perret, les quartiers ouvriers et populaires, et qui apparaissent toujours à travers le regard de Catherine comme exotisme « toute cette vie de chaque jour, cette pièce de théâtre, chaque matin et à laquelle jamais elle ne participait. » (1972 :289) L'apparence de Jaurès aux funérailles de Lafargue, fait pour la seconde fois coïncider le temps de l'Histoire et celui de l'histoire par le biais du lieu : le cimetière du père-Lachaise.

Mais ce n'est pas le discours de Jaurès qui attirait Catherine mais plutôt celui de Lénine. D'un événement international, on passe, et toujours avec Jaurès, aux affaires internationales critiquées par le commandant Mercurot « Caillaux avait livré le Congo à l'Allemagne. C'était une honte sans précédent (...) pourquoi ne leur donnait-il pas Nancy pendant qu'il y était ? Ça serait pour la prochaine fois. » (1972 :331) Et aussi :

Qu'est-ce qu'il proposait, Jaurès ? D'abord, il approuvait Caillaux et ses marchandages avec l'Allemagne. Il ne voulait seulement pas qu'on y allât trop fort en Afrique pour faire des affaires : mais qu'on se glisse en douce, chez les négres. (1972 :332)

Déçue par les anarchistes et les grévistes, et à cause de sa mauvaise santé, Catherine décide de retourner à Berck. Les événements politiques se poursuivent (corruption de la police et changement du gouvernement), et le panorama, bien qu'il s'agissait toujours de Paris avec ses deux pôles bourgeois et ouvrier, est plutôt de projection internationale « Un télégramme de Pékin annonçait que l'impératrice de Chine consentait à la fondation de la république chinoise.» (1972 : 364)

Catherine se rend à Paris pour la seconde fois, cette fois-ci à la recherche du remède miraculeux venant des États-Unis « Lourdes recommençait avec l'apparat de la science et le prestige du pays des gratte-ciel et des milliards. » (1972 :379) À Paris, les préparatifs pour une guerre augmentent « Cette ordure de Millerand demandait sans cesse de nouveaux crédits

pour la guerre. Quand ce n'était pas pour l'artillerie, c'était pour l'aviation. Qu'est-ce qu'on préparait ? » (1972 :380)

La grève des taxistes termine à Paris, mais les problèmes de Wisner se compliquent : Une nouvelle révolte à Fez « les marocains se soulevaient.» (1972 :402) La violence se poursuit à Paris, cependant Catherine à Berck, à la suite d'un conflit avec son locataire, fut expulsée de la France avec deux ans d'interdiction de séjour. Elle s'en fut à Londres, ville des émigrés politiques et où elle retrouve Brunel. Hantée par la nostalgie de retourner à la France, Catherine rentre à Paris sous le nom de Ketty Simon. Découverte par la police, Catherine, grâce à l'aide de Jean Thiébault, fut refoulée sur la Belgique. Avec le départ de Catherine, on arrive au dernier épisode du roman, Clara, où le temps de l'histoire (fiction) s'unit et se dissocie dans l'Histoire.

C'est à Bâle, plus précisément « Où devait se tenir le congrès international contre la guerre, le Grand Conseil cantonal était aux mains des socialistes » (1972 :417) que le Réalisme qui a hanté Catherine, se confirme. Les lieux dans Clara se caractérisent par la contradiction, reflétant, l'état contradictoire du Monde « Le grand conseil avait invité les délégués des partis socialistes de tous les pays, l'évêque prêtait sa cathédrale pour le congrès. Ainsi s'exprimait cette alliance de la croix et du socialisme.» (Idem)

On trouve la mondialité « tous les pays » versus « la cathédrale » cet endroit clos symbole de la religion, et où se célébrait le culte pour les fidèles, se transformant à un temple pour le nouveau culte. Aussi, la description du paysage des « deux rives du Rhin », comme deux mondes séparés, un gris, couvert de brouillard et l'autre plein de soleil de l'espérance doré et argenté.

Les contradictions s'aggravent au fur et à mesure qu'on avance la lecture. La ville de « Bâle », qui se préparait à la fête au résonnement des cloches de la cathédrale, n'est plus une ville en fête :

« Le carillon de Bâle n'est pas joyeux : c'est une voix d'alarme » (1972 :419), Les références aux cloches se multiplient « le lamento des cloches.» (1972 : 420), « le bruit des cloches prenait irrégulièrement l'accent du tocsin. Elles sonnaient la guerre, le danger. » (1972 :423) Bâle ne sera pas l'utopie cherchée et trouvée, ni le happy ending du socialisme russe, Bâle sera le commencement de « la suite dans les idées » où se déclenchera la première guerre Mondiale « Pourtant dans cette fête, où s'élève un double parfum d'encens et de pourriture, présages des terribles Charniers du Masureland ou de Verdun » (1972 : 432)

Par « Maintenant, ici commence la nouvelle romance. Ici finit le roman de chevalerie » (1972 :438) on arrive avec notre écrivain à la fin de cet espace-temps d'un roman commencé Baroque et terminé Réaliste.

L'effet- personnages du roman

En tant que personne, le personnage est à étudier à travers les procédures qui suscitent l'illusion référentielle (donnant l'impression que le personnage est vivant) et la façon dont le texte programme l'investissement attentif du lecteur. Pour faire « vivre » son personnage, le narrateur dispose d'une série de procédures [...] (Jouve, 2015 :68)

Dans les *Cloches de Bâle* on s'intéressera non seulement à Diane, (qui sera reprise dans Aurélien, second roman de notre corpus), mais aussi à Catherine, Clara et Wisner, cet homme d'affaires mystérieux qui sera repris par Aragon dans presque tout le *Cycle*¹²⁰.

❖ **Diane**

Diane apparaît dès le début du roman avec son nom propre.

Diane, d'ailleurs se refusait à croire ce qui se disait. Mais enfin il fallait choisir : ou habiter au *Parc* seule avec Guy, et alors comment aurait-elle expliqué M. Romanet ? Ou bien aux *Bains* avec son père et sa mère, surtout que Robert, qui faisait son service dans les hussards, le chéri, allait avoir sa permission, et que tout de même elle ne rêvait pas laisser tomber son frère qui aurait besoin de prendre des bains de mer, avec tous ces clous qu'il avait eus. (Aragon, 1972 :50)

¹²⁰ Le nom de Wisner apparaît dans presque tout le cycle du Monde réel, on le trouve dans *Les Beaux quartiers* et *Les Voyageurs de l'impériale*.

Pour le destinataire, le nom de Diane fera penser à une beauté, très proche de la déesse mythologique de la fertilité, mais en lisant les lignes précédentes, qui ne fournissent aucun détail physique, on va approfondir le caractère humain de Diane, femme attachée à la famille : son père, sa mère, son fils et son frère qu'elle ne veut pas laisser sans vacances. En plus, il exposera une idée générale des conditions économiques de celle-ci. Diane n'est plus la déesse mais une humaine.

Diane est introduite au récepteur par sa relation maternelle avec Guy, ce qui nous fait retourner à la phrase de l'incipit « cela ne fit rire personne quand Guy appela M. Romanet Papa », un enfant qui ne connaît pas son père et qui appelle l'homme qui accompagne sa mère papa.

Le narrateur suit son jeu, et fournit plus de détails sur Guy, l'enfant n'a pas de camarades à cause du divorce de sa mère à dix-neuf ans, un détail-piège, sans préciser l'âge de Diane, on sait qu'elle a divorcé à dix-neuf ans et par conséquent, on peut imaginer qu'il s'agit d'une jeune femme.

Enfin, le narrateur décide de fournir à son lecteur le premier détail physique de Diane « on préférerait penser généralement que Diane recevait de son ancien mari une pension qui expliquait son linge » (1972 : 52). L'élégance de Diane, sera reprise en plusieurs occasions :

Critiquée lors de la fête à Saint-Cyr et où elle se présente avec une robe scandaleuse « Diane à Saint-Cyr vint dans une toilette qui fit scandale. C'était le commencement des robes collantes. On lui voyait tout comme si elle sortait du bain » (1972 :76), et aussi dans « Diane s'était fait faire des déshabillés avec ces dentelles et elle ne recevait plus guère dans

la journée qu'en valencienne » (1972 : 78). Diane est donc une femme qui a toujours attiré les regards par sa garde-robe¹²¹.

Les détails de l'aspect physique de Diane ne tarderont pas à apparaître « Diane était exactement l'idéal des premières pages de magazine. Très grande, très blonde, les yeux noirs, la peau blanche, une beauté » (1972 : 60) « Même quand elle se tait, elle a l'irrésistible esprit de son sourire qui éclaire toutes les conversations » (Idem.) La belle Diane est côtoyée par des hommes de grandes richesses (M. Romanet et M. Gilson-Quesnel, le gros fabricant de sucre) mais c'est enfin avec Georges Brunel qu'elle se marie : « Retour d'Italie, Diane avait un diamant au doigt » (1972 :63)

Brunel deviendra le père de Guy « Guy s'entendait bien avec son père » (1972 :64) et forme avec Diane « Le couple le mieux uni ». Ils s'installent rue d'Offemont où la vaisselle de Diane était en or. Diane reçoit « un collier d'émeraudes » comme cadeau de son mari, ce qui nous prépare au commentaire de M. Blin « Diane, c'est un beau morceau, mais on doit savoir ce que ça vous coûte. » Avec la description physique de Diane, le narrateur élève son personnage au degré des déesses et actualise l'idée de son récepteur, Diane est une déesse.

Arrivé à ce point et quand le récepteur pense qu'il peut faire une image mentale de Diane, le narrateur nous ajoute un dernier détail « Car Guy serait un artiste. C'était un enfant assez joli, très gras avec les yeux noirs de sa mère, et les cheveux blonds » (1972 :81) Est-ce qu'on s'est jamais demandé des couleurs des yeux d'une déesse ?

À ce moment, le narrateur décide de changer sa stratégie narrative ce n'est plus Diane qu'on décrit mais c'est Guy, l'enfant qui est apparu au début de la narration « Diane n'avait pas peur des voitures que des connaissances que son fils pourrait faire dans la rue » et « Georges, disait Diane, a besoin de ses vacances. Je ne veux pas lui imposer le petit pendant

¹²¹ L'élégance de Diane sera reprise dans *Aurélien* par la description de sa robe au vernissage

l'été. C'est vrai que Georges a fini par croire que c'est son propre fils. Il est étonnant avec Guy. » (1972 : 83).

Ayant un père et une mère, le problème de Guy avec les amitiés devrait être solutionné mais le narrateur nous surprend avec justement le contraire « En fait Guy n'avait aucun ami. », « le reste du temps, Guy était solitaire. Sa mère lui parlait généralement en anglais » Le monde de l'enfant se limite seulement à sa mère, sans aucune amitié de son âge, mais en plus il s'isole de la langue de communication avec ses homologues, uniquement on lui permet de parler en anglais. Cette idée d'isolement se confirme lors de ses excursions avec son grand-père « Ce que Guy aimait le mieux, c'était quand son grand-père venait le chercher pour aller au Bois. Édouard n'adressait pas la parole à son petit-fils pendant des heures. Alors Guy était libre pour penser à tout... » (1972 :74)

Quant aux sentiments de l'enfant pour sa mère « Cela faisait un bruit boiteux qui éveillait en Guy une certaine rancœur contre sa mère, qui ne voulait pas lui payer de patins à roulettes de peur qu'il ne se cassât les jambes » (Idem)

Diane n'est pas seulement présentée sous la perspective de son fils mais aussi par celle de ceux qui l'entourent :

Mme de Nettencourt, sa mère, a insisté à plusieurs occasions que Diane est une sainte. La première, à écouter les critiques de Mme Blin sur les robes d'intérieur de Diane :

Tout au contraire, chère Madame, c'est ma pauvre Diane qui se ronge à cause de mon gendre. (...) elle est folle de son mari. (...) Lui ? C'est son goût. Et Diane, dont ce n'est pas du tout le genre, s'est fait faire tout ce linge avec de vieilles valenciennes que nous avons dans la famille uniquement pour rivaliser avec les actrices, pour le retenir (1972 :79)

Et aussi quand elle parle des changements de Diane « Diane est devenue tout à fait libérale, républicaine depuis son mariage, et Georges après tout, c'est un peu mon fils... » (1972 :85)

À la suite du suicide de Pierre de Sabran et en vue la relation de Diane avec le suicide, elle répond « Diane est une sainte, se borna à répondre Mme Nettencourt, mais il faut que je voie Mme Blin » (1972 :105)

Ce qui coïncide avec l'opinion de Jacques de Sabran, et qui est introduite par la phrase :

Jacques remarqua au-dessus du lit qui était carré, immense, le lit de la Du Barry disait-on, une vierge espagnole tout habillée, très brune avec des yeux clairs et des bijoux. Diane lui en parut plus pure, presque déjà d'un autre monde » (1972 :107)

Et après sa conversation avec Diane on lit « Il n'était pas loin de penser comme Christiane que Diane était une sainte (1972 :111). Telle est l'influence de Diane sur le capitaine de Sabran, qu'il avait oublié le suicide de son frère et « Il ne voyait que Diane, il ne pensait qu'à Diane, aux moments qu'elle avait dû passer, au bonheur de Diane, au coup que cette mort lui avait porté. » (1972 :113)

Diane est aussi vue comme héroïne par le général Dorsch « un vieux militaire, habitué aux champs de bataille, ne peut pas se faire une idée de cette héroïne-là » (1972 :126) Et par « Diane une créature absolument adorable, exquise, une femme cultivée, ayant de la race, du charme, de cette brute, cet arriviste, cet être infect qu'était Georges. » disait-il à Wisner (1972 :125) qui ne tardera pas de lui répondre avec « Mais comment agir sans blesser ce pauvre petit oiseau qu'est notre Diane » (Idem)

Une autre image de Diane se dessine, elle n'est pas la déesse dont la beauté, féminité et fragilité est unique mais elle est aussi une sainte. C'est à cause de Georges qu'elle s'était éloignée de la religion, avoue Mme Nettencourt à Mme Blin « Entre nous soit dit, ce Brunel avait sur elle une influence détestable, c'était lui qui l'avait éloignée de la religion. » (1972 :127), Elle fut trompée par son mari :

Il la trompait ! C'était épouvantable. Je le lui disais moi : Diane, tu n'as donc pas du sang dans les veines, on ne se laisse pas traiter comme ça par un monsieur ! Je suis ta mère, eh bien, je n'ai pas de conseil à te donner, mais à ta place, moi, je prendrais un amant ! (1972 :129)

Avec ce commentaire final, le narrateur nous avance la relation Diane et Wisner qu'un lecteur attentif, connaissant Diane (qui change de parfum), pourrait imaginer « Il n'avait pas l'intention d'épouser Diane : Combien d'années qu'il couchait avec elle ? Ça vous vieillit. » (1972 :134)

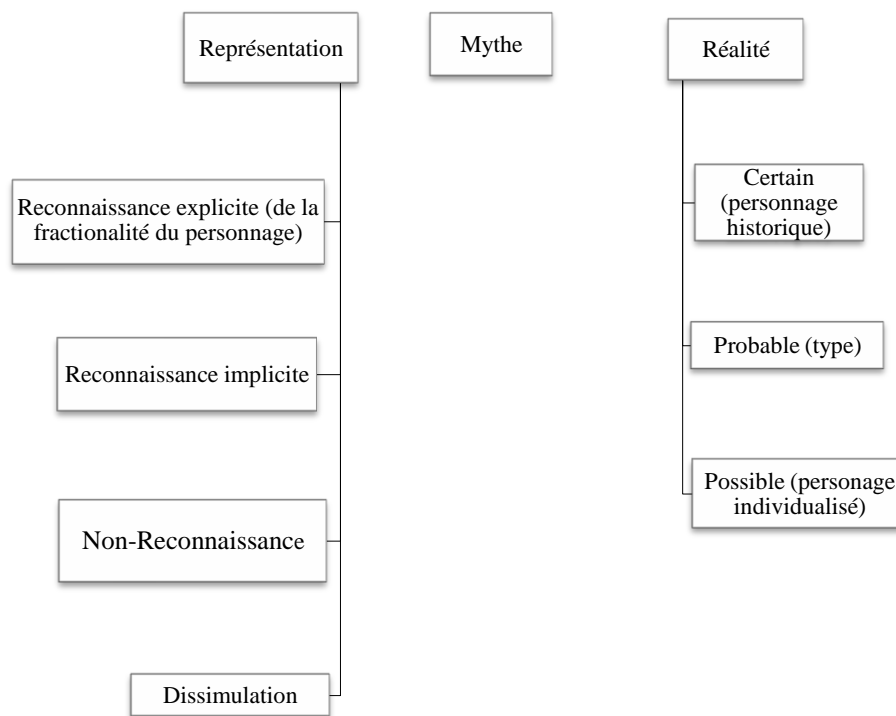
Avec cette longue description, on arrive à la conclusion de cette première partie, c'est l'histoire de Diane sainte ou prostituée selon la vision du lecteur. Une femme à plusieurs faces et c'est au récepteur de la voir comme victime ou reflet de sa société.

Arrivé à ce point de notre analyse, où le lecteur interagit avec le texte et essaye d'imaginer Diane, il se posera des questions, tout comme Jouve, sur le degré de réalité de cette représentation¹²².

Le personnage romanesque n'est ni complètement « réel » (c'est une création), ni complètement irréel (un personnage alternatif complet est, nous l'avons vu, inimaginable). Il s'affirme donc comme une « réalité duelle [...] Le personnage de roman est saisi à travers la mise en relation du monde réel (univers primaire) et d'un monde de « faire semblant (univers secondaire). (Jouve, 1992 :64)

C'est par une grille d'analyse (proposée par Jouve) qu'on essayera de déterminer les frontières du « réel » et l'« irréel ».

¹²² Il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'un roman du réalisme.

Figure 1*Jouve, 1992 : 66***Frontières du personnage**➤ **Mythe**

Comme on vient de le détailler dans notre précédente analyse, Diane qui par son nom s'approche de la déesse romaine, nous renvoie à ce mythe de la beauté féminine.

➤ **Représentation.**

Une reconnaissance implicite où domine l'absence de sérieux dans la présentation du personnage. Diane et Guy, mère et fils sont présentés par : « Avec le petit prodige et le violon, la mère, ainsi debout, était irrésistible. Le peintre Roll fit son portrait qui fut exposé aux artistes français. » (Aragon, 1972 : 66) Et aussi dans les propos de Mme Nettencourt : « M. abbé Gabriel me le disait : Mme votre fille est une sainte, quel malheur qu'elle ne pratique pas ! Enfin, la Providence y pourvoira sans doute... » (1972 : 115)

De même, en ce qui concerne les vêtements de Guy et son entourage social : « Guy était habillé en Van Dyck. C'était son premier coup de pied dans le cul ; il venait de faire connaissance avec le prolétariat » (1972 :85)

➤ **Réalité**

En ce qui concerne la Réalité, Diane n'est pas un personnage historique mais plutôt un personnage qui a vécu une période historique, pourtant sa présence peut être classée comme possible, mais qui pourront être Diane et Guy en réalité ?

À cette question, on retournera à Aragon, dans sa préface, où il explique les conditions de l'écriture de Diane :

Ce n'est qu'alors, ayant pénétré dans ce monde étranger à qui ne l'a pas connu des hôtels de bains de mer, dans la Normandie du XIX^{ème} siècle à son début, que je compris où j'allais : décrire pour toi ce décor des vacances, au temps préscolaire, une espèce de couleur donc à l'arrière-plan de ma vie, quelque chose que je ne pouvais autrement résumer que des moyens d'invention [...]. La fausse Diane de mon infidèle mémoire est devenue la vraie Diane du roman, impossible de tourner en arrière, de corriger. Ce qui peut passer pour empruntée à mon enfance n'est que le décor, le fond. Les gens, les êtres de chair, ont pris chair, humanité sur le papier. (Aragon, 1972 : 16-17)

Pouvons-nous dire que le petit Guy ou Jeannot¹²³ est le même Aragon, qui n'a pas connu son vrai père jusqu'à l'âge de vingt ans ? Diane sera en ce cas Marguerite Toucas-Massillon, cette jeune fille de vingt-quatre ans qui a un enfant de son amant, de cinquante-sept ans, homme marié et personnage public ?

En 2012, Jean Ristat publie, sous la forme d'une petite brochure accompagnant le numéro spécial, de *l'Humanité* « L'album de famille » de Louis Aragon. C'est un album sans photographies. Au lieu de chaque photographie, Aragon écrit un texte décrivant le document manquant ou substitué un dessin de son invention toujours légendé. Le portrait de la mère « ressemble étrangement aux héroïnes pathétiques du mélodrame sentimental ou de la chanson réaliste : prématurément et injustement blessée par la vie, mère humiliée au visage

¹²³ *Des Voyageurs de l'impériale*

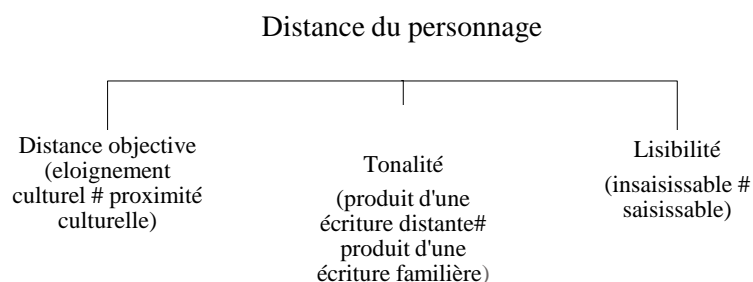
d'éternelle fille, elle regarde avec nostalgie le temps qui s'écoule en se demandant où sont passés tous ses amants (Forest, 2015 :53). La belle Diane de notre fiction, peut-être basée sur un personnage individualisé et qui n'est que la mère d'Aragon.

Le retour de Diane à *Aurélien* roman peut être expliqué comme l'apparition d'un fantasme du passé, la mort de la mère d'Aragon coïncidait au moment d'écriture d'*Aurélien*, la belle Diane, la déesse qui part enfin au monde des dieux.

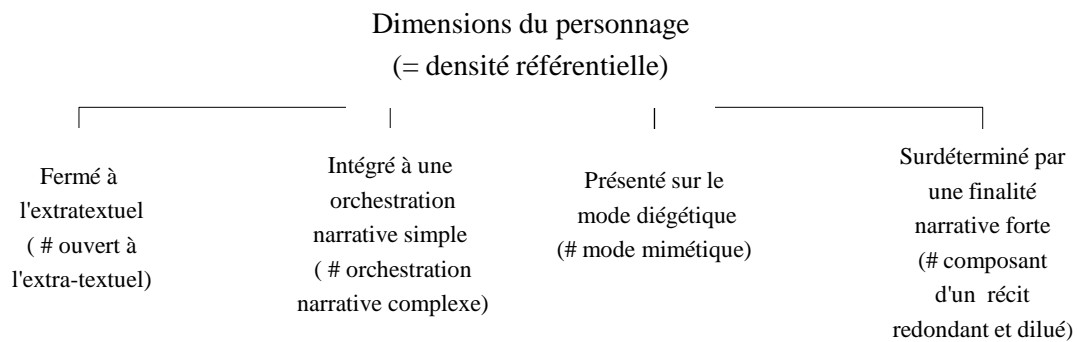
Le second élément de la grille d'analyse est la distance du personnage.

Figure 2

Jouve, 1992 :68

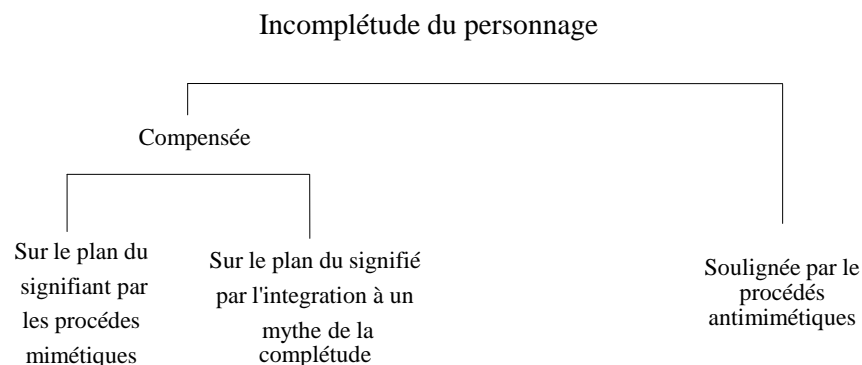


La distance qui sépare les personnages de la fiction du monde réel du lecteur suit trois critères : l'écart culturel objectif, le style de l'œuvre et la bienveillance. Dans le cas des œuvres d'Aragon en général, le lecteur doit faire moins d'effort pour s'ajuster au cadre de référence du texte, grâce aux préfaces tardives de son auteur quant au lexique, dans Diane il est familier, exprimant la classe sociale de chacun de ses personnages en les rapprochant au monde du lecteur.

Figure 3*Jouve, 1992 :69*

Un contexte de vacances d'une famille de l'ancienne noblesse et qui, avec le temps, perdent leur pouvoir économique qu'ils essayent de récupérer par le mariage de Diane et Georges. Le mode diégétique emporte sur le mode mimétique dans la présentation de Diane où on atteint une densité maximale par la confession de Georges au général Dorsch.

Nous sommes tous des parasites. Pourquoi ne pas l'avouer ? Il n'y a là rien qui me choque. En quoi est-il mieux d'être la bête qui a des parasites, que le parasite sur le dos du bétail ? Pour moi je pense tout au contraire que c'est là ce qui s'appelle la civilisation. Nous sommes arrivés à une époque de culture et de raffinement qui nécessite une grande division du travail. Jadis, voyez, le commerce était méprisé, il était interdit aux nobles. Tout cela a bien changé. Le parasitisme est une forme supérieure de la sociabilité, et l'avenir est au parasitisme. (Aragon, 1972 :122)

Figure 4*Jouve, 1992 :71*

Presque tous les personnages sont déterminés par leur nom et la majorité d'entre eux par une description physique aussi en plus de leur activité économique ou sociale qui permet au lecteur de se faire une idée sur eux.

Notre analyse de *Diane* ne peut se terminer sans attirer l'attention sur le personnage de Wisner et qui aura un rôle important dans le reste du *Cycle*.

Wisner qui apparaît comme l'homme d'industrie triomphant dans le monde de la construction automobile, malgré sa richesse, avoue être au fond socialiste. Avec Wisner, le narrateur nous présente une nouvelle classe sociale, celle des hommes d'affaires qui ont une influence en politique. « Je suis au fond socialiste, disait-il au général Dorsch, à quoi donc est l'ouverture ? Un socialiste réaliste. (...) Mais j'ose dire que mes intérêts ne me font jamais oublier l'intérêt de tous. » (Aragon, 1972 : 75)

Un homme froid et distant, pour lui la femme est évaluée pour son rôle sexuel, il déclare, lors de la rencontre avec Sabran et son amie l'actrice, « elle ne doit pas être mal du tout dans le lit...au premier acte ! » (1972 :81) Tout comme il couche avec Diane, malgré son amitié avec le mari de celle-ci. Wisner est aussi l'homme des Balkans, intéressé par les mines en Serbie, pas seulement pour augmenter sa richesse mais aussi pour la gloire de la

France « Je puis vous dire que M. Wisner a fait énormément pour l'influence française en Serbie, énormément. Le nom de Wisner est cher à tout cœur Serbe, à tout cœur de patriote Serbe. » Déclare le secrétaire de l'ambassade Serbe. (1972 :92). Ainsi présenté, le lecteur ne sera pas étonné de voir l'intérêt qu'il porte sur le Maroc.

Le narrateur, critique le socialisme réaliste de Wisner, par les propos de Georges au Général Dorsch « ...ou tenez, des parts de l'affaire Wisner, de notre cher ami Wisner, qui a le record de la mortalité pour l'Europe dans ses ateliers d'automobiles, et qui introduit déjà des méthodes américaines *pour faire mieux ?* » (1972 :121). Wisner est aussi un homme sans scrupule : « Quand je dis *la France*, c'est une façon de parler très simple, pour dire *nous*, un certain groupe d'intérêts communs. » (1972 :135) dit-il à Georges. Un homme qui n'hésite pas à changer le régime politique et économique d'un autre pays, pour protéger ses intérêts économiques

Moulay Hafid, le Sultan, nous tire dans les pattes. Il va falloir le remplacer. Et puis il faudra revoir toute la législation marocaine pour donner une base à nos titres de propriété, parce que le régime de la propriété au Maroc est d'une complication ! (1972 :136)

Avec cette conversation entre Wisner et Georges, et avant de laisser de côté Diane pour notre seconde protagoniste Catherine, et où on reprendra avec plus de détails ce curieux caractère de Wisner, il convient de faire une précision sur le nom de la mère de Diane, qui est appelée une seule fois tout au long du roman par son prénom « Christiane » (Chap. II) , à la suite, le narrateur la présente comme (Mme Nettencourt) : ce qui résume le caractère de cette dernière et explique son attachement à la noblesse, elle est née dans la cour.(net- en- cours).

❖ Catherine

Contrairement à Diane qui est présentée dès le premier moment par le discours ironique du narrateur, Catherine est absente. Cette absence nous vient introduite par « ...la sœur de Mme Mercurot, Catherine Simonidzé, qu'il avait tant craint de ne pas rencontrer ce

soir-là chez le commandant. » (1972 :140) Ce qui nous annonce un discours narratif distant tout au long de la seconde partie.

Catherine, est décrite par une description académique, venant du dictionnaire « En 1912, Catherine a vingt-six ans, et elle est un témoignage vivant de ce que le *Dictionnaire Larousse* affirme des Georgiens, à savoir que c'est la plus belle race humaine qui soit au monde » (Idem) À ce stade, le lecteur voudra savoir quelle femme est plus belle Diane ou Catherine ? Le narrateur nous fournit plus de détails :

Toutes les légendes amassées sur l'origine des hommes et l'Iran et les paradis terrestres et le Caucase au front duquel se seraient suspendus des bateaux, toutes les **explications mythiques** de la puissance des hommes blancs de l'Inde aux mers armoricaines, viennent sombrer dans le noir Orient de ses cheveux. Une masse de ténèbres au-dessus d'une jeune fille, ployant son cou mince et long, noyant la tête d'oiseau dont il n'est possible de retenir que les yeux démesurés, le regard vert sous les cils incroyables, la bouche faite avec un rouge sombre, le teint d'une blancheur **surnaturelle**. Espèce de chimère, très mince et sans défaut, **la féminité faite femme** et juchée sur des talons Louis XV à défier l'expression roulée dans sa robe on dirait, une espèce de fourreau de velours noir, avec des mains et des pieds si petits qu'on prétend parfois que c'est laid, enfant au-delà de l'enfance, et une voix profonde comme la nuit, elle a l'air d'être la dernière expression de tout un monde, son charme et sa négation. À vingt-six ans, elle n'a pas cessé d'en avoir seize, malgré ce sentiment qu'elle a d'être d'une beauté scandaleuse, et elle aime ce scandale, entre autres. (1972 :141)

La réponse ne tarde pas à apparaître, si Diane est une déesse, Catherine est un être mythique, d'une beauté surnaturelle, une voix de sirène, et sans défaut. À nouveau, le narrateur nous fournit cette dimension mythique de ses héroïnes, avec la différence que cette représentation narrative est neutre.

En ce qui concerne la famille de Catherine, on sait que sa sœur, quatre ans plus âgée qu'elle, est mariée au commandant Mercurot. Ce dernier déteste Catherine « Le commandant Mercurot est arrivé à déshabituer sa femme de la cigarette, mais il doit bien supporter les Batscharis de sa belle-sœur » (1972 :142). Le père de Catherine « un homme avec une barbe noire et des puits de pétrole » (1972 :141) mais elle ne l'a jamais vu. En ce qui concerne sa mère, elle est décrite comme une personne qui à sa jeunesse était le symbole de la beauté, une actrice, entourée d'hommes, mais avec le temps, elle perd sa gloire et sa richesse. La famille

a dû vivre d'un chèque qu'envoie M. Simonidzé « Mme Simonidzé avait été plus belle que ses filles. Interlaken, Baden-Baden, Nice, Florence l'avaient vue tour à tour, d'année en année avec un brouhaha de succès et de richesse. » (1972 :146). Le narrateur nous fournit un détail psychologique de la mère « Mme Simonidzé avait des crises de tristesse, elle mettait tout le monde à la porte pendant quarante-huit heures. » Et « Mme Simonidzé ne croyait pas en Dieu » (1972 :148). On connaît les détails de la crise économique de la famille par :

En 1898, on fit quatre ou cinq hôtels et pensions. Les tables d'hôte alternaient ainsi avec les repas pris dans la chambre, sur un petit réchaud qu'on cache précipitamment dans l'armoire quand quelqu'un tape à la porte, et les déjeuners dans des crémeries chaudes, en comptant dix fois pour ne pas dépasser le maigre budget alimentaire. (1972 :163)

Peu à peu le narrateur décide de fournir plus de détails de Mme Mercurot, ou Hélène, la sœur aînée de Catherine. On sait qu'elle a reçu une éducation religieuse « Puis Hélène avait été mise au couvent, quelque part, près de San Remo, où elle s'était liée avec des petites filles si riches, que ça n'était pas croyable. » (1972 :147) et dans :

Quand aux vacances, Hélène les rejoignit à Vevey, elle était toute changée, elle ne parlait pas à Catherine, trop petite. Elle était devenue trop pieuse, au couvent et Mme Simonidzé n'était pas contente, mais Hélène obstinément portait un scapulaire, et le soir elle n'en finissait plus de dire ses prières. (1972 :150)

Hélène qui était une beauté, jouait aussi du piano, elle est décrite comme amante de l'uniforme, donc ce n'est pas étonnant qu'elle finisse par épouser un militaire :

Le monde de sa sœur reflétait fidèlement les goûts que celle-ci avait ramenés de San Remo. Elle aimait l'uniforme, et si tous ses amis, ou du moins ceux qui se plaisaient à revenir chez elle, n'étaient pas nécessairement des Saint-Cyriens, peu s'en fallait. En tout cas, les autres appartenaient à des milieux où des idées régnantes étaient celles des cercles militaires. (1972 :166)

À la suite de cette longue description détaillée de la famille Simonidzé, la narration se concentre sur Catherine et ses relations sentimentales. On trouve son premier baiser à Régis, pourtant Catherine a toujours considéré Régis comme un passant dans sa vie, le narrateur nous introduit la fragilité de cette relation par « Pourtant, ils sortirent ensemble, et elle

partagea ceux des divertissements de Régis que celui-ci jugeait convenir à une jeune fille » (1972 :171) Avec la contradiction entre « divertissement » et « convenir à une jeune fille » combiné avec le caractère révolutionnaire de Catherine , le lecteur est à l'attente du nouveau amant de Catherine. D'ailleurs, le narrateur au lieu de suivre avec les histoires d'amour de son protagoniste ouvre une parenthèse politique. Une pièce de théâtre, qualifiée de peu primitive,¹²⁴ est introduite dans la narration pour présenter le point de vue bourgeois qui essaye de s'adapter à la nouvelle doctrine « le socialisme », « Oh ! Nous connaissons les ouvriers ! L'écueil a été évité en opposant non pas patrons et salariés mais l'amour et la haine qui sont de toutes les classes. » (1972 :173)

On peut dire que par rapport à la première partie *Diane*, où la politique n'est introduite qu'en forme de nuance, dans *Catherine*, la critique à la société et la politique deviennent le centre de celle-ci. On les trouve dans la description de Mme Simonidzé, qui était contre le régime des Tsars et contre l'alliance franco-russe et dans les opinions du narrateur sur la valeur du travail, opposant Mme Simonidzé et Hélène à celle de Martha Jonghens : « Ni Hélène ni sa mère n'auraient jamais songé qu'elles pouvaient améliorer leur situation en travaillant » (1972 :164) contre « Catherine approuvait Martha. Elle l'approuvait de ne pas être mariée, de travailler, de braver le qu'en dira-t-on. » (1972 :176) Le choix de Catherine est fait, elle ne sera plus Diane à la recherche d'un homme riche mais le nouveau modèle de la femme travailleuse et libre, ou au moins c'est ce que nous avance notre narrateur et qui vient annoncer clairement par la phrase « La situation des femmes dans la société, voilà ce qui révoltait surtout Catherine. » (1972 :178). La révolution devient le synonyme de Catherine « La révolution, c'était sa place enfin faite à la femme. Les premières mesures révolutionnaires seraient l'abolition du mariage, l'avortement légal, le droit de vote, bien que peut-être on ne voterait plus. » (1972 :179). Malgré sa critique à sa sœur, pour son

¹²⁴ Par le voisin de Catherine au spectacle.

goût pour l'uniforme, Catherine décide de commencer la première relation charnelle avec le capitaine Thiébault, une relation basée sur leur idéologie commune, ils ne croyaient pas en Dieu.

Arrivant à ce point, il fallait s'arrêter et analyser le personnage de Catherine à la lumière de la théorie de Jouve. Malgré sa présentation explicite comme un être mythique, Catherine par ses successives histoires d'amour se rapproche de l'humanité, elle ne garde d'ailleurs de la divinité que la beauté physique. Sa pensée, ses actions et ses paroles sont représentées dans la majorité des cas par un discours indirect, ce qui indique la neutralité de l'instance narratrice. Enfin, Catherine est vraisemblable, un modèle qui a vraiment existé dans la vie, ceci est d'ailleurs confirmé par les paroles de son créateur « Catherine Simonidzé est le seul personnage réel des *Cloches de Bâle*Mme Simonidzé, qui s'appelait autrement, est un mythe de mon enfance. » (1972 :23). En ce qui concerne la distance par rapport au lecteur, Catherine avec la condensation des événements politiques, confirmée par un discours soutenu, exige un lecteur avec une certaine idée de l'Histoire et la politique de ces jours passés.

Concernant les dimensions du personnage, sans doute une connaissance du contexte social de cette époque sera nécessaire pour la compréhension de l'évolution du caractère de Catherine. Pour compenser cette incomplétude du personnage, le narrateur aura recours à un procédé mimétique offrant une description précise et détaillée du personnage.

Avec l'apparition de Victor, le discours narratif changera alors à un discours d'auteur « Oui, à ce moment-là, elle s'était trouvée à une croisée de routes. Elle avait été retranchée des siens, elle pensait même fortement, elle voulait penser de sa classe » (1972 :293) Ce qui nous rappelle Aragon et sa coupure avec le groupe surréaliste pour adopter le socialisme, ce qui sera confirmé par « Jamais elle n'avait pu se lier avec les autres, avec l'ennemi des siens, de ceux qu'elle avait l'horreur aujourd'hui encore de reconnaître

comme les siens. »¹²⁵ (Idem). De même, les détails fournis sur la grève des taxistes renvoient au temps où Aragon journaliste s'occupait d'informer de cette affaire.

On écoute son opinion sur l'affaire du Congo « On avait sagement évité un conflit armé » (1972 :333) ce qui ne l'empêche pas de critiquer à la suite cette décision « Et au fait, chère mademoiselle, ce qu'il faut tout d'abord considérer, c'est l'intérêt de la France, ou plutôt ses intérêts. Car elle a des intérêts divers. » (Idem)

Avant de quitter Catherine, on retournera pour un moment au personnage de Wisner. Il est mentionné au premier chapitre pour sa relation avec Diane « Et alors ? Voilà bien des propos d'hommes ! Wisner, lui, est-il moins *intéressant* parce qu'il a couché avec Mme Brunel ? » (1972 :142). Il semblerait qu'on oublie Wisner dont la présence se limite à être l'amant de la belle Diane, ce qui d'ailleurs n'est pas vrai. Sa relation avec Joseph Quesnel, un démocrate, qui le soutient « Il fallait bien soutenir le jeune et audacieux industriel dont les journaux chantaient les louanges, et qui donnait à l'industrie automobile française la seconde place dans le monde, après les Etats-Unis.» (1972 :310)

Le narrateur nous renvoie aux mots de Wisner « *nous*, un certain groupe d'intérêts communs » avec plus d'explications.

On avait pour forme constitué une société française sous les auspices de Wisner. Dans le conseil d'administration voisinaient le général gouverneur de Paris, un des anciens leaders du parti socialiste devenu ministre, et qui liaient à Joseph Quesnel une amitié ancienne et une communauté de sentiments démocratiques, des représentants de la *Disconto Bank* de Berlin et de la *Deutsche Bank*, des grandes banques françaises, Gilson Quesnel, deux ministres ; enfin c'était une assemblée puissante, et puissante par le monde entier. Le marché du pétrole n'était pas assuré que par *Standard Oil*. (1972 :313)

Pourtant « Wisner était socialiste » affirmait Joris de Houten. Le narrateur nous explique sarcastiquement le socialisme¹²⁶ de Wisner : « Non qu'il fut très fatigué de Diane, Wisner, mais il avait toujours bien aimé le bordel. » (1972 :342) suivi par :

¹²⁵ Les siens, est le terme utilisé par Aragon pour se référer à André Breton et les surréalistes.

¹²⁶ Cette même critique aux faux-socialistes sera faite par al-Kharrat dans *Rama et le Dragon*.

Bon, soupira une des chochottes, qui dansait entre elles au phonographe, on n'a encore pas bu notre champagne que tu veux te barrer ! Les sept ou huit almées que ces messieurs avaient retenues, averties par Madame de la qualité de leurs hôtes, s'étaient déjà apprêtées au grand jeu. Elles exhibaient des accessoires sortis de l'arsenal de la maison, et qui n'étaient pas plus persans qu'autre chose. L'une d'elle, une petite rousse, allumait tout à fait Wisner. (1972 :344)

En ce qui concerne la grève des taxistes, l'opinion du socialiste Wisner se basait sur la protection de ses intérêts et de ceux de ses partenaires américains « Alors, comment laisser se poursuivre une grève qui est comme une flèche dans le dos de ce grand ami de la France ? » (1972 :358). Un socialisme « non contaminé par la propagation extrémiste, par le syndicalisme » (Idem), socialisme au moment où « jour après jour, les difficultés de la vie croissaient pour les grévistes » (1972 :385), ne doute pas d'apparaître avec Diane « Diane de Nettencourt avait été à Vincennes avec Wisner. Elle portait une toilette ravissante, très printanière, en crêpe champagne, soutachée de brun (...) La revue fut un grand succès et provoqua l'enthousiasme. Wisner était enchanté ». (1972 : 384). Enfin le socialisme de Wisner, n'est qu'une trahison à tous les principes sociaux. Cette critique à Wisner n'est en réalité que la critique du socialisme de Jaurès, c'est ce qui se voit clair dans :

Catherine, l'écoutant, pensait à la phrase de Jaurès qui l'avait tant indignée. Le capitalisme moderne, qui groupe les capitaux et qui les enchevêtre de telle sorte que « si une maille de crédit est déchirée à Paris, le crédit est ébranlé à Hambourg... », Pouvait vraiment se composer d'une façon heureuse avec le vieil idéalisme américain l'organisation internationale du travail ; cela ne donnait à Catherine que la mesure de cette organisation aux yeux mêmes de l'un de ses chefs, du grand Jaurès, en qui tant d'hommes plaçaient leur espoir, l'espoir de la paix du monde. (1972 :334)

Jaurès fut la cible de critiques presque quotidiennes de la presse nationaliste. Le leader et libre penseur socialiste n'a pas renoncé aux plaisirs « capitalistes » en plus sa fille a été baptisée et a reçu une éducation religieuse.

Enfin, dans le chapitre Clara qui commence par « L'année 1912 avait enregistré d'éclatants succès pour le socialisme international » (1972 : 417), Le socialiste Wisner est mentionné par « Les Wisner, les Rockefeller, les de Wendel, les Finlay, les Krupp, les

Poutilov, les Morgan, les Joseph Quesnel s'agitent dans un monde supérieur, fermé aux foules, où se joue le destin des foules. » (1972 : 435) Avec Wisner incluse dans la liste des magnâtes, le narrateur dévoile sa critique aux faux-socialistes.

Et pour terminer, il ne reste que Clara. Complètement différente des deux modèles féminins antérieurs, Clara Zetkin est décrite par un ton nostalgique et lyrique :

Clara Zetkin à Bâle a déjà passé la cinquantaine. La longue vie, la longue histoire qu'elle a derrière elle, n'est rien au prix de celle qui s'ouvre à son avenir. Elle n'est pas belle, mais il y en a quelque chose de fort, qui dépasse la femme. Plutôt petite, elle surprend par la largeur des traits. Ses cheveux sont blonds encore, et de cette espèce de cheveux lourds que ni peigne ni épingles ne peuvent jamais retenir. Le squelette du visage est marqué, puissant. On ne peut pas dans une foule faire autrement que de la voir. Elle est assez négligemment habillée, mais ce ne sont pas ses corsages rayés, ou la fourrure mal assise sur ses épaules qui retiennent l'attention, qui l'attirent sur elle. Ce qu'il y a d'insolite en elle, ce sont ses yeux. (1972 :423)

Si on applique la grille d'analyse de Jouve, on trouve que Clara n'est pas moins mythique que Diane ou Catherine. Elle a une force qui dépasse l'humaine. Clara est un mythe humain, une femme qui vient certainement de la réalité du narrateur qui décide de s'adresser explicitement à son lecteur « le monde, lecteur, est mal construit à mon gré, comme à ton gré mon livre. » (1972 :426). Malgré sa brièveté, Clara est le chapitre le plus compliqué pour un lecteur non familier avec l'histoire du socialisme européen avant la première guerre mondiale.

➤ **Trois femmes, trois histoires**

Comme conclusion, on peut dire que *Les Cloches de Bâle*, le roman de la condition féminine s'organise en forme de cause, conséquence et but.

La cause comme l'explique bien le narrateur dans *Catherine* est Diane, qui représente le modèle de la femme (amante ou concubine) qui vit de sa beauté. La société n'admet que deux modèles pour la femme : prostituée ou mère de famille. Catherine défend l'égalité entre l'homme et la femme sans distinction. Elle défend Diane qui a le droit de coucher avec qui elle veut sans être condamnée par la société. Elle s'intéresse aux « femmes battues,

déflorées » (1972 :179) et à « l'achat des femmes » (bordels) (idem) comme s'il s'agissait d'esclaves. Pour Catherine, le mariage n'améliore pas la condition de la femme, mais la rend encore plus soumise aux obligations familiales, sans aucun droit à la liberté. Avec ces paroles : « ce sont les hommes qui sont soldats, ce sont les hommes qui sont électeurs » (1972 :227) Catherine explique son concept d'égalité entre les deux sexes. La femme a le droit de participer dans tous les domaines de travail et non seulement être ouvrière, « Mais c'était surtout l'idée de l'avenir social des femmes qui distraiyait Catherine du monstre amer de la jalousie » (1972 :323)

De cette conséquence de l'avenir social des femmes, vient Clara, qui est le but. Un nouveau type de femme qui n'a rien à voir avec cette poupée « beauté » de Diane ou de Catherine. « Elle est la femme de demain, ou mieux, osons dire : elle est la femme d'aujourd'hui. L'égale. » (1972 : 437) Cette femme sera Rama d'al-Kharrat.

L'intertextualité des Cloches de Bâle

Un dernier élément qu'on ne peut pas négliger est l'intertextualité, dans la première partie « Diane » les références à autres écrivains ou livres sont nombreuses, ce qui confirme l'idée qu'a voulu Aragon donner à Elsa et au lecteur de la société de ce temps.

Diane Nettencourt choisit pour son fils Guy une éducation aristocratique des lectures en anglais « Alors on ne lui donnait guère à lire que des livres en anglais, qui plaisaient à Diane : *Alice au pays des merveilles* avec les illustrations de Rackham ; *Le livre de la Jungle et Tarzan* » (1972 :84), Guy jouait de la musique « ...le crin –crin pas trop laborieux du jeune Mozart, comme on l'appelait dans l'intimité » elle se fait peindre avec le petit « Avec le prodige et le violon, la mère ainsi debout, était irrésistible. Le peintre Roll fit son portrait qui fut exposé aux Artistes Français » (1972 :66).

Face à cette éducation aristocrate de l'enfant, un autre type d'éducation se présente, cette fois c'est le général Dorsch qui faisait cadeau à Guy « pour chaque premier de l'an, d'un

livre du capitaine Danrit : *La guerre fatale, Les évades de l'air, etc.* » La guerre fatale comme indique son nom traite de la tension franco-anglaise marquée notamment par l'épisode de Fachoda, en 1898, le conflit déclenché entre ces deux pays et qui se terminera par le débarquement des forces françaises sur l'île britannique. Éducation militaire, ce qui n'est pas étrange du général Dorsch.

En ce qui concerne Diane, l'auteur a voulu confirmer sa nature pacifique et rêveuse. Pour cet objectif, il lui a choisi les lectures du philosophe Nietzsche « *Ainsi parlait Zarathoustra* » (1972 :106) Zarathoustra est le prophète perse qui vécut au V^e av. J.-C., et le créateur du zoroastrisme. Il est le premier prophète à considérer l'univers avant tout comme un combat entre le bien et le mal. Ainsi est notre belle Diane, qui vit un conflit entre son amour à un homme qui n'est pas son mari et la fidélité à un mari traître.

En ce qui concerne la politique, c'est la Serbie qui s'impose :

Serbie était une colonie allemande. Maintenant, la Serbie était un pays libéral. L'esprit de la grande Révolution française y était entré avec le nouveau souverain, qui avait étudié à Paris [...] La société serbe est beaucoup plus cultivée que vous ne croyez, chère madame. (...) On lit beaucoup moins la nouvelle littéraire qu'à Belgrade ou n'importe où en province dans les bonnes maisons serbes. Bourget, Farrère et même Francis James...

-Ah oui, même Francis Jammes ?

- Parfaitement, *Clara d'Ellébeuse*». (1972 :93).

Bourget un écrivain contre le naturalisme est d'abord tenté par le roman d'analyse , la finesse de ses études de mœurs et de caractères séduit le public mondain qu'il fréquente dans les salons parisiens de la Troisième République. Le romancier change ensuite de direction et s'oriente vers le « roman à thèse », c'est-à-dire le roman d'idées. Il ne se contente plus de l'analyse des mœurs mais en dévoile les origines et les causes, soumises à des lois inéluctables et dont la transgression amène tous les désordres individuels et sociaux : ce qui est en quelque sorte la stratégie d'Aragon dans cette première partie du roman.

Claude Farrère connue pour sa position d'appuyer les juifs et d'encourager le gouvernement français à les accueillir après leur fuite de l'Allemagne, ne manque pas de décrire la même position qu'adopte Aragon en ce qui concerne l'affaire juive.

Plus indicateur encore est le cas de Francis Jammes, pour les serbes c'est *Clara d'Ellébeuse ou L'histoire d'une ancienne jeune fille* (roman) est ce qu'ils considèrent comme chef-d'œuvre, en échange pour Marguerite c'était plutôt *j'aime l'âne* (poésie) « ...était vraiment adorable... » (Idem)

J'aime l'âne

J'aime l'âne si doux
 Marchant le long des houx.
 Il prend garde aux abeilles
 Et bouge ses oreilles ;
 Et il porte les pauvres
 Et des sacs remplis d'orge.
 Il va, près des fossés,
 D'un petit pas cassé.
 Mon amie le croit bête
 Parce qu'il est poète.
 Il réfléchit toujours.
 Ses yeux sont en velours.

Aragon poète - une fois en plus explique à son lecteur- pourquoi il a recours au roman dans son projet du *Monde Réel*.

Nous pouvons résumer ces trois citations d'écrivains en une phrase c'est encore une fois d'Aragon qu'il s'agit, comme il a lui-même expliqué que l'objectif de la première partie de ce roman est de décrire l'homme qu'il était.

Dernier écrivain mentionné par son nom « Alphonse Daudet » et son œuvre *le sous-préfet aux champs* », une balade en prose, l'échec du préfet dans la composition de son discours et sa fuite à la Provence, nous situe Aragon après avoir terminé la première partie de son roman, et écoutant les commentaires d'Elsa.

Daudet sera toujours une inspiration pour Aragon, et qui sera repris dans le troisième roman du Cycle du *Monde Réel* « *Les voyageurs de l'Impériale* ».

Les Références intertextuelles de la seconde partie Catherine ne sont pas nombreuses. Le nom de J.J Rousseau se répète à deux reprises, pour décrire la relation de Catherine avec deux hommes différents : Jean Thiebault et Libertad. « Jean- Jacques Rousseau, qu'ils s'étaient avoué l'un et l'autre avoir aimé vers quinze ans, au-delà de tous les autres écrivains du passé » (1972 :192). Et « Qu'est-ce que c'est ce genre Jean-Jacques Rousseau ? Moi, je n'adore pas la liberté, je ne suis pas *libérâtre* ». (1972 :236).

Le narrateur expose deux opinions différentes sur Rousseau, pour confirmer la double lutte de Catherine : lutte de classes et lutte de sexes. Rousseau, le philosophe d'une part, avec son « Discours sur l'origine de l'inégalité » expose les raisons de l'inégalité qu'il divise en deux catégories, la première est morale et la seconde politique.

Je conçois dans l'espèce humaine deux sortes d'inégalité ; l'une que j'appelle naturelle ou physique, parce qu'elle est établie par la nature, et qui consiste dans la différence des âges, de la santé, des forces du corps, et des qualités de l'esprit, ou de l'âme, l'autre qu'on peut appeler inégalité morale, ou politique, parce qu'elle dépend d'une sorte de convention, et qu'elle est établie, ou du moins autorisée par le consentement des hommes. Celle-ci consiste dans les différents privilèges, dont quelques-uns jouissent, au préjudice des autres, comme d'être plus riches, plus honorés, plus puissants qu'eux, ou même de s'en faire obéir. [...]
(Rousseau, 2011 : I : 21)

Mais Rousseau est aussi cet homme peu féministe, pour qui l'égalité entre l'homme et la femme constitue un démenti à la nature « La femme est faite spécialement pour plaire à l'homme [...] Cultiver dans les femmes des qualités de l'homme et négliger celles qui leur sont propres, c'est donc visiblement travailler à leur préjudice... » (Rousseau, 2018 :402)

Au cours de cette seconde partie les citations de livres scientifiques abondent « *Le dictionnaire Larousse* » (1972 : 140), *La Géographie universelle d'Elisée Reclus* (1972 :153).

Pour donner un air véridique ou scientifique et rappeler son lecteur de l'importance de la géographie pour comprendre les événements du roman.

Dans « *Claudine à l'école* » Aragon avec son humour, provoque son lecteur, plus qu'un titre naïf et innocent, il s'agit de l'image de la femme créée par Colette, femme qui se veut libre et dans le contrôle de ses instincts ce qui coïncide avec les préoccupations de Catherine « La situation des femmes dans la société, voilà ce qui révoltait surtout Catherine » (1972 : 178)

Enfin, on a *L'unique et sa propriété* de Stirner. Pour Max Stirner, l'Ego, qui est Unique, ne peut être la propriété de qui ou de quoi que ce soit. Il ne peut donc être la propriété de l'État, y compris de l'État démocratique. Pour lui, le libéralisme politique conduit à l'esclavage du « Moi » et le libéralisme social, à la nationalisation des propriétés, c'est-à-dire au vol de ce qui appartient au « Moi ».

C'est la conclusion à laquelle aboutit Aragon, après plusieurs années de travail politique et d'engagement et qu'il exprime à la langue de son héroïne :

Le mépris de Catherine pour la politique lui rendait ces batailles murales tout à fait incompréhensibles, d'autant qu'elle ignorait ce que représentaient les étiquettes des partis : républicain progressif, Socialiste indépendant, Gauche démocratique, qu'est-ce que tout cela voulait dire (1972 :226).

La mention de Stirner, tant critiqué par Marx, n'est pas par hasard. Aragon suit sa technique de Mentir-vrai, c'est vrai que le socialisme au début était un projet engageant, mais la pratique politique est différente (ce qui reprend en quelque sorte la différence d'opinion sur J. J Rousseau)

Dans Victor, uniquement deux œuvres de caractère plutôt politiques que littéraires sont mentionnées « *Le droit à la paresse* » et « *le manifeste communiste* » ce qui détermine le caractère de cette section consacrée complètement au changement de Catherine et aux grèves et manifestations ouvrières, sans laisser de critiquer les différents gouvernements français.

Sans oublier la France, Aragon mentionne deux écrivains Baudelaire et Victor Hugo pour situer le socialisme dans son contexte français. Aragon a toujours admiré le réalisme de Victor Hugo qui prend ses racines de la vie réelle.

Cependant, ce qui fait la valeur du réalisme *des châtiments*-poèmes qui prennent absolument toute leur force et leur racine dans la vie, dans la vie réelle, c'est bien la conception telle que pouvait l'avoir Hugo, qui était fort loin d'être un marxiste, de la réalité même de la société dans laquelle il vivait (Aragon, 1935 :66).

Troisième partie : Clara

En même temps qu'une attitude politique, c'est une écriture du monde que critique le jeu intertextuel dans cette dernière partie du roman. « Paix sur la terre aux hommes de bonne volonté » Phrase des évangiles et « J'appelle les vivants, je pleure les morts et je brise les foudres ! » de Schiller n'annoncent pas la paix mais plutôt la guerre.

Une situation mondiale qu'Aragon décrit avec la phrase suivante : « À travers tout le ciel d'Europe, et là-bas dans l'Amérique lointaine, il s'amasse des nuages obscurs, chargés de l'électricité des guerres. Les peuples les voient s'amonceler, mais à la fois leur ombre cache leur origine » (1972 :435)

Mis à part les livres mentionnés, un autre élément intertextuel pas moins important se présente : la presse. Aragon journaliste a voulu résumer chaque étape à l'aide d'un nom journalistique. Avec Diane C'est *le Figaro*, un journal de droite « M. de Nettencourt faisait un petit tour à la Muette, pour y acheter *le Figaro*, vers les onze heures. » (1972 :58). Dans Catherine c'est *L'anarchie*, journal comme indique son nom anarchiste en allusion à la révolution interne de Catherine pour changer « Cette formule paradoxale répondait assez aux sentiments de Catherine pour qu'elle voulût connaître le journal *L'Anarchie* dont le nom était au bas de l'affiche » (1972 :227).

Remarquons le mot paradoxal quand il s'agit des sentiments de Catherine qui est encore sans se décider entre sa situation sociale de bourgeoise et le socialisme, il fallait

attendre Victor pour voir ce changement « À la caserne, on lisait en cachette les journaux socialistes » (1972 :297), « Il avait lu *l'Humanité* le matin ».

L'Humanité un journal dont la ligne éditoriale est liée dès ses débuts à la gauche se répétera au cours de la troisième et dernière partie Clara, en confirmation du changement.

Aragon a voulu que ses romans non seulement soient lus mais aussi vus (illustrés) et (écoutés), nous écoutons Diane avec Mozart ou avec *la Sérénade du Passant* « Guy...Il savait juste lire et écrire, mais on lui avait appris les stances de la brise, dans les *Bouffons* de Miguel Zamacoïs et la *Sérénade du Passant* » (1972 :69).

Le choix de Mozart, qui fait la synthèse entre les grands maîtres du contrepoint de la période baroque et le discours musical classique confirme les peintures de Mucha, et l'idée qu'a voulu donner Aragon de Diane.

Mais c'est Chopin qu'on trouve dans Catherine « Hélène...Elle eut très vite l'attention des vieilles dames et de quelques jeunes gens sournois, pour lesquels elle jouait du Chopin, l'Impromptu-Fantaisie, son succès ». (1972 : 159) Une musique rapide, romantique quand-même, pareille à la vie de Catherine qui s'ennuie et change pas seulement les hommes mais la conception même de la vie.

On trouve aussi présente la musique de Grieg, toujours romantique, celle de Mozart et De Haendel qui met fin à l'ère de la musique baroque européenne.

Avec Victor c'est la Marche Funèbre de Chopin « L'harmonie du XIIe jouait la Marche funèbre de Chopin » (1972 :323), ce n'est plus l'air romantique qui règne mais l'air funèbre, Aragon nous annonce le déclenchement de la guerre avec ses milliers de morts en même temps le commencement de son changement de pensée sur les principes du socialisme : « Catherine se heurtait à une de ses difficultés habituelles avec le socialisme. Un morceau de musique remettait pour elle tout en cause, elle doutait d'un parti qui enterre les siens au son de la marche de Chopin » (1972 :324).

Avec Clara, il n'y a plus de musique mais seulement le bruit des cloches :

Un conflit austro-serbe entrainerait l'intervention de la Russie. Les cloches parlaient de cela aux nuages. Le carillon de Bâle n'est pas joyeux : c'est une voix d'alarme qui a retenti depuis le Moyen-âge pour annoncer bien des dangers et des guerres (1972 :419).

Et « Le bruit des cloches prenait irrémédiablement l'accent du tocsin. Elles sonnaient la guerre, le danger. » (1972 : 428) Après avoir cédé l'espace au bruit des cloches, vient le dernier avis de l'écrivain « Douze fanfares jouaient des airs qui se chassaient l'un l'autre, du *Ranz des vaches* à l'*Internationale*. Là-dessus, sans arrêt déferlait le refrain des cloches ».

Le Rans des vaches, air suisse nostalgique, défendu sous peine de mort de le jouer dans les troupes, parce qu'il faisait fondre des larmes, désertier ou mourir ceux qui l'entendaient tant il excitait en eux le désir de retourner à leur pays (Rousseau, 2012 :201). En contradiction avec cet air nostalgique on trouve *L'internationale*, le chant des luttes sociales à travers le monde, et plus tard hymne national de la République socialiste fédérale soviétique qui incite à la guerre. Entre l'un et l'autre, c'est le son des cloches, annonçant la guerre, qui domine.

La tâche de voir et d'écouter le texte est accomplie, mais pouvons-nous sentir un texte ? Avec Aragon et son réalisme c'est possible. Avec Diane, c'est l'odeur des parfums qui domine « Diane sortit très souvent...Elle changea de parfum. Ça, quand elle changea de parfum, sa mère s'alarma » (1972 :58). Ce qui va parfaitement avec sa personnalité et sa fameuse phrase « Je couche avec qui je veux ! ».

Avec Catherine, l'odeur est des puits de pétrole, maudits par Catherine mais indispensables pour sa vie « L'argent tombait du ciel par la poste, venait du lointain, du problématique M.Simonidzé, qui avait des puits de pétrole » (1972 :164)

Dans Victor plusieurs odeurs s'interfèrent, la première de l'ordure « on entendait dans la rue, et sous les porches, vider les boites à ordures sonores... » (1972 : 288) En nuance

directe avec l'état émotionnel de Catherine qui selon l'auteur « à ce moment-là, elle s'était trouvée à une croisée de routes » (1972 :203). Le second est celui du café. « On lui servit un café et des croissants » le café comme boisson et son effet pour s'éveiller, annonçant le changement de Catherine pour arriver à l'air du matin. « Les sifflets de la police crevèrent l'air du matin. Presque au même moment, tandis que les flics chargeaient vers les grévistes...» (1972 : 319).

Enfin vient le tour de la fumée, avisant d'un danger inconnu, feu ou plutôt la guerre : « Une fumée grisâtre s'élevait du columbarium. Le vent maintenant la rabattait comme un crêpe sur les assistants. Tout d'un coup il sembla qu'ils venaient de se réveiller, le portedrapeau relevèrent leurs rouges fardeaux » (1972 :325) La relation entre la fumée et la couleur rouge confirme l'idée d'un incendie qui se confirme dans Clara. « Ils appelaient les sauveteurs vers quelque lointain incendie » (1972 :419).

Mais c'est à la fin de Clara qu'Aragon reprend l'idée de parfum, cette fois-ci ce n'est pas ce parfum de Chanel ou de Dior qu'utilise Diane mais l'odeur de la guerre :

Pourtant dans cette fête, où s'élève un double parfum d'encens et de pourriture, présages des terribles charniers du Masurenland ou de Verdun, je ne ris pas du geste des enfants qui sèment des fleurs. Qui seront-ils un jour, ces jeunes coryphées de 1912 ? Leurs mains apprendront à tenir des fusils. Ils jetteront un jour des fleurs meurtrières, des grenades, avec ces mêmes mains. (1972 :432)

Et Les Cloches sonnent encore

Plus de cent ans séparent nos jours des temps des *Cloches de Bâle* et les cloches sonnent encore. La colonisation militaire et politique, cède sa place à autre encore plus féroce, l'économique. La résurrection de l'ancien modèle communiste par la Chine et son alliée la Russie, la menace aux intérêts économiques des magnats du pétrole américains sont les cloches modernes.

À la suite de la période de déclin de l'Empire Ottoman, plus précisément en février de 1853, le César russe Nicolas I^{er} évacue Crimée, sous le prétexte de protéger les intérêts des chrétiens orthodoxes. L'Attaque russe fut fortement opposée par une alliance pareille à l'OTAN de nos jours, et qui inclut la France (Napoléon III), l'Angleterre et la Turquie.

À la différence de la guerre actuelle, celle de 1853 se caractérisait par la présence des armées arabes : l'Égypte envoyait en août 1853 trois divisions en plus de douze vaisseaux de guerre avec plus de 6850 militaires à bord, l'Algérie, qui était une colonie française, participait avec trois bataillons et enfin, la Tunisie. La guerre se termine par la défaite des Russes. Le traité de Paris du 30 Mars 1856 déclare la neutralité de la mer Noire et interdit la navigation aux navires de guerre et la construction de fortifications.

De retour à 2022, les ambitions de Vladimir Poutine, président de la Russie pour le rétablissement de l'ancien empire russe et sous le prétexte de protéger des citoyens russes, déclenchent une nouvelle guerre en Europe, et où des pays menacés comme la Finlande ou le Suède deviennent partenaires de l'Otan, pour la première fois depuis la seconde guerre mondiale.

Aragon en 1934 le prédisait « Il y aura toujours des guerres. » (1972 :419) Il les décrit pour la mémoire historique à ceux qui ne l'ont pas vécue :

Cependant à travers l'Europe l'écho des blessés et des mourants des Balkans se trainait. De guerre en guerre, le feu, qui semblait s'apaiser par instants, renaissait comme une soif inextinguible. Le monde avait des poussées brusques d'herpes un peu partout : un accès brutal de fièvre, puis ça se localise, ce n'est pas encore pour cette fois le grand typhus qu'on a craint. » (1972 :410)

Si on fait une brève analyse économique sur l'impact de cette guerre, c'est l'ancien modèle bourgeois (de nos jours s'appelle capitalisme) qui triomphe. Ainsi à l'égal des Wisner, on trouve le pétrole russe qui est remplacé par l'américain et Qatar favorisant

l'hégémonie du modèle capitaliste américain, sans oublier des sanctions internationales qui n'ont fait que fortifier la devise russe « le rouble. »

Le conflit au Sahara occidental entre le Maroc et les indépendantistes du Front Polisario soutenus par l'Algérie, dormant pendant des années, est revenu au premier plan de l'actualité internationale.

La lutte entre les grandes puissances économiques pour le contrôle du phosphate, minéral en abondance au Sahara, a ramené « l'affaire du Maroc » au XXIème siècle. Des acteurs ont changé, il ne s'agit plus de la France ou de l'Espagne, mais des Etats-Unis et la Chine.

Le peuple du Sahara, sans pouvoir exercer son droit d'autodétermination, est soumis à l'exploitation de ses richesses, nous rappellera les mineurs, taxistes et ouvriers qui luttèrent pour leurs droits sociaux.

Avec « J'appelle les vivants, je pleure les morts et je brise les foudres » (1972 :435), Aragon sonne les cloches de son réalisme, un réalisme éternel autant qu'existe l'humanité et la machine de la guerre.

C'est sous cette perspective qu'il faut lire ce roman, premier du *Cycle du Monde Réel*.

Et le cycle continue.

Comme on a mentionné au début de notre analyse, l'idée d'Aragon dans son premier roman était de décrire la réalité, sans aucune intention de continuité. Mais c'est réellement à partir des *Beaux Quartiers*, avec effet rétroactif qu'Aragon conçoit le *Cycle du Monde Réel* comme une unité

Les beaux Quartiers semble venir en continuité avec *Les cloches de Bâle*, et situe l'histoire d'Edmond et d'Armand en 1912-1913, *Les Voyageurs de l'Impériale* retracent la vie de Mercadier et son fils de 1889 à 1914. Ce troisième roman ne constitue pas cependant la suite. Commencant en 1889, il s'achève un peu plus tard que *Les Beaux Quartiers*. Les

dernières pages résumant en quelques lignes les quatre ans et trois mois de guerre pendant lesquels Pascal Mercadier a fait son devoir, pour éviter que son fils ne connaisse une autre guerre.

Les derniers mots du roman prennent tout leur poids d'amertume, lorsqu'on sait qu'ils ont été écrits « le jour même où un incident de frontière machiné, le 31 août 1939, à Gleiwitz à la frontière de Pologne déclenchait la seconde guerre mondiale. » Ainsi, le roman qui se veut témoignage sur une époque passée, est-il rejoint par l'actualité de l'histoire.

Publié en 1942, il est peut-être le roman le plus modifié par son écrivain :

En ce temps-là, j'étais en train d'écrire *Les Voyageurs de L'Impériale*, et j'ai pensé donner à un grand magazine Harper's Bazaar en l'espèce, un fragment, m'imaginant que cela me tirerait d'affaire. On m'a fait attendre longuement la réponse, et puis on me l'a rendu : parce que-à ce qu'on m'a dit-on ne pouvait pas aux Etats-Unis, publier un roman dans lequel un homme de quarante ans est amoureux d'une fille de seize ans. [...] (Arban, 1958 :107)

Je ne pouvais imaginer que les choses prendraient le tour qu'elles ont pris, et que je n'ai connu que beaucoup plus tard. Entre temps, entré en clandestinité, je n'ai pu avoir un exemplaire du livre qu'à la Libération. Je me suis alors aperçu, non seulement que tous les Allemands antipathiques étaient devenus des Hollandais, mais que, le roman se passant pour une grande partie à l'époque de l'affaire Dreyfus, toutes les phrases avaient été très habilement coupées, de façon à ce qu'aucun moment le livre ne manifeste chez l'auteur autre conviction que celle de la culpabilité du capitaine Dreyfus.

Il est vrai que jamais un Français n'aurait eu l'ingéniosité apportée à ces altérations, non seulement du texte, mais de l'histoire : enfin, on avait fait des *Voyageurs* un livre antisémite. Sans doute, après la Libération, quand j'ai vu le résultat de ces « corrections », j'ai demandé qu'on rétablisse le texte original. Mais j'étais si dégouté de l'affaire, et d'ailleurs malade en ce temps-là, que j'ai laissé opérer ce rétablissement sans m'en mêler par un correcteur. Cela a été fait soigneusement. Mais quand, pour les *Œuvres Croisées*, j'ai relu le roman, ce que je n'avais pas fait depuis 1939, je l'ai trouvé plein de négligences, et je me mis à le récrire fondamentalement. (Ibid., p.150)

On arrive à *Aurélien*, dont les dates de rédaction ne sont pas encore déterminées de façon certaine. Aragon dit, dans la préface de 1966, avoir commencé le roman au printemps 1942 « Mais en même temps, j'ai commencé (au printemps 1942) à écrire *Aurélien* ». (Aragon, 1944 :21) Dans *j'abats mon jeu*, il donne d'autres dates : « j'ai écrit *Aurélien* de 1940 à 1943 » (Aragon ,1997 :122). Une correspondance entre Aragon et Albert Béguin permet de supposer que le roman a été commencé à l'automne de 1940, et le 19 janvier 1941,

Gaston Gallimard écrit à Aragon : « Quant à votre roman nouveau, je l'imprimerai dès que vous m'en donnerez le texte. » Pourtant, l'épilogue, écrit après la Libération, fait faire au roman, dont l'action se situe en 1922-1923 (ou 21-22), un bond de dix-sept ans, puisqu'il dépeint la débâcle de juin 1940. Une chose est certaine, lors de la révision d'*Aurélien* en 1966 par son auteur, Aragon a décidé de déplacer l'histoire d'un an. Ce déplacement engendrera des incohérences au niveau des éléments extratextuels, que Lucien Victor (Arrouye et al., 1991) marque :

Bien sûr, il a une fonction de référence à l'époque, et à un moment précis de la vie d'Aragon dans ce même paysage¹²⁷ ; il n'y manque même pas d'allusion aux yeux voilés de Monet, et à cette opération de la cataracte qui, survenant en 1923 après des années de troubles oculaires, modifie profondément la vision du peintre ; avant l'opération les couleurs de Monet sont franches, et plutôt chaudes, après, les couleurs sont changées, déformées, décalées, il se plaint de voir « comme à travers un vitrail ».

Plus précisément, le vieux peintre des eaux et des fleurs, et à la fin, du jardin de Giverny, après une deuxième opération en juillet 1923, voit tout beaucoup plus jaune (Sur ce détail du roman se joue, comme en beaucoup d'autres endroits du roman, un petit jeu compliqué autour de la chronologie, Monet se fait opérer de cataracte en janvier, puis en juillet 23. Donc, quand Paul Denis évoque, au printemps 23, l'opération à venir, celle-ci a déjà eu lieu, au moins pour la première. Bien sûr, cette remarque de P. Denis cadrerait tout à fait avec la chronologie primitive du roman.

D'autre part, quand Aragon invente le changement des fleurs du jardin pendant la nuit, il projette sur le décor, et il anticipe, la déformation de la vision des couleurs, jaune d'abord, puis bleu, qui affecte les yeux du peintre, après la deuxième opération, celle de juillet 23 (Qui sait, s'il les voyait bleues, le grand vieillard... ») Se dit Bérénice.

Entre le dernier chapitre d'*Aurélien* et l'épilogue, avant la Libération Aragon commence ce qui deviendra *Les Communistes*. Très précisément datés, Le roman va de février 1939 à juin 1940. Cet enchevêtrement ou cette distorsion des temps ne sont pas fortuits. *Aurélien* est publié en 1944, entre des recueils de poèmes dédiés à Elsa, ou de poèmes de la résistance. *Les Communistes*, qu'Aragon ne mène pas jusqu'au terme de 1945 qu'il avait envisagé, sont écrits entre 1949 et 1951 ; ils marquent, aux dires d'Aragon, « la fin du Monde Réel » pour leur publication dans les *Œuvres Romanesques Croisées*, Aragon a

¹²⁷ Référence à la visite au jardin de Claude de Monet.

procédé à leur réécriture, réinscrivant ainsi dans son propre chemin, une démarche typique de la modernité :

Les communistes, dont certains fragments avaient été écrits encore pendant l'occupation sont repris par moi en 1947, c'est à dire au moment du tournant de la politique en France qui correspondait à l'ouverture de la « guerre froide ». Le premier volume en paraissait en 1948, le dernier en 1950, à la fin de l'année. (1997 :152)

Selon le même Aragon, cet emboîtement n'est pas uniquement entre les œuvres du *Monde Réel*, mais il faut y ajouter *Le Paysan de Paris* ainsi que *La Sainte Semaine* :

Vous ne voyez pas pourquoi je vous raconte ça ? Simplement parce que je ne l'avais jamais dit, sans doute. Mais aussi parce qu'à partir de cela, quelqu'un pourrait un jour démonter entièrement la machine. Retrouver comment, de ce jeune Xavier inventé en passant, on remonte à toute la société des *Beaux Quartiers*, à *Aurélien* et les siens, à cet enfant de Pascal Mercadier, le Jeannot des *voyageurs*, devenu Jean-Blaiser le sculpteur et ainsi de suite. C'est-à-dire à tout le bordel du « *Monde réel* », si vous permettez, les bons et les méchants, qui se retrouvent à égalité à l'heure du jugement dernier mai-juin 40. Parce que j'ai écrit ainsi au « *Monde réel* », une sorte de fin, avec une postface qui s'appelle précisément *La fin du Monde réel*, on croit tout savoir *Des Communistes*. Mais il faut considérer *Les communistes*, à la fois comme l'achèvement des quatre romans qui précèdent celui-ci, et comme la préparation du roman qui suivra, *la Sainte Semaine*. (Aragon, 1969 :101)

Cet aveu de la part de l'écrivain, confirme que le cycle du *Monde réel*, n'était que le résultat de l'évolution de sa pensée et qui se laisse constater dans quelques scènes du *Paysan de Paris* où certains passages ont le ton du *Monde Réel* comme exemple celui des ennuis des petits commerçants du passage de l'opéra qui affichent leur inquiétude devant l'avancée du monstrueux boulevard Haussmann dont la construction est financée par des banques telles que le groupe Marshal Bauer et Cie. La sympathie de l'écrivain pour ces petites boutiques, coiffeur, marchand de timbres, est comparable au regard attentif que l'auteur des *Beaux quartiers* portera sur la société de Serianne dont la survie est liée aux fluctuations économiques de l'avant-guerre.

Un cycle où *Les Cloches* sonnent (un bruit et un mouvement quasi- statique, répétitif), traduisant le premier état de l'écrivain, livrant le champ à une promenade (penser,

contempler) qui mène et à un *voyage* (durée plus longue) jusqu'à l'errance d'Aurélien (retour au point de départ) et qui termine quand son écrivain a décidé de mettre fin à une époque d'indécision et de changements (*Les Communistes*). Chaque roman est un nouveau pas marquant l'évolution de la pensée de son écrivain.

Troisième Chapitre : L'Alexandrie d'Al-Kharrat

Panorama de la société égyptienne à la première moitié du XXème siècle.

L'Égypte est considérée comme un pays de référence dans le monde arabe. Comme nous avons abouti dans notre analyse précédente à la conclusion que le Réalisme littéraire égyptien alimente et s'alimente des révolutions. Deux périodes historiques marquent clairement l'évolution de ce courant.

La révolution de 1919 : générée par la révolte contre le colonisateur anglais, une foule qui ne distingue pas entre paysans et étudiants, et où pour la première fois la femme participe, secoue les Anglais et les oblige à évoquer les premières élections dans l'Histoire de l'Égypte en 1924.

Avec les élections et la première constitution égyptienne, commence une nouvelle étape de la vie politique en Égypte, la fondation des partis politiques, dont le plus célèbre est « Al Wafd ».

Le plus important de cette révolution était l'union entre chrétiens et musulmans les principaux représentants de la société égyptienne, le cri principal dans les rues égyptiennes était « Vis la demi-lune avec la croix » (يَحْيَا الْهلالَ مَعَ الصليبِ) (symbolisant les deux religions).

Dans le domaine littéraire, on peut trouver les traces de cette révolution particulièrement chez deux écrivains, Naguib Mahfouz dans sa *Trilogie* avec l'histoire de Kamal, le fils cadet de Si-al –Sayed d'une part, et de l'œuvre d'Eisa Ebeid¹²⁸ (écrivain

¹²⁸ Eissa Ebeid (-1923) écrivain d'origine syro-libanais, peu connu jusqu'au 2019 quand le ministère de culture égyptien a décidé de rééditer ses œuvres.

chrétien) écrite à la suite de la révolution de 1919, appelée « *Les Mémoires de Hekmat Hanem* » ou "مذكرات حكمت هانم" d'autre part :

وما كدنا نصل إلى الشارع حتى استرعى نظرنا منظر مؤثر للغاية، فقد رأينا الشيخ عبد ربه يعانق المعلم مسيحه، قائلا بنشوة نحن إخوة يا معلم مسيحه، لا يحق لنا أن نتشاجر اجتمع حولهم جمع غفير يصفق لهذه العواطف الوطنية المتجلية، وكان القوم يهتفون: بحيا الاتحاد حتى في النكسة الوطنية التي حدثت بعد ذلك وتمثلت في الصراع بين الأحزاب والتكالب على الحكم، حتى في هذا تعاون العنصران (خضر، 1967:80)

En arrivant dans la rue, nous étions épris par la scène du Sheikh Abdallah et Mr. Mesiha qui s'enlacent. Le Sheikh déclare on est des frères et on ne doit pas se disputer. Le cri de la foule s'élève « Vive l'union ». Cette union résistera à la division des partis politiques et la lutte pour le pouvoir. (Khedr, 1967 :80)

En général, on peut dire que la littérature de 1919 a été fortement influencée par la Révolution. Une révolution qui, de point de vue littéraire, fut présentée comme la solution aux problèmes d'inégalité sociale de son époque. Il a fallu attendre jusqu'en 1956 pour arriver aux droits sociaux d'une véritable égalité entre les fils des paysans et ceux de la noblesse.

La société égyptienne d'avant 1956 était contrôlée par un système monarchiste « Le roi Farouk », qui était d'origine turque, était accusé de trahison surtout pendant la guerre de libération de Palestine où l'armée égyptienne a lutté avec des armes techniquement défectueuses. Cependant dans la société égyptienne vivaient non seulement les égyptiens, mais aussi des Italiens et des Français qui ont fui la guerre mondiale en Europe, et des syro-libanais exilés de la guerre civile au Liban. Comme religion, il y avait aussi une considérable communauté juive qui vivait côte à côte avec les chrétiens et les musulmans de ce pays. Une mosaïque difficile à se répéter dans l'Histoire du monde arabe, une richesse culturelle, intellectuelle et économique malgré les injustices sociales. Nasser, un jeune officier de l'armée égyptienne, fils d'un facteur, d'une famille modeste et religieuse qui, alimenté par le socialisme, vivait l'inégalité de la distribution des privilèges entre les différentes classes sociales, s'allie avec les frères musulmans (un groupe qui luttait contre l'Israël dans les villes

du Canal de Suez), pour commencer une nouvelle révolution qui se terminera par un changement radical : la République remplace la monarchie , la communauté internationale¹²⁹ doit choisir entre quitter l'Égypte ou se soumettre au nouveau Régime militaire¹³⁰.

Conséquence de son alliance avec les frères musulmans, Nasser voulait dissiper que le communisme est la religion de la non-religion, le socialisme de Nasser -à ses débuts- avait une couleur semi-religieuse qui permettait à Nasser d'exporter son socialisme politique au monde arabe partout, du Yémen jusqu'en Algérie les cris de révolution contre l'injustice sociale suivent les pas de l'Égypte, le nouveau socialisme arabe s'appelait « Le Nassérisme ». Seulement, il faut aussi mentionner que l'alliance entre Nasser et les frères musulmans n'a pas duré longtemps. Il était clair que leurs objectifs divergeaient, les frères musulmans voulaient instaurer un état musulman basé sur la « *shari'a* », mais Nasser voulait un état moderne de droits sociaux où cohabiteraient tous les égyptiens (chrétiens et musulmans).

Pour atteindre son but, Nasser contrôlait toute la production littéraire au style de Staline,¹³¹ toute opinion qui allait contre les objectifs de la révolution fut censurée, les écrivains jetés en prison, une seule version doit exister « Le Nassérisme ».

Nasser, a bien compris la formule des écrivains comme « ingénieurs des âmes humaines », une formule non seulement appliquée à la littérature mais aussi à la musique, des voix d'Abdel Wahab, Om kalsoum et Halim glorifiaient la révolution.

Un roman représentatif de Youssef al-Sibaï, illustre cette époque et fut repris par le cinéma égyptien, « Retourne mon cœur » " رَدْ قَلْبِي " une histoire d'amour avec son happy ending entre un militaire (d'une famille modeste) et une fille de la noblesse d'origine turque (Igny), symbolise le changement de la société égyptienne selon le style littéraire russe¹³².

¹²⁹ Surtout les juifs

¹³⁰ Avec ses alliés les frères musulmans

¹³¹ Nasser bien que aimé par la plupart du peuple égyptien, exerçait une tyrannie contre ses opposants surtout les intellectuels, Anis Mansour (1924-2001) le compare à Hitler (Mansour, Anis., 1988)

¹³² Seulement avec une différence qu'il suit un patron socio-religieux égyptien.

C'est dans ce cadre social et politique qu'on peut situer notre écrivain Édouard al-Kharat et ses œuvres qui seront analysées au cours de ce travail.

Concernant ce qui précède, on peut dire que la littérature égyptienne n'était pas loin de la réalité du peuple avec ses espoirs et ses déceptions, donc une projection de celle-ci. À la fin des années quarante (1946-1947), le modèle du héros révolutionnaire communiste apparaît pour la première fois dans le roman « *Le Phénix* » "العنقاء" de l'écrivain Luwīs Awad¹³³. Son protagoniste "Hassan Moftah", secrétaire du Parti communiste égyptien, ivre, imaginait les lampadaires comme une potence aux bourgeois. Vingt ans plus tard, le héros communiste réapparaît dans le roman "*Al-Bayda*"¹³⁴ "البيضاء" de Youssef Idriss¹³⁵ qui nous met en garde contre Al-Baroudi, le chef de l'organisation communiste aveugle qui mène l'organisation à l'abîme. Youssef Idriss se demande "qui est l'aveugle qui dirige les voyants" et présente une critique virulente dans *Al-Bayda* des pratiques au sein des organisations de gauche. En 1967 (soit dix ans plus tard), Naguib Mahfouz nous a présenté l'incroyable personnage de Mansour Bahi dans le roman "*Miramar*" "ميرامار". Ce jeune communiste qui a été expulsé par ses camarades et qui se détestait lui-même et toute sorte de vie.

Au début des années quatre-vingt, Fathī Ġānim¹³⁶ a présenté son magnifique chef-d'œuvre "*L'histoire de To*"¹³⁷ "حكاية تو", qui est basé sur l'incident du martyr du combattant communiste Shahdi Attia à cause de la torture brutale à la prison d'*Al-Wadi*. Une torture qui présente le haut-prix qu'un militant doit payer pour une autorité qui ne croit qu'à l'humiliation de ses opposants.

En 1981, et après le déclin du communisme, le même écrivain publie "*Les éléphants*" "الأفيال" comme le premier cri du danger des groupes de l'Islam politique. Le

¹³³ Luwīs 'Awad (1915-1990)

¹³⁴ Publiée en 1970.

¹³⁵ Youssef Idriss (1927-1991)

¹³⁶ Fathī Ġānim (1924-1999)

¹³⁷ Publié en 1987

roman montre la stupidité du régime politique qui a utilisé ces groupes pour frapper ses opposants, nassériens et communistes.

De ce qui précède, on peut dire que le communisme laïc en Égypte, devant un événement historique comme la perte de Palestine a dû s'allier avec l'islam religieux des frères musulmans.

Arrivant au pouvoir, Nasser, un militaire qui connaissait les dangers des deux organisations, commence une campagne d'arrestations en emprisonnant les frères musulmans tout comme les communistes. Les ennemis d'hier se trouvaient dans les mêmes prisons face à face. C'est ce climat social et politique qu'al-Kharrat registre dans ses romans.

Édouard al- Kharrat et la nouvelle sensibilité

Dans son livre « *Al Hassassia Al Jadida* » (al-Kharrat 1993 :12) " *الْحَسَّاسِيَّةُ الْجَدِيدَةُ* " ou *La nouvelle sensibilité*, al-Kharrat distingue entre deux types de sensibilité la première celle qu'il appelle l'ancienne (ou classique) et qui est un mélange du romantisme et du réalisme ; une sensibilité qui est née dans les années quarante du XXème siècle, et durera jusqu'aux années soixante du même siècle et « la nouvelle sensibilité » qui est née dans les années soixante du XXème siècle, et se prolongera jusqu'aux années quatre-vingts.

La génération des années soixante a vécu de grands espoirs et échecs. La défaite de la guerre de 67 connue historiquement comme « al-Nakssa » (la grande défaite) " *النَّكْصَةُ* " a eu un effet catalyseur important pour la naissance de la nouvelle sensibilité. Le courant réaliste ancien avec en tête Naguib Mahfouz n'est plus capable d'exprimer ce nouveau mal du siècle.

Dans les années soixante-dix et quatre-vingts, les pays arabes ont vécu la domination de la politique capitaliste et la chute des principes socialistes, la montée du courant salafiste (ancestral) en plus de nombreux secousses politiques et sociales. Dans ces conditions sociales et historiques, en constant changement, la nouvelle sensibilité est perçue comme une réaction contre le réalisme, contrôlée par le pouvoir politique.

En ce qui concerne la forme de cette nouvelle sensibilité al-Kharrat marque ses caractéristiques :

تجيء تقنيات الحساسية الجديدة على كسر الترتيب السردى الاطرادي، وفك العقدة التقليدية، والغوص إلى الداخل لا التعلق بالظاهر، تحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم، تراكب الأفعال : المضارع والماضي والمحتمل معاً، وتهديد بنية اللغة المكرسة، ورميها نهائياً خارج متاحف القواميس، توسيع دلالة الواقع لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر، مساءلة الشكل الاجتماعى القائم ... استخدام صيغة (الأنا) لا للتعبير عن العاطفة والشجن ، بل لتعريف أغوار الذات وصولاً إلى تلك المنطقة الغامضة المشتركة « بين الذاتيات » التي يمكن أن تحل محل الموضوعية (12:1993)

Les techniques de la nouvelle sensibilité se résument en : la rupture avec l'ordre chronologique des événements, la plongée à l'intérieur sans s'attacher aux apparences, la rupture avec la structure temporelle linéaire, l'extension du réel en y incluant le rêve, la mythologie et la poésie, la fracture de l'inconscient, l'utilisation fréquente du « Je » non pour exprimer l'émotion et la tristesse, mais plutôt pour exposer les profondeurs du soi, atteignant ce mystérieux espace commun « l'intersubjectivité » qui peut remplacer l'objectivité. (Al-Kharrat, 1993 :12)

Al-Kharrat établit une différence entre la modernité (al-Hadaza) et la nouvelle sensibilité (al- Hassassia). Au moment où la première est une recherche du nouveau et du bizarre, la seconde ancre ses racines dans un patrimoine arabe extensible. C'est pour cette raison qu'il appelle sa nouvelle tendance la nouvelle sensibilité et non modernité. Autre raison du choix du mot Hassassia, est dû à ce que la sensibilité se définit comme la capacité de réception et réponse aux influences extérieures, ce qui donne au travail du romancier un caractère de flexibilité renouvelée et de flux continu.

Lire Édouard al-Kharrat

Les nouvelles approches en littérature réfutent l'idée reçue que l'espace soit un simple décor, arrière-plan ou encore mode de description. Dès lors, il ne se résume plus à une fonction de scène anodine sur laquelle se déploie le destin des personnages mais s'impose comme agent structurant et vecteur signifiant. Il est appréhendé comme moteur de l'intrigue, véhicule de mondes possibles et médium permettant aux auteurs d'articuler une critique sociale. Mikhaïl Bakhtine (1978) a démontré que les structures spatiales du monde fictionnel

sont fondamentales à la production du sens¹³⁸ et Genette analyse le rapport entre la littérature et l'espace.

Pour Genette, ce rapport s'exprime, en premier lieu, dans la spatialité du langage « où chaque élément se qualifie par la place qu'il occupe dans un tableau d'ensemble et par les rapports verticaux et horizontaux qu'il entretient avec les éléments parents et voisins » (Genette, 1969 : 45).

Chez al-Kharrat, l'espace dans le cycle connu comme *Les textes Alexandrins*¹³⁹ est considéré comme acteur principal, Alexandrie ne sert pas comme décor, un arrière-plan pour compléter la narration-ce qui est le cas de la description littéraire chez Mahfouz- mais c'est un endroit changeant et dynamique qui prend corps et chair et évolue au cours du temps.

هي حالات الروح ومغامرة سعي لاستيعاب حقيقة داخلية (الخرائط، 1990: 5)

Alexandrie représente les différents états de l'âme, une quête d'aventure pour saisir une réalité interne¹⁴⁰

Autre élément caractéristique du cycle Alexandrin d'al-Kharrat est le temps qui se matérialise dans l'espace ou ce qu'on connaît dans les théories littéraires par le chronotope et qui permet à l'auteur de faire sens de son époque et de transposer en narration le monde dont il est issu. Il est, pour ainsi dire, la condensation artistique-littéraire d'un espace-temps « réel ». À vrai dire, la description chez al-Kharrat, fait partie du récit ; loin d'en arrêter le cours, elle n'en est qu'une modalité particulière.

À l'égal d'Aragon, al-Kharrat est un connaisseur de l'art, il a choisi ses éléments paratextuels avec attention, le titre, l'image de la couverture servent pour expliquer le texte. Poète, romancier, surréaliste ou nouveau réaliste, l'art d'al-Kharrat est indivisible.

¹³⁸ Bakhtine, M. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.

¹³⁹ Cycle qui inclut *Alexandrie terre de safran, belles d'Alexandrie* et *Mon Alexandrie*

¹⁴⁰ Phrase citée dans l'introduction de la version arabe de *Mon Alexandrie*, 1994

Autre aspect de ressemblance entre nos deux écrivains est la structure choisie pour leurs premières œuvres d'un cycle *d'Alexandrie Terre de Safran et des Cloches de Bâle*¹⁴¹, les deux suivent la forme de suite de récits indépendants les uns des autres en forme de collage et, dont l'unité est concédée par l'unité des personnages et de la vision. L'enfant ou l'adolescent qui est au centre du récit, et qui se confond parfois avec la voix narrative s'appelle Mikhaïl (Michel), du nom de l'archange, dont la tradition copte dit qu'il déplaça la pierre du tombeau au moment de la Résurrection. Or, c'est bien de la résurrection, et cette reviviscence des moments, des sensations et des éléments du monde réel qui leur sont associés dont il s'agit dans ce texte. Vision religieuse et matérialiste indissolubles, Histoire, Folklore et autobiographie, font du réalisme d'al-Kharrat, un essai de réconciliation entre le présent et le passé, autrement dit dans le langage d'Aragon « Expliquer le présent par le passé ».

Analyse d'Alexandrie, Terre de Safran

مياه كثيرة لا تغرق عشقي، والسيول لا تغمره. صخرة ناعمة الحنايا أنت في قلب الطوفان، سفوحها ناعمة غضة بالزروع
اليانعة بالسوسن والبيلسان، ترايبها زعفران، خصب وحي، ترف عليها حمامة سوداء، جناحها مبسوطان حتى النهاية، لا
تكف رفرقتها في قلبي (الخرائط، 1990: 126)

L'eau dans son abondance, ne peut éteindre ma passion, ni les torrents la submerger ; mais au cœur du déluge tu es une roche aux courbes douces à toucher, une roche dont les flancs fertiles se fleurissent de lis et de violettes, dont la terre est de safran ; et sur cette terre vivante une colombe noire s'est posée, qui agite, sans jamais s'arrêter, ses ailes étendues jusqu'à l'horizon.
(al-Kharrat., 1990: 161)

Ce roman qui date de 1986, est considéré le plus ancien du *cycle des Alexandries*. Alexandrie comme cadre spatial du récit a deux dimensions, la première historico-culturelle et la seconde autobiographique.

Alexandrie, ville qui a vécu l'entrée du christianisme en Égypte avec Saint Marc, le grand conflit philosophique entre les romains et les premiers chrétiens, a un caractère cosmopolite spécial. Habitée par des Grecs, Italiens, Français et Égyptiens, et menacée par

¹⁴¹ Dans le cas d'al-Kharrat *Le cycle alexandrin* et pour Aragon *Le cycle du Monde Réel*.

l'invasion fasciste durant la seconde guerre mondiale, Alexandrie a hébergé entre ses entrains le mouvement communiste plus diversifié du monde. C'est au cœur de cette dimension historico-culturelle qu'al-Kharrat est né et a vécu une grande partie de sa jeunesse ce qui ajoute à Alexandrie une dimension autobiographique et, par conséquent, sentimentale.

L'œuvre se compose de neuf chapitres qui sont en ordre :

- Une nuée blanche et impétueuse
- Un petit bar à la porte Karasta
- Finir devant la mer
- Arche flottant sur le déluge des passions corporelles
- Des corbeaux noirs dans la lumière
- Les mouettes aux ailes blanches
- L'épée verte de bronze
- A l'ombre des pampres
- Le battement des ailes de la colombe enflammée.

Ainsi organisé, il paraît que le roman est composé de chapitres séparés sans aucune relation logique ce qui n'est pas le cas. Le fil narrateur entre les chapitres est fondé sur la description des différents épisodes de la vie de Mickaël Kaldas de son enfance à sa licence. Racontée par son héros, la vie devient des vies, et l'histoire des histoires, son histoire, celle de ses amis, de ses voisins, de sa famille, d'Alexandrie avec ses rues et ses habitants : L'histoire d'une ville se transforme en Histoire d'une nation ou d'un pays : l'Égypte.

À l'égal du *cycle du Monde Réel* d'Aragon où les personnages établissent la relation entre les différents romans, les personnages d'al-Kharrat établiront la relation entre les différents chapitres du même roman.

Dans le premier chapitre on parle de Hosneya, la fille dont le petit Mikhaïl ignore le métier mais décrite de forme que le lecteur peut le déduire :

كانت تجلس على كرسي خيزران أمام مائدة رخامية واسعة القرص عليها مفرش أبيض مخزم ومشغول، وهي في قميص نوم واسع وقصير لا يصل الي ركبتيها، مفتوحة الرجلين تمدهم امامها بتعب و استرخاء. (11:1990)

Elle se tenait d'habitude sur une chaise de rotin, devant un large guéridon de marbre recouvert d'une nappe blanche brodée, vêtue d'une simple chemise de nuit un ample pour elle, et qui lui arrivait au-dessus des genoux, elle gardait les jambes écartées et tendues devant elle, avec une attitude un peu lasse et abandonnée.

(1990 :14)

C'est au quatrième chapitre qu'on la trouve

قالت له ان اسمها حسنية وأنها كانت قد سكنت في شارع الكروم (74:1990)
[...] elle s'appelait Hosneya, lui avait-elle dit encore, elle avait habité un temps rue des Vignes
[...] (1990 : 94)

Et sera reprise au septième :

كان الباب موصدا صامتا الان، طالما شهدته مواردنا عن شبح البنات المحترقة بسفر الليالي في قميصها الابيض الناصل اللدن الوبرة، تناديه لكي تعطيه في فمه مذاق حلوي الحنان الذائبة (149:1990)

La porte était désormais silencieuse et close, qu'il avait vue tant de fois entrouverte sur la silhouette de la mince jeune fille, brulée par les voyages de nuit, dans la chemise blanche douce au toucher ; elle l'appelait alors pour lui donner, dans la bouche, le bonbon fondant de l'amour.
(1990 :191)

De même la relation entre les chapitres qui suivent tout au long du roman, de la fin du deuxième est née le troisième, et le titre du troisième chapitre qui reprend l'idée de la mort « Finir devant la mer » (dans la version originale arabe c'est mourir devant la mer)

الموت علي البحر

وتنقض على نورسة سوداء، صدرها صلب ومدور ومكتنز، وفي منقارها الطويل الجارح رائحة اعشاب البحر الحادة، وهي تنظر الي بعينين حانيتين فيهما حكم على بالقتل. (40:1990)

Je vois fondre sur moi une mouette noire, à la poitrine ferme et arrondie, son bec long et acéré porte l'odeur âcre des herbes marines, et elle me regarde avec des yeux tendres, où je lis ma condamnation à mort (1990 :52)

Même effet se reproduit entre le cinquième et le sixième chapitre, qui par le titre peuvent insinuer une opposition, ce qui n'est pas le cas : entre les corbeaux noirs dans la lumière et les mouettes aux ailes blanches, il y a la même histoire celle de la trahison et du salut.

La relation entre les différents chapitres se fait aussi par la répétition de certains personnages secondaires, tout au long du roman, comme le Père de Mikhaïl.

Pour terminer, Le roman se boucle entre le premier et le huitième chapitre : « Ce moulin différait, d'ailleurs, de celui de Ragheb Pacha, à côté du pont » et entre le premier et le dernier chapitre, « Je revins à la rue Ragheb-Pacha » et « Lorsque nous revîmes à la maison, par le tram, en début de soirée, la place, au bout de la rue Ragheb Pacha, était déserte... », Le narrateur nous invite au silence, par la description des rues vides, on sait qu'on est presque arrivés à la fin du voyage et que comme lecteurs, on est invité à une pause de réflexion pour reprendre et accepter la manipulation et dissociation des événements tout au long du roman.

À l'égal d'Aurélien d'Aragon, les critiques ont classé *Alexandrie terre de Safran* comme récit autobiographique où Mikhaïl n'est que l'autre face d'al-Kharrat, chose qui fut niée par son auteur :

هذه النصوص ليست سيرة ذاتية، ولا شيئا قريبا منها ففيها من شطح الخيال ومن صنعة الفن ما يشط بها كثيرا عن ذلك، فيها أوهام، أحداث ورؤى شخوصا ونوبات من الوقائع هي أحلام وسحابات من الذكريات التي كان ينبغي أن تقع، ولكنها لم تحدث أبدا. لعلها أن تكون صيرورة، لا سيرة. وليست، فقط، ذاتية (5:1990)

Ce roman n'est pas une autobiographie, il tient de l'imagination et de la création artistique. Ces derniers contiennent des illusions, des événements, des visions de personnes et des épisodes d'événements qui sont des rêves et des nuages de souvenirs qui faisaient partie du passé et n'ont jamais eu lieu. Probablement c'est peut-être un devenir (processus), pas une biographie, encore moins une autobiographie ¹⁴²

¹⁴² Cité dans la préface de la version arabe

L'espace dans Alexandrie, Terre de Safran

L'espace dans ce roman a une grande importance, non seulement pour être un élément principal dans le roman en général mais parce qu'il englobe tous les éléments narratifs y compris les événements et les personnages et leurs relations réciproques, mais comment s'est développé l'espace dans le roman ?

L'organisation de l'espace dans le roman adopte plusieurs niveaux.

1^{er} niveau : L'Alexandrie des souvenirs Les lieux chez al-Kharrat, sont des lieux psychologiques plus que physiques, produits par la mémoire et par les souvenirs de l'enfance et de l'adolescence. Selon Bachelard la maison est tantôt le coffre de nos souvenirs, tantôt un état d'âme.¹⁴³

L'écrivain retourne à la ville des souvenirs et son lecteur se demande le pourquoi, la réponse ne tarde pas c'est la nostalgie pour l'enfance et l'adolescence.

وكنت أعرف أنني تركت غيب العنب وشارع راغب من زمن بعيد وأنني مع ذلك مازلت هناك. (8:1990)

Certes, j'avais quitté Ghey-el-Enab et la rue Ragheb depuis longtemps et cependant j'y étais toujours en pensée (1990 :10)

Un retour par la mémoire, pas physique comme l'indique l'utilisation de la structure verbale arabe (كان + المَضَارِعُ) et qui correspond à l'imparfait en français. Ce retour au passé se note dès le premier verbe mis au passé simple « je revins », et qui change à un présent quand il fait allusion à l'écriture de ses souvenirs :

من كان الي جانبي يمسك بالأعنة؟ وجوده ملئ بالسيطرة والتحكم، ولكني لا اكاد اراه مع ذلك، أعرف فقط انه الي جانبي في نور الصبح تحت سحب الاسكندرية الوضئ الرقيق الذي ينساب بسرعة في السماء الصافية. (7:1990)

Qui se tenait à côté de moi, les rênes à la main ? Bien que la puissance et la maîtrise fussent associées à sa présence, c'est à peine si je le distingue, je ne sais qu'une chose, c'est qu'il est à côté de moi, dans la clarté du matin, sous la nuée lumineuse d'Alexandrie, qui s'écoule rapidement dans le ciel transparent. (1990 :9)

¹⁴³ Pour Bachelard l'image de la maison est la topographie de notre être intime.

L'écrivain comparera postérieurement les souvenirs à des chevaux.

كنت اري نفسي عندئذ والآن في حضيض وهداة الأشواق تنطلق بي الأحلام الوحشية التي لها وجه خيول الذكريات، ضجيجها يكاد يطونني. (1990:22)

Je me vois moi-même, alors et maintenant comme jeté au fond de l'abîme des désirs, des rêves sauvages m'emportent, qui ont la figure des chevaux des souvenirs, et leur vacarme manque m'assourdir. (1990 :28)

Un présent qui termine rapidement pour retourner au passé avec « Je savais ».

Aragon aussi a recours à l'image du cheval dans son œuvre bibliographique *le roman inachevé*, c'est la fuite de temps dans *la Beauté du diable* « Jeune gens le temps est devant vous comme un cheval échappé » (Aragon ,1956 : 18) et les souvenirs dans *de la Prose du bonheur et d'Elsa* « Je vois parfois celui que je n'eus manqué d'être/ si tu n'étais venue changer ma destinée/ Et n'avais relevé le cheval couronné » Coïncidence ou influence difficile de déterminer.

Al-Kharrat voulant comparer cette perte avec une autre :

التقطت نصف فرنك فضيا، مدورا وصغيرا يومض وعليه حبات رمل خفيفة. أحتفظت به بركة، سنوات عديدة. ولكني لم أعد أجده. أين ذهب؟ (1990:138)

Je réussis à ramasser une pièce d'un demi-franc en argent, petite et étincelante, avec quelques grains de sable collés dessus. Je la conservai comme porte-bonheur pendant de nombreuses années, avant de la perdre, je ne sais comment. (1990 :176)

Une perte qui le marque psychologiquement, celle de son presse-papiers qui venait de

Jérusalem :

وكانت قاعدته خشنة الخشب ايضا، ومكتوب على جانبها الایسر بالحروف القبطية وعلى جانبها الايمن بالعربية " اورشاليم - 1932" [...] ضاع مني بعد ذلك بسنين ولم اجده مهما حاولت ومهما بحثت. وأحسست جرحا مكتوما غائرا لا يندمل، ولعله لم يندمل حتى الآن. (1990 :138)

La base était faite de bois rugueux, et sur chacun de ses cotés on lisait une inscription, copte à gauche et arabe à droite : « Jérusalem-1932 »

[...] Bien des années plus tard, je le perdís, et tous mes efforts pour le retrouver restèrent vains. J'en ressentis une blessure cachée, profonde, qui n'est peut-être pas encore cicatrisée à ce jour. (1990 :176)

Un lecteur attentif se demanderait de quelle blessure s'agit-il ? D'un enfant qui perd son presse-papiers ou de toute une nation qui perd la Palestine ? La métaphore est évidente, ce n'est pas le presse papier qui est perdu c'est Jérusalem qui est perdue, occupée par Israël et l'amertume de cette perte demeure jusqu'à nos jours. Ainsi, si on inverse l'ordre de la lecture, commençant par la perte de Palestine, on arrivera à ce temps éternel qui fuit de la vie de toute une génération, jetée dans l'abîme, et sans espoir.

En conclusion, on peut dire qu'al-Kharrat adorait l'Alexandrie qu'il a décrite avec tous ses sens, ses odeurs « l'odeur de la farine fraîchement moulue », « Le charbon fumait un peu, dégageant une odeur pénétrante » (1990 :138) , saveur et couleurs « Quand d'une main rapide, nous prenions un de ces marrons, chauds, rougeoyants en dessous, on sentait émaner d'eux un parfum léger, un peu sucré, et frais comme celui d'une galette dans le four » (1990 :139). Un amour qui jaillit à la fin de sa vie « Dans la pénombre de la fin de la vie, qu'un amour généreux et ample illumina soudain...»

2nd niveau : Historique L'Alexandrie ville grecque, fondée par Alexandre le grand en 332 A.C, est demeurée capital de l'Égypte jusqu'à l'entrée des musulmans.

Al-Kharrat a toujours vu l'Alexandrie comme le trait d'union entre l'ancienne civilisation égyptienne et la civilisation grecque, c'est ce qui explique la grande présence de références historiques (de ces deux civilisations) dans *Alexandrie Terre de Safran*, cette association entre modernité et Histoire gréco-égyptienne se trouve quand il voit l'image de Néfertiti de la revue *Apollo*, publiée par le groupe poétique Apollo, il présente l'image dans sa profondeur historique :

نفرتيتي تجلس على منصة عالية بدرجتين عن الارض وبجانباها أصص زرع بنفسجي وحشي مهتدل تحت ستارة ثقيلة زرقاء عليها رسم أعواد اللوتس القائمة الطويلة تنتهي بازدهار مقوس تخطيطي الزخرفة. تاجها الأزرق المقطوع السطح معقود بشريط مذهب التطريز، وكأنها تنظر الي ما وراء الصورة، وجهها صارم ودقيق فيه شبه ابتسامة، وصدرها عاري تماما لا يغطيه الا عقد عريض متعدد الحلقات بالأزرق والأصفر و ثدياها صغيران وقائمان في دورانها ليونة متماسكة مخروطة،

وينسدل على فخذيها ثوبها الحريري الأبيض اللدن الطيات. أمامها، ومن بعيد والي تحت، المثال. يضع اللمسات الأخيرة في تمثالها، جالسا على كرسي بغير ظهور احدي ركبتيه مثنية، نصف جسمه العلوي عار [...] (1990:87).

Néfertiti était assise sur une sorte d'estrade élevée de deux manches au-dessus du sol : à côté d'elle étaient disposés des pots de violettes sauvages, au pied d'un lourd rideau bleu avec des motifs de lotus aux longues tiges droites se terminant en floraison arrondie traitée géométriquement ; son visage sévère et fin, où s'ébauchait un sourire, semblait regarder au-delà du cadre de l'image ; sa poitrine, entièrement nue, n'était couverte que d'un large collier aux anneaux bleus et jaunes ; ses seins, petits, avaient une rondeur douce et ferme, comme faite au tour ; les plis souples d'une robe de soie blanche descendaient sur ses cuisses. Devant elle, à quelque distance et en contrebas, le sculpteur mettait la dernière touche à sa statue, assis sur un tabouret, un de ses genoux replié ; la moitié supérieure de son corps était nue [...]. (1990 :110)

Pour montrer la relation entre le passé d'Alexandrie fille de la civilisation grecque et son présent arabo-musulman, on trouve :

وفي غمرات الحمي كنت قد أنزلت الي أرض ساخنة عامرة، وكأنني أطوف بأعمدة الجرانيت في "منف" وباحات الرخام في "كورنثة"، وتحت عقود بغداد و قبها المنقوشة بالخط الكوفي، وكان الترام يتأرجح بي في شارع النبي دانيال، ودخلت الى عرصة حارة ببخار الماء المتصاعد من نوافير تمجها أفواه سباع مكفته بالفسيفساء، وكنت عاريا [...] (1990:147)

Emporté par le fleuve de la fièvre, j'avais glissé sur une terre chaude et fertile, et il me semblait passer au milieu des colonnes de granit de Memphis, sur les esplanades de marbre de Grenade, au-dessous des coupoles de Baghdâd, inscrites de caractères coufiques ; ou bien le tram roulait en oscillant dans la rue Nabi-Daniel et je pénétrais dans une cour chauffée par la vapeur d'eau crachée par des gueules de lions couvertes de mosaïque ; j'étais nu [...] (1990 :187)

3^{ème} niveau : le niveau religieux. Quand on parle de religion chez al-Kharrat, on se réfère surtout à la religion chrétienne et sa secte orthodoxe. Avec « Mikhaïl » et sa famille on s'enfonce dans les traditions coptes orthodoxes, sans oublier que Kharrat a toujours considéré l'Alexandrie comme ville de St. Marc et siège du christianisme en Egypte :

وكنت في تلك الأيام أقرأ الكتاب المقدس الكبير بغلافه الاسود المنقوش بزخرفة بارزة قد بهتت قليلا، من الجلدة للجلدة، باصرار، الاصحاح بعد الاصحاح، وكنت لا افهم كثيرا تعقيدات العهد القديم والاسماء الكثيرة فيه، واحلم مع نشيد الانشاد وابكي كثيرا عندما أقرأ عن صلب المسيح وكيف تعذب ومات على الصليب من اجلنا. (1990:13)

J'étais alors plongé dans la lecture du Livre Saint, un fort volume à la couverture noire décorée de motifs en relief, dont la couleur avait pâli ; je le lisais d'un bout à l'autre, m'attachant à ne pas laisser de côté un seul verset, et si je ne comprenais pas grand-chose aux complexités de l'Ancien Testament et à la multitude des noms propres qu'il contient, je rêvais en lisant le Cantique des Cantiques, et je pleurais beaucoup au récit de la crucifixion du Christ, et à apprendre comment pour nous il avait souffert et était mort sur la croix (1990 :16)

On lit aussi :

وكنت اعرف ان اليوم هو 11 بؤونة، وأن غدا عيد الملاك ميخائيل. وكنا نذهب أنا وأمي، لنشتري زيت السرج الذي سنصنع به فطير الملاك. (1990:24)

Je savais que ce jour-là était le 11 Baouna, et le lendemain était la Saint Michel ; c'est pourquoi nous allions ma mère et moi, à acheter de l'huile de Sésame pour la confection de la galette de l'archange... (1990 :30)

Et :

وكانت أمي تقوم في اخر الليل وتعجن فطير الملاك في قصعة فخار واسعة، في هذه الشرفة، واستيقظ على طبطبة العجين فأجري حافيا واقف اراقبها، وفي اول الصبح تاتي اقراص الفطير ساخنة من الفرن، هشّة، مكورة ومنداحة قليلا، وجهها محموش محروق الصفرة لامع من زيت السرج وعليه النقوش باللغة القبطية والصليب المورق الاطراف. (105:1990)

Ma mère se levait à la fin de la nuit pour préparer la pâte de la galette de l'ange, dans un grand plat de terre, sur le balcon ; je m'éveillais au son de la pâte frappée, et je courais pieds nus pour regarder ma mère. Dès l'aube, les disques de pâte sortaient tout chauds du four, un peu cassants, renflés et légèrement aplatis, le dessus un peu brûlé et luisant de l'huile de sésame ; des inscriptions en langue copte s'y trouvaient dessinées autour d'une croix aux extrémités efflorescentes. (1990 :133)

Ce récit des galettes qui commence au deuxième chapitre et sera repris au sixième chapitre, nous révèle une des stratégies de la narration chez Kharrat « narration circulaire » une stratégie fréquemment utilisé par l'auteur au cours d'*Alexandrie Terre de Safran*.

4^{ème} niveau : Dimension politique. Le roman décrit la seconde guerre mondiale et la période qui la suit dans l'Histoire de l'Égypte jusqu'à la révolution de 1956. Avec la victoire de l'Union soviétique dans la seconde guerre mondiale, le communisme gagne terrain en Alexandrie.

Pour Mikhaïl, le communisme était la voie pour la liberté et la sortie des colonisateurs anglais de l'Égypte. Kharrat écrit :

وكانت أمي قد انقطعت عن صناعة فطير الملاك منذ الحرب، والغلاء، وشح السمسم ونسيت كل شيء عنه تقريبا. ودخلت جامعة فاروق الاول ومات ابي في ليلة باردة جدا من ديسمبر، في أثناء الحرب وحصلت على " مجانية فقر " أو " مجانية كارثة"، كما كانت تسمي، لكي أكمل دراستي في كلية الهندسة، واشتغلت مع دراستي في مخزن للبحرية البريطانية في كفر عشري، مساعدا لأمين المخزن [...] كنت ارسم علامة المنجل والمطرقة عليها رقم 4 بالانجليزية والهلال بنجومه الثلاث على الحاجز الخشبي. (32:1990)

Depuis la guerre, et du fait de la hausse des prix, et de la rareté du sésame, ma mère avait cessé de confectionner la galette de l'ange, et j'avais presque tout oublié de ce qui s'y rapportait. J'entrai à l'université Farouk, et mon père mourut, une nuit glaciale de décembre, pendant la guerre ; on m'accorda la gratuité des études, pour « pauvreté » ou plutôt pour « catastrophe », comme on disait, et cela me permit de les poursuivre, en faculté d'architecture. Parallèlement, je travaillais, comme aide-magasinier, au dépôt de la marine britannique à Kafr Achri [...] je dessinais une faucille et un marteau surmontés du chiffre quatre, écrit à la façon anglaise, ainsi la figure du croissant avec ses trois étoiles (1990 : 40-41)

Les manifestations auxquelles Mikhaïl et ses collègues participaient présentaient la dimension politique de la ville d'Alexandrie :

كان اسكندر عوض قد واعدني باللقاء في بار " الكراسته" في الرابعة والنصف بعد الظهر. كنت قد رأيته يسير بجاني ويهتف بحرارة "الموت للانجليز" يسقط الاستعمار" في مظاهرة شارع سعيد الكبيرة التي رأيت فيها صبيا يموت برصاص " التومي جن" ويحملة الناس وهو ميت على الأكتاف. وجاء الي في القهوة الصغيرة التي جلست فيها اشهق واشرب كوب ماء، عرفني بنفسه وقال انه وطني ويحب الوطنيين وكان يخيل الي انني اعرفه بشكل ما، ولكني لم اتذكر ابدأ، وكان يكتب شعرا ساذجا باللغة العامية فيه اصداء من بيرم التونسي (1990:33)

Iskandar Awad m'avait donné rendez-vous dans un bar du quartier de la porte de Karasta, à quatre heures et demie de l'après-midi. Il défilait à côté de moi en criant avec véhémence : « Morts aux Anglais ! À bas le colonialisme ! », À la grande manifestation de la rue Saïd, celle où je vis mourir, atteint par la balle d'un Tommy, un jeune garçon dont les gens portaient ensuite le cadavre sur leurs épaules. Il vint à moi, dans le petit café où je m'étais assis, buvant un verre d'eau pour ébrancher ma soif, et il se présenta lui-même. Il me dit qu'il était patriote et qu'il aimait les patriotes ; il me sembla que je le connaissais déjà mais je ne parvins pas à me souvenir de lui plus précisément. Il écrivait de la poésie révolutionnaire naïve en langue populaire, où l'on discernait des échos de Bayram el -Tounsi (1990 :42)

Comme toute sa génération, et après une longue lutte, Mikhaïl se désespère de la situation politique :

تخرجت واشتغلت في المتحف اليوناني الروماني بعد فترة تعطل طويلة وانخرطت في الحركة الثورية التي كان يتمخض بها البلد ويمور وطلعت في مظاهرات واشتركت في تنظيم الاضرابات وكونت خلايا سرية وكتبت بيانات وتحليلات ومنشورات، ودخلت المعتقلات وخرجت منها، وينست من العمل السياسي ومن الحب ومن الحياة. (1990:122)

Mon diplôme obtenu, et après une longue période d'inactivité, je trouvai du travail au musée gréco-romain, et je joignis au mouvement révolutionnaire qui apparut dans le pays ; je participai à des manifestations, j'organisai des grèves, je constituai des cellules secrètes, j'écrivis des manifestes, des analyses politiques, dans les tracts ; je connus la prison ; j'en vins à désespérer du travail politique, de l'amour de la vie... (1990 :157).

Tellement désespéré, il ne croit pas au changement produit par la révolution de 1953

وبينما كنت في المتحف مهموما بالشغل ذات يوما سمعت اشاعة ان الجيش في القاهرة قام بحركة ضد الملك، وان الدبابات في الكورنيش، ولم اهتم يومها كثيرا بأخطر حدث في تاريخنا لفترة طويلة، لكنني عندما طرد الملك من اسكندرية نزلت في الشوارع مع صاحبي عبد القادر نصر الله وشربنا العرقسوس الذي كان يوزعه البائع عند كوم الدكة مجاناً، ابتهاجا وتيمناً بالخلاص. (1990:188)

Un jour que j'étais au musée, absorbé dans mon travail, j'entendis dire que l'armée s'était soulevée au Caire contre le roi, et que les tanks avaient investi la corniche du Nil. Je ne prêtais pas grand intérêt, sur le moment, à l'événement historique le plus important qui fut survenu depuis longtemps ; mais lorsque le roi fut chassé, et qu'il passa par Alexandrie, je descendis

dans la rue avec mon ami Abdelkader Nasrallah, et nous bûmes du jus de réglisse que le vendeur, à Kôm-el-Dik, distribuait gratuitement, en signe de joie et d'heureux (1990 :236)

Un désespoir qui continue durant l'époque de Nasser et qui sera décrit par d'autres écrivains, même les plus sarcastiques (Mahmoud Al Saadani).

وما أشبه الليلة بالبارحة. لعل السبب في انتشار الفرق المتطرفة الآن، هو هزيمة الامة كلها علي يد ثلاثة ملايين كلب يهودي، استطاعوا انتزاع فلسطين وهضبة الجولان. ولذلك فان اي حرب ضدهم لن تجدي مادام صلاح الدين لم يظهر بعد (السعدني، 1991:51)

Et quelle ressemblance entre hier et aujourd'hui. Peut-être que la raison de la propagation des groupes extrémistes est maintenant la défaite de toute la nation aux mains de trois millions de chiens juifs, qui ont pu s'emparer de la Palestine et des hauteurs du Golan. Par conséquent, toute guerre contre eux ne fonctionnera pas tant que Saladin ne sera pas encore apparu. (Al – Saadani, 1991 :51)

5ème niveau : dimension Éthniques. Le roman présente dans plusieurs endroits la variété religieuse et ethnique des habitants d'Alexandrie. Le narrateur nous décrit des situations de coexistence entre chrétiens et musulmans et entre égyptiens et grecs ou turcs.

La famille de Mikhaïl et ses voisins musulmans :

كنا نسكن في الدور الثالث في البيت (.....) وكان حسين أفندي يسكن في الشقة التي تحتنا مباشرة (.....) لم يكن عنده اولاد، وكانت زوجته الست وهيبة صديقة امي جدا، وكانت تقول لها احيانا ان نبيهم اوصاهم بنا وان عيسى نبينا هو ايضا رسول من عند الله مثل موسى وابراهيم، وكانت امي تحلف لها احيانا بالمسيح ابن الله الحي، وكاننا تضحكان معا على اشياء لا اعرفها، يقولونها بهمس وتنتهي زيارتها اليومية لنا بان تقبل احدهما الاخرى. (10:1990)

Nous habitons au troisième étage [...] Hussein Effendi habitait l'appartement situé juste au – dessous de chez nous, au deuxième étage[...] Il n'avait pas d'enfants ; sa femme, Sett Wahiba, était très amie avec ma mère ; elle lui disait volontiers que leur propre prophète nous avait recommandés auprès d'eux, et que Jésus, notre prophète à nous, les chrétiens, était un envoyé de Dieu, tout comme Moïse et Abraham ; ma mère de son côté attestait, devant elle, du Christ, fils du Dieu vivant. Elles riaient toutes les deux, pour des raisons que j'ignorais, et se parlaient à voix basse, et la visite quotidienne de Sett Wahiba se terminait par un baiser qu'elles échangeaient (1990 :13)

Postérieurement on voit les habitudes égyptiennes dans les fêtes religieuses :

وكانت امي كل سنة تضع الاقراص في " كرسي عباس " زجاجي كأنه زهرة بلورية ضخمة مفتوحة التويج [.....] وترسل منها في اطباق واسعة مسطحة من الصبني الابيض المنقوش بزهور صغيرة زرقاء للجيران و الحبابب [...] وكان جيراننا من المسلمين يرسلون اليها اطباق العاشوراء في موسمها وباريق الخشاف في رمضان، وتبادل اطباق الكعك والبسكوت والغريبة والقرايش باللبن في اعياد القيامة والاضحي والميلاد والفطر. (105:1990)

Tous les ans, ma mère déposait les galettes sur un présentoir de verre, qui ressemblait à une immense fleur de cristal à la corolle ouverte[...] des galettes étaient envoyées aux voisins et aux amis, sur de grands plats de porcelaine blanche semée de petites fleurs bleues ; [...] et les

voisins et les amis musulmans lui envoyaient en retour les plats que l'on prépare le jour de l'Achoura, et des bocaux de fruits au sirop au moment du ramadan (1990 :134).

Et plus loin on peut lire :

كنت اطوف معه ومع العيال، القبط والمسلمين سواء على البيوت في ليالي رمضان، ومعنا، كلنا، فوانيس رمضان وناخذ النقل والمكسرات من علي ابواب البيوت ونحن نهز الفوانيس الملونة المشتعلة بنار شمعها البيضاء و نغني حاللو حاللو رمضان كريم يا حاللو. (1990:142)

Nous allions de maison en maison, lui et moi, avec un groupe d'enfants coptes et musulmans mêlés, pendant les nuits de Ramadan, chacun portant une lanterne ; on nous donnait des noisettes et des fruits secs à la porte des maisons, et nous balançons nos lanternes colorées, éclairées de l'intérieur par leurs bougies, tout en chantant : « Hallou, hallou , Ramadan est généreux, hallou... » (1990 :181)

En ce qui concerne les différentes nationalités qui habitaient Alexandrie :

كان الطفل يجري الي بيت ام توتو "الجرجية" [...] كان يشتري الفول من " التركي" [...] وكان الكونستابل المالطي الذي ينطلق بالموتوسيكل في شارع الترامواي. (1990:225)

L'enfant courait vers la maison d'Oummou Toutou, « la grecque » [...] Il achetait le fowl chez « le turc » [...] l'agent de police maltais passait à toute vitesse sur sa motocyclette dans la rue de Tramway. (1990 :225)

Arrivé à ce point de notre analyse, on peut confirmer que le héros principal n'est pas Mikhaïl, mais Alexandrie, chose que l'écrivain a voulu dire à son lecteur en choisissant à son œuvre comme titre « *Alexandrie terre de Safran* ».

6^{ème} niveau : dimension mythologique Alexandrie couvre une dimension imaginaire inspirée par les lectures de Mikhaïl, quand il parle de ses lectures de *Mille et une nuit*, Mythe et réalité se mélangent :

ذهبت فجأة الي قديم الزمان وسالف العصر والوان دخلت قصر شهريار [...] والاميرة شهرزاد تنزل من "اوتوموبيل باكار" مقدمته مربعة الشكل والامعة، امام سينما محمد علي في شارع فؤاد وينحسر الفستان الحريري عن فخذيها السمراوين تنفرجان عندما تهبط (1990:78)

Je me trouvai soudainement immergé en un temps antique, j'entrai dans le palais de Chahriâr (...) La princesse Shahrazade descendait d'une automobile Packard à l'avant carré, étincelant, devant le cinéma Mohammed Aly rue Fouad, sa robe de soie remontant sur ses cuisses brunes qui s'entrouvraient mystérieusement comme elle posait le pied par terre. (1990 :98)

Autre métaphore se présente, comme on a déjà mentionné, quand le narrateur nous situe dans les années entre la seconde guerre mondiale et 1956, Egypte était une monarchie gouvernée par la famille de Mohammed Aly, on était à l'époque du roi Fouad, connue par sa jalousie au point qu'il enfermait son épouse la reine Nazly dans le palais, une situation pareille à celle de Shahrazade qui emprisonnée par Chahriâr. Une Critique indirecte à la monarchie et à la corruption politique qui régnait en Égypte à cette époque.

En mode de conclusion, on peut dire que l'espace chez al-Kharrat est d'ordre à la fois explicatif et symbolique. Par la métaphore, un lien est donc instauré entre les événements que l'espace sépare et laisse entrevoir, au-delà de la fragmentation de l'histoire, une harmonie, une unité possible.

Le Temps dans Alexandrie, Terre de Safran

À l'égal d'Aragon, temps de l'histoire et temps d'écriture différent, *Alexandrie terre de Safran* écrite en 1986 raconte les évènements entre la seconde guerre mondiale et la révolution de 1956.

Au cours du premier chapitre le narrateur nous traîne dans des descriptions dont l'unique référence temporelle est une chanson qui sort du gramophone présentant Mohamed Abdelwahab et sa chanson « Le Nil, sombre et beau, souverain » (1990 :21) qu'on peut situer sa composition par Ahmed Chawki dans les années trente pour le film « La rose blanche, produit en 1933 ».

La stratégie de deviner le temps par les descriptions se poursuit au second chapitre, dans le restaurant de Foul, on trouve la photographie du roi Fouad et la reine Nazly, en plus du portrait d'Atatürk, et on se situe entre 1917 et 1936. Le narrateur qui décide enfin d'orienter son lecteur lance une date piège le 11 de Baouna, le lendemain de la fête de St. Michel, le lecteur qui pense qu'enfin il peut s'orienter par une date trouve que c'est un mois copte qui change accord de l'année mais le narrateur dans son labyrinthe temporel ne s'arrête

pas là, il nous mentionne « Une pièce d'argent neuve avec une inscription fleurie au nom du sultan Hussein »¹⁴⁴ حتىة بخمسة فضية جديدة عليها طغراء باسم السلطان حسين.

N'étions nous pas à l'époque du roi Fouad ? Le narrateur a voulu insister que son récit ne suive aucun ordre chronologique, mais il paraît que tout d'un coup il renonce à cette stratégie et commence à mettre un ordre à son histoire, nous accompagnons la mère de Mikhaïl à l'achat de l'huile et à la visite de l'oncle.

À la suite de cette tendance d'ordre, le récit s'accélère et saute dans le temps, on se trouve en 1946 avec Mikhaïl participant aux manifestations, la seconde guerre mondiale terminée, mais la lutte contre le colonisateur anglais ne l'est pas encore.

Au troisième chapitre le narrateur retourne à sa description pour indiquer le temps « Après tant d'années », « cette année- là nous avons loué un bungalow pour l'été. Je comptais les jours, car je devais entrer au lycée dès le mois de septembre », il nous parle de « Sidki pacha » et de « Hitler que l'on voyait sur les photographies des magazines » c'est uniquement qu'on découvre qu'on a reculé dans le temps et qu'on est entre 1930-1933. Cette fois -ci le temps est indiqué par autre chanson « Quand vient la nuit...celui qui veille...celui qui pleure » sans doute on est dans les années trente, chanson triste qui parle de la nuit, et annonçant une nuit sans fin, avec la perte de Palestine en 1948, une perte éternelle comme la nuit sans le jour.

لم يتزوج رفلة أفندي الا عندما كبر جدا، ونقل مفتشا ثم ناظرا في سوهاج الثانوية بعد ان أخذت الابتدائية بسنتين، ولم يخلف، ومات بعد ان حصلت على البكالوريوس، وكنت عندئذ في معتقل الطور، وحرب 1948 كانت قد انتهت بضياح فلسطين.
(55:1990)

Rafla Effendi ne se maria pas avant d'être arrivé à un âge avancé ; il fut alors muté, comme inspecteur d'abord, puis comme directeur de lycée à Sohag-deux ans après que j'eus passé le baccalauréat. Je me trouvais alors emprisonné dans le Sinaï, et la guerre de 1948 venait de se terminer avec la perte de la Palestine [...] (1990 :71)

¹⁴⁴ Il a gouverné entre 1914-1917

De la perte de Sinaï, on passe à la perte de l'oncle et la mise en liberté de notre narrateur qui se trouvait cependant en prison:

ومات بعد أخيه رفة أفندي بقليل، كنت قد انتقلت من معتقل الطور الي معتقل ابو قير. (57:1990)

Il mourut peu de temps après son frère Rafla Effendi, Je venais alors d'être transféré de la prison du Sinaï à celle d'Aboukir. (1990 :74)

Ainsi tout au long du roman, les références temporelles s'organisent en mentionnant des fêtes (coptes ou musulmanes), des références politiques par les différents gouvernements de ce temps (Nahas Pacha, Mourad Sayyed Ahmed pacha, Sésostri Pacha) ou par le commencement ou la fin d'une époque (Le récit du jardin d'enfants, l'école primaire, ou l'université), soit en septembre ou décembre, hiver ou vacances d'été, on ne sait jamais en quelle année on est.

Al-Kharat rompit cette règle en donnant une date claire pour parler du « mal du siècle » la perte de Palestine de 1948 qu'on trouve au troisième chapitre, repris au septième et huitième chapitre :

وكانت امرأة خالي مارية هي التي اخفيت عندها مكتبة كاملة من الكتب الثورية والمنشورات قبل قيام حرب فلسطين سنة 1948. وعندما أعتقلت أحرقتها كلها في القرن الذي يخبزون فيه على سطح بيئهم. (161:1990)

Maria, qui cacha chez elle tout un ensemble de livres révolutionnaires, de revues interdites, de manuscrits et de brochures, juste avant le début de la guerre de Palestine, en 1948, et lorsque je fus emprisonné, elle brula tout dans le four où ils faisaient leur pain. (1990 :203)

De ce qui précède on peut dire que Palestine occupe dans le roman le début, le centre et la fin, recordée avec la mort, la perte ou les incendies.

Cette perte génère un second mal qui est défini par l'auteur comme « le mal de la vie » où le temps passe sans pouvoir n'y exercer aucun contrôle. On trouve :

وكيف لم يرك هذا الصبي، بعد، طوال خمسين عاما أو تقل قليلا؟ وأين ذهب كل هؤلاء الصغار والكبار (95:1990)

Comment se fait-il que le jeune homme dont il est question dans ce récit ne t'ait plus jamais vu ensuite, pendant les cinquante années, ou presque, qui ont suivi ? Où sont allés tous ces gens, petits et grands ? (1990 :121)

Avec :

كنا في 1944، وكنت في الثامنة عشر، ومزعج الايمان وشديد الورع (112:1990)

C'était pendant l'année 44. J'avais dix-huit ans, ma foi avait fait place à un doute universel (1990 :143)

Le narrateur nous situe enfin dans la référence temporelle la plus complète qui nous permettra de s'arrêter et situer toute la narration précédente d'un enfant qui s'est trouvé adolescent, ingénieur, socialiste, situation d'une génération entière marquée par la perte de Palestine.

Le narrateur et ses personnages.

Dès les premières lignes du roman on trouve une narration à la première personne (un récit autodiégétique, selon la terminologie de G. Genette) :

Autobiographie déguisée, il paraît généralement tout naturel et comme allant de soi que la recherche soit un récit de forme d'autobiographique écrit « à la première personne ». [...] Le récit à la première personne est le fruit d'un choix esthétique conscient, et non le signe de la confiance directe, de la confession de l'autobiographie. (Genette, 1972 :255)

Selon Genette, dans ce genre de récit, le héros-narrateur est rarement amené à faire son autoportrait, et Jouve ajoute :

La narration auto diégétique demeure cependant un cas à part. Plus souvent, l'indétermination du personnage lui confère une existence abstraite, désincarnée, plus intellectuelle que physique [...] L'indétermination provoque une espèce d'« intériorisation » du monde extérieur et de ses figures : le lecteur quitte son statut de spectateur pour devenir le théâtre même de des enjeux narratifs. (Jouve, 1992 : 53)

Dès les premières lignes du roman, le lecteur est amené à pénétrer dans l'intimité inaccessible de son narrateur qui retourne à Alexandrie, sa ville natale. Du retour à Alexandrie, retour à l'enfance, notre narrateur nous guide par l'espace et le temps sans jamais donner une description détaillée de son physique. Son âge peut être deviné par des quelques

références temporelles (étape scolaire ou travail). L'unique référence claire est la description de sa famille, une famille modeste, et des gens connus (voisins et amis).

L'image que se fait le lecteur de son narrateur se basera sur des éléments extratextuels (événements historiques) ou intertextuels (probablement le narrateur ressembla à son père qu'il décrit en détail). Le narrateur, à part sa fonction narrative, de Régie, de communication et de témoignage, a une fonction idéologique. Des jugements émis sur la société et les hommes de son temps visent à une narration plutôt idéologique qu'esthétique¹⁴⁵

En ce qui concerne les personnages, on remarque que le narrateur les divise en deux cercles, le premier proche, représenté par la famille (père, mère et oncles) et l'autre plus éloigné (voisins, connus, amis).

Le centre de ce cercle est le narrateur, sans aucune description physique détaillée à l'exception de ses vêtements comme enfant ou déjà adulte au travail. On le voit, au début du roman, retournant à son quartier d'enfance, ce qui nous prépare, comme lecteurs, à une narration intercalée ou mixte entre le passé qui sera interrompue de temps à autre pour un commentaire rétrospectif au présent (Jouve, 1997 :36). Et si on applique, la grille d'analyse de Jouve (1992) en ce qui concerne les frontières du personnage, on peut dire que le nom de notre narrateur/personnage a une fonction mythique double. La première, connotation religieuse, celle de l'archange Mikhaïl, qui déplace la pierre de la tombe du Christ, révélant la résurrection de celui-ci, exactement, comme notre héros qui a vécu la résurrection de toute une patrie après la colonisation et l'esclavage social. Le second mythe, est celui de l'enfance et l'adolescence reconnue par notre narrateur « j'étais extrêmement puritain à cette époque : il m'arrivait très rarement de fumer et de boire, et je ne connaissais pas les femmes. » (1990 : 47) un mythe qui changera dans *Rama et le dragon*. Sous cette perspective de mythe d'enfance, on connaît le premier détail de notre narrateur, il est passionné par la lecture.

¹⁴⁵ Sans négliger l'esthétique phonétique chez al-Kharrat qui sert au but idéologique de la narration.

Ensuite, c'est sur ses vêtements qu'on connaîtra plus de détails. Enfant, il portait pour accompagner sa mère aux courses et dans les visites à la famille :

وكنت انا البس جلابية فاتحة الزرقة عليها خطوط طولية حريرية داكنة الزرقة، وحذاء أسود جديدا متين الجلد والشراب القصير عليه حلقة " أستك " عريضة بيضاء ماسكة بشدة على منتصف رجلى. (1990:25)

Je portais moi-même une gallabeya bleu clair, avec des bandes de soie longitudinales, bleu foncé, et des chaussures noires toutes neuves et solides ; mes socquettes étaient retenues par un large élastique blanc qui pinçait les mollets. » (1990 :31)

Pour aller à l'école :

وما زلنا نلبس الشورت والقميص المفتوح الرقبة والشراب القصير المتهدل على رقبة الجزمة. ولكن الطربوش كان اجباريا علينا نحن ايضا، نلبسه في الفصل وفي الفسحة، وفي الشارع. (1990:64)

Nous avons encore le short et la chemise à col ouvert, et des socquettes aux pieds qui tombaient sur les chaussures ; mais le port du tarbouche était obligatoire également pour nous, en classe, en récréation et dans la rue. » (1990 : 81).

De la description fournis par le narrateur de l'école, on peut deviner son âge : « Ces grands pouvaient avoir seize ans » (1990 :80) donc, il en avait moins et son physique était fragile :

تمنيت لو كنت كبيرا فأحطم لهم وجههم بقبضتي كما كان يفعل روكامبول وأرسين لوبين (1990:66)

J'aurai voulu être grand pour les fracasser la figure à coups de poing comme faisaient Rocambole et Arsène Lupin » (1990 : 83)

Des différents noms de quartiers d'Alexandrie on sait que la famille de celui-ci déménageait pour des raisons diverses, entre autres la pauvreté ou la sécurité en temps de guerre. Du mythe de l'enfance, on passe à la jeunesse où le narrateur suit sa même stratégie descriptive :

واشتغلت مع دراستي في مخازن البحرية البريطانية في كفرعشرى، مساعدا لأمين المخزن وكنت أذهب الى المخزن وأمر بالحارس اليونانى الذي يقف على الباب الحديدى الضخم الجرار، وأنا اعلق شارة معدنية سوداء مكتوبا عليها بالانجليزية " الجلاء " على جاكنتى الزرقاء الطويلة وقد اشترتها لي أمى من الملابس المستعملة التى أرسلها الامريكان كمعونة والتي لم يكن عندي غيرها، وأخلعها وعلقها على مسمار بحيث تظهر الشارة واضحة للعيان، وألبس القميص الأبيض والشورت البحاري من عهدة المخزن. (1990:32)

Je travaillais comme aide-magasinier, au dépôt de la marine britannique, à Kafr Achri. J'étais dans le dépôt en passant à côté du garde grec, qui se tenait devant l'énorme porte coulissante de fer, et j'accrochais un insigne métallique (sur lequel était marqué le mot Evacuation en anglais), à ma veste bleue, que ma mère avait achetée dans des stocks de vêtements d'occasion envoyés par les Américains, je n'avais d'ailleurs pas d'autre veste. Une fois entre, je l'enlevais et la suspendais à un clou, de façon que l'insigne apparut clairement, et j'enfilais l'uniforme du dépôt, chemise blanche et short marin. (1990 : 41)

Le narrateur révèle les conditions économiques de la famille, après le décès du père, une extrême pauvreté, le pousse à travailler dans le dépôt avec les Anglais, tout en étudiant sa carrière d'ingénierie comme le souhaitait son défunt père par :

لم أكن ألبس نظارة، ولم اعرف اننى كنت أرى العالم كله غائما ومتميع الحواف الا بعد ذلك الصيف عندما دخلت الكلية وفي كشف النظر دهش الدكتور وقال لي كيف كنت تقرأ وتكتب؟ وتكتب لي على نظارة . (1990:121)

Je ne portais pas de lunettes alors je n'étais pas conscient du fait que je voyais le monde brumeux et estompé ; je m'en aperçus qu'à la rentrée suivante à l'université, lorsque le médecin, à l'examen de la vue, me demanda, surpris, comment je faisais pour lire et écrire, avant de me rédiger une ordonnance pour les lunettes. » (1990 : 155)

Avec les lunettes, le mythe de l'enfance se termine, il commence alors à voir la réalité et vivre comme les hommes qui souffrent et gagnent leur pain à la sueur de leur front.

Les personnages secondaires sont, par contre, plus détaillés. On trouve la description du voisin :

كان حسين أفندي يسكن في الشقة التي تحتنا مباشرة، في اول كاط ، وكان أحمر الوجه دائما، قصير ومدمك وله كرش صغير، ويلبس الطربوش المكوي على الزاوية الصحيحة دائما، ويمسك بعضا من خشب الجوز اللامع ذي عقد. وكنت أراه في بيتهم احيانا بالجلابية البيضاء النظيفة وكان يضحك معي ويعاكسني، بطيبة قلب، بصوته الأجرس المرح. لم يكن عنده أولاد، وكانت زوجته الست وهيبة صديقة أمي جدا. (1990:10)

Hussein effendi habitait l'appartement situé juste au-dessous de chez-nous, au deuxième étage ; il avait toujours le visage rouge, il était court de taille et trapu, avec un petit ventre ; il portait un tarbouche toujours repassé selon le pli correct, et tenait à la main un bâton de bois de noyer, brillant et nouveau. Je le voyais parfois chez lui, dans la gallabeya bien blanche ; il plaisantait avec moi et me taquinait gentiment, d'une voix un peu enrouée avec des accents de gaieté. Il n'avait pas d'enfants ; sa femme, Sett Wahiba, était très amie avec ma mère. (1990 :12)

Décrivant son oncle maternel peu aimé, le narrateur nous offre plus d'informations physiques et sociales de celui-ci :

خرج الينا من احدي الغرف الداخلية حنا بيه خال أمي الذي قالت لي انه موظف كبير قد الدنيا في الحكومة وأنه عضو ايضا في المجلس الملي. وكان عجوزا قائم الود نحيلاً، خشبي الحركة، يتوكأ على عصا أنوس رفيعة وصلبة، في جلاباب أبيض

ناصر له ياقة عالية يابسة ملفوفة حول عنقه الرفيع المتهدل الجلد كعنق الديك، وله عينان غائرتان في محجريهما متألقتان بسواد ضيق اللمعان، كان فيهما نوع آخر من الحياة الحادة، وعندما مد الي يده أحسست ببرودة العظام الجافة وخشونة الجلد القديم. [...] كنت أعرف انه غني جدا وبخيل جلدة وأن له أرضا في الطرانة قرية امي، تعيش على ريعها أختاه العجوزان جدا اللتان لم اعرفهما الا بعد ذلك بسنين في أيام الحرب. (1990:30)

D'une des pièces intérieures, l'oncle de ma mère Hanna Bey, sortit à notre rencontre, un vieillard très droit et mince, raide dans ses mouvements s'appuyant sur une canne d'ébène fine et solide ; ma mère me disait qu'il était un haut fonctionnaire très important au gouvernement et qu'il était membre également du Conseil communautaire. Il portait une gallabeya d'un blanc éclatant, avec le col dur qui enserrait son cou mince à la peau tombante et plissée comme celle d'un cou de dinde. Ses yeux, profondément enfoncés dans les orbites, étincelaient, et la pupille en étroite et brillante ; on apercevait une grande alacrité. Quand il me tendit la main, je sentis le froid de ses os secs, et la rugosité de sa peau. [...] Je savais qu'il était très riche, et extrêmement avare, qu'il possédait de la terre à Tarâna, le village de ma mère, et que ses deux sœurs, qui étaient très vieilles, et que je ne connus que plusieurs années plus tard, pendant la guerre, vivaient du produit de ces terres. (1990 :40)

Du côté maternel, on trouve aussi l'oncle Nathan, qui conduit un autobus et est décrit comme un homme avec :

ويشير الى خالي ناثان بوجهه الصغير الاسمر المدور وعينيه الضيقتين الحانيتين التي يمتلأ الجلد حولهما بالتجاعيد عندما يبتسم (1990:44)

Un visage fin et arrondi, très brun, de petits yeux au regard doux, autour desquels lorsqu'il souriait se formaient une multitude de petites rides. (1990 : 58).

En ce qui concerne la famille paternelle, on trouve le cousin Boctor :

كان في عنفوانه، لم يتزوج بعد، وطوالا فارعا، داكن السمرة، في وجهه المستقيم الخطوط وسامة رجولية كاملة، وله ضحكة بصوت أجش متملك. (1990:45)

Il était encore célibataire, dans toute la force de sa jeunesse ; haut de taille, le visage très brun et allongé empreint d'une beauté classique, il riait souvent, d'un rire un peu enroué et bien maîtrisé. (1990 : 59)

Pour apprécier la constitution physique forte et la masculinité du cousin Boctor, le narrateur le décrit en maillot de bain :

وعندما أطرق باب غرفته وأدخل دون أن انتظر الأذن، اجده ينتظرني، عادة، وقد لبس "المايوه الفانلة" الطويل الذي يشبه "مايوه أبي بحمالات عريضة وفتحة عالية تصل الي تحت الرقبة بقليل، فيضع البرنس المخطط على كتفه، ويأخذ فوطة معه وينزل معا [...] (1990:46)

Après avoir frappé à la porte, j'entrais sans attendre de réponse, et le trouvais en général déjà revêtu d'un long maillot de flanelle semblable à celui de mon père, avec de larges bretelles et

une ouverture haute, au ras cou ; il jetait un burnous à rayures sur ses épaules, et prenait une serviette (1990 :60)

Et plus tard, on lit :

يخرج اخيرا، شامخ الطول، يسيل الماء على جسمه، فيتلف بالبرنس. (1990:47)

Mon cousin enfin sortait de l'eau, son corps élancé ruisselant, il s'enveloppait du burnous (Idem)

En comparant les vêtements de son cousin avec celui de son père, on ne sera pas étonné qu'à la suite le narrateur avoue que le cousin Boctor était le seul qui transmettait un sentiment de sécurité. De même la description physique de Boctor nous prépare à sa relation sexuelle avec la propriétaire de l'hôtel où il réside.

Contrairement à Boctor, vient ensuite son frère Rafla Effendi qui

وعلى العكس من ابن عمي بقطر كان اخوه رفة أفندي مدور الوجه ابيض البشرة وناعما قليلا، وكانت له عينان جاحظتان شيئا ما، تتألقان بالمرح، وسريع النكتة متدفقا بالكلام وله شارب مشذب ينزل من تحت انفه بين خطين مستقيمين عموديين كشارب هتلر الذي تظهر صورته في " اللطائف المصورة". وقضى رفة أفندي سنوات طويلة مدرسا للجبر والهندسة في المرقسية الثانوية وكان أعزب وله شقة في محرم بك. وكان يعزف على العود. [...] وكات لهجته اسكندرانية وفيها نغمة صعيدية خفيفة ومرحة. (1990:51)

Au contraire de mon cousin Boctor, son frère, Rafla Effendi avait le visage rond, le teint clair, ses yeux, au regard légèrement divergent, brillaient de gaieté ; prompt à la plaisanterie, volubile, il portait une petite moustache qui formait sous son nez deux lignes verticales, comme celle d'Hitler, que l'on voyait sur les photographies des magazines. Rafla Effendi avait pendant longtemps enseigné l'algèbre et la géométrie au lycée de Morcossia ; il était resté célibataire et il avait un appartement à Moharram Bey, il aimait jouer au luth oriental. (1990 : 66)

Plus tard on trouvera plus de détails qui montrent le contraste physique et moral entre

les deux frères, au moment où :

كان رفة أفندي يجلس على كرسي خيزران، بالقميص والبنطلون، وهو منحني بصدرة على العود المستند الي بطنه المنبعج قليلا، يده البيضاء المرهفة الاصابع تهتز بالريشة على الاوتار هزات خفيفة موقعة [...] في صوته وعزفه شجن وعيناه غائبتان (1990:53)

Rafla Effendi était assis sur une chaise de rotin, en bras de chemise, a la poitrine penchée sur le luth qui reposait sur son ventre un peu proéminent, sa main blanche aux doigts soignés faisant avec le plectre de légers mouvements rythmes au-dessus des cordes [...] Il y avait de la tristesse dans sa voix et son jeu, et ses yeux regardaient dans le vague. » (1990 :69)

Et

لم يتزوج رفلة أفندي الا عندما كبر جدا، ونقل مفتشا ثم ناظر في سوهاج الثانوية [...] (55:1990)

Rafla Effendi ne se maria pas avant d'être arrivé à un âge avancé, il fut alors muté inspecteur d'abord, puis comme directeur de lycée à Sohag. (1990 :71)

On trouve :

وكان ابن عمتي بقطر يقف معه، مهيب الطول صارم الوجه، أنيقاً في "البالطو" الصعيدي "الجبردين" الخفيف على جلابية "سكروتة"، ناصعة تنزل حدائه البني اللامع كالمرآة، وطربوشه محكم ومضبوط تماماً على رأسه، وأحسست انه يتفجر، في هذه اللحظة بالذات بشباب عارم مكتوم (57:1990)

Boctor dont la haute taille imposait le respect, le visage grave, élégant dans son pardessus de gabardine légère et sa gallabeya éclatante de blancheur qui touchait ses chaussures de cuir marron brillant comme des miroirs ; son tarbouche était parfaitement disposé sur sa tête, et j'eus le sentiment, en le voyant à ce moment précis, qu'il bouillonnait de toute la force véhémente mais retenue de sa jeunesse. (1990 : 73).

Ensuite on sait par le narrateur qu'il s'est marié, pourtant :

[...] واحتفظ باعتدال قامته الشامخة، وصرامة وجهه، وشباب نظرته الثاقبة، بعد ان تزوج من الصعيد وخلف. (57:1990)

Il conserva toujours sa stature droite et fière, la belle sévérité de son visage, la jeunesse de son regard pénétrant, même après qu'il se fut marié » (1990 : 74).

Les deux frères meurent quand le narrateur était emprisonné.

Sans doute le personnage masculin qui a marqué le plus l'enfance de notre narrateur est son père. On sait qu'il vient de la Haute-Égypte :

وسمعت صوت ابي، أجش من النوم، طيباً وعذباً جداً، بلهجته الصعيدية التي لم يغيرها طول عمره [...] (18:1990)

J'entendis alors la voix de mon père, enrouée de sommeil mais empreinte d'une grande douceur, lui répondre, avec cet accent de Haute-Égypte dont il ne se départit jamais [...] » (1990 : 23)

Il est un homme « mince et très droit » (1990 : 25) C'est un homme de famille qui accompagne son épouse qu'il aimait au bain :

كان ابي يأخذ حمام الصباح، مبكراً جداً قبل القهوة، هو "بالمايوه" الاسود الطويل كالفانلة، وجسمه كالعود مشدود وله عضلات جافة ونحيلة. (43:1990)

Mon père se baignait, avec ma mère, très tôt le matin, avant le café. Il avait un maillot noir très long, son corps était droit comme un I, avec des muscles secs et fins. (1990 : 55)

Et :

وتخرج أمي من البحر، ناصعة ومضيئة وناعمة ، وشعرها القصير المقصوص مبلول يقطر بالماء، ويلحق بها أبي، قائم العود، ينظر إليها بحب وطيبة، بعينيه الثاقبتين العميقتين في وجهه الحاد العظام (43: 1990)

Ma mère sortait de l'eau, lumineuse et lisse, ses cheveux courts dégouttant d'humidité, suivie de mon père, très droit, qui la regardait avec amour et affection, de ses yeux perçants et profondément enfoncés dans son visage aux traits nets et arrêtés. » (1990 : 56).

On sait aussi qu'il a travaillé dans sa jeunesse comme percepteur :

[...] ويحكى لنا حكايات عن أيام شبابه عندما كان صرافا في الصعيد يطوف القري حول أخميم على حماره الميرى، ليجمع ضريبة الحكومة من الفلاحين [...] (44 : 1990)

Il nous racontait des histoires du temps de sa jeunesse, lorsqu'il était percepteur en Haute-Égypte et qu'il faisait la tournée des villages autour d'Akhmim, sur son âne de service, collectant l'impôt auprès des paysans. (Idem)

Et qu'il buvait « un petit verre de cognac » chaque soir (1990 :57).

Un homme dur qui fait face aux problèmes économiques de la famille et qui sort à la recherche de n'importe quel travail, le narrateur le décrit sortant tous les jours tôt le matin.

[...] يشتغل يوما أو يومين، أو أسبوعا، أو أسبوعين ثم لا يجد شغل بالأسابيع، ولكنه ينزل كل يوم على الصبح، في ميعاده بعد أن يشرب قهوته التي يصنعها بنفسه على السبرتابية ولا يعود الا في المساء. جف وجهه ونحل وغارت عيناه الثاقبتان الملبتتان بالذكاء واليقظة. (90:1990)

Il travaillait un jour sur deux, ou une semaine ou même deux semaines, puis il ne trouvait plus d'emploi pendant plusieurs semaines ; néanmoins il quittait la maison tous les jours au matin, très ponctuellement après avoir bu un café, qu'il faisait lui-même sur le réchaud à alcool, et il ne revenait que le soir. Son visage s'était durci et émâcié, et ses yeux perçants, pleins de vivacité et d'intelligence, s'étaient creusés. (1990 :114)

À part de la famille, le narrateur nous décrit son monde d'amitié, on s'arrêtera sur deux noms un est musulman « Gaber » et l'autre chrétien «George ». La similitude de leur expérience féminine, nous dévoile les traits religieux et sociaux de cette époque.

حكى لي جابر عن شبين الكوم وعن ابن اخته فلفل وعن جارته امرأة البقال التي لم تخلف له، وكيف نام معها في ظهر يوم حار ونعم بذلك كثيرا، وندم على ذلك كثيرا، وصام كفارة سبعة أيام، لا يأكل الا بعد صلاة المغرب. (94-95:1990)

Gaber était le seul ami qui continuât à venir le voir de Ghey –el-Enab. (1990 : 109). Gaber lui fit le récit de sa vie à Chebin-el-Kôm, il lui parla de son cousin Felfel, et de sa voisine, la femme de l'épicier, qui n'avait pu lui donner d'enfants ; il lui raconta comment il avait couché avec elle, un après-midi brulant, quel plaisir il en avait retiré, et quels remords il avait éprouvés

ensuite, se livrant toute une semaine à un jeûne d'expiation, s'interdisant de prendre de la nourriture avant le moment de la prière du soir. (1990 : 119)

L'autre exemple est son ami Georges, qui couche avec une Italienne :

وكان صاحبي جورج قد حكى لي كيف انه يأخذ المرأة الايطالية التي كان يرافقها الى هذا الفندق، يستأجران غرفة باليوم ويقضيان النهار هناك، وقال انه مكان هادئ جدا لا يسأل فيه أحد عن شيء ويمكن ان يقتل دون أن يحس أحد. وقال ان هذه المرأة كان زوجها قد اعتقله الانجليز عندما دخلت ايطاليا الحرب، وأنها علمته من فنون صنع الحب أشياء وأشياء، ولم اسأله، علي شوقي الى السؤال، وكان حصيها فلم يدخل في التفاصيل. (121:1990)

Mon ami Georges m'avait raconté qu'il emmenait une femme italienne, ils louaient une chambre, et ils y passaient toute la journée ; c'était un endroit très calme, et personne ne posait de questions, il pourrait se faire assassiner, disait –il, que personne ne s'en apercevait.(....) il me dit aussi, de façon concise et sans entrer dans les détails, que cette femme lui avait appris quantité de choses touchant l'art de l'amour, et je ne l'interrogeai pas davantage, malgré mon désir de le faire (1990 : 156)

On trouve Georges qui conseille le narrateur de laisser le mouvement révolutionnaire et ses problèmes, le narrateur critique indirectement l'attitude de George qui lui souhaite de trouver le chemin du Seigneur.

تخرجت واشتغلت في المتحف اليوناني الروماني بعد فترة تعطل طويلة وانخرطت في الحركة الثورية التي كان يتمخض بها البلد ويموج، وطلعت في المظاهرات واشتركت في تنظيم الاضرابات وكونت خلايا سرية، وكتبت بيانات تحليلات ومنشورات ودخلت المعتقلات، وخرجت منها، وينت من العمل السياسي، ومن الحب، ومن الحياة، ولم يكن جورج يفهم ماذا افعل ولماذا، طول الوقت، ولم يكن بيالي، ولكنه على الاقل لا يسخر مني وينصحني فقط بأن اكون عاقلا يتمنى أن يتوب ربنا علي. (123:1990)

[...]Je me joignis au mouvement révolutionnaire qui était apparu dans le pays ; je participai à des manifestations, j'organisai des grèves, je constituai des cellules secrètes, j'écrivis des manifestes, des analyses politiques, dans des tracts ; je connus la prison ; j'en vins à désespérer du travail politique, de l'amour, de la vie...Georges ne comprenait pas ce que je faisais, et cela ne l'intéressait pas ; au moins ne se moquait-il pas de moi ; il me conseillait seulement d'être raisonnable, et il espérait que je finirais par retrouver le chemin du Seigneur.(1990 : 157)

À l'opposé de ses personnages masculins, à majorité décrite par la virilité et la masculinité de leur physique, on trouve le caractère féminin, décrit par sa sexualité, divisant le personnage féminin en deux catégories, la putain et la mère de famille. L'exemple de la

femme libre qui travaille et « qui se couche avec ce qu'elle veut »¹⁴⁶ n'existera qu'avec la libération de la femme, ou avec Rama.

On trouve Sett Wahiba la voisine décrite comme une femme avec un physique généreux :

[...] وكانت تقف ورائي بجلايبه النوم الخفيفة، ممتلئة الجسد وأنثوية وصدورها وافر واسمر وناعم الجلد اراه من فتحة الجلايبية، عاليا عني، يهتد بثقل واطمئنان. (14:1990)

Son corps à la plénitude très féminine vêtu d'une chemise de nuit légère, une simple gallabeya en fait, par l'ouverture de laquelle je voyais sa poitrine généreuse, à la peau sombre et douce, dont les seins lourds bougeaient avec une majesté tranquille, au-dessus de mon regard. (1990 :18)

Dans la scène du nettoyage des escaliers, le narrateur la décrit ayant : « des jambes rondes et brunes » (1990 :19).

Le narrateur nous présente aussi l'exemple d'« Olga », la fille de son oncle maternel Hanna Bey.

فتحت لنا الباب أولجا بنت خالي حنا، وكانت طويلة وبيضاء وجاحظة العينين، وتلبس جلايبية فلاحية من قماش مشجر، وانحنى علي وقبطني بفمها الواسع وأسنانها البارزة الموحية بطيب القلب، وأحسست بثقل ثدييها بصلابية، على وجهي وهي تميل علي يشفتيها الكبيرتين، ونشقت منها ريحا حريفا غامضا، وكنت أتعجب حين سارت امامنا ونحن ندخل البيت، من أن عجيزتها مدورة وملفوفة وليس لها جانبان مشقوقان، بل هي كتلة واحدة مكورة . وكانت كبيرة السن وأمي تقول عنها ان عندها ثلاثين سنة وأكثر وأنها عنست يا حرام.(30:1990)

Elle était grande, elle avait la peau blanche et les yeux globuleux ; elle portait une gallabeya de forme paysanne, avec des rayures. Lorsque, penchée sur moi, elle m'embrassa affectueusement de sa grande bouche aux dents saillantes, et aux grosses lèvres, je sentis sur mon visage, le poids de ses seins fermes et je respirai, venant d'elle une odeur indéfinissable ; je regardais avec étonnement, tandis qu'elle marchait devant nous dans le couloir, son postérieur arrondi, qui semblait n'être pas partagé par une ligne médiane mais former plutôt un seul bloc sphérique. Elle était âgée ; ma mère disait qu'elle avait au moins trente ans, et qu'elle était restée vieille fille, la pauvre. (1990 : 38)

Le narrateur nous révèle le destin d'une fille, à l'âge de trente ans, sans mariage, elle est condamnée à être une vieille fille.

En ce qui concerne le monde de Bordel, trois exemples se présentent, Hosneya (la petite fille qui deviendra une prostituée d'office, Zizi qui travaille au casino et Rana la

¹⁴⁶ Rappelons les paroles de Diane dans *les Cloches de Bâle*

propriétaire de l'hôtel. Pourtant, le narrateur les défend et croit qu'elles sont victimes de la société. Pour décrire Hosneya, le narrateur la présente au début comme un enfant de son âge, qui aime les caramels. De la description de ses vêtements, on sait qu'elle est pauvre :

وكنت اراها نحيلة، شعرها الحالك مربوط بمدورة بيضاء، وصغيرة الجسم ولا تكبرني ربما الا بسنين قليلة، وأحس ان فيها شيئا ما يجذبني وأحبه جدا. (11:1990)

Je la voyais, mince, les cheveux très noirs pris dans un foulard blanc, le corps délicat ; elle n'avait sans doute que deux ou trois années de plus que moi, et je sentais qu'il y avait quelque chose en elle de très attirant, qui me plaisait beaucoup. (1990 : 14)

Avec *quelque chose très attirant*, on remarque la sympathie du narrateur avec cette fille qu'on ne connaissait pas encore. De la description physique de la fille et de son attitude, on peut imaginer quelle est sa profession :

[...] هي في قميص نوم واسع عليها وقصير لا يصل الي ركبتيها، مفتوحة الرجلين تمدهما امامها بتعب واسترخاء (11:1990)

[...]Vêtue d'une simple chemise de nuit un peu ample pour elle, et qui lui arrivait au-dessus des genoux, elle gardait les jambes écartées et tendues devant elle, avec une attitude un peu lasse et abandonnée. » (Idem), suivie par :

أري عينيها الواسعتين في وجهها الحاد المخروطي العظم، منتفختين، ولكن حاجبيها كانا مقوسين رفيعين جدا على محجري العينين (11:1990)

Je voyais ses grands yeux, un peu gonflés, dans son visage arrondi aux traits bien marqués, et ses sourcils arqués et haut placés. (Idem)

À la suite d'une conversation entre sa mère et Sett Wahiba, les soupçons du narrateur se confirment :

ومش بس العربية يا اختي، دول بيحبولهم زباين من القهوة اللي على المحمودية في انصاص الليالي، ولا كوم كبير [...] ولم اجرؤ ان اسأل. فقد حدست طبعا أن فيه مما يحدث بين الرجال والنساء ما يروع. (16:1990)

Ils lui amènent des clients du café qui se trouve sur le canal Mahmoudieh, en plein milieu de la nuit, ou même au petit matin [...] disait la voisine à la mère de Mikhaïl.

Si je n'osais pas poser de questions, c'est que je devinais bien qu'il s'agissait là de ces choses effrayantes qui se passent entre hommes et femmes. (1990 :21).

Le narrateur le confirme par la scène de la poursuite de Hosneya par la police et son refuge chez le père de Mikhaïl à minuit :

واحتضنتني حسنية، واحسست كل جارحة فيها تنتفض كأنها لا تملك ان تردها، وكان جسمها باردا (19:1990)

Hosneya m'étreignait, et je sentais contre moi tressaillir tous les muscles de son corps, comme si elle était incapable de se maitriser ; elle était glacée (1990 :24)

Avec cette phrase et connaissant le vocabulaire descriptif du narrateur, qui ne doute pas d'utiliser le mot « seins » pour décrire le corps d'une femme, nous nous demandons pourquoi il préfère utiliser « les muscles » et la réponse ne tarde pas d'apparaître dans :

وكنت أحوط عليها بذراعين دقت فيهم المسامير، مطعون الجنب بالحربة يتقطر مني دم نزر. (22:1990)

Je l'entourais de mes bras où l'on avait planté des clous, et de mon flanc percé par lance, le sang coulait goutte à goutte. (1990 :28).

Le narrateur, utilisant l'image biblique de Jésus pardonnant Marie-Madelaine, a voulu donner preuve de l'innocence de ces femmes qui n'ont pas choisi leur destin.

Le second exemple est celui de Zizi

مدت الي يدها وهي جالسة، من فوق المائدة، بين زجاجتي البيرة " الاستيلا" وأكواب البيرة الطويلة المكتوب عليها بالانجليزية "زوتوس" وأحسست يدها رخوة وباردة وليس فيها عصب، كأنها سمكة بأصابع طويلة تنتهي " بالمانيكير" الأحمر القاني، وكانت تلبس فستانا ناعما بلا أكمام و فتحت تحت الزراعين واسعة تكشف جانبها من صدرها، ولمحت الزغب الاصفر الخفيف الهش جدا علي زراعها الممدودة الي في النور الخفيف . قالت مباشرة في هجوم جنسي واضح ومستقر وطيب القلب، من اول وهلة : يا أهلا بالباشمهندس الحليوة الصغير بتاعنا، اتفضل ، اتفضل يا حبيبي (36:1990)

Elle me tendit la main sans se lever, par-dessus la table, entre les deux bouteilles de bière Stella et les grands verres, sur lesquels on pouvait lire, écrit en lettre anglaises, le nom Zotos. Sa main était douce et froide au toucher, et comme dénuée de muscles ; on eût dit un poisson avec de longs doigts recouverts aux extrémités de vernis rouge vif. Elle portait une robe flottante sans manches, dont la large ouverture, au-dessous de chaque bras, découvrait un peu de sa poitrine. Sur son bras étendu vers moi, j'aperçus le duvet blond et très fin dans la lumière douce. Elle me dit, avec une impétuosité très sensuelle et affectueuse tout à la fois, sans user de préambules : « bienvenue à notre joli petit ingénieur ; assieds-toi mon chéri... » (1990 :46)

Le narrateur, pour la seconde fois nous surprend par l'utilisation du mot « poitrine » au lieu de « seins » par respect à cette jeune femme inconnue, la confirmation de son identité ne vient pas cette fois d'un discours qu'un enfant écoute mais plutôt de l'attitude de celle-ci :

وانفجرت هي فجأة بضحكة صافية وبرينة وليس فيها ادنى شبهة من مهنتها. (36:1990)

Elle éclata soudainement d'un rire clair et pur où rien ne se laissait deviner de son métier. »
(1990 : 47)

Découvrant l'identité de la jeune femme, le narrateur poursuit dans la défense de celle-ci et la décrit comme femme sensuelle d'une intense féminité mais au même temps une profonde tendresse et innocente.

كان هناك جزء صغير جدا بارز الي الامام من شفتها العليا الرقيقة، يظل اسنانها الصغيرة البيضاء وشفتها السفلي مليئة، على العكس ونازلة تعطي وجهها ايحاء شهويا صريحا، لكن شفتيها كانتا برينتين تماما مع ذلك، وبلونهما الطبيعي ليس عليهما طلاء، وشممت عطرها الجاف الرقيق عندما مدت زراعها الي، وكان وجهها يقول انها صحت من النوم متأخرة جدا، عيناها منتفختان قليلا وفيهما نظرة ثقيلة، ويوحى بأنوثة كثيفة وحنو كثيف. (36:1990)

Sa lèvre supérieure, qui était fine, faisait légèrement saillie au-dessus de ses dents petites et très blanches, et sa lèvre inférieure, pleine et gonflée au contraire, et retroussée, donnait à son visage une physionomie tout à fait sensuelle ; cependant sa bouche, dont aucun rouge ne venait altérer la couleur naturelle, respirait l'innocence. Je sentis son parfum léger et délicat lorsqu'elle tendit son bras vers moi ; on voyait qu'elle s'était levée très tard, et ses yeux un peu gonflés avaient un regard lourd ; tout en elle suggérait une dense féminité, une dense et profonde tendresse. (Idem)

Le narrateur termine par céder aux charmes de Zizi qu'il décrit cette fois sans réserve :

كان صدرها المحبوك المستدير مستندا الي المائدة متكوراً في داخل الفستان الخفيف الذي يكشف عن قميص داخلي أسود له شريط من الدانتيل يلم الصدر الوافر الذي يبدو دسما ومتحفظا وبكرا وفيه تأكيد خفيف للمرأة لا للأنثى. (37:1990)

Sa poitrine ferme et ronde s'appuyait contre la table, gonflant la robe légère d'où dépassait une combinaison noire avec une bande de dentelle qui retenait ses seins : généreuse et pudique en même temps, voire virginale, sa poitrine était celle d'une femme. (1990.48)

Dans cette phrase, on remarque, avec l'opposition de seins et poitrine, l'hésitation du narrateur entre la défense de ces femmes et l'acceptation de ses conditions. La réponse ne tardera pas de venir, Zizi sauve le narrateur du piège tendu par ce qu'il croyait militant comme lui Iskandar Awad. Encore une fois la religion est invoquée, par l'assimilation entre l'archange Michel et Zizi :

وسطع في ذهني على الفور انني نجوت من الكمين ولم أتذكر الملاك ميخائيل. (39:1990)

Je me rendis compte que je venais d'échapper à un piège, et que je n'avais pas songé à invoquer l'archange Michel (1990 : 50)

Et par la phrase biblique :

وعرفت ان الخيانة والنقاوة لهم طرق خفية. (39:1990)

Je me dis alors que la trahison comme la pureté avaient des voies cachées. »¹⁴⁷ (Idem)

Le troisième exemple est celui de Rana, propriétaire d'une pension et en relation avec son cousin aimée Boctor. Elle est décrite comme :

و كانت صاحبة اللوكاندة مدورة الوجه، رانقة السمرة، ممتلئة قليلا، تجلس وراء المنصة الداخلية في المدخل، وعندما تراني ادخل ترحب بي بصوت ناعم احسه يدغدغ في اهتزازا داخليا، اهلا يا غنن يا حبيبي، تعال، تعال عندي هي الرجالة برضو ينكسفوا، و تعزم على بالشيكولاتة، دائما، كل مرة، فأرفض، واتأبي، دائما، كل مرة حتي تغريني بأن أخذها، بصوتها هذا الدسم الكسول، وهي تجذبني قليلا اليها، وتضع ذراعها الرخصة العارية علي كتفي وتضمني، قليلا، اليها، وتتنظر الي، من فوق ،بعينيها الواسعتين اللتين تهتز خضرتهما الداكنة و تسيل بحنو انثوي يملأ قلبي. (46:1990)

Femme au visage arrondi et brun, plutôt potelée, se tenait assise derrière le comptoir [...] Lorsqu'elle me voyait, elle me disait des paroles de bienvenue d'une voix douce qui me troublait. " bonjour, mon chéri, viens, viens donc près de moi ; est-ce que les hommes sont timides maintenant ?" Et, à chaque fois elle m'offrait un chocolat, qu'à chaque fois je refusais, jusqu'à ce que, me parlant de cette voix un peu grasse et indolente, elle me prît et m'attirât à elle ; elle posait sur mon épaule son bras nu et me regardait, d'en haut, avec ses grands yeux où l'iris vert sombre paraissait vibrer et dont le regard débordait d'une tendresse féminine qui m'emplissait le cœur (1990 :59)

Elle avait une relation sexuelle avec l'oncle Boctor, qui exerçait sur elle son autorité masculine.

On peut ajouter à cette catégorie, un dernier exemple, celui d'une danseuse inconnue, mais cette fois, notre narrateur la décrit avec dédain, par contre, il soutient son jeune serviteur qu'il considère une victime.

[...] شم منها رائحة عطر الياسمين النفاذ والبودرة ونفح الجسم النسائي الخاص. وكانت عارية الا من بدلة الرقص اللامعة الصفراء تلف على الثديين المحبوكين والبطن المدور بترتر فضي صغير سريع الاهتزاز، وفي حركتها، ولحم الثديين مكور مضغوط نصفه ظاهر ومسكوب من النسيج المزدهم بحشوة اللين. [...] (97:1990)

[...] il sentit son parfum pénétrant de jasmin, mêlé à celui de la poudre et à l'odeur particulière d'un corps de femme ; elle paraissait nue, n'étant vêtue que d'un costume de danse, d'un jaune brillant, avec des franges argentées qui frémissaient au moindre de ses mouvements, ses seins ronds étaient pressés par le tissu, leur partie supérieure jaillissait du soutien-gorge gonflé (....) (1990 : 123)

¹⁴⁷ Dans la Bible, Matthieu, 10 :26.

صبي العاملة النحيل القصير، خصل شعره الاسود اللينة على وجهه الاسمر الطويل، وهو ينحني يفتح حقيبة من الخشب. تناول من بين الاشياء الكثيرة فيها علبه مدورة كبيرة عليها رسم ورد ملون وحفن منها حفنة بودرة، وراح يمسح على ظهر الراقصة، وبطنها وفخذها، وزراعيها وأعلى صدرها، بنظام وترتيب، يجفف العرق بالبودرة، بيدين مدينتين حاذقتين، في حركة بطيئة فيها ملاطفة ناعمة نسائية الايحاء. وسمع الراقصة تضحك فجأة بخفوت وكأنما بمتعة وملل في الوقت نفسه وهي تقول: خلصينا بقي يا أحتي ورانا شغل تاني. (1990:99)

[...] le petit jeune homme maigre, serviteur de la danseuse, qui se penchait, une mèche de ses cheveux lisses tombant sur son visage brun, au-dessus d'un coffre en bois, pour en retirer, au milieu des objets divers qui y étaient rangés, une grande boîte ronde sur laquelle était dessinée une rose ; il y prit une certaine quantité de poudre, avec laquelle il se mit à frotter le corps de la femme, son dos, son ventre, ses cuisses, ses bras et le haut de sa poitrine, avec ordre et régularité, en y séchant la sueur, de ses mains expertes et précises, dont le mouvement lent avait quelque chose de caressant et de féminin. Il entendit la danseuse rire soudainement, d'un rire étouffé où il y avait à la fois du plaisir et de l'ennui, et dire : « laisse-moi donc, nous avons encore du travail. (1990 : 126)

On voulait faire une remarque concernant la traduction française et la version originale en arabe. Dans la traduction, c'est la danseuse qui paraît attaquée par son serviteur auquel elle demande de la laisser pour poursuivre son travail, ce qui n'est pas le cas dans la version originale où c'est la danseuse qui donne un ordre au garçon en lui disant « dépêche-toi, sœur, il nous reste beaucoup de travail », en nuance au manque de virilité de ce garçon qu'elle considère un mi-homme.

Le narrateur dédaigne la danseuse, en premier lieu en la décrivant sans l'identifier par un prénom et en second lieu, en jetant la lumière sur son aspect physique vulgaire, elle paraît comme un morceau de chair. Pour lui cette femme paraît comme la propriétaire des maisons de prostitution qui abuse des innocentes.

Notre analyse des personnages féminins ne pourra se compléter sans analyser le rôle de la mère dans la narration. Elle est décrite comme une femme de famille, qui contrôle à la perfection les travaux de cuisine et de nettoyage. Elle porte le nom d'une fleur « Sawsan » (Iris ou fleur divine dans l'antiquité égyptienne). En ce qui concerne ses vêtements, on sait qu'elle s'habille à l'européenne et qu'elle fait elle-même ses robes et celles de ses filles.

وكانت امي تخرج ايضا بالملايس الأفرنجي، ولكنها هذه المرة كعادتها في مشاوير غيظ العنب، لبست ملأتها السوداء الناعمة النسيج، لفتها على نفسها بأحكام ورشاقة، والبرقع الأسود الخفيف المخرم وعليه القصبه الذهبية المدورة عليها خطوط

عرضية بارزة من فوق الأنف، وكانت بيضاء الوجه من وراء شبكة البرقع الهفاف، وتقاطيعها عذبة، وأنا امشي بجوارها، تمسك بيدي بقوة، وتسير على حذائها المرتفع الكعب، و كنت احسها جميلة جدا. (1990:24)

Ma mère s'habillait à l'europpéenne pour sortir, mais ce jour-là, comme à chaque fois qu'elle faisait des courses dans le quartier de Ghey-el-Enab, elle avait revêtu sa melaya noire, dont le tissu était doux au toucher ; elle s'en était enveloppée avec soin et élégance, et elle portait sur le visage un voile léger, noir également percé, de petits trous, et au-dessus une violette dorée, arrondie, dont les lignes transversales se renflaient à l'endroit du nez. Derrière le fin réseau du voile, j'apercevais son visage au teint clair et aux traits délicats ; elle avait des chaussures à talons hauts et moi, marchant à côté d'elle, et la main serrée dans la sienne, je sentais qu'elle était très belle. (1990 :31)

Elle est courageuse et refuse d'abandonner son mari seul à Alexandrie durant la guerre. Elle souffre la perte de son fils « Albert » de deux ans, emporté par la typhoïde. Le narrateur nous la présente comme la femme soumise aux désirs sexuels de son mari :

سمع، في صمت النوم الثقيل، الصوت الخشن، هامسا، ملحا. وحفيف الأغطية والملاءات تتحرك، ولم يكن يري شيئا. وجاء الصوت الخافت، فيه تمرد، حار النبرة: لأ..لأ..مش عايزة..لأ. (1990:146)

Non ...non, je ne veux pas...Non. Puis à nouveau la voix forte et contenue, infrangible dans sa volonté, toute violence et exigence. (1990 : 187).

Après la mort de son mari, elle vend ses propres vêtements, pour alimenter sa famille. Enfin le narrateur parvient à la conclusion et nous dévoile le but de son roman c'est la lettre *noun* (1990 : 217)

En arabe, la lettre Noun est la marque du féminin appelé en grammaire « Noun –al-Nesswa » ou la N du féminin. C'est le roman de la femme, de sa condition sexuelle, elle n'a pas le droit d'avoir une décision sur son corps, car la société ne lui permet que deux statuts mariée soumis à un homme ou prostituée soumise aux désirs masculins. Le Safran n'est que cette femme, victime de la société

ترنيمتي اليكي الفردانية المثمنة المملكة ملكوت اليوم التاسع غير المنقوص وعندها الايام الثمانية معا.
الوحدانية المنسوبة الي بيرسيفون، منهكة، مهانتها تنوش نياطي كامنة في نباتات سنوحى، ماتني تنعب عبر السنين فوق دندنة الاحزان، حسنية
منشدتي الأولانية المثناة، غنتها هيلينية النبرات، سيرينتي في سني الوسن، كاترينا
[...]. وأما رانا فهي منفاي. الجنية النهمة مناسكي اليها، كاهنة التتبن، سوسنة منف، مناتي الوثنية، وفينوس مدنفتي، سنديانة
كنيستى، نخلة نجراني، زنبقة في زعفراني، جمانة النهار.النون. (1990:171)

Mon chant est pour toi, l'unique, la précieuse souveraine du neuvième jour, le jour où la miséricorde des huit premiers est accordée...

Toi, la seule parente de Perséphone, toi dont la fatigue et l'humiliation me percent le cœur, toi qui te caches parmi les plantes de Sinouhé, et dont la plainte me parvient par-delà les années, Hosneya...

Mon chant premier et redoublé, dont la mélodie est hellénistique, ma sérénade dans le demi-sommeil, Catharina...

[...] Rana est mon exil, la sirène à qui mes rites sont adresses, la prêtresse du serpent, le lis de Memphis, ma déesse païenne, Manât ou Venus, l'yeuse devant mon église, le palmier de ma terre de Najran, l'iris de ma terre de safran, la perle du fleuve, la lettre *noun*... (1990 : 216)

L'intertextualité d'Alexandrie, Terre de Safran

Tout texte-on le sait au moins depuis Bakhtine-se construit explicitement ou non, à travers la reprise d'autres textes. L'intertextualité, dimension constitutive du roman, peut cependant brouiller le repérage de la voix énonciative. À travers le texte qu'on a sous les yeux, c'est parfois un autre texte qui se fait entendre. Il convient donc de s'interroger sur les fonctions de l'intertextualité chez al-Kharrat.

Dans le premier chapitre, on trouve que l'enfant Mikhaïl lisait la Bible qu'il trouvait difficile, à l'exception du Cantique des Cantiques qui le faisait rêver :

وكننت في تلك الايام اقرأ الكتاب المقدس الكبير بغلافه الاسود المنقوش بزخرفة بارزة قد بهنت قليلا، من الجلدة للجلدة باصرار، الأصحاح بعد الأصحاح وكننت لا أفهم كثيرا تعقيدات العهد القديم والأسماء الكثيرة فيه، وأحلم مع نشيد الانشاد وأبكي كثيرا عندما أقرأ عن صلب المسيح وكيف تعذب ومات على الصليب من أجلنا (13:1990)

J'étais alors plongé dans la lecture du Livre Saint, un fort volume à la couverture noire décorée de motifs en relief, dont la couleur avait pâli ; je le lisais d'un bout à l'autre, m'attachant à ne pas laisser de côté un seul verset, et si je ne comprenais pas grand-chose aux complexités de l'Ancien Testament et à la multitude des noms propres qu'il contient, je rêvais en lisant le Cantique des Cantiques, et je pleurais beaucoup au récit de la crucifixion du Christ, et à apprendre comment pour nous il avait souffert et était mort sur la croix . (1990 :17)

De la lecture religieuse, on passe au cours du même chapitre, à autre type de lecture :

وكننت انزل عند الست وهيبة استلف من عندهم روايات روكامبول وفانتوماس وجورجي زيدان ونقولا رزق الله التي كان يشتريها سي حسني أخو حسين أفندي ويضعها في سحارة خشبية صغيرة جنب سريره. وقرأت من عنده روايات سافو في طبعة كبيرة غلافها رمادي كالح وعليه اسم المؤلف بالمطبعة بالبنط الثلث الطويل القائم العود. وأشعلت الرواية حواسي وازدحم بها خيالي. (14:1990)

J'allais voir Sett Wahiba, à l'étage au-dessous, et j'empruntais chez eux les romans de *Rocambole* et de *Fantômas*, les livres de Gorgui Zaydân et de Nicolas Rizkallah, que Hosni, le frère de Hussein Effendi, achetait et déposait dans une petite caisse en bois, à côté de son lit. C'est chez lui que je pris un jour le roman *Sapho* dans une grande édition, avec une couverture grise, sur laquelle le nom de l'auteur était écrit en caractères hauts et droits. Ce livre m'enflamma les sens et l'imagination. (1990 :17)

Comme on peut déduire la mention de la Sainte lecture à l'enfance peut avoir une fonction éthique, témoignant de la culture religieuse du narrateur et renforçant sa crédibilité (Le nom du héros, « Mikhaïl » qui fut l'archange qui déplaçait la pierre de la tombe de Jésus, et le récit de la célébration de la fête de ce Saint).

Cependant si on analyse les lectures qui suivent, on se rend compte que cette fonction change à ludique, l'intertexte appelle un jeu de décodage de la part d'un lecteur attentif, ce décodage nous aidera à abattre le jeu de composition du roman, suivons- le :

Rocambole, écrit en 1857 par Ponson du Terrail, d'où vient l'adjectif rocambolesque qui qualifie maintenant n'importe quelle aventure fantastique, nous indique que ce roman est une aventure. La vie n'est-elle pas une aventure ?

Fantômas, paru en 1911, son écriture fut interrompue par la première guerre mondiale, et qui traite du mythe du fantôme, des assassinats, une métaphore pour la situation politique qui régnait cependant en Egypte sous le royaume de Fouad. Ce n'est pas étrange qu'on trouve Aragon dans la fin du *Monde Réel* coïncide avec al-Kharrat que la jeunesse de sa génération préférait la lecture de *Fantômas* : « La jeunesse à laquelle j'ai appartenu préférait, moi le premier, la lecture de *Fantômas* ou *Naz en l'air* » (Aragon, 1974 :412) puisque les deux écrivains ont vécu le fantôme de la guerre et les conspirations politiques dans leurs respectifs pays.

Gorki Zidane (1861-1914) écrivain d'origine libanais, considéré comme un des meilleurs maîtres de la langue arabe. En plus de l'arabe, il parlait hébreux, assyrien, français et anglais. Parmi ses écritures *Les arabes avant l'islam*, *Histoire moderne de l'Egypte* et *L'Histoire Masson générale*. De ce qui précède, on peut voir que ce ne sont pas des lectures pour un enfant à l'époque qu'évoque notre narrateur, pourtant il présente une autre métaphore, celle de Palestine et la fondation de l'État d'Israël.

Nicolas Rizkallah, né en 1869 à Beyrouth, écrivain et poète libanais qui écrit surtout des livres de poche. Parmi ses œuvres, on trouve *princesse Julia*, *Pascal le naufragé*, en plus de la traduction de *Roméo et Juliette* et de *Ruy-Blas* de Hugo. Ce qui nous laisse imaginer qu'il s'agit de la part sentimentale, de l'histoire d'amour de notre narrateur à sa ville natale Alexandrie. Enfin on arrive au dernier roman selon l'ordre proposé par le narrateur, il s'agit de « *Sapho* » d'Alphonse Daudet.

Un roman qui fut décrit par son écrivain lors d'une interview la veille de la première présentation en 1885, comme l'histoire de toute la jeunesse : Il y a toujours des amoureuses, et qui mentent, des hommes qui sacrifient l'éternel à l'instant.

C'est la fin d'une époque d'enfance, le commencement de l'adolescence, et des trahisons des amis, évoqué par le narrateur

لم ار اسكندر عوض بعد ذلك، أبداً، وبعدها بكثير تذكرت مرة واحدة، وعرفت أن الخيانة، والنقاوة، لهما طرق خفية. (39:1990)

Je ne revis plus Iskandar Awad, mais je me rappelai cet épisode beaucoup plus tard et je me dis alors que la trahison comme la pureté avaient des voies cachées (1990 :50)

Avec cette phrase, reprise avec un style biblique, qui nous rappelle « car il n'est rien de caché qui ne doit être découvert, ni de secret qui ne doit être connu » (Matthieu 10 :26), le cycle de l'enfance se boucle et le narrateur nous amène à un nouveau départ celui de l'adolescence.

ودارت بي خواطر مفاجئة، و تجسمت في ذهني ثم اختفت على الفور صور مخطوفة من سافو دوديه، و نانا زولا، وغادة الكاميليا، وغرفة زيزي التي تخيلتها علوية على سلال من وراء الباب الخلفي الصغير، وستائر خفيفة شفافة تطل على البحر وعلى باب القلب المفتوح وهوس الجنس وعربدته، ومناعم الجسد كما رأيته، أول مرة، في الراقصة البلدي، عارية، وأنا في الثانية عشر، في فرح بجوار بيتنا في محرم بيه. (38:1990)

Alors des pensées soudaines se bousculèrent dans mon esprit, et des images prises à *Sapho* de Daudet, à *Nana* de Zola, à *la Dame aux Camélias*, se présentèrent pour s'évanouir aussitôt après; j'imaginai aussi la chambre de Zizi, derrière la porte dérobée du fond, avec ses rideaux légers et transparents, donnant sur la mer, donnant sur le cœur, sur la folie véhémement du sexe, sur les délices du corps, ces délices que je perçus pour la première fois en regardant la danseuse nue, à l'âge de douze ans, lors d'une noce, à côté de chez nous, à Moharam Bey. (1990 :49)

Autre fonction de l'intertextualité est référentielle, le récit se référant à un texte connu du lecteur et pour plus de précision, il mentionne le nom de son auteur, ce qui donne l'illusion qu'il se reporte à la réalité.

Le modèle de la femme moderne prêchée par Aragon est repris par al-Kharrat on y trouve Sapho, une femme à plusieurs vies ou à plusieurs âmes, Nana et à l'évolution des générations, et Camille la femme libertine qui aime et sacrifie tout pour son amour.

À l'égal d'Aragon, derrière Bérénice c'était la France, chez al-Kharrat sa terre de safran n'est pas uniquement Alexandrie ville mais l'Égypte colonisée par les Anglais et divisée en deux pays (Égypte et Soudan).

Au quatrième chapitre, on retourne à l'enfance, cette fois-ci avec le Coran « Sourates de la nuit et de l'Aube », (l'enfance est toujours associée à la religion).

De ce qui précède, on peut remarquer qu'à l'exception des livres religieux, le reste des références intertextuelles proviennent de la littérature française, ce qui indique clairement la culture d'al-Kharrat et qu'il était influencé par la culture française dans ses écritures.

À la suite d'être témoin d'une scène érotique entre la danseuse et son serviteur, frustré, il décide de retourner chez lui. « Et la nuit, resté seul dans la pièce au canapé ottoman, à la lumière de l'ampoule électrique, il lisait un roman, *La Flèche Noire* ». Un roman de Louis Stevenson, l'histoire se déroule au XV^{ème} siècle en Angleterre pendant la période troublée de la guerre des deux Roses, un livre écrit pour les jeunes et que Michel Le Bris, dans sa préface, résume aussi « comment agir dans le chaos du monde dès lors qu'il n'est pas de parti assuré ? L'Histoire guette au coin de la page (Stevenson, 1999 : 5)

Chaos, c'est le peu qu'on peut décrire l'Égypte en ce moment, entre deux guerres, la seconde guerre mondiale où elle s'est trouvée impliquée et la guerre de 1956, la référence intertextuelle est de la littérature anglaise, en allusion au rôle joué par les Anglais dans la

seconde guerre mondiale, la déclaration de l'Etat d'Israël 1948 et le déclenchement de la guerre de 1956.

En anglais aussi, apparaissent deux références la première est du livre du *dragon pour la poésie*, édition Oxford, 1936 :

أفتح كتاب *التنين للشعر* طبعة اكسفورد 1936، بجلدته الصلبة الزرقاء الداكنة، وقرأ شيلي بالانجليزية، يتغنى بأوزيماندياس ملك الملوك [...] وكان اسم أوزيماندياس يسحرني، وأمجاد الهوى المشبوب الذي نحته شيلي في وجهه المقوض الملقى على الرمال الساخنة تزلزل قلبي (110:1990)

Et je lisais du Shelley, dans le texte anglais, qui parlait mélodieusement d'Osimandyas, le roi des rois, [...], le nom d'Osimandyas m'enchantait et j'étais bouleversé par la gloire de cette passion ardente que Shelley avait imprimée sur son visage jeté contre le sable (1990 :140)

Avec cette référence al-Kharrat explique clairement à son lecteur l'objectif de son roman, il s'agit de l'histoire des gouverneurs de l'Égypte à travers les siècles, qu'il soit Osimandyas ou Ramsès II, Fouad, Farouk ou Nasser. On peut imaginer la voix de l'écrivain : Cher lecteur mon roman à l'égal du sonnet de Shelley traitera nombre de grands thèmes, tels que l'arrogance et la puissance, l'art et le passage du temps et la vérité émotionnelle. Ces thèmes sont explorés avec un langage figuré l'effort de les déchiffrer est à toi.

Pour terminer au sixième chapitre :

واشترت أيامها، بأربعة قروش صاغ أول كتاب انجليزي وكان اسمه "آرييل" كتبه " اندريه موروا" عن " شيلي" وكانت طبعة " البنجوين" خفيفة الورق وغلافها داكن الزرقة (119:1990)

C'est à cette époque que j'achetai, pour quatre piastres, mon premier livre anglais : c'était la traduction du livre d'André Maurois sur Shelley : *Ariel*, l'édition Penguin au papier fin et à la couverture bleu sombre (1990 :152)

Maurois est un juif Alsacien, en écrivant *Ariel ou la vie de Shelley*, il s'affranchissait d'une dette de jeunesse « oui, vraiment, il me semblait que raconter cette vie, ce serait un peu me libérer moi-même » (Maurois, 2006 :280), déclare-t-il dans *Aspects de la biographie*. Adoptant la forme romanesque, le livre n'en respecte pas moins rigoureusement les faits. C'est la même technique utilisée par al-Kharrat lors de l'écriture de *Terre de Safran*, n'est-ce pas ?

Du monde de la réalité européenne, on passe à deux références de la littérature arabe classique qui en quelques sortes, de première vue, paraissent contradictoires. La première reflète le caractère herméneutique des arabes qui vivent enfermés dans leur propre légende des *Milles et une nuit*, de Shéhérazade qui à l'égal de Sapho, Camille ou Nana, est une femme à plusieurs vies, même si elle est enfermée dans le palais du roi Fouad ou Chahriâr. C'est cette femme qui va rompre avec l'esclavage de la femme et devenir « Rama » au futur. L'autre référence remonte à la tradition arabe antique de pleurer sur les ruines¹⁴⁸

لم أكن أعرف ان البكاء على الاطلال موجع بهذا الشكل [...] اطلال الطفولة والصبا والشباب التي تقوضت، وما زالت رسومها ماثلة، غير دارسة بعد، وأنقاض القلب التي دمرته امجاد معاشقة، ولكن اعمدته قائمة لا تريد ان تنقض ولا تريد ان تنقضي. (127:1990)

Je ne savais pas que pleurer sur les ruines pouvait être aussi douloureux... » Les ruines de l'enfance et de la jeunesse, dont quelques traces subsistent encore, bientôt effacées, et celles du cœur, dont les passions véhémentes n'ont laissé debout que les colonnes, qui ne veulent pas disparaître.... (1990 : 163)

Al-Kharrat connue pour son féminisme a voulu envoyer à son lecteur le même message qu'envoyait Aragon dans *les Cloches de Bâle* : La renaissance de l'Égypte sera possible uniquement quand la femme sera capable de se libérer des ruines du passé.

Dernière référence intertextuelle celle des journaux de l'époque, comme *Le Balagh*, *Le Jihad*, *L'Ahram* qui augmentent l'illusion du réel et aident à situer le récit dans son époque.

Éléments paratextuels.

L'image chez al-Kharrat

Au contraire d'Aragon, al-Kharrat n'a utilisé l'illustration qu'une seule fois dans la page de couverture, il préférerait peindre avec ses mots son monde, le remplir d'odeurs et couleurs et laisser à son lecteur l'imagination de ses propres tableaux.

¹⁴⁸ Pleurer les ruines sera repris plus détaillé dans l'analyse d'Aurélien d'Aragon.

On peut noter une différence entre la couverture choisie par al-Kharrat à son œuvre dans sa version originale et celle traduite à la langue française. Notre analyse se centrera sur l'originale peinte par « Ahmed Morsy »¹⁴⁹ et qui représente deux femmes dont l'une nait de l'autre. Les couleurs dominantes sont le jaune, l'orange et le marron. Notre analyse à l'illustration se limitera à la relation illustration/texte et non aux aspects artistiques, pour cet objectif on se limitera aux paroles d'Edouard al-Kharrat analysant le style d'Ahmed Morsi.

ألوان أحمد مرسي هي بحث جاد، و باهر، في التعبير عن الروح المصرية. وألوانه فيها خضرة زهرية أبلغ من خضرة غيطاننا، وزرقة إسكندرانية أصفي من بحرنا، وهذه الحمرة الطوبية العميقة هي شمس الصعيد نفسها، مصفاة، فيها كل احتراق أرواحنا، نحن لا غيرنا، تحت شمسنا. هذه الألوان هي بعض رساة الروح المصرية التي بوسعها أن تبلغ الإنسان في كل مكان (الخرائط، 2006: 105)

Les couleurs de Morsi sont une expression de l'esprit égyptien : Son vert fleuri émane de nos champs, son bleu est plus clair que la mer d'Alexandrie et ce rouge brique est le soleil de la Haute-Égypte, où brûlent nos esprits, nous seulement, sous notre soleil. Ces couleurs ne sont qu'une partie de l'âme égyptienne qui veut aboutir à toute l'humanité (al-Kharrat, 2006 : 105)

Morsi peint avec sa plume la narration d'al-Kharrat :

ولا شك أن في عمل هذا المصور رغبة واضحة في الإيحاء الشعري، وفي تجسيد الأحلام، وهناك فيه ذكريات ملموسة من السريالية، وتأثيرات من شاجال وبيكاسو ولكن ذلك كله قد استوعبه الفنان وتمثله تمثلاً تاماً، مما يتأتى عنه تصور شائق جداً، وجذاب جداً، جاء عن فكر واع وعن جسارة وعناد، أي أنه بعبارة موجزة، عمل لا يشابه أعمال الآخرين. (الخراط، 110 2006:)

Sans doute le travail de ce peintre exprime le désir d'une impression poétique, celle de l'incarnation des rêves. Son art est un mélange de souvenirs du surréalisme et d'influences de Picasso et Chagall, absorbé et représenté par le peintre pour aboutir à un résultat exceptionnel¹⁵⁰

فالمراة في لوحات مرسي تتوهج وهي - بشكل ما - نبع اشتعال داخلي ما يفتح الطريق أمام ألوان كالبرتقالي والأحمر لتفتش عالم اللوحة بما أسماه مرسي في مرثيته لبراك، بريق اللون، فإن انبثاقات اللون الحادة التي تحدثها المراة بحضورها في لوحاته، أشبه بانبثاقات الموسيقى سيبيليوس، لا تكف عن قول أه هذا عالم فظيع (الخرائط، 111 2006:)

La femme, dans ses tableaux, brille, elle est source d'un feu interne ce qui ouvre le chemin devant certains couleurs comme l'orange et le rouge ou plutôt ce que Morsy a appelé dans son épitaphe à Braque « le brille des couleurs ». Ce jaillissement des couleurs intenses, provoqué par la présence de la femme dans ses tableaux, ressemble à la musique de Sibelius qui ne cesse pas de crier quel horrible monde ! (Al-Kharrat, 2006 : 111)

¹⁴⁹ Ahmed Morsi, peintre égyptien né en Alexandrie en 1930

¹⁵⁰ Ibid., p. 110, repris dans le Progrès français le 29 mai 1969

Il nous reste à ajouter que la couleur jaune reflète la couleur de la terre du désert de l'Égypte qui devient rouge avec le sang des combattants égyptiens à travers les siècles, sang qui est source d'orgueil et d'où émane l'odeur du safran. Au centre, on trouve une femme qui est l'Égypte et d'elle naît une autre femme (La nouvelle Égypte), ou comme dit par Aragon « la femme des temps modernes est née, et c'est elle que je chante. Et c'est elle que je chanterai » (Aragon 1972 :438). C'est la naissance de l'Égypte moderne ou ainsi l'espère son écrivain.

Le titre

Pourquoi l'Alexandrie et pas n'importe quelle autre ville ? L'Égypte avant la conquête arabe en 641, av.J.-C, était un pays à l'identité entièrement méditerranéenne. Mais après cette conquête, l'identité égyptienne est devenue une identité musulmane. Cependant, l'identité méditerranéenne a refait surface dans la pensée égyptienne. Dans ce contexte, nous nous remémorons les ouvrages de Taha Hussein, *l'avenir de la culture en Egypte* et de Tawfiq al-Hakim¹⁵¹, *le retour de la conscience* ainsi de nombreux ouvrages de Naguib Mahfûz et de Hussein Fawzy. Gamal Hamdan a de même abordé ce sujet dans son ouvrage, *Nous et nos quatre dimensions* où il a invité à la nécessité d'approfondir notre identité méditerranéenne.¹⁵²

Le méditerranéisme constituait un « projet alternatif » pour certains peuples orientaux connaissant dans les années trente, une crise politique avec l'Occident. Pour contourner l'effet de la colonisation et maintenir les relations avec l'occident, il a fallu un lien culturel, en ce cas le projet méditerranéen.

C'est ainsi que l'Égypte souffrait de l'échec des négociations égypto-britanniques et de la culture de « l'occupant » et le Liban du mandat français alors que ses intellectuels

¹⁵¹ Al-Hakim, Tawfik (1898-1987), écrivain, dramaturge et essayiste égyptien.

¹⁵² Quotidien *Al-Jumhûriyya* du 6/4/1995.

libéraux œuvraient à lier leur pays à l'occident non politiquement mais culturellement. Il n'est donc pas étrange que certaines orientations libérales adoptent dans ces pays l'idée du méditerranéisme en tant que projet alternatif, en essayant de contourner la crise du libéralisme et le conflit des identités. Comme Taha Hussein a exploité le « pharaonien » pour établir un lien entre l'Égypte et les pays de la Méditerranée ou plus exactement la civilisation occidentale, la référence à l'Anatolie en Turquie servait à confirmer leur appartenance à l'ancienne civilisation grecque exactement comme la Grèce. Au Liban est apparue la notion phénicienne pour lier le Liban aux pays de la Méditerranée ou la civilisation occidentale.

Dans le cas de l'Égypte le méditerranéisme n'était pas uniquement un « projet alternatif » pour raviver le libéralisme et la référence à la civilisation occidentale, mais surtout une alternative pour faire face aux identités émergentes comme l'arabisme et ses conséquences de l'islam politique ou radical. Al-Kharrat a adopté la même idée de Taha Hussein, trente ans plus tard, pour confirmer l'idée de l'Égypte pharaonique et copte sans nier son identité arabo-musulmane en amalgame avec les précédentes.

ما زلت أحس القربي الوثيقة بين الملحمي والشائع، بين الصرحي الشامخ واليومي الامين الصامت، بين السري الملغز وضوء المتوسط الساطع، بين المنمنمات الأرابيسك الزاهية الى اللانهائية وبين الخرطوشة محددة الخطوط المغلقة على حدودها سواء كانت هي الفرعونية أو البطلمية التي هي ايضا ملكي وميراثي.
مازلت أحس بالقربي الوثيقة بين الأبصاليات والأكصولجيات القبطية التي ترتل في تمجيد الرب ومدح العذراء في بهجة الأعياد، وبين مقامات البديع الهمداني التجريدية الشكلانية فيما يبدو لأول وهلة، وبين أشعار الحلاج وأبن عربي ومخاطبات النفري، التي توشك أن تكون ملغزة عيبية وما أعظم اعجازها وفصاحتها [...] ذلك أن للمتوسط بعدا أفريقيا لا يقل أهمية عن بعده الشمالي. (Kharrāt et al., 2000).

Je ressens une grande proximité entre l'épique et le banal, entre le sublime et le quotidien fidèle et silencieux, entre le mystère et la clarté solaire de la Méditerranée, entre l'arabesque tendant vers l'infini et le cartouche enfermé dans son cadre, qu'il soit pharaonique ou ptolémaïque qui est aussi mien et de mon héritage.

Je ressens une grande proximité entre les hymnes et doxologies coptes qui chantent la gloire du Seigneur et la louange de la Vierge dans la joie des fêtes, et les séances de Hamadhani, les vers de Hallaj, d'Ibn Arabî et de Niffari, les entretiens de ce dernier joignant la force énigmatique à l'éloquence. (...) Car la dimension africaine de la méditerranée n'est pas moins importante que sa dimension marine. (Kharrāt et al., 2000 :26)

Ou en d'autres termes :

ليس البحر الأبيض، فقط، استعارة شعرية، أو نوستالجيا رومانتيكية، الجوع والفقر والكفاح من أجل البقاء على شاطئه الجنوبي ليس حلما، وليس هذا الشاطئ فقط، منجعا للبرجوازيين وأثرياء الخليج وحيثان الانفتاح المصريين، صخرة النوارس من جليمونوبولو الي المكس، صخرة صلبة مهما كان ترابها من زعفران (الخراط ، مجلة "المحيط الثقافي" : ابريل 2002)

La Méditerranée n'est pas uniquement une métaphore poétique ou une nostalgie romantique, mais aussi c'est la faim, la pauvreté et la lutte pour survivre sur sa rive sud qui n'est pas uniquement la propriété des bourgeois et les riches du golf. Le rocher des Mouettes de Glim à la plage du Max est dur, malgré sa terre de Safran. (Al-Kharrat, revue *l'environnement culturel* : avril 2002)

Conclusion de la Seconde Partie

Longtemps, Au long de ce travail, on s'est arrêté sur la phrase d'Aragon « Les yeux ont changé » essayant d'analyser le changement en se demandant pourquoi les yeux et pas le monde ou l'Histoire ?

L'unique réponse possible est que *Les cloches de Bâle* est plus qu'un roman, c'est un regard de son écrivain sur ce vaste monde, ou selon ses propres paroles « C'est le roman de rompre les parenthèses.»¹⁵³ Ce roman, dont la construction n'est pas causée par le déroulement de l'action sinon selon la vision et l'analyse de son écrivain, est difficile de se soumettre à des critères littéraires traditionnels. Le temps raconté est résultat d'un échange entre l'historisation du récit de fiction et fictionalisation du récit historique, donnant naissance à ce que Ricoeur appelait « une réfiguration.»

Aragon peintre de son temps, a voulu illustrer avec la précision d'un historien et l'art d'un romancier, chaque réfiguration de ce temps. Les couleurs, les sons et les odeurs seront le reflet de ce temps raconté. Fidèle aux idées de Rousseau,¹⁵⁴ il a appris de la musique et de l'art plastique l'emploi de leurs moyens pour exprimer son réalisme : Peinture-Art de l'espace (plan)/musique-Art du temps est devenu la formule de celui-ci.

¹⁵³ Aragon admet que la construction de son roman est baroque, (Préface des *Cloches de Bâle*, p. 18)

¹⁵⁴ La musique semble mettre l'œil dans l'oreille et la plus grande merveille d'un art qui n'agit que par le mouvement est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos.

C'est dans cette lumière que nous devons lire le premier roman du cycle du Monde Réel Aragonien et qui se résume en un mot « changement ».

Changement dans le modèle de femme de Diane à Clara un long chemin à tracer, le changement de Catherine, le premier changement de l'écrivain sous l'influence d'Elsa et par les événements historiques qui provoquent un second changement dans sa perception du monde.

Aragon (1997) avoue : "Je n'ai pas toujours été l'homme que je suis", écrit-il dans *J'abats mon jeu*. Et il ajoute : "J'ai toute ma vie appris pour devenir l'homme que je suis, mais je n'ai pour autant pas oublié l'homme que j'ai été, ou à plus exactement parler les hommes que j'ai été". (p.114)

Arrivé à ce point de notre analyse, on aimera retourner à la théorie, du Del Prado, classant le réalisme en trois niveaux (réalisme mimétique, structurel et existentiel) Dans le cas des *Cloches de Bâle*, on peut dire que le roman dans son premier chapitre a commencé mimétique¹⁵⁵. Dans Diane, on trouve une mimétique des habitudes, vêtements et gestes de l'époque bourgeoise. Dans Catherine et Clara le symbolisme et l'analogie des événements historiques de 1853 et 1912 reflètent les années trente, ce qui nous place dans le second niveau « Réalisme structurel et anecdotique ». Ce type de réalisme, marqué par le poids de l'expérience individuelle et par l'Histoire, évoluera, donnant naissance à un réalisme autobiographique et existentiel. C'est le cas du quatrième roman du Cycle du *Monde Réel*, *Aurélien*.

Les yeux ont changé, n'est qu'une traduction au niveau littéraire (roman ou cycle) de ce long procès du dynamisme de l'Histoire, ayant pour conséquence l'évolution de la pensée de son écrivain.

¹⁵⁵ Mimétique dans le sens de reproduction, recréation de la réalité.

En ce qui concerne *Alexandrie, terre de Safran*, il est difficile de Juger l'époque de Nasser avec subjectivité pour plusieurs facteurs dont le plus important est l'identité de celui qui juge. Sans doute, Nasser, pour la majorité de la génération des années soixante est une légende. L'écrivain Youssef Idris, décrit l'effet Nasser dans sa célèbre nouvelle « *La Farce* » et qui fut reprise au quotidien *Al-Ahram*. La nouvelle décrit le régime de Nasser comme éternel dans la vie de tout égyptien. Son influence est parfois positive dans la vie de ceux qui ont profité de la gratuité de l'enseignement universitaire à l'exemple de la classe pauvre, ou un idéal pour les intellectuels qui rêvaient de la liberté et d'une société d'égalité, mais aussi négative par les oppressions auxquelles étaient soumis ceux qui osaient se manifester contre le régime. Mais ce qui sans doute a marqué la génération des années soixante est la perte de Palestine et la colonisation israélienne du Sinaï.

À la suite de la mort de Nasser, un autre militaire, Sadat, gouvernait l'Égypte. Sadat n'était pas communiste mais plutôt capitaliste. Les investissements américains et des accords bilatéraux surtout en terme d'armement, causent un grand changement social. La naissance d'une classe de nouveaux-riches qui sont retournés des pays de l'or noir, avec des principes et des vêtements au style du Golfe accélère la naissance d'une classe radicale religieuse. Avec l'assassinat de Sadat, Moubarak, devient président de l'Égypte. Le Régime de ce dernier a décidé de se servir du terrorisme islamique pour rester au pouvoir. L'assassinat des écrivains comme Faraj Fouda¹⁵⁶ en 1992, les différentes menaces aux intérêts des coptes en Égypte et la fuite de Nasr Hamid Abû Zayd¹⁵⁷ ne sont que des épisodes de ce régime.

Avec le cri « le peuple veut la chute du Régime » et qui rappelle la Révolution française, les égyptiens sont sortis en 2011 à la rue pour célébrer leur troisième révolution.

¹⁵⁶ Fouda, Faraj (1946-1992) écrivain égyptien qui fut accusé par l'université d'al-Azhar d'être un ennemi de l'islam à la suite de son livre *Dialogue sur la laïcité*.

¹⁵⁷ Nasr Hamid Abû Zayd (1943-2010) Théologien libéral, il a du quitter le Caire à la suite une fatwa pour l'assassiner.

Les élections sont convoquées, et pour la première fois, Égypte est gouverné par un régime non-militaire mais religieux « le mouvement des frères musulmans » qui après une cinquantaine d'années d'attente, en 2012, arrivent au pouvoir. Une guerre médiatique est déclarée par les militaires qui ont perdu les élections. Une liberté jamais accordée auparavant aux Médias qui se sont lancés à une critique féroce pour le régime de Morsy. En 2013, les Égyptiens avec une majorité absolue à l'exception de quelques intellectuels, décident de retourner au gouvernement militaire sous la direction du général Al Sissi, actuel président de l'Égypte.

Cependant le gouvernement de al-Sissi qui a appris la leçon de ses prédécesseurs, a adopté une position de non-alignement ni vers la Russie ni les États-Unis, en diversifiant ses sources d'armement. Un contrat de construction d'un centre nucléaire pour produire l'énergie électrique est accordée à la Russie. Le centre qui coutera quasi 25 milliards de Dollars, est financé par des banques russes.¹⁵⁸ (Al Jazeera, 26/ 7/2022)

En ce qui concerne les États-Unis, l'Égypte a acheté des armements d'une valeur de 2,5 milliards de dollars dont 1,3 en forme d'aide directe selon l'accord de Camp-David¹⁵⁹. Sans oublier l'Europe, l'Égypte devient le second acheteur d'armes de la France, 5,8 milliards de dollars en février de 2015 sont dépensés pour l'achat de 24 avions Rafale en plus de 30 autres prévus pour 2021 avec un total de 4,5 milliards de dollars. De l'Allemagne, viennent les sous-marins d'une dernière génération avec un total de 4,8 milliards de dollars. Par ces achats, l'Égypte devient le troisième grand importateur d'armes au monde après l'Arabie-Saoudite et l'Inde¹⁶⁰.

¹⁵⁸ La coopération Égypto-Russe est mentionnée dans plusieurs sources, parmi eux al-Jazeera et al-Arabi al Jadid qui figurent dans notre bibliographie.

¹⁵⁹ En ce qui concerne les accords de Camps- David, voir Ossman, Tarek (2011).

¹⁶⁰ En ce qui concerne l'armement de l'Égypte à l'époque d'al-Sissi, plusieurs sources le citent (مصر السادسة عالميا) في عهد السيسي.. قفزات غير مسبوقه في تاريخ التسليح بالجيش (2023) بمشتريات الأسلحة.. من المستفيد من الصفقات؟ المصري.. إنشاء قواعد عسكرية جديدة مثل محمد نجيب وسيدى برانى.. أسطولين لحماية البحرين الأحمر والمتوسط.. والميسترال والرافال (s. f.) والغواصات أهم الأسلحة الجديدة - اليوم السابع

En exposant ces chiffres de milliers de dollars au lecteur européen, il pensera que l'Égypte est un pays riche, dirigeant ses ressources au lieu de la santé et l'éducation à la défense, ce qui n'est pas vrai. En Égypte, la santé et l'éducation (en condition) sont privées, en plus de l'inflation mondiale qui a affecté le niveau économique, déjà médiocre, des familles de la classe moyenne.

La question qui se pose, pourquoi donc toutes ces dépenses militaires dans un pays en déficit ? La réponse officielle du gouvernement est que l'Égypte est un pays menacé et que malgré l'accord de paix signé avec Israël, ce dernier n'a jamais respecté ses accords.

En plus d'une nouvelle menace au sud, avec Éthiopie, qui a décidé de construire un barrage, enlevant à l'Égypte un grand pourcentage de l'eau du Nil. Sans oublier le chaos en Lybie qui sans gouvernement est devenu le refuge de la majorité des groupes terroristes.

Mais à part ses raisons, qui sont en quelques sortes des menaces réelles, nous croyons que l'actuel gouvernement militaire égyptien oppressif, adopte en quelque sorte les politiques nasséristes, de Sadate et Moubarak en ce qui concerne les droits humains. Une anecdote qui se raconte de l'actuel gouvernement, qu'au début de son mandat, Al Sissi a construit une nouvelle prison avec une capacité de 34.000 prisonniers, un projet qui est présenté au peuple comme une amélioration des conditions générales des prisons « si une personne commet une erreur, elle ne doit pas être punie doublement, mais jouir de bonnes conditions sanitaires » explique le président égyptien dans un discours prononcé le 16 septembre 2021.¹⁶¹

À la suite de trois révolutions, la question qui se pose si les principes de la liberté ou l'égalité et la fraternité se sont enfin réalisés ? La conclusion est laissée au jugement des lecteurs¹⁶².

¹⁶¹ (s. f.) يشبه القلاع الحصينة بأسوار فرعونية الشكل، ويضم مجمع محاكم.. تعرّف على سجن السيسي الجديد على الطراز الأمريكي

¹⁶² À la suite du gouvernement d'Al- Sissi, beaucoup d'intellectuels sentis la menace d'un régime oppressif ont décidé de poursuivre leur activité politique de l'étranger à l'exemple d'Alaa al-Aswani et son programme «*la Démocratie est la solution* »

ولكن ثوراتنا ليست هدفها التطهير أو التغيير، ان هدفها الحقيقي بقاء الوضع كما هو عليه، بل احيانا أسوأ مما كان عليه!...بدليل أن المواطن تحت ظل هذه الثورات انكشفت قدرته المالية عن ذي قبل وفقد كل شيء...امنه و رزقه كرامته...ويعيش المواطن في العصر الحميري أغلب حياته في ظل الوهم الذي سيتحقق بفضل قيادة وتوجيهات وتعليمات وارشادات وتخطيط الزعيم الملهم مارشال البر والبحر والجو. (السعدني، 1991:90)

Mais nos révolutions ne visent ni à l'épuration ni au changement. Leur véritable objectif est de maintenir la situation telle qu'elle est, et parfois même pire qu'elle ne l'était !... Preuve que le citoyen sous l'ombre de ces révolutions a rétréci dans sa capacité financière d'avant et a tout perdu... Sa sécurité, son argent et sa dignité... Et le citoyen à l'époque ânesse vit la majeure partie de sa vie à l'ombre de l'illusion qui sera réalisée grâce au leadership, aux directives, instructions, conseils et planification du chef inspirant, le maréchal de terre, mer et air. (Al-Saadani, 1991 :90)

Écrivait Mahmoud Al Saadani dans « *un âne d'orient* » ou *حمار من الشرق* .

TROISIÈME PARTIE :

DEUX EXEMPLES DE RÉALISME LYRIQUE ET AUTOBIOGRAPHIQUE

Au le long de cette partie on a vu important établir un parallélisme entre les deux histoires d'amour avec leurs ressemblances et leurs différences,

Premier Chapitre : Rama et le Dragon : Il n'y a pas d'Amour Heureux

علمني حسي بفقدانك أننا نحب وحدنا، ونموت وحدنا، واستشرقت أنه ليس حتى في الموت بريء من الوحدة، بعد حياة الوحشة المحكوم بها علينا نحن نموت، ولا نجد في الموت نجدة، ولا نلتقي فيه بأحد، الموت يطوى الكتاب ويغلقه ويكرس ختمه. (الخرائط، 1993:14)

En te perdant, j'ai appris qu'on aime seul, et qu'on meurt seul. La solitude sera le destin dont on ne se libère jamais, même pas par la mort qui tourne la page et scelle le livre. (Al -Kharrat 1993 : 14)

Roman dont la première version apparue en 1990, fut repris par son auteur 16 ans plus tard pour faire partie d'une trilogie romanesque dont la seconde partie a pour nom "الزمن" « *Al zaman Al Akhar* » (l'autre temps) et la troisième « *yakine Al Atash* » « يقين العطش » (Conscience de soif), dont les événements ont lieu entre les années soixante et soixante-dix en Égypte, le temps du récit s'étend sur la seconde moitié du XXème siècle, avec tous ces événements , transformations et mutations de la société égyptienne, après la défaite de 67, les conflits sectaires et la marée fondamentaliste, sans oublier le décès de Nasser, l'assassinat de

Sadat et ses accords et le vol des antiquités égyptiennes comme conséquence du « Infitah » ou la politique du libre commerce avec les États-Unis.

Le roman décrit l'histoire d'un amour impossible entre un homme chrétien « Michaël » ou (Michel) et une femme musulmane « Rama ». Al-Kharrat a voulu avec cette histoire d'amour impossible, décrire sa crise d'identité en tant qu'intellectuel copte égyptien vivant dans une société musulmane en phase de radicalisation. Pour décrire l'impossibilité de cet amour, al-Kharrat a recours aux mythes (grecs, chrétiens ou musulmans) qui font de cette relation une rêverie, au cours de laquelle un narrateur hétérodiégétique commence par le passé pour arriver au présent en un flash-back qui se boucle avec le passé.

Les temps verbaux du roman se mélangent, le présent et le passé deviennent unis, les sentiments humains se confondent pour donner une impression lyrique, Michel le héros décrit l'amour comme un état de solitude sans remède, l'amour, ce désir insistant pour se libérer de la solitude, par la fusion avec l'autre, terminera par créer une solitude plus profonde et plus amère que la mort. « Nous aimons seuls -dit-il- l'amour est une solitude sans remède » (al-Kharrat, 1993 :14).

والحب؟ الحب كذبة... هو الشهوة العارمة للخلاص من الوحدة، الانفداعة التي لا تتوقف نحو الاندماج والاشتعال المزدهر لكنه يدور أيضا في الوحدة، وينتهي بتكريسها، أكثر علقما من الموت، نحن نحب وحدثنا، الحب أيضا وحدة لا شفاء منها (14:1993)

Al-Kharrat suit la description de ses sentiments d'amour marqué par l'incertitude, et des obstacles qui en résultent pour lui, chrétien amoureux d'une musulmane dans une société qui condamne cette relation :

أنت عندما تفقد شيئا تعرف أنه لن يعوض، لا يعوض، وترفض مع ذلك، ترفض هذا الحس بالفقدان، تنمرد عليه كل جوارحك كما يتمرد شيء حي متوفر بالحياة ضد ما يحمل إليه الموت، ترفض، كأنك تحطم السماء بيديك العاريتين، كأنك سقطت على تراب القبر، تدق أرضه بقبضتك المضمومة وتقول لا، لا، ومع ذلك تظل حفرة القبر مفتوحة، في داخلك الفقدان هناك قائم، شيء ما قد نهش مكانه، وانتزع من فلذة النسيج الذي يغلف حياتك نفسها، لا أمل أبدا في استرداده، عليك أن تطيقه، أن تحتمل فجوة الضياع الذي لا يحتمل، وأن تعيش معه، لماذا تعيش؟ أنت ترى نفسك ميتا، وتعيش مع الموت، وتحمله معك، وتصبر عليه، وتعانيه، أنت تحمل ميتا في داخلك، والميت هو أنت أيضا. قبر متحرك يوارى هذا المدفون من غير غطاء ولا كفن. (12:1993)

Quand tu perds quelque chose tu sais que ça ne sera pas compensé, ça ne sera pas compensé, que c'est incomparable. Pourtant, tu refuses, tu rejettes ce sentiment de perte. Tous tes membres se rebellent contre ce sentiment, tel un être vivant plein de vie qui se rebelle contre ce que la mort emporte ; tu refuses, comme si tu rompais le ciel à mains nues, comme si tu tombais sur la poussière de la tombe Tu martèles sa terre de ton poing fermé et tu dis non, non, et pourtant la fosse reste ouverte au tréfonds de ton âme. La perte est là, quelque chose a déchiré sa place, et fut arraché du tissu qui enveloppe ta vie elle-même, il n'y a aucun espoir de le récupérer, il faut le supporter, supporter le vide de la perte insupportable, et vivre avec, pourquoi vis-tu ? Tu te vois comme mort, tu vis avec la mort, tu la portes avec toi, tu la traite avec patience, tu en souffres, tu portes un mort en toi, et le mort c'est toi aussi. Une tombe émouvante qui couvre cette personne enterrée sans couverture ni linceul (1993 :12)

Ce roman fut classé parmi les cent meilleurs romans arabes.

Mais qui est Mikhaïl ? Représente-t-il son écrivain ? À cette question al-Kharrat avait la même opinion d'Aragon sur Aurélien, que probablement, Mikhaïl (nom préféré par al-Kharrat pour ses héros)¹⁶³ peut être son double et le représenter sous plusieurs aspects, tout en distinguant de lui.

Le roman se compose de quatorze chapitres dont les titres surréels reflètent la nouvelle théorie du réalisme de son auteur, ou sa nouvelle sensibilité.

Quant à Rama, est un mélange entre Catherine et Clara des *Cloches de Bâle*, elle incarne la femme moderne : une femme qui défie les coutumes égyptiennes, elle boit de l'alcool, voyage seule et habite dans une chambre qu'elle partage avec une autre amie.

هل تذكرين ليلة أن جئت إيلنا، شربنا كأسا، وتحدثنا عن رحلتنا الأخيرة، وكنت كعادتك مرحة لمأحة خارقة في نكاه ملاحظتك، مليئة باللقطات البارعة الساخرة عن زميلتك في الغرفة (34:1993)

Te souviens-tu de notre dernier voyage, tu étais radieuse et intelligente comme d'habitude. On avait bu et tu racontais tes aventures avec ta compagne de chambre. (1993 :34)

Rama est aussi le symbole d'un amour frustré, c'est le rêve qui n'a pas pu être réalisé. Son absence hante Mikhaïl jusqu'à ce qu'elle devienne sa seconde réalité ; une réalité que nous ne pouvons saisir qu'en entrant dans le monde obscur et factice du récit. Par l'intermédiaire du rêve, Rama sort de sa réalité, elle s'élève au-dessus de sa condition et elle

¹⁶³À l'égalité d'*Alexandrie terre de Safran*, le protagoniste s'appelait Mikhaïl.

se distingue des autres femmes de son milieu, elle devient une figure dominante, peinte l'aurait été une divinité. On remarque qu'il y a une espèce de mysticisme dans le rêve : la femme cesse d'être une humaine en chair et en os, voire, elle devient une entité divine.

Le roman, dans chacun de ses quatorze chapitres, décrit un des aspects de l'expérience amoureuse des deux protagonistes (amour, jalousie, passion, rupture etc.)

Rama et le dragon : entre un début incertain et une fin ouverte.

Le roman "*Rama et le Dragon*" peut être lu selon différentes perspectives et modes. Selon la première, il s'agit d'un « mode séquentiel » commençant par le début pour aboutir à sa fin ; l'autre est une lecture par chapitres, permettant au lecteur de les mettre en ordre à son gré. Édouard al-Kharrat commence son roman avec une scène mystérieuse d'un personnage non identifié entrant dans une place étroite du quartier d'al-Agouza, rappelant ainsi les débuts « classiques »¹⁶⁴ du roman, en arabe qui commence par l'introduction du personnage dans l'espace du récit.

Cependant, cette scène classique est bientôt interrompue brusquement avant la fin de la première page, alors que le personnage se lève soudainement de son sommeil, suite à un rêve cauchemardesque qui le hante dans un état d'éveil et de rêve.

En ce moment, le lecteur perd le fil de la narration classique (la description du lieu, l'entrée des personnages et la succession des événements), des questions sur l'identité du personnage du début du roman commencent à s'imposer.

Au rythme du dialogue intérieur, le nom « Rama » est mentionné pour la première fois. Sa mention coïncide avec le sentiment d'étouffement et de solitude. Et Mikhaïl se demande :

هل الحب هو هذا النداء الذي لا رد عليه ابدا؟..... هل الحب هو هذه الوحدة؟ (6:1993)

¹⁶⁴ مصطلح يطلق علي الرواية العربية و بالأخص ادب نجيب محفوظ قبل ظهور الحساسية الجديدة

L'amour est-il cet appel qui ne reçoit jamais de réponse ? L'amour est-il cette solitude ? (1993 :6)

La scène est ambiguë, et le ton intérieur de Mikhaïl suggère une fin de l'histoire et non un début ; ce qui incite Salih¹⁶⁵ à dire qu'al-Kharrat commence la narration par la fin, puis rebondit au début, pour retourner à la fin. Cette technique narrative inverse les règles classiques de l'intrigue.

ان الخراط يبدأ السرد من النهاية، ثم يرتد الي البداية، ثم الي النهاية، وهذا في نص روائي يقرب تماما قواعد الحكمة التقليدية.¹⁶⁶ (صالح، 1985:38)

De ce qui précède, on peut dire qu'al-Kharrat a emprunté les formes traditionnelles de présentation et description pour les démanteler "car cette illusion de suivre la narration classique du roman indique que l'écrivain tente de démanteler la structure du genre de l'intérieur de celui-ci (ibid., p.44) Cette démarche littéraire s'inscrit dans le cadre de ce qu'al-Kharrat appelle *L'écriture par les genres* (ou non-traditionnelle) :

هي الشكل الذي يمكن أن يحتوي على الشعر، وعلى الموسيقى، وعلى اللحاحات التشكيلية، بالإضافة الى ما يمكن أن تحتوي عليه من خصائص الرواية التقليدية. [...] (الخراط، 1979:308-309)

Elle repose sur le dialogue des genres littéraires, et l'interaction de leurs formes expressives, une forme qui peut contenir de la poésie, de la musique et des aperçus plastiques, outre des caractéristiques du roman traditionnel. (Al-Kharrat, 1979 :308-309)

Le premier chapitre et qui a pour titre « Michaël et le cygne » s'ouvre sur un espace-temps précis, un quartier centrique du Caire et « Avec les premières lueurs du soleil », une description détaillée est fournie au quartier donnant l'impression d'une narration classique, cependant on découvre que ce n'était qu'un rêve et que notre héros se réveille en prononçant le dernier mot qu'il a dit avant de dormir, le nom de sa bien-aimée « Rama ».

كأنما قال لها: رامة، رامة هل تسمعيني، هل تردين
هل الحب هو هذا النداء الذي لا رد عليه ابدأ؟ ولا ينقطع

¹⁶⁵ Fakhry Saleh, écrivain et critique jordanien (1957)

¹⁶⁶ رامة و التنين: تشريح العشق" ، مجلة " المهد"، العدد الخامس.

هل أَلُحِبُّ هُوَ أَلْوَحْدَةُ؟ (6:1993)

Comme s'il lui disait : Rama, Rama, m'écoutes-tu ? Me répondras-tu ?
L'amour Est-il ce cri sans réponse ? L'amour est-il la solitude ? (Al-Kharrat, 1993 :6)

Al-Kharrat qui commence son récit par la fin, rebondit au début de cette relation, pour fermer le cercle et revenir à la conclusion « il n'y a pas d'amour heureux »¹⁶⁷

Dans ce premier chapitre, Rama comme Bérénice, a un prénom prestigieux (Rama en arabe veut dire haut, ou noble, s'y ajoute une autre interprétation du nom tiré de la bible). Mais contrairement à Aurélien qui, la première fois qu'il vit Bérénice la trouva laide, Rama est belle comme un cygne.

ولم يكن يري شيئا غيرها وكان لها جمالها الذي يؤلم (8:1993)

Son amant ne voyant qu'elle qui était d'une beauté qui fait mal (1993 :8)

Comme dans une mythologie où l'amour et la beauté s'entrecroisent, al-Kharrat en décrivant la beauté de son amante, a voulu décrire son amour pour elle, un amour mythique et impossible.

De l'amour impossible pour une femme, on s'élève à autre niveau d'amour : l'amour pour la Patrie.

كان قد عاش طول عمره غريبا في أرض وطنه وعرف لحظتها ما معنى أن تقول له امرأة يحبها: يا حبيبي! عرف لأول مرة، بين زراعيها الخمريتين، طعم أن يكون في أرضه. [...] (14:1993)

Il a vécu toute sa vie comme un étranger dans son pays ; à ce moment, il a compris ce qu'est l'amour d'une femme. Entre ses bras, pour la première fois, il s'est senti dans sa patrie. (1993 :14)

Entre le rêve et la réalité, l'auteur reviens à son enfance.

قال لها هل تعرفين يا حبيبتي أن الملاك ميخائيل هو شفيعي، وملاكي الحارس؟ هكذا قيل لي وأنا صغير .
وقيل لي ايضا ان مياه النيل لا تفيض أبدا الا عندما ينزل الملاك ميخائيل ليلة عيد، على أرض مصر وبيكي .
قال لها: كنت في صغري يصنعون لي الفطير في عيدي
لا، لم أقل لها شيئا من هذا. (15:1993)

¹⁶⁷ Nom d'un poème d'Aragon dans la *Diane Française* où il se réfère aussi à l'amour à la patrie

Il lui disait, sais-tu, ma bien-aimée, que l'archange Michel est mon patron et ange gardien ? Quand j'étais petit, on m'a raconté que l'ange descend la nuit et pleure. [...] Dans mon enfance, on faisait des galettes pour le célébrer.
Non, Je ne lui ai rien dit de tout cela. (1993 :15)

La phrase qui évoque une tradition copte connue, celle de faire des galettes pour célébrer la fête de l'ange Michel et qui dans son essence est réelle, est enfin démentie par son auteur, ce n'était que pure imagination.

Au cri du héros « Rama, Rama où est la vérité ? », l'auteur nous décrit une autre scène complètement surréaliste : il nous parle d'un cygne qu'il prend entre ses bras, au moment où il s'enfonce dans la boue, le cygne silencieux fait volte-face au coucher du soleil.

Cette scène-surréaliste-se termine par le commentaire de son écrivain « cela a vraiment eu lieu ».

وقفت البجعة تحت السور الحديدي [...], وهب ميخائيل فجأة، كانت يده قد قبضت على البجعة، وغارت الأرض الطينية تحت قدميه [...]. الطين ينفث فجأة [...]. وهو ينقلب مع البجعة الصامتة التي تميل على جنبها، بين ذراعيه المتقبضتين [...]. هذا قد حدث بالفعل (27:1993)

Le cygne se tenait sous la clôture de fer, et Mikhaïl se leva soudainement. Sa main avait saisi le cygne, et le sol boueux s'enfonça sous ses pieds [. . .] La boue s'ouvre soudainement [. . .] Et il tourne avec le cygne muet appuyé sur le flanc, dans ses bras crispés [...] Ceci a vraiment eu lieu. (1993 :27)

Dès le premier chapitre du roman nous sommes en présence d'une scène où il s'agit d'une lutte entre le réel et l'imaginaire, le visible et l'invisible.

Entre rêve et réalité, l'auteur établit les bases de son réalisme où autobiographie et folklore s'entrecroisent dans un temps où se mêlent présent-passé et futur, rompant donc l'ordre narratif linéaire.

L'une des caractéristiques de la narration est l'interdépendance entre son début et sa fin. Dès les premières pages, nous nous posons de nombreuses questions, auxquelles nous ne trouverons de réponses décisives que dans le développement du roman, notamment à la fin.

ومن مقومات العمل السردي الترابط بين البداية والنهاية، فمنذ الصفحات الأولى سنجد العديد من الأسئلة، لا نجد لها أجوبة حاسمة سوي في تطور الرواية، خصوصا في فضاء النهاية. ولنا في نموذج الخواتم المقفلة خير مثال على ذلك، فهي أقرب الي رضا الجمهور، لأنها تجيب عن كل أسئلته فتدخل الطمأنينة الي قلبه، أما الخاتمة المفتوحة فتظل مشرعة على احتمالات متعددة، لذا يقوي فيها التشويق ويشارك القارئ في التأليف من خلال تصور النهايات التي ترضيه (زيتوني، 2002: 85-86)

Pour Zeitouni :

L'une des composantes du travail narratif est l'interconnexion entre le début et la fin. Dès les premières pages, nous trouverons de nombreuses questions, pour lesquelles nous ne trouverons de réponses décisives que dans le développement du roman, notamment dans l'espace de la fin.

Le modèle de romans aux fins conclues est le plus aimé par le public, car il répond à toutes les questions et fournit une solution au lecteur. Quant aux fins ouvertes, elles restent libres permettant de multiples possibilités, donc le suspense s'en trouve renforcé et le lecteur se trouve obligé à participer à l'intrigue en imaginant les fins selon sa guise. (Zeituni, 2002 : 85-86)

Alors quelle est la nature de la fin que propose al-Kharrat dans son roman ? Nous n'exagérons pas si on l'on affirme qu'al-Kharrat propose une conclusion d'un genre particulier et distinct, d'abord au niveau de la construction dramatique, de sorte que l'on peut dire que *Rama et le Dragon* (en tant que roman) n'a pas de fin au sens traditionnel (c'est-à-dire la fin de l'intrigue). Le roman commence avec Mikhaïl réfléchissant à sa relation gâchée avec Rama et se termine comme il a commencé sans aucune progression événementielle. Ce qui nous fait penser que la fin a deux objectifs, d'une part une réflexion sur le roman comme genre littéraire et les différentes stratégies de clôture de celui-ci, d'autre part la gamme de questions existentielles soulevées par le discours de fin, que l'écrivain confirme avec la poésie d'al-Hallâj. Al-Kharrat choisit comme prologue à son roman les vers d'Al-Husayn ibn Mansûr al-Hallâj, poète mystique qui croit qu'*Al-jihad* ou la lutte doit établir le bien dans la société en général.

Parmi les vers les plus célèbres d'Hallâj on peut citer :

انا من أهوي ومن أهوي انا
نحن روحان حللنا بدنا
فأذا ابصرتني ابصرته
و اذا أبصرته أبصرتنا (الحلاج، 1985: 83)

Je suis celui que j'aime, et celui que j'aime est moi.
 Nous sommes deux esprits dans un seul corps,
 Si tu me vois, tu le vois
 Et si tu le vois, tu nous vois (Hallâj, 1985 :83)

Pourtant al-Kharrat n'a pas recours à ces vers de Hallâj, mais à d'autres qui mentionnent « le dragon », ce qui renvoie au titre de son roman et boucle le cercle.

نديمي غير منسوب الي شيء من الحيف
 سقاني مثلما يشرب فعل الضيف بالضيف
 فلما دارت الكأس دعا بالنطع والسيف
 كذا من يشرب الراحة مع التنين في الصيف. (الحلاج، 1985:65)

Nullement injuste
 Celui qui me convie à boire !
 Il me donne à boire comme il boit
 Tel l'hôte traitant l'hôte
 Puis quand la coupe circula Il fit apporter la peau du supplice et le glaive
 Ainsi advient-il
 De qui s'enivre avec le dragon, l'été (Hallâj, 1985 :65)

Ainsi, on peut dire que le roman se résume en un mot : le dragon ou plutôt les dragons qui ont hanté toute une génération.

La construction du temps dans Rama et le dragon

Le temps acquiert une importance particulière dans la littérature d'al-Kharrat. L'ordre de la narration qui établit un équilibre entre la vitesse et la lenteur du récit, réduit la distance entre la fiction et la réalité tout en donnant vie aux personnages du roman.

On peut diviser les composantes principales du temps dans *Rama et le Dragon* en : précision temporelle, ordre temporel, et rythme de la narration.

➤ **La précision temporelle**

Comme on a déjà mentionné, le roman commence par une référence à l'entrée d'une voiture avec la phrase :

الصبح البكر وقد اخترقت حافة الشمس التي بدأت منذ دقائق قليلة (5:1993)

Le petit matin a percé le bord du soleil qui a commencé il y a quelques minutes (1993 :5)

Ce qui donne l'impression qu'on est à l'aube symbole de l'espoir. Un espoir qui se dissipera rapidement lorsque Mikhaïl se réveille soudainement, le narrateur nous ramène à l'obscurité de la nuit. La différence entre les deux temps (nuit et jour) symbolise l'obscurité et la lumière ou l'espoir et le désespoir. On peut dire que l'écrivain a choisi l'aube comme début pour son roman, qui se terminera une fois la nuit tombée.

ومضى في طريقه متجها الي البيوت الحجرية المتلاصقة، من وراء السراي الداخلة في البحر، غامضة الأبراج والقباب، والفوانيس لا تضيء، في القمر، الا بقعا مستديرة محدودة، وأمامها الحديقة الخضراء الواسعة. وأمام البيوت كان الرجال نائمين، في العراء، على الحصير، متكومين في نومهم يسندون رؤوسهم على أذرعهم المطوية. في استسلام لليل، تحت السماء، نوع من الكبرياء لا يحسونه. (1993:346)

Et il poursuivit son chemin vers les maisons de pierres contiguës, derrière le palais entrant dans la mer, des tours et des dômes mystérieux, et les lanternes ne s'allument pas, dans la lune, à l'exception de quelques points ronds, et devant eux se trouve le large jardin vert, et devant les maisons les hommes dormaient, à la belle étoile, sur des nattes, blottis dans leur sommeil, la tête appuyée sur leurs bras croisés, et sous le ciel, une sorte de fierté qu'ils ne ressentent pas. (1993 :346)

Ainsi, la définition temporelle a une importance particulière, car elle reflète l'état émotionnel de son narrateur et qui sera confirmé par l'utilisation des verbes «se rendre» et «entasser».

En examinant les multiples références temporelles du récit, on trouve plusieurs références à la nuit et qui sont employées pour les projections politiques du régime nassérien.

Contrairement à Aurélien, Mikhaïl et Rama ont une relation charnelle qui se termine généralement par l'insatisfaction du protagoniste qui se sent seul même dans les moments les plus intimes. Cette relation a un second objectif : une projection et critique indirecte au système de Nasser.

دوت طلقة رصاص من بعيد، قال لنفسه: هذا أحد الأعراب يصطاد السمان وأضاف: لبيعه للسياح والزوار. وأنشقت السماء فجأة عن رعد طائرة مح تقلب هزيمتها بين السحاب، وخطفت، ثم اختفت في البعد (1993:29)

Un bruit de coup de feu éclata, Mikhaïl pensait qu'il s'agissait d'un chasseur. Tout d'un coup, le ciel se rompit et un avion Mig tournant sa défaite entre les nuages, disparaît au loin. (1993 : 29)

Avec les avions Mig, c'est le souvenir de 1967, où les avions militaires égyptiens furent bombardés par Israël.

Autre référence pas moins claire :

ومشهد الطارق الغريب في الليل- وهو مسافر في الفجر- تدور حوادثه، وتبرز من الظل شخص حيايتها الأخرى (32:19)

Et la scène de l'étranger qui tape à la porte la nuit - alors qu'il voyageait à l'aube - ses événements tournent autour, et les figures de son autre vie émergent de l'ombre. (1993 :32)

Par un jeu de mots entre « la nuit » « l'étranger » et « l'aube », l'auteur fait allusion à la dictature du système politique de Nasser qui opprimait ses opposants. Les détenteurs connus par « visiteurs de l'aube », les amènent directement à la prison où ils seront torturés. La première référence temporelle précise vient juste après ces incidents : on est en 1971. L'Égypte a un nouveau président « Sadate » ou comme il s'est appelé « le président croyant ». Une phrase nous annonce la tendance religieuse du nouveau président :

ليس هناك الا حرارة صلاة، ضغط كابوس (39:1993)

Il n'y avait que la ferveur de la prière ou la pression d'un cauchemar (1993 :39)

Dans son second chapitre intitulé « Un bateau à la fin du lac », le narrateur boucle son récit. Le commencement est à la première personne du singulier « je » (narrateur auto diégétique)

لما استضاءت الأرض وطلع النهار، نزلت الي البركة. وعندئذ رأيت امرأة لم تكن من سلالة البشر. اقتشعر جسدي عندما نظرت اليها [...] ومازال حبيها في جسدي (29:1993)

Quand la terre fut illuminée, je suis descendu au lac. En ce moment, j'ai vu une femme qui n'est pas de la race humaine. En la regardant, j'ai frémi, son amour est toujours dans mon corps (1993 :29)

Le narrateur termine avec la même structure, cette fois à la troisième personne du singulier, et au passé, donnant l'impression d'une remémoration. (Éloignement dans l'espace-temps)

فلما استضاءت الأرض حدث ما قال. لقيته هذه المرأة التي ليست من سلالة البشر، حينما كان ذاهبا الي نهاية البحيرة، وقد جاءت عارية، وشعرها مضطرب (55:1993)

Quand la terre fut illuminée, ce qu'il disait s'est passé. Une femme qui n'était pas de la race humaine l'a rencontré, quand il allait jusqu'au bout du lac, elle était nue avec les cheveux troublés. (1993 :55)

En langue arabe la lettre "ف" utilisée dans la dernière phrase, indique la suite ou la conséquence, et les temps verbaux changent aux temps du passé, dans une indication directe de l'achèvement ou la fin. Fin de la relation entre Mikhaïl et Rama qui décide de voyager sans date précise de retour.

Au troisième chapitre intitulé « Les étroits escaliers et le dragon », l'action se déroule en Egypte des années 70.

وكان قد قال لها لا أكاد أصدق أننا سنلتقي، وكانت قد قالت له نعم سنلتقي ما لم تقم حرب عالمية ثالثة أو يحدث زلزال أو تقع كارثة كونية. (57:1993)

Il lui disait qu'il ne croyait pas qu'ils allaient se revoir, et elle lui répondait que s'il n'y avait pas une troisième guerre mondiale, un tremblement de terre ou une catastrophe, ils se reverraient (1993 :57)

En ce moment l'Égypte se préparait pour la grande guerre connue historiquement sous le nom de « Yom Kippour » ou le grand jour. Et le narrateur, critique le nouveau socialisme sans couleur ni principe.

كانت تتحدث قبلها بأسابيع عن أصدقائها، كتاب وشعراء، كانوا بالأمس، في حفلة السفارة السوفيتية، يأكلون اكلا لا يصدق، ويعيون الويسكي بلا توقف (63:1993)

Elle me parlait de ses amis écrivains et poètes qui mangeaient des aliments incroyables et buvaient du whisky sans cesse, lors d'une fête à l'ambassade russe (1993 :63)

À la fin du chapitre, le narrateur nous présente le dragon cet être mythique qui est tué par un chevalier comme preuve d'amour à une dame : Mikhaïl est le chevalier.

Un chevalier, comme l'indique bien l'illustration de la couverture du livre, surréaliste qui lutte dans une bataille, non pour l'amour de la dame mais à la recherche de sa propre

identité. Lui, qui était un fanatique socialiste, voit devant ses yeux la chute de toute sa croyance, il n'a pas tué le dragon, il vit avec lui et le dragon vit en lui.

قالت: قتلت التنين. انت تعرف. في القصص القديمة، قصص الحب العذري- وغير العذري- يثبت الفارس حبه بأن يقتل التنين يخرج الي الغابة الموحشة، بعد أن يعطي حبيبته مندبلا، أو شعارا. ويمضي وحده، يجتاز كل اختبار، ويبلو كل محنة... ويتحمل المشقة... حتى يقتل التنين وأنت قتلت التنين... واستدركت بسرعة وليس هذا تهكما أو دعابة، أيضا .. أعني ما أقول "

قال لنفسه: لم أقتل التنين، أعيش معه، أسنانه مغروزة في قلبي، متعانقين بلا فراق أبدا، حتى الموت (1993:80)

Elle a dit : tu as tué le dragon. Tu sais, dans les vieilles histoires, les histoires d'amour pur - et non-vierge - le chevalier prouve son amour en tuant le dragon et en sortant dans la forêt solitaire, après avoir donné à sa bien-aimée un mouchoir ou une crête. Et il va seul, passe toutes les épreuves, subit toutes les adversités... et endure les épreuves... jusqu'à ce qu'il tue le dragon et que tu as tué le dragon... Et elle a vite repris : ce n'est pas non plus du sarcasme ou de la plaisanterie... Je pense ce que je dis.

Je me suis dit : je n'ai pas tué le dragon, je vis avec lui, ses dents dans mon cœur, s'enlaçant sans jamais se séparer, jusqu'à la mort (1993 :80)

Au quatrième chapitre intitulé « rama endormie ...endormie sous la lune », le narrateur met en parallèle Rama et l'Égypte. Sa relation avec Rama est charnelle, mais impossible, de même avec la patrie, avec les différents changements politiques et Sadate au pouvoir. Cette idée de femme aimée comme patrie, est exprimée clairement par le narrateur qui reprend les paroles d'une chanson nationale, remplaçant le nom de l'Égypte par celui de son amante.

يا أحلي اسم في الوجود يا اسما خلق للخلود...راماة...راماة (1993:100)

Le plus beau nom qui a jamais existé, un nom créé pour l'éternité...Rama ...Rama (1993 :100)

De l'échange des histoires intimes entre les amants, on peut savoir que Rama est orpheline de mère et qu'elle habitait Héliopolis, quartier connue par la communauté européenne qui y vivait. Rama avait pour voisine une Russe de la noblesse qui est tombée amoureuse d'elle.

Par contre, les informations fournies par Mikhaïl sont de caractère plutôt politique, même quand il parle de sa jeunesse où on trouve une indication directe à l'édifice du parti

socialiste situé près de la mosquée, par allusion à la chute du nouveau régime religieux qui remplace le socialisme à l'époque de Sadate.

مقر المركز هنا يا فندم من وراء الجامع ماذا؟ الي اليمين هل ترين هذه المئذنة يا سيدتي جنب الأتحاد الاشتراكي اتفضلوا شرفتونا النبي زارنا والله (1993:86)

Le siège du centre est ici, Madame, derrière la mosquée. Quoi ? À droite, voyez-vous ce minaret, madame, à côté du parti socialiste ? Veuillez nous honorer ? Le Prophète nous a rendu visite, par Dieu. (1993 :86)

Devant les reproches de Rama à Mikhaïl comme qu'il boit beaucoup d'alcool, il répond qu'il buvait uniquement avec ses amis de jeunesse, qui ont tous quitté l'Égypte pour aller vivre en Europe (par allusion directe à cette époque d'émigration massive des coptes à l'étranger).

كنت أشرب مع أصدقاء الشباب الأول الذين تساقطت أوراقهم في عواصم العالم ولم يبق الزمن على أحد منهم (1993:96)

J'avais l'habitude de boire avec les amis de la première jeunesse qui, comme les feuilles, sont tombées dans les différentes capitales du monde et dont il ne reste plus personne. (1993 :96)

Au cinquième chapitre intitulée « fissure dans l'ancien marbre », le narrateur se souvient avec amertume quand le Soudan faisait partie de l'Égypte. Le souvenir est évoqué par une nuance, celle de la relation d'amitié entre Rama et le premier ministre soudanais.

كانت قد حكمت له عن صداقتها مع رئيس الوزراء السوداني السابق، العجوز الطيب القلب [...] ماذا بينها وبين هؤلاء الشيوخ هذه الحطام الباقية من أجسام وعقول كانت فتية وباهرة وتركت بصمات أقدامها على التاريخ. وهي دائما هناك، في الظل، ولكن مؤثرة (1993: 121)

Elle lui avait parlé de son amitié avec l'ancien Premier ministre soudanais, le vieil homme au bon cœur [...] Qu'y a-t-il entre elle et ces cheikhs, ces restes de corps qui étaient jeunes et brillants et qui ont laissé leurs empreintes sur l'Histoire. Et elle était toujours là, dans l'ombre mais influente. (1993 :121)

Pour confirmer son idée, le narrateur nous fournit la seconde référence temporelle 1946, le souvenir de la main qui lance une bombe lors des manifestations des étudiants contre les Anglais.

هناك في 46 كانت اليد التي أُلقت بالقنبلة بعيدة عنه وهي يده أيضا. وهو لا يسمع صوت الانفجار والسيارة العسكرية الانجليزية التي تنقلب فجأة، حداةً مضروبة، غير بعيد عن التمثال البرونزي الداكن الصارم الوجه. (1993:132)

Là, en 46, la main qui a lancé la bombe était loin de lui, et c'était aussi sa main. Il n'a pas entendu le bruit de l'explosion et la voiture militaire anglaise qui s'est brusquement renversée, avec des engins cabossés, non loin de la statue de bronze au visage sombre et sévère. (1993 :132)

La sixième référence temporelle plus précise s'impose : on est en 1959, cette fois-ci c'est Nasser qui arrête tous ses opposants, au point qu'ils préfèrent s'échapper de l'Égypte, en traversant tout le désert de la Lybie. Et de 1959 on revient à 1956, avec Rama et sa lutte dans les villes du Canal de Suez contre les Anglais : Les deux dates ainsi mises en parallèle indiquent la frustration de toute une génération qui croyait avoir réalisé son rêve dans le socialisme et avec la république.

كان هذا في، آخر ليلة من 1959، عندما اعتقلهم جمال عبد الناصر جميعا، في ليلة واحدة، هل تذكر؟ قال: كيف لا أذكر. ما أغرب هذا حقا، كم هذا العالم صغير. [...]
قال: صحيح، هاشم هو الذي سافر عن طريق ليبيا، أليس كذلك، على جمل؟ وعبد الغني [...] سافرت معه حتى بورسعيد. من 1956 كان لي اصدقاء في الميناء [...] هم لم ينسوا فاطمة أبدا، من أيام 56. الفدائية الصحفية التي عبرت معهم من المنزلة ميخائيل، اين هذه الأيام؟ (1993:147)

C'était la dernière nuit de 1959, quand Gamal Abdel Nasser les a arrêtés tous, en une nuit, vous vous en souvenez ?

Il a dit : Comment puis-je oublier ? Comme c'est vraiment étrange ! Comme ce monde est petit... [...]

Il a dit : C'est vrai, Hashim est celui qui a traversé la Libye, n'est-ce pas, avec un chameau ? Et Abdul Ghani [...]

J'ai voyagé avec lui à Port-Saïd. Depuis 1956, j'avais des amis au port [...] Ils n'ont jamais oublié Fatima, depuis les jours de 56. Le journaliste commando qui est passé avec eux du lac du Manzalah.... Mikhail, où sommes-nous de ces jours ? (1993 :147)

Le septième chapitre intitulé “ Isis en terre étrangère “ nous ramène à la première rencontre entre Mikhaïl et Rama, par allusion à l'entrée de l'Islam et des arabes en Égypte : les coptes comme communauté ont toujours soutenu qu'ils sont les originaires du pays, qu'ils se sont métissés avec les Grecs ou les Romains mais jamais avec le sang arabe.

Une idée qui à nos jours et après de longs siècles d'influence wahhabite, est défendue par la majorité des Égyptiens chrétiens et musulmans : L'Égypte n'est pas un pays arabe mais un pays qui parle l'arabe.

قال ميخائيل، يخاطبها بالانجليزية مع ذلك حتى يسمع الغريب أيضا: صحيح وليس هناك مع ذلك أجداد مباشرون. فينا أيضا عرق اليونانيين القدامى، وربما الرومان لا أدري. علي الأرجح لا، الرومان كانوا عساكر و سادة الشيء المؤكد الوحيد انه ليس في عروقنا دماء العرب.
قال محتدما: نعم اختلطت هذه بدماننا. لا أعرف انا أعرف لغتهم، أما حضارتهم فهذه حكاية أخرى نسيت لغتي، أو أسقطتها. عشقي للغتهم أيضا هو عشق الخونة، مضطربا. كمن يعشق خانقته. ولكنها تصبح لغتي أنا، وأنت، لغتنا نحن. أنت وأنا نطقنا بلغة أجدادنا، أول ما نطقنا، هذا تعرفينه، أليس كذلك؟ وما زلنا حتى الآن نتكلم الهيروغليفية المقدسة، في ثوب آخر ربما، وتحت قناع جديد. هذا هو سحر المصريين يحولون كل شيء، كل شيء الي طينهم هم الخاص. (1993:169)

C'est vrai, dit Mikhaïl, s'adressant à elle en anglais pour que l'étranger comprenne aussi : et il n'y a pas d'ancêtres directs cependant. Nous avons aussi la race des anciens Grecs, et peut-être des Romains, je ne sais pas. Probablement pas, les Romains étaient des soldats et des maîtres. La seule chose certaine, c'est que nous n'avons pas de sang arabe dans les veines.
Il a dit sur un ton coléreux : Oui, cela mélangé avec notre sang. Je ne sais pas, je connais leur langue. Quant à leur civilisation, c'est une autre histoire. J'ai oublié ma langue, ou je l'ai laissée tomber. Mon amour pour leur langue est aussi l'amour des traîtres, obligé, comme une personne qui aime celui qui l'étouffe. Mais ça devient ma langue et la tienne, notre langue. Toi et moi parlions la langue de nos ancêtres, la première chose que nous avons dite, tu le sais, n'est-ce pas? Et l'on parle encore des hiéroglyphes sacrés, peut-être sous un autre habit, et sous un nouveau masque. C'est la magie des Egyptiens, ils transforment tout, tout en leur propre boue. (1993 :169)

Pour confirmer cette idée, de parenté entre les coptes et les pharaons, le narrateur compare la vierge Marie à Isis :

ايونيس نعم الأهة الحب القديمة والأولي والدائمة. العذراء أم حوريس أم المسيح وستنا الطاهرة. (1993:170)
دماؤنا في مصر هي الأقوى دائما. لست عرقيا ولا أقول بسيادة جنس على جنس. ولكن أقول بنفرد مصر هذه التي تسميها بزرميط، وأقول أنها بوتقة لا مثيل لنقاء لهبها وقوة اضطرامه، حتى ألهة القدامى هم قديسو الأمس واولياء اليوم، أهلنا يعرفون للدين عمقا ونكهة وخصائص لا يشاركونهم فيها بلد آخر، أيا كان اسم دينهم. حوريس قد يكون اسمه مار جرجس أو سيدنا الحسين. وايونيس لها أسماؤها التي تعيش معنا، في كل بيت في مصر، حتى اليوم وغدا والي أبد الأبدين (1993:170)

Cette tendance de remonter à nos origines n'est pas uniquement chrétienne mais égyptienne en général, l'Égypte est un carrefour inégal de religions qu'elle s'appelle Horus, Saint Georges ou notre seigneur Al Hussein, sans oublier Isis (ou la vierge sainte chez les chrétiens et les musulmans) et qui vit dans chaque maison égyptienne jusqu'à l'éternité (1993 :170)

Le huitième chapitre intitulé « L'Amazone à la plage blanche » est par excellence le chapitre de la politique au roman, Rama raconte les souvenirs de sa lutte politique avec précision, surtout en 1956. Après la révolution égyptienne, et le passage de la monarchie à la

république, une attaque militaire fut menée par les forces alliées de l'Angleterre, la France et Israël en réponse à la nationalisation du Canal de Suez, les égyptiens avec leur armée luttèrent côte à côte dans les villes de canal pour la libération des colonisateurs, Rama était une des « *djihadistes* » qui luttèrent à Suez.

كان البرد قد أخذ يشتد فعلا، لا تنس أننا كنا في ديسمبر 1956. (183:1993)

Il commençait à faire plus froid, n'oubliez pas qu'on était en décembre 1956

كان الفرنسيون يلقون القنابل على البحيرة. (183:1993)

Les Français bombardaient le canal (1993 :183)

En réponse à la question de Mikhaïl sur l'identité des « *djihadistes* » Rama répondait :

قالت: كلهم من ضباط الأحتياطي الي المخابرات، من الشيوعيين على أختلاف نحلهم وملهم، الي الأخوان المسلمين، من الحرس الوطني الي المقاومة الشعبية، من مصر الفتاة والوفد القديم الي التروتسكيين والمستقلين والمهاوييس المعتادين. الذين ماتوا بعد ذلك في بورسعيد والذين جرحوا وتشوهوا برصاص وقنابل الأنجليز والفرنسيين، والذين ماتوا وضربوا وامتهنوا في سجون الثورة ومعتقلاتها والواحاحات. (192:1993)

Tous les communistes avec leurs diverses religions et croyances, les officiers de l'intelligence, et même les frères musulmans, les partisans du parti politique Al Wafd et les trotskystes, ceux qui étaient blessés et mutilés par les bombes des Anglais et Français et sont morts et humiliés dans les prisons de la révolution aux oasis (1993 :192)

Et la conversation se poursuit entre nos héros, vient le tour de Rama pour demander à Mikhaïl où il était durant cette période importante dans l'Histoire du pays et il répond qu'il venait de sortir de la prison, désespéré il n'avait aucune envie de lutter. Et la réponse ne tarde pas de la part de Rama pour nous situer dans le temps réel du récit, on est donc en 1971.

قال: كانت معركتي قد أنتهت مبكرا، قبل ذلك. خرجت من المعتقل، ورفضت يدي من العمل الثوري والسياسة
قالت: كان ينبغي أن ألتقي بك، هناك، منذ خمسة عشر عاما. (194:1993)

Il a déclaré : "Ma bataille s'était terminée tôt, avant cela. Je suis sorti de prison
Et j'ai abandonné le travail et de la politique révolutionnaires."

Elle répond « Je devais t'avoir connu, là-bas, il y a une quinzaine d'année (1993 :194)

Au neuvième chapitre intitulé « Le désir et les bâtons de roseau » Le narrateur nous situe au mois de novembre, un jour de pluie à Alexandrie ce qui nous indique qu'il s'agit de l'automne.

Autre référence temporelle importante, et qui nous approche de l'idée du double ou du masque d'Aurélien, se trouve au dixième chapitre « Le masque de cuivre sans yeux » : on se rapproche plus à la morte de la Seine sans oublier qu'il s'agit du contexte égyptien : ce n'est plus la noyée de la Seine mais le masque de cuivre que les anciens égyptiens utilisaient pour conserver leurs momies.

Tout comme pour Aurélien, Pour Mikhaïl, le masque c'est le double de Rama. Un double plein de mensonges.

تريد يدي أن تنتزع القناع ولو مزقت لحم الوجه تحته مزعا (1993:249)

Ma main voulait arracher ce masque même si j'abîmais la peau du visage dessous (1993 :249)

Du masque de Rama, le narrateur nous emmène à autre masque ou plutôt au mensonge : le grand mensonge de la guerre et la paix du six octobre.

ويندفع صف طويل مهتز ومرح ومرتفع الصوت من الجنود جرحي حرب أكتوبر، يتبادلون الضحكات والنداءات بأسماء يتوكؤون على أحدهم الآخر بعكاز معدنية لامعة ويعرجون ويتساندون بأنصاف الأذرع والسيقان المبتورة، ورؤوس مازالت تلفها الأربطة البيضاء تحت الكاب العسكري وكانت المطربة تموء بقوامها المتطول، تحت النور الفاحش، وعلى فستانها نقوش من الترتير والزجاج متناوبة الألوان وعلى وجهها صقال ممهد مدعوك بعناية من المكياج وعلى عينيها السوداوين اللامعتين كحل ثقيل الوزن [...] وتنوح زائفة النغمة مؤثرة بزيفها الثابت مهتزة البكاء. وصفق الجندي علي جانب المسرح بيديه وهتف بصوت عال واثق مستمع: الله...كمان يا ست...كمان والنيبي.. (1993:243)

Un grand rang de soldats et blessés du six octobre se bousculent au théâtre, ils s'appellent, échangent des cris, en s'appuyant sur leurs battons métalliques avec leurs bras ou jambes mutilés, et leurs têtes encore bandées au-dessous du cap militaire

La chanteuse s'inclinait avec son corps sous les lumières de l'estrade. Sa robe bordée de pièces de cristaux reflétait les couleurs de la lumière, son visage exagérément maquillé avec des cils pleins de Khôl. (...) Elle hurlait une mélodie triste avec de fausses larmes. Un soldat ému applaudit et crie à haute voix : Mon Dieu...encore une fois madame, encore une fois pour l'amour du prophète (1993 :243)

Ce paragraphe mentionné après celui du masque, critique directement la situation du pays à l'époque du Sadate, une génération complète qui a perdu sa jeunesse pour une fausse

victoire, et nous rappelle la scène la plus importante d'*Aurélien*, celle de la rencontre avec les anciens combattants.

L'état d'insatisfaction d'al-Kharrat est, comme d'habitude, présenté en ayant recours à la religion comme refuge. Nier sa conviction politique est comme Saint Pierre qui reniait de connaître Jésus avant le cri du coq, mais c'est Judas qui s'est pendu à la suite de sa trahison

هذا التنين في داخلي يخذلني يفلت مني أحسه اخر وغريبا وقريبا لصيفا بالكبد، كم حاولت أن أنكره قال ميخائيل لنفسه: عند صياح الديك، ثلاث مرات. وضحك. من شنق نفسه؟ من بطرس؟ من يهوذا؟ (1993:244)

Ce dragon dans mes entrailles m'échappe et je le sens étrange et tout près de ma foi. Combien de fois j'ai essayé de le nier se disait Mikhaïl : trois fois au chant du coq, trois fois. Il rit. Qui s'est suicidé ? Pierre ? Judas ? (1993 :244)

Cette réflexion à la fin du dixième chapitre ouvre la voie au onzième chapitre intitulé « la colonne de Dioclétien ». D'une réflexion sur les martyres chrétiens d'Alexandrie à l'époque de Dioclétien, on en arrive aux vivants et leurs témoignages : le jeu de mots en arabe entre martyrs « شهداء » et témoins « شهود » nous renvoie à la souffrance des survivants de la guerre, à observer la détérioration dans tous les aspects de vie en Egypte :

قال: [...] انما أفكر في روعة وبشاعة وحتمية آلاف، مئات الألاف، من أجسام أجدادي الذين يقوم هذا العمود على عظامهم. هذا الجمال، بكل قسوته، ذهبت أجسام الشهداء طعما له. هؤلاء الأقباط، بعنادهم العقيم وأقول المجيد؟ ما الجدوى؟ قالت: الاستشهاد لا يبحث عن جدوى، بطبيعته. قال: أما نحن فنبحث. نحن الذين لم نستشهد بعد. نحن الذين شهدتنا معاناة غير مسطورة على حجر ولا مذكورة في كتاب كان عنف رده لظمة، ليست لها. (1993:255)

Il dit : « quand je pense à l'incroyable et l'horrible des cadavres de mes ancêtres au-dessous de cette colonne, ces coptes avec leur entêtement stérile ou mieux dit glorieux à quoi ça sert ? »
Elle répond : « le martyr ne cherche pas à tirer profit par nature »
Il répond: « Mais nous les vivants on en cherche. Nous sommes ceux dont le témoignage est une souffrance qui n'est pas gravée dans la pierre ni mentionnée dans un livre.
La violence de sa réponse était comme une gifle, qui ne lui était pas destinée. (1993 :255)

Du mirage de la paix avec Israël, on passe au monde arabe et al-Kharrat, au onzième chapitre, met en évidence la situation d'un monde arabe divisé et déchiré.

وكان معهما راكب وحيد يجلس في المقدمة، بجانب السائق النوبي الذي يؤدي عمله صموتا، صغير السن، مرهق الوجه. وعرفنا على الفور أنه فلسطيني يعود من لبنان ليكمل دراسته في كلية الهندسة بالأسكندرية. وعلى عكس معظم الفلسطينيين

كان بارد الصوت، ويتحدث دون انفعال عن الحرب في بيروت، وحكي دون توقف عن الحرب الأهلية في بيروت. وقال دون تأثر ظاهر كيف قضي على عائلات بأكملها في الشياح [...] وقال ان القتل على الهوية هو خبز كل يوم (1993:268)

Il y avait un seul passager au taxi assis à côté du conducteur. On a su immédiatement qu'il est palestinien, retourné du Liban pour suivre des études d'architecture à Alexandrie. Contrairement aux palestiniens, il était froid et parlait de la guerre civile du Liban sans émotion, il racontait comment la guerre a exterminé des familles entières au *Chyah*¹⁶⁸[...] Il racontait que tuer selon l'identité est le pain quotidien. (1993 :268)

Avec cette réalité amère de la guerre civile au Liban, on se situe dans une référence temporelle encore plus claire : 1975, avec le massacre de Pierre Al Jumaïl et où des Palestiniens sont accusés ; à la suite de cet accident, une longue guerre civile se déclencherà au Liban et durera quinze ans.

Et à l'égal de «*comme de toute mort renait la vie* » d'Aragon, al-Kharrat intitule son chapitre suivant «*Le Phénix naît chaque jour* » où l'écrivain expose sa théorie de la vie.

ورد على نفسه: لماذا تنور ثائرتي لهذه الحقيقة الجوهرية التي لا تناقش؟ نحن حقا نعيش وحدنا، ونموت وحدنا. نتعذب وحدنا، ولعلنا أيضا وأساسا نسعد وحدنا. الآخرون ادوات. ليس ثم تشارك. هذه أحلام المهزومين. (1993:278)

Il se répond à lui-même : pourquoi je proteste contre cette vérité fondamentale hors-discussion ? Réellement on vit seul, on meurt seul, on souffre seul et peut-être aussi fondamentalement on trouve le bonheur seul. Les autres sont des instruments, sans aucun partenariat. Ce sont les rêves des vaincus. (1993 :278)

De la guerre du Liban, on va à autre guerre qui est celle de la libération de l'Algérie, déroulée sans la cruauté de celle du Liban.

هذه المدينة تذكرني بالجزائر العاصمة، عقب انتهاء حرب الاستقلال، كنا في البعثة المصرية لدراسة وتقويم الآثار اليونانية الرومانية. وكان لنا صديق جزائري اعتز بصداقته. لست أدري ماذا حدث له الآن. تلقيت آخر خطباته قبل حكاية بن بيلال. وكنا نخرج بسيارته الأوسن السوداء، صادرها ببساطة من مستوطن فرنسي مهاج، نعم مثل سيارة جمال عبد الناصر، لماذا تبتسم؟
قال: الثوريون في كل مكان لهم ملامح مشتركة. (1993:279)

Cette ville me rappelle Alger, la capitale, après la fin de la guerre de libération, nous faisons des travaux de restauration des vestiges gréco-romains, j'avais un ami algérien avec qui j'ai perdu le contact, sa dernière carte date d'avant les incidents de Bin Béla. Il avait une voiture Austin noire, confisquée à un immigrant français, oui pareille à celle de Nasser, pourquoi ris-tu ?

Il dit : les révolutionnaires ont les mêmes caractéristiques partout dans le monde. (1993 :279)

¹⁶⁸ Zone située au sud de Beirut

Ainsi expliqué d'une façon sarcastique, la révolution d'Algérie, al-Kharrat a voulu plutôt critiquer les guerres de libération du monde arabe inspiré par le régime de Nasser.

On en arrive au dernier chapitre intitulé « le neuvième et dernier jour » et qui s'enchaîne avec le troisième, c'est l'anniversaire de Rama. Bien différent de celui du troisième chapitre où elle l'a célébré entre amis et cadeaux, cette fois c'est la solitude qui règne.

قالت له: تلقيت بطاقتك. أنت الوحيد الذي تذكرت عيد ميلادي. حتى أنا، كنت قد نسيت تماما
قال: هذا يوم لا أنساه. يوم اعلان الحرب الفلسطينية الأولي. يوم اعتقلت في 48
قالت: كان يحسن بك أن تنسي. (1993:322)

Elle lui disait : j'avais reçu ta carte de félicitation ; tu étais le seul à s'en souvenir, même moi j'avais complètement oublié.

Il lui répondait : c'est un jour mémorable, le jour de la déclaration de la première guerre de Palestine. C'est le jour de ma détention.

Elle lui répondait : Il te fallait mieux oublier. (1993 :322)

Arrivant à cette étape de leurs vies, nos protagonistes se demandent à quoi sert la résistance ou la lutte pour la Palestine : toute une jeunesse perdue.

الآن أوشكت الرقصة على الانتهاء، وموسيقى العذاب واللذة ترتطم اصداؤها بالأحجار العارية الصلدة القديمة. (1993:337)
Maintenant que la danse arrive à sa fin, et que la musique de la souffrance et du plaisir se choque avec les pierres nues. (1993 :337)

La danse de passion finit mais l'amour ne finira jamais, ainsi notre héros décide de se laisser mener avec le dernier qui lui reste ou qui reste : l'amour à la patrie.

De tout ce qui précède, on peut dire que la précision temporelle sous ses différentes formes n'a pas pour objectif d'embellir le texte, mais plutôt un but voulu par l'écrivain qui cherche à exprimer l'état psychologique qui a dominé toute la génération des années soixante, une génération qui a vécu la guerre avec Israël et le rêve de libérer la Palestine à l'époque de Nasser et le revers de la prétendue paix (ou capitulation) avec l'État d'Israël.

La précision du temps est devenue l'un des mécanismes les plus importants sur lesquels al-Kharrat s'est appuyé pour construire son roman, ou autrement-dit, pour lier ses personnages aux événements de l'Histoire.

Avant de terminer, il convient de mentionner qu'al-Kharrat avait tendance, en général, dans ses romans (comme *Alexandrie terre de safran*) à dater avec les mois coptes en plus des mois grégoriens, ce qui ne s'est pas le cas dans *Rama et le dragon* et où l'accent est mis sur la dimension historique des événements et non sur la religieuse

➤ L'ordre chronologique

L'ordre normal de la vie est le passé suivi par le présent et du futur, dans le sens où il s'agit d'une linéarité. Le texte de fiction ne respecte pas souvent cet ordre.

[...] فيخلق ايقاعا زمنيا خاصا لكل نص، ومنطقا ايديولوجيا ينبع منه، وذلك عندما يمسك بخيوط السرد، فيركبها بعضها على بعض في أشكال معقدة يقتضيها موضوع القصة، فيدرج استرجاعا تارة واستباقا أخرى، أو يدرج استباقا في استرجاع، أو العكس، فتتبعثر الذرات الزمنية، للبحث عن نظام سردي يجذب المتلقي (نجم كاظم، عبد الله :2002:41)

En rompant avec l'ordre linéaire, le narrateur crée une séquence temporelle particulière à chaque récit et une logique qui en émane. C'est alors par le jeu complexe de superposition des temps par anticipation ou rétrospection que la narration devienne intéressante (Negm Kazem, Abdallah, 2002 :41)

Le changement de l'ordre chronologique n'est pas du tout un hasard, mais plutôt une technique narrative à plusieurs objectifs entre eux :

خلق ايقاع خاص لكل نص ومنطق ايديولوجي ينبع منه حيث لا يخضع الزمن لعمودية السرد تلك العمودية الخطية التصاعدية التي تتطور فيها الأحداث وتتضافر في خدمة الحكمة، بل اننا نجد أنفسنا أمام زمن يرمي الي تكسير منطق الزمن الخارجي، وذلك بالانتقال بين مختلف الأزمنة، وفي هذا الانتقال يتداخل التاريخي بالواقعي بالنفسي التخيلي (يقطاني، سعيد ، 1985:294)

Créer un rythme particulier à la narration, au service du développment de l'intrigue, permettant le déplacement entre différents dimensions temporelles où, l'historique, le réel et l'imaginaire sont étroitement liés. (Yaktani, Saïd, 1985 :294)

استحالة التتبع الخطي لكل الأحداث التي تقع في لحظة واحدة حيث يصطدم الترتيب الخطي للوحدات اللغوية البسيطة بمشكلات عديدة معقدة عند محاولة ترتيب الحوادث على نفس النسق الخطي حيث ان هذا الخط يقطع ويتلوى ويعود على نفسه، ويمط الي الأمام ويمط الي الخلف حتى في أكثر النصوص القصصية بساطة وسذاجة. (قاسم ، سيزا ، 2004:94)

L'impossibilité d'un suivi linéaire de tous les événements qui se produisent en un instant, car "l'ordre linéaire des unités linguistiques simples" se heurte à de nombreux problèmes complexes lorsqu'on essaie d'organiser les événements sur le même schéma linéaire, car cette

ligne se coupe, se tord, en s'étirant en avant ou en arrière même dans le cas du plus simple et texte de fiction. (Qasim, Siza ,2004 :94)

Le changement de l'ordre chronologique se produit aussi soit pour donner un sens nouveau à ce que n'avait pas de signification en premier lieu (comme une technique visant à remplir les lacunes), soit pour reprendre des situations qui se sont produites au début du texte et les relier avec d'autres à venir.

Parler de l'ordre chronologique dans *Rama et le Dragon* relève de diverses techniques, et possibilités de reprendre les événements et de les anticiper pour être interconnectées avec le présent narratif, tout en conservant l'esthétique de la narration. Un étonnant mouvement de transition entre le temps de narration et de l'Histoire qui se confondent et se complètent. Cela se fait par les deux mécanismes toujours mêlés au présent du récit comme suit : le premier : remémoration et le second : anticipation

La remémoration. Le narrateur s'est appuyé pour relier la remémoration sur plusieurs techniques, dont la première consiste à entourer la section remémorée avec une phrase similaire à ses deux extrémités au début et à la fin de la narration. Cette phrase rappelle les deux lignes qui séparent la phrase interlocutoire du contexte du texte original, comme nous le trouvons dans le premier chapitre, ce qui pose le problème existentiel du roman.

هل الحب هو هذا النداء الذي لا رد عليه ابدأ؟ ولا ينقطع، لا يملك ان يرده عنه، ملحا، يصحبه في صحوته ونومه منذ امد يبدو له قديما، لا بدء له ولا تبدو له نهاية؟ هل الحب هو الوحدة؟ (6:1993)

L'amour est-il cet appel sans réponse, il ne s'arrête pas, on ne peut le détourner, une insistance qui l'accompagne longtemps dans son éveil et son sommeil. Il n'a ni début ni fin ? L'amour est-il la solitude ? (1993 :6)

La seconde technique consiste à présenter un événement dans le présent qui déclenche le flux de souvenirs afin que la mémorisation se fasse naturellement, et c'est ce que nous

trouvons en évoquant l'anniversaire de Rama, qui ramène le souvenir de la guerre de Palestine et de l'arrestation de Mikhaïl

قالت له: تلقيت بطاقتك. أنت الوحيد الذي تذكرت عيد ميلادي. حتى أنا، كنت قد نسيت تماما
قال: هذا يوم لا أنساه. يوم اعلان الحرب الفلسطينية الأولي. يوم اعتقلت في 48
قالت: كان يحسن بك أن تتسى. (1993:322)

Elle lui disait : j´avais reçu ta carte de félicitation ; tu étais le seul à s´en souvenir,
Même moi j´avais complètement oublié.
Il lui répondait : c´est un jour mémorable, le jour de la déclaration de la première guerre de
Palestine. C´est le jour de ma détention.
Elle lui répondait : Mieux valait que tu oublies (1993 :322)

La troisième technique est la subjectivité, la remémoration est placée dans le cadre de la perspective du personnage qui lui donne un caractère émotionnel. L´histoire peut être racontée sous différentes perspectives, subjective si elle est présentée à la première personne et objective si elle est narrée à la troisième. Les deux perspectives peuvent se superposer quand le narrateur et le personnage participent à la remémoration, cette technique se répète dans l´évocation d´événements historiques, comme celle de Rama rejoignant la résistance dans le canal, ou la détention de Mikhaïl.

قال لها: قال لي صديق أنك حينما كنت في بورسعيد، في اثناء الاحتلال اقصد، كان أسمك فاطمة في المقاومة، انت حكيت لي،
أليس كذلك؟ رفع الضباط المصريون المسدسات على بعضهم البعض، من أجلك!
قالت: كانوا مهذبين جدا. (1993:338)

Il lui dit : Un ami m'a dit que quand tu étais à Port-Saïd, pendant l'occupation, je veux dire, tu t'appelais Fatima dans la résistance, tu me l'as dit, n'est-ce pas ?
Les officiers égyptiens ont pointé leurs armes les uns sur les autres, pour toi !"
Elle a dit : Ils étaient très polis. (1993 :338)

و ايضا في

قالت: ماذا كنت تعمل في ذلك الوقت؟
قال: كانت معركتي قد انتهت مبكرا، قبل ذلك. خرجت من المعتقل ونفضت يدي من العمل الثوري والسياسي معا.
وخرجت من هوة سنوات اليأس الذي شل القلب طويلا. (1993:194)

Elle a dit qu'est-ce que tu faisais à l'époque ?
Il a dit: Ma bataille s'était terminée tôt, avant cela. Je suis sorti de prison et j´ai abandonné le travail révolutionnaire et politique. Et je suis sorti du gouffre qu´étaient les années de désespoir qui avaient paralysé le cœur pendant longtemps. (1993 : 194)

Cette technique vise à révéler la personnalité intime des personnages du roman. La quatrième technique consiste à confondre les souvenirs aux rêves, cette stratégie se répète avec fréquence. Ainsi on trouve Mikhaïl qui se lève du sommeil, répétant le nom de Rama, parfois l' imagine comme un cygne émergeant de l'étang.

عندما نزلنا الي الشارع النائم قلت لي: في الفترة الاخيرة ظللت أستعيد ما حدث في مدينتنا المسحورة وأسترجعه ألف مرة. قلت لك: نعم .. كأنه حلم غريب... هل حدث فعلا؟ يخيل الي أنه لم يحدث. (37:1993)

Quand nous sommes descendus dans la rue endormie, tu m'as dit : récemment, je n'arrêtais pas de répéter (de me souvenir) ce qui s'était passé dans notre ville enchantée et de le rappeler mille fois. Je t'ai dit : Oui... C'était comme un rêve étrange... S'est-il vraiment produit? Il me semble que cela ne s'est pas produit. (1993 :37)

Entre rêves et souvenirs, la narration se détache de tout ordre chronologique. Par le rêve, le narrateur masque les désirs refoulés de ses personnages, pourtant par le souvenir, sélectif et intentionnel, il les affine et révèle, comme il l' exprime par la pensée de Mikhaïl

لا يعرف الآن ماذا قالت له وماذا لم تقل، ولا يعرف ما الذي حدث، وما خيل اليه أنه حدث. هل هو فعل التذكر ينتشل هذا المشهد من غيابات النسيان، أم هو وهم ينتزعه انتزاعا من مخالب الواقع؟ (255:1993)

Il ne sait pas maintenant ce qu'elle lui a dit et ce qu'elle n'a pas, non plus si s'est réel, ou imaginaire. Est-ce l'acte de remémoration qui arrache cette scène aux absences de l'oubli, ou est-ce une illusion qui l'arrache aux griffes du réel ? (1993 :255)

De ce qui précède, on constate clairement l'importance du rôle joué par la remémoration dans la construction des personnages, éclairant de nombreux aspects de leurs passés ainsi que leurs états psychologiques et sociaux.

L'anticipation. Tout comme le narrateur remonte dans le temps, rappelant les expériences du passé, il va au-delà du moment présent, pour imaginer l'avenir et prédire son potentiel sans prendre en considération le bien ou le mal ou sa vérification, on peut le définir comme :

تقنية زمنية تخير صراحة اوضمنا عن أحداث أو أقوال سيشهدها السرد في وقت لاحق. (الفيصل، سمر، 1995:179)

Une technique temporelle qui raconte, explicitement ou implicitement, des événements ou des dictons dont le récit sera témoin ultérieurement. (Al Faissal, Samar, 1995 :179)

L'une de ses fonctions les plus importantes consiste à faire anticiper un événement ou spéculer sur l'avenir de l'un des personnages (Bahrawi, Hassan, 1999 :132) Quant à la caractéristique la plus saillante de l'anticipation, elle est ainsi définie :

كون المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد. (نفس المرجع ص 33)

L'information qu'elle fournit n'est pas caractérisée par la certitude, à moins que l'événement ne soit réellement déroulé, il n'y a rien pour le confirmer (Ibid., p.33)

L'anticipation reste une forme d'attente car elle peut venir hypothétiquement et ne s'accomplit pas dans la structure narrative de l'histoire, mais elle ne perd souvent pas son rôle d'excitation et de suspense. Dans le cas de *Rama et le Dragon*, il est à noter que l'utilisation de cette technique est moins que celle de la remémoration¹⁶⁹.

قال: وراوية أيضا؟ ألا تنتهي مواهيك
قالت: يقولون هذا هو البحث عن النفس. لا أجد نفسي
قالت بحماسة الأوهام التي يعرفها فيها: قصة فتاة مصرية كانت تريد أن تحقق حلمها كاملا، عظيما لا يشوبه عيب. ولكنها
في النهاية سترضي بما يتاح لها.
قال: على طريقة تشيكوف؟
قالت: لا، ليس في مساء تشيكوف. بل في عز الظهر، في النور والشمس (الخراط،1993:185)

Il lui dit : Et romancière aussi ? Est-ce que tes talents sont infinis ?

Elle lui répond : On appelle cela la recherche de soi-même. Je ne peux pas me trouver

Le sujet de son roman avait pour protagoniste une fille qui voulait réaliser tous ses rêves, et qui termine par accepter la réalité.

Il lui demande : à la manière de Tchekhov.

Elle répond : non comme *la nuit d'épouvante* de Tchekhov sinon en plein jour et sous le soleil (1993 : 185)

En unissant deux mots contradictoires : illusion et enthousiasme avec les temps verbaux qui opposent le passé au futur : « une fille qui a voulu réaliser son rêve complet mais enfin elle acceptera la réalité » le narrateur a voulu souligner la situation d'angoisse et solitude, d'une génération complète, celle qui a lutté en 1956 contre Israël avec qui le gouvernement de Sadate signe un accord de paix. Le rêve de la recherche de soi ou de

¹⁶⁹ Cela est dû à la nature même du roman réaliste.

l'avenir, qui se termine par la soumission à la réalité douloureuse, une réalité que le narrateur ridiculise par :

قالت له، بنوع من الحسد: سفيتلانا ستالين تزوجت ست مرات، يالها من امرأة اعصار. وجورج ساند لم يعرف أحد عدد عشاقها
قال: وقد كان عندنا نحن أساطير، أمينة وسامية وتحية (197:1993)

Elle lui disait, avec un ton de jalousie, Svetlana Staline s'est mariée six fois, quelle tempête ! Et George Sand on n'a jamais connu le nombre d'amoureux qu'elle a eus » Il lui répondait : « nous aussi nous avons nos légendes, Amina, Samia et Taheya¹⁷⁰ (1993 :197)

La fin de la conversation évoque une question philosophique et existentielle importante, faut-il résoudre les conflits politiques par le silence, les faits ou les paroles ?

Question ouverte au futur.

قال: لأن الكلام بالطبع افقار. لأنه يضع أسوارا على ما لا يحد
قال: لأن هناك الفعل. الفعل وحده هو الذي يعطي الصمت معنى
قال: الفعل ايضا يحمل الالتباس. بل هو غامض بذاته، هو الشيء ونقيضه. وهو ايضا محدود ويضع حدودا
قال: هذا بالضبط قيمته
قال: أين المفرد؟ الفعل الواحد أكثر من شيء، وأقل من شيء
قال: الكلام ايضا فعل. وفعل الكلام، نيرته، حرارته، اشارته، عفويته، تدبره، تعثره، كلها ضروري، حتمي، حيوي
قالت: له: دوختني. أليس هذا كله عبثا؟ (197:1993)

Il disait : parce que les paroles sont pauvreté. Elles mettent des barrières

Il disait : parce qu'il y a l'action, c'est l'action qui donne uniquement au silence son sens

Il disait : l'action aussi peut-être perplexe et mystérieuse, elle peut exprimer une chose et son contraire,

Elle est aussi limitée et limitant.

Il disait : c'est justement là où réside sa valeur

Il disait : où s'enfuir ? L'action est plus qu'une chose et moins que l'autre

Il disait : la parole aussi est une action : son ton, sa chaleur, sa connotation, spontanéité et trébuches sont tous importants et vitaux.

Elle lui disait : j'ai eu du vertige, tout cela n'est-il qu'absurdité ? (idem)

Dans le onzième chapitre intitulé « Colonne de Dioclétien » le narrateur oppose deux images de l'Égypte, la première (la véritable) est celle d'un pays complètement détérioré surtout en infrastructures et la seconde celle de ses rêves ou celle imaginée dans ses rêves :

¹⁷⁰ Sont les noms de fameuses danseuses de ventre égyptiennes.

À propos du beau passé et de sa collision avec la réalité douloureuse et l'avenir mystérieux, nous lisons

وعن الماضي الجميل واصطدامه بالواقع الاليم والمستقبل الغامض نقرأ :

قال لها: تعرفين انني، هنا، في السيرابيوم تحت، منذ أربعين عاما ربما، وثبتت فوق بئر مستحيلة، لا قرار لها، وعبرت، طفلا، الي ساحة منيرة، وطرقت ممرات منقورة في الصخر، وأحسست هناك بما يشبه الحرية !
 قالت: نعم، حكيت لي
 قال الرجل: متأسفين والله. النزول تحت ممنوع . المياه طاغية.
 قال: المجاري تاني؟
 قال الرجل: الله أعلم جاء مهندس من شهرين ولم يرجع.
 سألته: ومتي يفتح؟
 قال الرجل: ربنا يسهل
 قالت له بعد ذلك: ليس للمصلحة علم بهذا لم يأت التقرير بعد. لعله في الوزارة، أو تاه في وزارة أخرى.
 قال لها: ربنا يسهل. (1993:285)

Il lui dit : Je ne sais pas si je t'ai raconté mes aventures d'enfance, au dessous du Sérapéum, passant par des couloirs de rocs, je me sentais libre.

Elle lui répond : oui, tu me l'as raconté

Le gardien disait : Désolé, descendre est interdit, c'est plein d'eau

Il répond : L'égout une autre fois ?

Le gardien répond : Dieu seul le sait. Un ingénieur est venu il y a deux mois et il n'est plus retourné.

Elle lui demande : Et quand sera-t-il ouvert ?

Le gardien répond : quand Dieu le facilite.

Elle lui répond : Au bureau des antiques ils n'ont aucune idée, le rapport peut-être au ministère ou perdu dans un autre ministère.

Il lui répond : que Dieu le facilite ! (1993 : 285)

Un discours direct qui traduit la réalité de la détérioration de l'infrastructure d'un pays sorti d'une longue guerre. Face à cette réalité amère, un discours indirect traduit l'image de l'Égypte dans l'imagination du narrateur :

أما جسديك فبردية ناعمة قوية النسيج، حقل تونع فيه الزهور الهيروغليفية، عظامي استراحت في طين جسمك الرخي يا ايزيس الأم العذرية وعانقت ساقي دلتاكي الخصيبة وسقطت علي في نومي المسلة المضلعة المتفجرة بالدماء المحبوسة [...] (1993:259)

Mais ton corps est un papyrus fort, un champ où fleurissent l'hiéroglyphique, mes os se reposent dans la boue de ton corps Isis, mère vierge et mes jambes serraient ton Delta fertile Dans mon rêve, l'obélisque saignant m'est tombé au-dessus. (1993 :259)

Entre Rêve et réalité, on en arrive à la première information personnelle et qui nous dévoile l'identité de notre protagoniste :

قالت له: أنت مهندس معماري يشتغل في ترميم الأثار، ضل طريقه الي السياسة والشعر و الفلسفة؟ ام شاعر وثورى وفيلسوف ضل طريقه الي الهندسة وترميم الأثار؟
قال بأعتراف هادئ: أنا قبطني في منتصف العمر، لم أشف بعد من طفولتي. وعجوز جدا.
قالت: لم أقصد هذا. لا تصنع من الحكاية دراما يا أخي. و لكن ماذا أقول لك يا ميخائيل، الا ترى مع ذلك ما يدور حولك؟ الا ترى أن هذا الشعر أو التصوف أو ما لست أدري، هو بتر، وتشويه لنفسك وللعالم، ولمصر هذه التي يربطك بها ما يشبه المرض؟ أقصد الا ترى الواقع؟
قال: أري. أري لا أستطيع الا ان أري بالطبع. وتكويني الرؤية. لا أريد ...أن أري. ولكني برغمي مفتوح العينين (266:1993).

Elle lui dit : Tu es un ingénieur qui travaille à la restauration archéologique, et qui a perdu son chemin dans la poésie et la philosophie ou le contraire ?

Il avoue tranquillement : Je suis un copte, d'âge mûr, sans le pouvoir de se libérer de son enfance, en même temps un vieillard.

Elle lui répond : Ce n'est pas mon intention. Je te demande Mikhaïl est-ce que tu ne vois pas ce qui nous entoure ? Ne crois-tu pas que cette poésie, ce sophisme sont une déformation de toi-même, du monde et de l'Égypte ? Je veux dire ne vois-tu pas la réalité ?

Il lui répond : Je vois. Je vois Je ne peux que voir certainement, la vue me tue, je ne veux pas...voir, et malgré moi. J'ai les yeux ouverts. (1993 :266)

De ce qui précède, nous pouvons dire que l'anticipation, malgré sa rareté dans le roman, n'est pas moins importante que d'autres structures temporelles.

➤ **Le rythme de la narration.**

Le rythme narratif est considéré comme un axe essentiel de la narration en général, car il n'y a pas d'histoire sans un rythme oscillant entre l'accélération et le ralentissement. Les critiques établissent quatre mécanismes ou mouvements temporels qui contrôlent la vitesse et la lenteur du texte, dont deux provoquent un net ralentissement du temps du texte, à savoir la scène et la pause, et deux sa vitesse, le sommaire et l'ellipse.

La Scène. La scène donne l'illusion d'une coïncidence parfaite entre le temps qu'on met à lire l'épisode et le temps qu'il met à se dérouler. Le temps du récit étant égal au temps de l'histoire, on en rendra compte par la formule :

TR (temps du récit) = TH (temps de l'histoire). Le type canonique de la scène est le dialogue. (Jouve 1997 :36)

La scène a plusieurs fonctions entre elles :

• Donner l'impression, d'une manière réelle, que l'action a vraiment eue lieu et ceci par la répétition de quelques phrases et mots en argot qui reflètent l'expérience quotidienne vécue.

قالت له: ميخائيل، ميخائيل، الزرارين فوق، ضعهم في العروتين على جنب وحياتك، خلصني (90:1993)

Elle lui dit : Mikhaïl, Mikhaïl, les deux boutons dessus, mets-les dans les passants sur le côté et par ta vie, dépêche-toi. (1993 :90)

Et aussi dans :

قال: جرحت أصبعي
قالت: يا عيني!
مامعني هذا: يا عيني؟
وحاول أن يقبل خدها
قالت بسرعة وحسم وهي تتدير وجهها عنه:
" يا عيني " تعبير عربي يدل على العطف! (50:1993)

Il a dit : je me suis fait mal au doigt
Elle a dit : Oh prunelle de mes yeux !
Qu'est-ce que cela signifie : oh prunelle de mes yeux ?
Et il a essayé d'embrasser sa joue
Elle dit rapidement et résolument, détournant son visage
« Ô prunelle de mes yeux » est une expression arabe qui dénote la sympathisation ! (1993 :50)
• La scène a aussi une fonction descriptive.

Lorsque les personnages parlent, ils décrivent une situation tout en exprimant leur opinion.

قال: لماذا هذه النظارة الزرقاء؟ ليست الشمس بمثل هذه الحرارة.
قالت: الا تناسبني؟ انظر... هل هي كبيرة جدا على وجهي؟ و لونها؟ اكثر قتامة قليلا عما ينبغي؟
قال: لا، ليس الأمر كذلك. تناسبك جدا طبعاً. كل شيء تضعيه يكتسب منك انت جماله.
قالت: باركك الله يا حبيبي. أنت دائما تجاملني.
قال: لا، صحيح. لكن لماذا النظارة بعد الظهر؟
قالت: أضع بيني و العالم جداراً.
قال: لا، دعي هذا، أرجوك. أي جدار؟ لا يمكن أن يقوم بينك و العالم جداراً... أنت؟ أنت نفسك قوة كونية.
قال لنفسه: هذا الكليشيه مناسب جداً (138:1993)

Il a dit: Pourquoi ces lunettes bleues ? Le soleil n'est pas si chaud.
Elle a dit : ça ne me va pas ? Regarde... c'est trop grand pour mon visage ? Et sa couleur? Un peu plus sombre qu'il ne devrait l'être ?
Il a dit: Non, ce n'est pas le cas. Bien sûr, cela te va très bien. Tout ce que tu portes acquiert sa beauté de toi.
Elle a dit : Que Dieu te bénisse, mon amour. Tu me complimentes toujours.
Il a dit: Non. C'est la vérité. Mais pourquoi les lunettes de l'après-midi ?

Elle a dit: Je mets un mur entre le monde et moi.

Il a dit : Non, ne le fais-pas, je t'en prie. Quel mur ? Un mur ne peut pas se dresser entre toi et le monde... toi ? Tu es toi-même une force cosmique.

Il se dit : Ce cliché est très approprié. (1993 :138)

De ce qui précède, on connaît la position du narrateur sur l'isolement imposé à l'Egypte suite à l'accord de paix avec Israël. Rama veut mettre un mur entre le monde extérieur et elle, mais c'est impossible. L'Égypte était et est toujours le cœur battant de l'arabité, ou une force cosmique, comme le décrit al-Kharrat, malgré sa dernière phrase comme un « cliché approprié », qui reflète un état d'insatisfaction face à la prétendue paix.

• La scène aide aussi à déterminer les ressemblances et les différences émotionnelles, intellectuelles et sociales entre les personnages.

قالت له، تحكي: بيني وبينه علاقة خاصة جدا. ليس بالمعني الذي قد يتبادر الي ذهنك (ظل تصديقه لها معلقا) سوف احكي عليك حكايته معي، ولكن عدني ألا تقولها لأحد، أبدا، هل تعد؟ المسألة لا تتعلق بي، بل يهز سلامته وربما حياته أيضا. صحيح، لا أبالغ. لا تقل. " رامتك وحكايتها" هذه قصة لا يعرفها في العالم الواسع الا ثلاثة، منهم أنا، أنا الوحيد الذي لم يشارك فيها بالفعل، والذي سوف يعرف منها شيئا. وكان هذا في اخر ليلة 1959، عندما اعتقلهم جمال عبد الناصر جميعا، في ليلة واحدة، هل تذكر؟ قال: كيف لا أنكر. ما أعرب هذا حقا، كم هذا العالم صغير. في صباح نفس هذا اليوم شربت معه قهوة كابوتشينو، كنت في سيموندس، ودخل، وقلت له كل سنة وأنت طيب، وتحدثنا قليلا على القهوة. - هل كنتما صديقين؟

- اعرفه بالطبع. صداقة لا. لا، اصدقائي قليلون جدا. كنت أتابع كتاباته وأحترمها. كان فيه، وفيها، نوع من الحيوية وسعة الافق والتوفز. هل انقلبت الان شططا؟ لا أعرف. وبالتأكيد شطحاته الان لا نهاية لها، ولا منطق بالطبع. - كنتما صديقين، من ناحية، أو تقريبا، من ناحية أخرى. وتمضي السنوات الطويلة، ونحن لا نعرف... هذا هو برهانك على ان العالم صغير[...] (1993:247)

Elle lui racontait : une relation très spéciale m'unit à lui. Pas dans le sens qui pourrait vous venir à l'esprit (sa croyance en elle restait en suspens) Je vous raconterai son histoire avec moi, mais promettez de ne la racontez à personne, c'est promis ? Elle reprend, l'affaire ne me concerne pas, mais ébranle plutôt sa sécurité et peut-être aussi sa vie. C'est vrai, sans exagération, ne dites pas "Rama et son histoire".

J'ai pensé, une aventure que seules trois personnes connaissent, moi, le seul qui n'y ait pas réellement participé, et qui en saura quelque détail. C'était la dernière nuit de 1959, quand Gamal Abdel Nasser les a tous arrêtés, en une nuit, tu t'en souviens ? Il a dit: Comment puis-je ne pas m'en souvenir ? Comme c'est vraiment étrange et comme ce monde est petit, ce même jour, au matin, j'ai bu un cappuccino avec lui, j'étais chez Symonds, il est entré, je lui ai dit bonne année et nous avons parlé un peu autour d'un café.

- Vous étiez des amis ?

- Bien sûr, je le connais. Amitié non. Mes amis sont très peu. J'ai suivi ses écritures et les ai respectées. Il y avait en lui, et en elles, une sorte de dynamisme, d'ouverture d'esprit et d'enthousiasme. Ont-elles changé maintenant ?

- Vous étiez amis, d'un côté, ou presque, Et de longues années passent, et nous ne savons pas... C'est ta preuve que le monde est petit [...] (1993 :247)

Dans cette scène, Mikhaïl découvre la relation de Rama avec les détenus à l'époque de Nasser, qui coïncide avec sa sortie de prison. Cette scène démontre le rapprochement intellectuel et social entre les deux protagonistes.

De ce qui précède, on peut dire que la fonction principale de la scène dans le roman, est de rendre la narration plus vive en rompant sa monotonie.

La pause. Désigne les passages où le récit se poursuit alors qu'il ne se passe rien sur le plan de l'histoire. Il s'agit de fragments non narratifs : descriptions ou commentaires du narrateur. (Jouve, 1997 : 37)

فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها (الحمداني، حميد، 1991:77)

Les fonctions de la description sont multiples. Décrivant les aspects de la vie, les villes, les meubles et la nature, elle aide à révéler les dimensions psychologiques et sociales des personnages ce qui par conséquent aura un rôle important dans le développement de la narration.

كانت النافذة العريضة في الاوبرج مسدلة الستائر، والغرفة غائمة الضوء، كأنما هي داخل حوض زجاجي مائي نرح ماؤه ولكن الهواء مازال رطبا رازحا، وقارون الساكنة الثقيلة من وراء النافذة لها حضور ما في الغرفة الصامتة، انفاسها الملحية تهب من وراء الخشب، وصرخة النورس ثاقبة تصل اليهما من بعيد، ثابتة في السماء المحجوزة لا تسقط. فتحت له الباب، ووقفت بجانب السرير، جسمها الفارع تحت بلوزة هندية خضراء باهتة الخضرة بها نقوش وازهار ذهبية داكنة، تنزل الي ما فوق ركبتيها، وتترك ساقيها عاريتين. (الخرائط، 1993:220)

La large fenêtre de l'auberge avait les rideaux fermés. La pièce était couverte de lumière, comme si elle se trouvait à l'intérieur d'un bassin de verre sans eau, mais l'air était encore humide. Le lac *Qarun*, statique derrière la fenêtre, avait une certaine présence dans la chambre silencieuse, son haleine salée soufflant de derrière le bois. Le cri perçant de la mouette s'écoutait de loin. Elle lui ouvrit la porte, et se leva à côté du lit, son large corps sous un chemisier indien vert pâle avec des motifs et des fleurs d'or sombre, descendant jusqu'au-dessus de ses genoux, laissant ses jambes nues. (Al-Kharrat, 1993 :220)

On note que le temps de narration s'est complètement arrêté lorsqu'il a atteint le stand descriptif, ce qui est confirmé par l'utilisation du mot "se tenir", la narration sera reprise avec le dialogue entre les deux héros sur le concept de liberté.

Le sommaire. Contrairement à la pause et la scène, « le sommaire résume une longue durée d'histoire en quelques mots ou quelques pages : il produit donc un effet d'accélération. Le narrateur met moins de temps à raconter les faits qu'ils n'en ont mis à se dérouler » (Jouve 1997 :37)

Siza Kassem, a précisé plusieurs fonctions du sommaire parmi eux (Qasim, Siza,

2004 : 82)

- Le passage rapide pour résumer de longues périodes.
- La Présentation générale des séquences du roman et les liens entre elles.
- La Présentation générale d'un nouveau personnage.
- La Présentation des personnages secondaires que le roman n'intègre pas en détails.
- Une référence rapide aux intervalles de temps et aux événements qui s'y sont déroulés

On trouve cette technique narrative dans le passage direct des souvenirs de l'enfance

de Mikhaïl à l'année 71

قال لنفسه: عذابات الطفولة قد انقضت. ألم تنقض؟ قال لنفسه، بصوت مرتفع، وللجدران المعتمة: أجن. هل أنا أجن؟ وأفقد السيطرة على الرشد؟... لا أكاد أصدق هذا الذي أراه- مرة أخرى؟ - هذا الذي يحدث امامي، في سنة 71، في غرفة من شقة [...] (الخرائط، 1993:39)

Il se dit : les tourments de l'enfance sont passés. Ne sont-ils pas terminés ? Fou, suis-je devenu fou ? se dit-il d'une voix forte, aux murs obscurcis. Est-ce que j'ai perdu le contrôle de mes sens ? Je n'arrive pas à croire ce que je vois encore ? - Ce qui se passe devant moi, en l'an 71, dans une chambre d'un appartement [...] (Al-Kharrat ,1993 :39)

Le résumé de la vie de Mikhaïl de l'enfance à l'an 71 met en lumière les années 70, en particulier la présidence de Sadate, la victoire partielle de l'armée égyptienne sur Israël en l'an 73, les accords de Camp David, le traité de paix avec Israël, la reprise du Sinaï avec conditions, la rupture des relations diplomatiques de l'Égypte avec la plupart des pays arabes, la politique d'ouverture de Sadate, le déclin des idéologies socialistes, la fuite des cerveaux, l'émigration des intellectuels et la réaffirmation de l'intégrisme islamique.

L'ellipse. Aussi connue comme l'omission, une technique qui est utilisée dans les arts en général, c'est aussi le silence en musique. Avec l'ellipse, Un ou plusieurs éléments du temps de la fiction sont passés sous silence. Le temps de la narration efface ainsi celui de la fiction, aidant l'écrivain à mettre en ordre les événements de son récit selon la nature de ce dernier.

تمثل المقاطع الزمنية التي لا يعالجها الكاتب معالجة نصية (قاسم، سيزا، 2004:93)

L'ellipse représente donc, les segments de temps non traités textuellement par l'écrivain (Qassim, Siza, 2004 :93)

La différence entre le sommaire et l'ellipse est que dans le premier l'auteur résume les événements qui se sont produits au cours d'une période spécifique en lignes ou en pages. Quant à l'ellipse, les événements sont effacés et ignorés par l'écrivain qui les passe sans en parler.

وللثغرة نوعان " ثغرة مذكورة (مصرح بها) حيث يشار إليها في عبارة موجزة مثل بعد مرور سنة أو سنوات وهكذا، وقد لا يصرح بها، وعلى القارئ أن يستخلصها من النص فتسمى ثغرة ضمنية. (قاسم، سيزا، 2004:94)

L'ellipse peut se diviser en deux catégories, le premier explicite, introduit par une expression i.e. « au bout de quelques années, jours, semaines etc.), l'autre implicite, c'est au lecteur de la déduire. (Qasim, Siza, 2004 : 94)

دوت طلقة رصاص من بعيد، قال لنفسه: هذا أحد الأعراب يصطاد السمّان واطاف: لبيعه للسياح والزوار. وأنشقت السماء فجأة عن رعد طائرة ميج تقلب هزيمها بين السحاب، وخطفت، وثم اختفت عن بعد (الخرائط، 1993:29)

Un coup de feu retentit de loin, et il se dit : C'est un bédouin qui chasse des pigeons pour les vendre aux touristes et aux visiteurs. Soudain, le ciel s'écarta du tonnerre d'un avion Mig tournant sa défaite parmi les nuages, puis a disparu de loin. (Al-Kharrat, 1993 :29)

Parler du coup de feu suivi de l'apparition du Mig rappelle l'agression tripartite (la France, l'Angleterre et Israël) contre l'Égypte et la défaite, et fait ressurgir le souvenir de l'ère nassérienne avec ses espoirs et ses échecs et la perte de la Palestine.

À la suite de cette analyse temporelle de différents mécanismes dans *Rama et le Dragon*, on peut dire que le narrateur a refusé d'adhérer une séquence fixe qui nous fait lire le

roman selon un ordre chronologique traditionnel. Le narrateur, dans son choix à l'ordre des événements se base sur une mémoire sélective, qui date qualitativement et non quantitativement, ce qui nous amène à dire que le roman est écrit d'une manière qui permet des lectures multiples selon le goût du lecteur. Malgré cette flexibilité narrative, le narrateur nous détermine une seule fin :

أما أنا، فهأنذا أسلم نفسي لآخر ما عندي- و بقدر ما أعرف، آخر ما يوجد- أنني أواجه الالم المتصل، حتى اليوم الأخير، من غير درع، من غير تغطية، من غير تبرير. (347:1993)

Quant à moi, j'abandonne, je n'ai rien d'autre- à ma connaissance- sauf affronter la douleur continue, jusqu'au dernier jour, sans armure, sans couverture, sans justification. (1993 :347)

L'analyse de l'espace dans Rama et le dragon.

L'espace n'est pas moins important que le temps dans le roman, car l'homme cherche toujours un endroit où il ancre ses racines et par lequel il définit son identité. La recherche de la patrie et de l'identité est en relation directe avec l'espace.

في الأعمال السردية الواقعية يؤدي المكان " دورا مهما في تجسيد المشاهد مما يكسب الأعمال جزءا كبيرا من واقعيتها (الحماداني، حميد، 1991:66)

Dans les œuvres narratives réalistes, l'espace joue un « rôle important dans l'incarnation des scènes, ce qui confère aux œuvres une grande part de leur réalisme. (Al Hamadani, Hamid, 1991:66)

Notre étude à l'espace de *Rama et le dragon* se concentrera sur deux points :

Premier : la description de l'espace

Second : l'espace et le rythme du roman

La description de l'espace. L'espace dans le roman est fictif, pourtant il doit être exprimé de façon à donner l'impression qu'il s'agit d'un espace réel. Par la description, l'écrivain, essaye de rapprocher son monde fictif au monde du lecteur.

و تقسم سيذا قاسم المكان الي الخاص والعام وتعتبر المكان "بوصفه نظاما اجتماعيا، اقتصاديا، عاطفيا ينظم

العلاقات الانسانية في كل هذه المجالات (قاسم، سيذا، 2020:56)

Siza Qasim divise l'espace en privé et public, tout en le considérant comme « un système social, économique et émotionnel qui organise les relations humaines dans tous les domaines » (Qasim, Siza, 2020 :56)

L'espace se divise en privé (très privé) comme la chambre à coucher, public ou commun comme la rue, ou comme un croisement entre le public et le privé à l'exemple du café et où prévaut une dynamique qui tisse des relations éphémères, durant le temps que quelques mots soient échangés.

La description narrative de l'espace se divise en deux catégories.

Description passive. Le narrateur décrit minutieusement l'espace sans prendre en considération sa relation avec le lecteur, de telle façon que l'espace devient uniquement un arrière-plan où les événements se déroulent.

Description expressive. La description prend donc une fonction explicative, puisqu'elle traite l'impact du lieu et les sentiments qu'il suscite chez les protagonistes du roman. Son rôle est de créer une illusion de réalité, en évitant le caractère artificiel du récit.

Dans le cas de *Rama et le Dragon*, le roman commence par la description d'une petite place de la périphérie d'Agouza, un lieu public sans privatisation. La narration poursuit, on entend le chant des oiseaux, qui suggère le calme et bien que nous soyons au centre du Caire, la ville qui ne dort jamais, l'auteur commence par présenter la première des contradictions :

زقزقة العصافير - خفية تتطاير مندفعة ولا تلاحظ بين الشجر وشرفات البيوت النائمة- تعطي الميدان نيرة ريفية
(الخراط، 1993:5)

Le chant des oiseaux-caché, volant impulsivement et inaperçu entre les arbres et les balcons des maisons endormies-donne au terrain un ton rustique. (Al-Kharrat, 1993 :5)

Probablement le contraste entre la campagne et la ville n'est pas la seule contradiction spatiale, alors qu'on s'étonne qu'on passe de la rue et de sa généralité à la chambre à coucher

de Mikhaïl, qui se réveille après un cauchemar, la contradiction entre les lieux tourmente l'état psychologique de l'écrivain et le vide solitaire où il vit.

L'espace est aussi une métaphore de son habitant, donc le personnage fictif est connu du quartier où il vit, et de là on trouve des différences dans le caractère des personnages, tandis que Rama est né au Caire dans un quartier dont les habitants sont majoritairement des étrangers, Mikhaïl est né à Alexandrie, une ville côtière cosmopolite.

وقال كأنه يحكي عن شخص آخر انت لا تعرفيني هل تعرفين أنني منذ عشرين سنة هنا في الاسكندرية أيام الصعلكة والعريضة
(60:1993)

Il a dit, comme s'il parlait d'une autre personne. Tu ne me connais pas. Sais-tu que je suis ici à Alexandrie depuis vingt ans, au temps des piétinements et des orgies ? (1993 :60)

Il est à noter que malgré les nombreuses rencontres intimes entre Rama et Mikhaïl dans différentes villes comme Al-Fayoum, le narrateur avait accordé à Alexandrie une place de choix dans son roman, en l'a appelant « Notre ville ».

هكذا كانت لحظاته الاولى في المدينة التي قالت له انها مدينتنا (71:1993)
Ainsi étaient ses premiers instants dans la ville qu'elle a dit que c'était notre ville (1993 :71)

La description des lieux prend une importance particulière surtout par la contradiction entre lieux ouverts et fermés. Les endroits comme le restaurant, le taxi ou le cinéma sont des endroits semi-ouverts qui permettent la réunion des amants en respectant les coutumes égyptiennes.

En échange, la chambre de l'hôtel et la maison sont des lieux qui inspirent une intimité, une opportunité pour la relation charnelle des amants. La première relation charnelle entre eux eût lieu dans une chambre d'un hôtel, qui symbolise en quelque sorte l'état éphémère de cette relation, loin d'avoir aucun futur ou progrès.

Autre scène qui s'impose, celle du restaurant avec ses fenêtres en cristal, qui représente un monde hermétique mais ouvert à l'extérieur. Rama, qui au contraire de Mikhaïl

est habituée à rompre toutes les traditions orientales, demande une bière pour accompagner son diner.

Autre évocation d'un lieu d'intimité des amants provient cette fois-ci de l'imagination de l'écrivain qui retourne dans le temps (flash-back) à sa maison d'enfance aux champs des raisins, et imagine Rama au toit, où l'espace se transforme à une conception du monde, Rama dont le nom signifie « haut », n'est pas une femme habituelle, elle est l'union de toutes les femmes qu'il a connues (sa sœur, ses voisines la grecque et la juive) c'est l'Égypte qui était un pays leader et qui commence la décadence.

Avec cette description, on passe de la dimension intérieur/extérieur et intime/public, à une autre, celle du haut/bas, où la nature humaine de Rama cède la place à un être mythique.

رأها علي سطح بيتهم القديم في غيط العنب، كانت وهي بعيدة، فوق، في نور الصباح الخام، أمام سور السطح المنخفض بأحجاره المكشوفة من غير بياض، فيها خضوع وسمرة أخته عابدة النحيلة الرقيقة الصعيدية الملامح الداكنة العينين، لها وجهها الدفين، وفيها أيضا خفة ريتا صديقة صباه اليونانية التي سقطت من أيامه دون أن يلقي بالا اليها، بشعرها الذهبي الباهت، وجرأة جارتهم اليهودية في محرم بك [...] تجمع في نفسها شيئا من كل نساء حياته، وهو على السلم غير المنير منحنيا ينظر اليها. (224:1993)

Il la vit sur le toit de leur vieille maison dans la vallée des raisins. Elle était loin, là-haut, dans la lumière du matin, devant le mur du toit bas avec ses pierres apparentes sans blancheur. Elle avait la docilité et la finesse de sa sœur Aïda, avec ses yeux foncés, elle avait aussi la légèreté de Rita, l'amie grecque de sa jeunesse, oubliée par sa mémoire, avec ses cheveux dorés délavés, et l'audace de leur voisine juive à Muharram Bek [...] Elle réunit en elle-même quelque chose de toutes les femmes de sa vie, tandis qu'il était sur les escaliers sans lumière, penché pour la regarder (1993 :224)

De ce qui précède, on peut dire que la description de *Rama et le Dragon* a une fonction narrative importante, elle ne sert pas uniquement comme un arrière-plan mais elle remplit souvent une fonction dans le déroulement de l'histoire.

L'espace et le rythme du roman. Il n'est pas possible de parler du rythme du roman, sans établir une relation entre ses deux éléments principaux, c'est-à-dire l'espace et le temps

➤ L'espace et le ralentissement du récit

يحدث توقف سرعة النص وتثبيتها عند وصف المكان حيث يمتد الوصف المكاني على عدد من الصفحات مقابل اخضاع الزمن لشيء من التوسيع المجازي القائم أساسا على اغفاله واهماله، ليتثنى للكاتب تقديم كل ما يريده عن المكان . (صالح، صلاح، 1997:121)

La vitesse du texte s'arrête et la fixation se produit au moment où la description spatiale s'étend sur un certain nombre de pages. Le temps sera soumis à un statu quo métaphorique pour permettre à l'écrivain de présenter tout ce qu'il veut sur le lieu. (Saleh, Salah, 1997 :121)

On trouve cette technique dans la description de la ville d'Alexandrie :

في عاصمة العالم، مدينته المسحورة اليونانية القبطية، برهبانها وتجارها وبهلواناتها، ممثلها ومغنيها وصناعها، بطاركتها وبيغاياها، غوغائها وخوذاتها، مكتبتها الواحدة الوحيدة غير المتكررة وحماماتها بالألاف، كنائسها السرية تحت الأرض واعمدة معابدها الرخامية الصقيلة، عذاباتها ومهرجاناتها، السيرك والمنارة والمسرح [...] . (الخرائط، 1993:257)

Dans la capitale du monde, sa ville gréco-copte enchantée, avec ses moines, ses marchands, ses acrobates, ses acteurs, ses chanteurs, ses artisans, ses patriarches et prostituées, sa populace, et ses casques, sa seule bibliothèque, la seule et unique, ses bains par milliers, ses églises souterraines secrètes et ses temples en colonnes de marbre poli, ses tourments et ses fêtes, le cirque, le phare et le théâtre. (Al Kharrat 1993 :257)

➤ La remémoration (rappel) et l'espace.

Le rappel dans ce cas indique que tout au long du texte narratif, les personnages se souviennent de ce qui leur est arrivé au passé dans autres endroits, et c'est ce que nous trouvons abondamment dans la narration, notamment avec le souvenir de Rama de ses aventures au canal de Suez.

De tout ce qui précède, on peut dire que l'espace est une réalité vivante, il exerce une influence sur les protagonistes et vice-versa. Il n'y a donc pas d'espace vide ou négatif, chaque espace impose des valeurs émanant de son architecture, ainsi que de son emploi social, donc chaque espace impose un comportement surtout pour les personnes qui le fréquentent.

Les relations qui s'établissent avec l'espace sont diverses et complexes, provenant normalement de l'inconscience, surtout si celui-ci porte des traits patrimoniaux que le narrateur projette sur la réalité vécue telle dans le cas de notre roman.

Outre des deux dimensions précédentes, l'espace dans *Rama et le Dragon* acquiert une troisième dimension, à savoir l'humain et le sacré. Le sacré ne se limite pas uniquement aux lieux de culte, mais l'individu peut transformer le lieu où il vit en un espace débordant de valeurs sacrées. On remarque que le narrateur a recours à la référence explicite aux lieux de culte pour atteindre l'objectif des projections politiques. Il mentionne la mosquée en parlant de l'ancien bâtiment du parti socialiste :

مقر المركز هنا يا فندم من وراء الجامع ماذا؟ الي اليمين هل ترين هذه المئذنة يا سيدتي جنب الأتحاد الاشتراكي اتفضلوا
شرفتونا النبي زارنا والله (85:1993)

Le siège du centre est ici, regret, derrière la mosquée. Quoi ? À droite, voyez-vous ce minaret, madame, à côté du parti socialiste ? Veuillez nous honorer. Le Prophète nous a rendu visite par Dieu (1993 :85)

Une métaphore du changement radical à l'époque de Sadate, qui a remplacé le socialisme par l'islam politique et réaffirmé l'intégrisme islamique Et qui ne diffère pas de sa description de l'église :

قبة الكنيسة، من فوق سطح البيوت، تؤكد نفسها من النافذة الجانبية، مسطحة شيئاً ما، ليست كاملة الاستدارة، جاثمة باستقرار
ووزن هادئ وقد تساقط عنها الطلاء وبان حجرها بلونه الجيري الضارب الي الرمادي الخفيف، والأجراس معلقة وصامتة،
في البرج، خضرتها في الظل برونزية صدئة داكنة (180:1993)

Le dôme de l'église, au-dessus du toit des maisons, se confirme de la fenêtre latérale, un peu plat, pas complètement rond, perché avec stabilité et un poids calme, et la peinture en est tombée, et sa pierre est d'un couleur gris-chaux clair, et les cloches sont suspendues et silencieuses, dans la tour, son vert à l'ombre est un bronze rouillé foncé. (1993 :180)

Le dôme de l'église a perdu sa rondeur, et il est connu, selon la croyance chrétienne, que la rondeur du dôme symbolise l'arche de Noé et le salut de l'humanité du déluge. La perte de la rondeur du dôme est une perte de l'espoir, qui est confirmé par l'écrivain en le décrivant d'une pierre grise, couleur du deuil. La perte de la rondeur du dôme, n'est pas l'unique perte,

même les cloches ne sonnent pas, ils n'appellent plus les croyants à la prière et à la joie. Ce silence est une métaphore de l'état de tristesse qui a balayé les Coptes d'Égypte avec l'intensification du pouvoir de l'islam politique, qui a conduit à l'émigration de beaucoup d'entre eux de l'Égypte en quête de liberté (comme le célèbre chirurgien Magdi Yacoub et autres).

L'effet- personnage dans Rama et le dragon.

Contrairement à *Alexandrie terre de Safran*, où abondent les personnages secondaires qui influent sur l'intrigue, *Rama et le dragon* se centre sur deux personnages principaux. Les personnages secondaires sont peu et presque sans importance, ce qui peut indiquer l'état de solitude que transmet le narrateur à tout moment dans son roman.

Le traitement romanesque du personnage oscille d'emblée entre le modèle psychologique (le personnage est une image de la personne) et le modèle fonctionnel (le personnage est un élément de la mécanique narrative). Mikhaïl, par son statut de narrateur-personnage, est le personnage principal du roman. Son nom renvoie à un mythe religieux, celui de la Résurrection. Il est présenté par son caractère psychologique, plus que physique. On sait qu'il a plus de trente ans.

قال لنفسه: انت قد بلغت سن الرشد جدا، رجل في منتصف العمر (19:1993)

Il s'est dit : tu es arrivé à la maturité, un homme d'âge moyen (1993 : 19).

Par ses conversations avec Rama, on sait aussi qu'il s'est retiré de la lutte politique très jeune, que c'est un homme traditionnel malgré ses différents essais de se libérer de ses pensées classiques :

قال لنفسه: لماذا يضغط عليك نمط رد الفعل التقليدي عند الرجل الشرقي، الصعيدى؟ حسه وسيطى وعتيق مهما كانت أفكاره وتجرباته عصرية ومتفلسفة وقريبة من الماركسية أو الوجودية، حتى؟ (1993: 208)

Il s'est dit : Pourquoi il est poussé par le schéma de réaction traditionnelle de l'homme oriental, le Saïdi ? Son sens est médial et archaïque, même si ses pensées et ses abstractions sont aussi modernes que philosophique, voire proches du marxisme ou de l'existentialisme ? (1993 :208)

Qu'il était architecte mais il ne travaille pas dans l'archéologie et qu'il est chrétien.

قالت له: أنت مهندس معماري يشتغل في ترميم الآثار، ضل طريقه الي السياسة والشعر والفلسفة؟ ام شاعر وثوري وفيلسوف ضل طريقه الي الهندسة وترميم الآثار؟
قال بأعتراف هادئ: أنا قبطي في منتصف العمر، لم أشف بعد من طفولتي. وعجوز جدا. (1993:266)

Elle lui a dit : Tu es un ingénieur qui travaille à la restauration archéologique, et qui a perdu son chemin dans la poésie et la philosophie ou le contraire ?

Il avoue tranquillement : Je suis un copte, d'âge mûr, sans le pouvoir de se libérer de son enfance, en même temps un vieux. (1993 :266)

De l'enfance et la jeunesse de Mikhaïl, on sait qu'il a eu une enfance protégée et une adolescence sans aventures et où régnait la solitude.

أنت يا ميخائيل مما حكيت لي علي الاقل، لم تكن لك طفولة قلقة كما تقول، على العكس كانت لك طفولة لقيت فيها حماية مفرطة. (1993:181)

Toi, Mikhaïl, d'après ce que tu m'as dit, du moins, tu n'as pas eu une enfance anxieuse comme tu le dis, au contraire, tu as été trop protégé dans ton enfance (p.181)

Et aussi

قال: صحيح. هناك بالطبع أشياء كأنها قصص حب. لكنها ليست قصصا. ليست فيها الدراما الخارجية ولا الأحداث. علي الأصح أوهام حب، وأحلام حب، سباحات وعذابات هيام طفلي ومراهق في وقت واحد، خفي وكظيم. كنت خجولا جدا ومنطويا أعيش مع نفسي على الأكثر، ولعلني لا أزال .
قالت: صحيح، الي حد ما، ولكن لا يمكن أن نقول منطويا على نفسك ابدا، ربما متحفظ ووقور. (1993:162)

Il a dit : C'est vrai. Il y a, bien sûr, des choses comme les histoires d'amour. Mais ce ne sont pas des histoires. Il n'y a pas de drame ou d'événements extérieurs. Plus exactement, des délires d'amour, des rêves d'amour, des louanges et des tourments, l'engouement de mon enfant et adolescent à la fois, caché et oppressant. J'étais très timide et introverti, vivant tout au plus avec moi-même, et je le suis peut-être encore.

Elle a dit : C'est vrai, dans une certaine mesure, mais on ne peut jamais dire renfermé sur soi-même, peut-être conservateur et digne. (1993 : 162)

Mikhaïl personnage/ narrateur est un homme traditionnel, proche du lecteur qui se voit lui-même représenté dans cet homme qui essaye de s'adapter aux changements sociaux, surtout de la femme, mais son éducation religieuse et les images de la figure paternelle de son enfance ne lui permettent pas de rompre avec la tradition ni d'accepter les changements.

En ce qui concerne Rama, elle n'est pas moins mythique que Mikhaïl, son nom qui signifie « le plus haut », indique sa valeur pour le narrateur. Elle est décrite comme un « trésor ».

كانت ودیعة كالطفل، تحت غطائها. وكان يحس دفء جسمها يملأ لحظته كلها. ولم يكن يعرف، عندئذ، قيمة الكنز الذي بين يديه. (1993:9)

Elle était douce comme une enfant, sous sa capuche. Il pouvait sentir la chaleur de son corps remplir tout son instant. Et il ne savait pas, alors, la valeur du trésor entre ses mains (1993 :9)

En ce qui concerne sa description physique, elle s'entrecroise avec la psychique :

شفتاها رقیقتان ناعمتان، فیهما سمرة نظیفة، بدائیة، لم یخضهما الروح. وكانت وحدها. یا طفلي كم أنت وحیدة، انت ایضا، وحیدة فی كل سباق حیاتك المزدهم المضطرب. (1993:9)

Ses lèvres étaient fines et douces, avec un bronzage propre et primitif, non touché par le rouge à lèvres. Et elle était seule. Mon enfant, comme tu es seule, toi aussi, si seule dans tout le cours tumultueux de ta vie. » (Idem).

On sait que la couleur de ses cheveux, est châtain

مسح بیده علی شعرها العسلي بحنان (188: 1993)

Rama est cette femme qui sent comme un parfum spécial différent de tous ceux connus auparavant :

رائحة أنوثتها العبقة الخصیبة ممتزجة بعطرها الذي یذكره دائما بلیال لیست من هذا العالم. (1993: 24)

L'odeur de sa féminité fertile et parfumée mêlée à son parfum, qui lui rappelle toujours des nuits qui n'appartiennent pas à ce monde (1993 :24)

Enfin le narrateur nous confirme, que sa bien-aimée n'est pas une humaine, elle est une déesse, elle est « Isis », ou « Eset » déesse de l'immortalité :

حره، أي ایزیس، تحت عین أبیک المتقدة "رع" فی سطوع النهار أو تحت نیران النجوم علی السواء. (1993: 23)

Libre, c'est-à-dire Isis, sous l'œil flamboyant de ton père Ra, à la clarté du jour ou sous le feu des étoiles. (1993 :23)

De cette description divine, le lecteur pensera qu'il s'agit d'une déesse, comme s'il s'agissait de Diane, pourtant et en utilisant presque la même stratégie utilisée dans *Les Cloches de Bâle*, on découvre que Rama est humaine, elle boit et s'enivre (1993 : 34) قلت انك تسكرين بسرعة

De même, sa description physique change, Rama n'est plus cette enfant mais une femme pleine de féminité.

وكانت ذراعي على فخذك العارية، والقميص الابيض القصير منحسر الي اعلي وبطنك مستديرة سمراء ناعمة الالهاب، والاعشاب الخفيفة جافة. ومن الفتحة الطويلة في النابلون الخفيف تبدو لعيني جوانب نهديك الممتلئين بالبضاضة اللدنة المستريحة، مستقرين على الصدر الذي يحمل في داخله لغز الحب، مستكنا، منيعا، خفيا. (1993:37)

Et mes bras étaient sur tes cuisses nues, et la courte chemise blanche remontait vers le haut, et ton ventre était rond, avec une peau douce et brune, et l'herbe légère était sèche. Et de la longue fente du nylon léger, les flancs de tes seins pleins d'une peau douce, souple et détendue, apparaissent à mes yeux, reposant sur la poitrine qui renferme en elle le mystère de l'amour, résidant, impénétrable et caché. (1993 :37)

Rama était, aussi, mariée et mère d'une fille.

كنت اسكن في حجرة واحدة وانا ارضع بنتي في شبرا الخيمة . (1993: 93)

J'habitais dans une seule chambre à Shoubra-al Khaima, quand j'allétais ma fille. (1993 : 93)

De la jalousie qu'exprime le narrateur, on connaît que Rama est une femme de diverses relations masculines, elle était mariée et divorcée, ensuite elle a eu une relation avec un Américain, enfin avec Sameh, un compagnon du travail.

Ce qui est confirmé par :

هل تغار منه؟

أغار من كل رجل في حياتك. كل رجل (1993:36)

Es-tu jaloux de lui ?

Je suis jaloux de tous les hommes de ta vie, chacun d'eux. (1993 :36)

De son enfance, on sait que sa mère est morte, que son père s'est remarié et qu'elle avait été éduquée dans un internat.

وقالت له كيف كانوا ثلاثة من شباب الحي في المنيرة يحبونها جميعا في وقت معا و تذهب معهم الي السينما والي نادي الجزيرة في عز مجده القديم: كنت صغيرة جدا في العاشرة، يمكن اوالحادية عشر يعني عيلة ما أزال، وليس هناك شيء (...)

قالت وعندما ذهبت للمدرسة الداخلية هنا في الاسكندرية كانوا يرسلون لي الخطابات ثلاثيهم، سرا، عن طريق صديقة مشتركة تسافر للقاهرة كل اسبوع، لم اكن أنا اسافر للقاهرة الا كل شهرين أو ثلاثة، تعرف أبي كان مشغولا بحكاياته ومسئوليته المتعددة ومغامراته التي لا تنتهي، مع القصر والجيش و السياسة والفن و النساء. (1993:161)

Et elle lui raconta comment trois jeunes hommes du quartier d'Al-Munira l'aimaient tous en même temps, et elle alla avec eux au cinéma et au club Al-Jazeera dans son ancienne gloire : j'étais très jeune, j'avais dix, peut-être ou onze ans, je veux dire, j'étais gamine, et il n'y avait rien. (..) Elle a dit que quand j'allais à l'internat ici à Alexandrie, ils m'envoyaient des lettres, tous les trois, secrètement, par l'intermédiaire d'une amie commune qui se rendait au Caire toutes les semaines. Je n'allais au Caire que tous les deux ou trois mois. Vous savez, mon père était occupé par ses histoires, ses responsabilités multiples et ses aventures. Cela ne finit jamais, avec le palais, l'armée, la politique, l'art et les femmes. (1993 :161)

Des histoires de Rama de sa jeunesse et sa participation à la lutte politique (comme Clara Zetkin), on imagine qu'elle a peu d'amitié féminine.

قالت: لا أعرف كيف اقيم علاقات بالنساء، لا شيء مشترك بيننا. لا أستطيع، لا أستطيع حقا، أن أدخل في حديث عن الموضة ووصفات الاكل وأنواع الكريما ومشاكل الخدامين والفساتين وسيرة الاخريات والآخرين، لا أعرف كيف أضع كل يوم نصف طورناطة من المساحيق والمعاجين ألطخ بها وجهي وأزوقه. أنت تري، لا أضع الروح على شفتي. طول عمري لا أستريح مع النساء. في شيء مسترجل قليلا. يقولون عني انني غفيرة. وحرس قديم. (1993:209)

Elle a dit : Je ne sais pas comment avoir des relations avec les femmes, nous n'avons rien en commun. Je ne peux pas, je ne peux vraiment pas, entrer dans une conversation sur la mode, les recettes de cuisine, les types de crèmes, les problèmes de domestiques, les robes et la vie des autres. Vous voyez, je ne mets même pas de rouge à lèvres. Toute ma vie, je ne suis pas à l'aise avec les femmes. J'ai quelque chose d'un garçon manqué. On dit de moi que je suis un factionnaire. Et un ancien garde. (1993 :209)

De ce qui précède, on peut dire que le narrateur a créé son propre mythe féminin selon ses souhaits et ses rêves : Rama est un mythe, mythe de la femme moderne dont la maternité ne l'empêche pas d'exercer un rôle politique dans la lutte pour son pays. Une femme « pratique, moderne, qui croit au pouvoir de la science, ancienne marxiste, et socialiste actuelle » (1993 :165), maitresse de son destin. C'est la femme des temps modernes, qu'al-Kharrat chante et c'est elle qu'il chantera¹⁷¹.

Notre analyse sera incomplète sans mentionner les personnages secondaires du roman et qui apparaissent dans un seul chapitre de celui-ci.

¹⁷¹ En référence à la dernière phrase d'Aragon dans *Les Cloches de Bâle*

Contrairement à Mikhaïl ou Rama, les détails physiques des personnages secondaires fournissent beaucoup d'information de ceux-ci. On trouve Salwa qui chante, Noura qui raconte des anecdotes, Sameh qui répète des chants populaires, Abd-al-Galil qui parle du Soudan et Mahmoud qui travaille aux Nations Unies. À la fin de cette nuit, ivres, Sameh et Rama couchent ensemble.

قام عبد الجليل، مذكوك الجسم، بإقاة قميصه مفتوحة، له عين جاحظة قليلا في وجه شبه الزنجي العربي الملامح [...] كانت رامة بالأمس قد قامت لترقص مع سامح وأخذتهما الموسيقي في حشجة خفيفة من الريكورد، وصورة حنان مفاجئ متبادل، فخرجا الي الشرفة الغامضة الانوار المظلة على البحيرة الملقاة على الرمل كأنها مينة متعاقبين. كان ميخائيل يشرب ويتحدث مع سامية النحيلة الوجه العميق العينين، ويرقبهما، وضجيج الريكورد الخشن يصل اليه كثيفا في زحمة الظهور النسائية العارياة [...] وكانت في دمائه عريضة مضطربة من ضراوة الويسكي المثلج، ونهدي سامية الصغيرين جدا، المثيرين في دقتهما، تحت عينيه [...] وكانت رامة في الشرفة تبدو كأنها مرمية بين ذراعي سامح وضغطت وجهها على كتفه العريض، و انحنى بفمه على شعرها الاسود المربوط بعصابتها الزرقاء، الانيقة. عندما أحس ميخائيل جسدها الوفير في حضان الشاعر الهارب من اسرائيل تقلبت دماء رجولته [...] وميخائيل يروي حكاية متعددة العقد والتطورات [...] وكيف كان قد وضع للمظاهرة، لأول مرة، شعار لا استعمار ولا استغلال بعد اليوم [...] وكانت سلوى الصغيرة المدورة كالبطة شقية ومرحة ومتهدجة القلب، بعد الحكاية فغنت أغنية القدس لفيروز بصوت خفيض وحر وشبقي، ونورا بوجهها الطويل وشعرها الفاتح المنسدل منطلقة بلهجة أهل البلد وقد نسيت، لحظة نبرات صوتها المدرب علي الرقة والتهديب، تروي نكتة بعد نكتة فيها لمحة من البذاءة والجرأة بالقدر المناسب تماما دون اسفاف يجرح أو تحفظ يضيق الانفاس. وألقي سامح أغاني الشيخ أمام وقال انه سمعها وحفظها في اسرائيل، وتحدث عبد الجليل عن النيميري وعبد الخالق محجوب وعبد الشفيق وقد سكر تماما والواضح انه لم يزر الخرطوم منذ كان صبيا في الابتدائية، وتكلم محمود عن المكائد التي تدور في كواليس موظفي الامم المتحدة وفساد السياسيين.(1993:292)

Abd al-Jalil se leva, le corps pressé, le col de sa chemise ouvert, les yeux légèrement saillants dans sa face aux traits négro-arabes (...) Hier, Rama s'était levée pour danser avec Sameh, et la musique les a pris dans un léger rôle de l'enregistreur, et une image de tendresse mutuelle soudaine, alors ils sont sortis sur le mystérieux balcon avec des lumières surplombant le lac allongé sur le sable, comme s'il était mort, en s'étreignant. Mikhaïl boit et parle avec Samia, le visage élané aux yeux profonds, et les regarde, et le bruit rauque de l'enregistreur l'atteint dans l'abondance, dans la foule, des dos de femmes nues [...] Et il y avait une orgie agitée dans son sang de la férocité du whisky glacé, et les très jeunes seins de Samia, sexy dans leur subtilité, sous ses yeux [...] Et Rama était sur le balcon, comme si elle était allongée dans les bras de Sameh, et elle pressa son visage contre sa large épaule, et il appuya sa bouche sur ses cheveux noirs attachés avec son élégant bandeau bleu. Lorsque Mikhaïl a senti son corps généreux dans les bras du poète fuyant Israël, le sang de sa virilité s'est révolté [...] et Mikhaïl raconte une histoire de nombreuses complexités et développements et comment la manifestation a été montée, pour la première fois, avec le slogan Pas de colonialisme et Pas d'exploitation après aujourd'hui [...] La petite Salwa, ronde comme un canard, était espiègle, gaie et navrée Après l'histoire, elle a chanté la chanson de Jérusalem à Fayrouz d'une voix basse, chaude et sensuelle. Et Nora, avec son long visage et ses cheveux clairs et flottants, en s'exprimant avec le dialecte des gens du village, raconte des plaisanteries osées, elle avait pour un instant oublié les accents de sa voix entraînée à la délicatesse et à la politesse. Dans ses plaisanteries on entrevoit de l'obscénité et de l'audace en juste dose, sans commentaires qui blessent ni réserves qui coupent le souffle. Et Sameh a récité les chansons de Sheikh Imam et a dit qu'il les avait entendues et mémorisées en Israël, Abdul Jalil a parlé de Nimeiri, Abdul Khaliq Mahjoub et Abdul Shafie, il était complètement ivre. C'est clair qu'il n'avait pas visité Khartoum depuis qu'il était un garçon à l'école primaire. Mahmoud a parlé des complots qui se déroulent dans les coulisses des employés des Nations Unies et la corruption des politiciens. (1993 : 292)

En concentrant les personnages secondaires dans un seul chapitre, le narrateur a voulu arriver à la conclusion de son œuvre, l'important ne sont pas les personnages, mais plutôt le symbolisme de leurs actions. Rama (Egypte) se jette entre les bras d'un homme qui vient de retourner d'Israël, ce qui symbolise l'accord de paix entre Egypte et Israël en 1973, un accord qui fut tellement critiqué par la génération qui a participé à des guerres contre Israël dès 1967. Cette incapacité de changer la réalité, fait que toute une génération qui est représentée par Mikhaïl, tombe dans le désespoir, et décide de s'isoler de la société où elle se trouve étrange. Seuls, quelques voix faibles, des aventuriers ont pu accuser les politiques de corruption mais en vain. C'est ce mal de siècle, qui donnera naissance à Mikhaïl et son double français Aurélien.

Le réalisme dans Rama et le dragon

En 2002, al-Kharrat a prononcé une conférence intitulée « le Roman et la modernité » où il explique sa théorie sur le développement du roman :

انه لما بلغت النظر حقا ما تمتع به الاتجاه الواقعي الاشتراكي من أهمية وما بلغه من اتساع ورواج في الأدب المصري، خلال الخمسينات، ولعل ذلك مما يمكن تفسيره على نحو مقبول بالحلف التاريخي المضطرب وربما المدمر بين الجماعات الماركسية الرئيسية والنظام الناصري، على أثر مؤتمر باندونج... ان الواقعية الاشتراكية على كل أشكالها، في القصة والشعر والنقد قد انتهت بأن أثبتت اهتماما حقيقيا بالجمهير الشعبية العريضة البائسة الخرساء [...] (شفيق، ماهر، 2006: 215)

Ce qui est vraiment frappant, c'est l'importance du courant réaliste socialiste, son expansion et sa popularité dans la littérature égyptienne au cours des années cinquante, et cela peut-être s'expliquer de manière acceptable par l'alliance historique turbulente et peut-être destructrice entre les principaux groupes marxistes et les nassériens à la suite de la conférence de Bandung... Le réalisme socialiste sous toutes ses formes, dans les romans, la poésie et la critique, a fini par manifester un réel intérêt pour les larges masses populaires misérables et muettes. (Shafik, Maher, 2006 :215)

وفي سياق الواقعية الاشتراكية في الخمسينيات فلعنه من الأوفق أن نتعم، قليلا، العلاقة بينها وبين اللغة. وذلك أن معظم الأعمال التي كتبت في ذلك الاتجاه قد استخدمت اللغة أو اللهجة العامية على نحو لافت، باعتبارها، ربما بشكل واع تماما، رمزا مقدسا للشعب الكادح. ولم يكن ذلك في الحوار فقط، بل في السرد أيضا. فقد كان هؤلاء الكتاب ينظرون بعين الاستخفاف الي اللغة باعتبارها أداة للفنان، أما المعول عليه عندهم فقد كان-بسذاجة- هو المضمون تأتي في موقف الأولوية المطلقة، وليس الشكل. مما كان معناه - في معظم الحالات - اننا وجدنا في ايدينا أعمالا مفككة واهنة أقرها اصطناع الاساليب المحكية بدلا من أن يثريها (نفس المرجع: 218)

Et dans le contexte du réalisme socialiste des années 1950, il serait peut-être plus approprié d'approfondir un peu la relation entre celui-ci et le langage. Et c'est parce que la plupart des œuvres écrites dans cette direction ont utilisé la langue ou le dialecte familier d'une manière remarquable, comme, peut-être assez consciemment, un symbole sacré du peuple travailleur. Et ce n'était pas seulement dans le dialogue, mais aussi dans la narration. Ces écrivains qui

méprisaient le langage, comme un outil pour l'artiste, accordant plus d'importance au contenu ont terminé désormais par l'appauvrir. Cette technique se traduisait - dans la plupart des cas - par la génération des œuvres décousues et insignifiantes et appauvries. (Ibid., p.218)

C'est ce qu'al-Kharrat a appelé dans sa critique "l'ancienne sensibilité" décrite comme copie de la réalité subjective et sociale sans renouvellement, et c'est une tendance passée et antique à la suite de l'effondrement de la réalité sociale et sa fragmentation ce qui a conduit à la naissance de l'écriture créative moderniste, qui est devenue :

الكتابة الابداعية الحديثة والتي أصبحت " اختراقا لا تقليدا، واستشكالا لا مطابقة، واثارة للسؤال لا تقديمًا للأجوبة، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات والعرفان (نفس المرجع:226)

Une percée, pas une imitation tout en posant des questions plutôt qu'offrant des solutions, une attaque à l'inconnu non une autosatisfaction ni gratitude. (Ibid., p.226)

Ici nous posons la question, si le réalisme d'al-Kharrat n'est pas un réalisme socialiste, alors quel est son réalisme ? Et quelles sont ses caractéristiques?

Et la réponse vient de notre écrivain, une fois le réalisme devenu un tributaire du pouvoir au niveau social et culturel, de nombreux intellectuels ont eu recours au rejet et à la contradiction de cette réalité imposée en ce qui s'est connue comme la "nouvelle sensibilité", et qui consiste à imposer une nouvelle valeur révolutionnaire à l'art.

Ce courant inclut nombreuses œuvres¹⁷² qui, bien qu'elles soient différentes et diverses, sont unies par des caractéristiques communes en termes de rupture de l'ancien schéma narratif prédéterminé et de démantèlement de l'intrigue traditionnelle, en plus de plonger à l'intérieur de l'âme humaine, l'interjection de l'ordre temporel et la rupture avec la structure établie du langage et le mélange du réel, avec le mythique et le poétique

ولعل ما يميز أدب الخراط، بالإضافة الي كل ما سبق، هو " تقنية المحارفة أو الأصاتة": اي استخدام الحرف بشكل متكرر، أو استخدام موسيقي الحرف والغرض منه هو مهاجمة المستحيل، والمستحيل هنا هو عبور الفجوة بين الموسيقي كصوت بحت بين الدلالة اللغوية ودمجها معا، "وذلك لأن كل أدب حق هو السؤال المتصل للمجهول ومهاجمة ما هو غير قابل للتعبير عنه، وغير قابل للتفسير والمستحيل. (الخراط،،2002:46)

¹⁷² Ou plutôt écrivains parmi eux Sonallah ibrahim et Yūsuf al- Qa'īd

Ce qui distingue la littérature d'al-Kharrat, en plus de tout ce qui précède, est la "technique des voyelles " : C'est-à-dire l'utilisation répétée d'une lettre, ou l'utilisation de la musique de la lettre, et son but est d'attaquer l'impossible. Par l'impossible, on veut dire, franchir le fossé entre la musique comme son pur et sa signification linguistique car toute vraie littérature est le questionnement continu de l'inconnu et l'attaque de l'inexprimable, et de l'impossible. (Al-Kharrat, 2002 :46)

Dans le paragraphe suivant, nous repasserons quelques-unes des caractéristiques du réalisme sensoriel ou de la nouvelle sensibilité dans le roman *Rama et le Dragon*. Comme mentionné dans notre analyse précédente, le roman n'est pas soumis au schéma traditionnel (incipit, l'intrigue, puis la résolution ou fin), mais il est plutôt basé sur la rupture de ce contexte. En outre, il n'est soumis à aucun ordre chronologique dans le sens chronologique traditionnel, qui permet au lecteur de l'aborder sous différents ordres.

Pour que notre étude des aspects de la modernité soit complète, il nous reste à analyser le côté mythique et poétique et comment l'intégrer au réalisme, ce qui caractérise le réalisme d'al-Kharrat. Comme exemple, mais sans s'y limiter, nous trouvons le mythe dans la lutte de l'homme avec le dragon. Ce mythe est le centre du roman ; en effet, il est interpellé mystérieusement. Nous ne savons donc pas si le dragon est l'un des aspects de la bien-aimée Rama ou l'un des visages de Mikhaïl ? Ou peut-être autre chose ? Une question que le roman laisse ouverte à l'imagination de chaque lecteur.

قالت له : ... هل تعرف... أنت قتلت التنين. فأخذ قليلا، وقال: ماذا؟
قالت: قتلت التنين. أنت تعرف... في القصص القديمة، قصص الحب العذري- وغير العذري- يثبت الفارس حبه بأن يقتل التنين يخرج الي الغابة الموحشة، بعد أن يعطي حبيبته منديلا، أو شعارا. و يمضي وحده، يجتاز كل اختبار، ويبلور كل محنة... ويتحمل المشقة...حتى يقتل التنين
وأنت تقتل التنين... وأستدركت بسرعة: وليس هذا تهكما أو دعابة، أيضا... أعني ما أقول.
قال لنفسه: لم أقتل التنين، أعيش معه، أسنانه مغروزة في قلبي، متعانقين بلا فراق أبدا، حتى الموت . (1993:83)

Elle lui dit : "...sais-tu... que tu as tué le dragon ?" Alors il s'en prit un peu et dit : "Quoi ?" Elle dit : tu as tué le dragon. Tu sais... dans les histoires anciennes, les histoires d'amour pur - et non vierge -, un chevalier prouve son amour en tuant un dragon. Il sort dans la forêt solitaire, après avoir donné à sa bien-aimée un mouchoir ou une bannière. Et il marche seul, passant chaque épreuve,... supportant les difficultés... jusqu'à ce qu'il tue le dragon.
Et tu as tué le dragon... Et elle a vite réalisé : Ce n'est pas du sarcasme ou de la plaisanterie non plus...Je crois ce que je dis
Il se dit : je n'ai pas tué le dragon, je vis avec lui, ses dents sont dans mon cœur, sans jamais se séparer, Jusqu'à la mort. (1993 :81)

Le mythe central auquel font référence le titre et la citation finale apparaissent de temps en temps sur les pages du roman comme s'il s'agissait de morceaux éparés. Il revient au lecteur de les collectionner pour pouvoir comprendre le roman. Au fond de tout lecteur, vit ce chevalier qui lutte contre ses dragons, qu'il s'agisse d'intégrisme, de pauvreté, de droits humains ou de liberté de la femme.

Du mythe du dragon, l'écrivain nous amène à "Isis et Osiris", où Isis recueille les restes d'Osiris pour sa résurrection, ce qui nous rappelle le phénix, l'oiseau qui renaît de ses propres cendres. ¹⁷³ يذكرنا بالعنقاء، الطائر الذي ينبعث حيا بعد احتراقه وموته

Après la lutte, il s'agit de rassembler les fragments de l'âme et de reconstruire, et c'est là que réside la philosophie du roman. L'Égypte, après plusieurs désertifications et démolitions entre régime socialiste échoué et islamiste qui veut la jeter dans les ténèbres du Moyen-âge, doit ressusciter et chercher sa propre identité.

Notre analyse ne saurait être complète sans aborder la « technique du son » تقنية " de Rama et le dragon, propre à al-Kharrat. Les exemples sont nombreux dans le roman, nous avons choisi un où prédomine le son « m »

مازلت اناديك رامة... أنيما... ماندالا... امرأتي...
 مينائي... مغارتي... كيمي... منامي... يا مننت الرؤوم يا مؤوت
 زوجة امون... يا معت مرأتي... كرامتي... مريم المملوءة
 بالنعمة... ديميتير المدفونة يمطر فمها المبلول بالمن والرحمة...
 رحمها المفهوم الي المنى والمحكوم عليه بمدارات الموت ومباهج
 الاحتدام... يا أم الصقر... أم الصبر... ام الياسمينة الذهبية
 المهتزة على المياه... رامة (1993:105)

Je t'appelle toujours Rama...Anima...Mandala...Ma femme...

Mon port.... Ma grotte.... Kimi....

Femme d'Amon... l'éclat de ma femme... ma dignité... la pleine Marie

Par grâce... Déméter, la femme enterrée, inonde sa bouche humide de manne et de miséricorde...

¹⁷³ انظر الفصل الثاني عشر " العنقاء تولد كل يوم "

Sa miséricorde est celle qui est comprise comme semence et celle qui est vouée aux orbites de la mort et des joies
Irritation..... O mère du faucon... Mère de la patience.... Mère du jasmin doré
qui tremblent sur les eaux... Rama (1993:105)

En utilisant la lettre M, al-Kharrat, a réalisé un rêve humain, qui est le rapprochement des civilisations et des cultures par le mythe. "Anima" est l'âme dans son sens latin, "Mandala" est le symbole de l'univers dans la pensée bouddhiste, la Vierge Marie connue des chrétiens et des musulmans, et Déméter, la déesse de l'agriculture, connue des Grecs et des Roumains, toutes abrégées par al-Kharrat avec le mot "mère" ou la bien-aimée Rama

Ce même phénomène se répète avec la lettre « Z »

قال ميخائيل لنفسه: نل الزعتر وأبو زعيل، ساحات الكوليزيوم ومقبرة كاراكالا وأقباء محاكم التفتيش، خوذات الفاكنج والكلاب المدربة على نهش السود في زيمبابوي وسطوة صكوك الغفران وبيانات المكاتب السياسية واللجان المركزية... (1993:269)

Michael se disait : la colline al-Zaatar et Abu Zaabal, les places du Colisée, le cimetière de Caracalla, les caves de l'Inquisition, les casques vikings et les chiens dressés pour dévorer les noirs au Zimbabwe, le pouvoir des indulgences, les déclarations des bureaux politiques et les comités centraux... (1993 :269)

Ce qui nous fait affirmer qu'al-Kharrat a utilisé l'anaphore verbale et y a ajouté une nouvelle dimension morale, comme le paragraphe précédent, où l'idée d'oppression domine.

Le critique égyptien Badr El-Deeb,¹⁷⁴ dans un colloque sur *Rama et le Dragon*, a utilisé l'expression "réalisme sensuel" pour décrire le roman d'al-Kharrat, et a indiqué à tort que cette expression figure dans le roman, pourtant dans la copie originale du roman, cette description est accordée au corps de Rama et pas au roman (texte narratif)

الرواية فيها واقعية حسية صريحة مباشرة" ... وليس فيها شاعرية ولا شبقية ولا دغدغة للأوهام ولا ايحاءات أخرى [...] أما النص الأصلي في الرواية فيقول: جسمها (أي جسم رامة) واقعة يومية حسية صريحة مباشرة ليس فيها شاعرية ولا شبقية ولا دغدغة للأوهام ولا ايحاءات أخرى [...] (جبوري، غزول، 2018:41)

Le roman contient un réalisme sensuel explicite et direct... sans être poétique ni érotique sans fantasmes ni autres [...]. Cependant, dans le texte original on trouve « son corps (le corps de Rama), est une réalité quotidienne sexuelle explicite et directe sans être poétique ni érotique. » (Gaboury, Ghazoul, 2018 :41).

¹⁷⁴ Cité dans notre bibliographie arabe.

Cette erreur, qui remplace le corps de la femme par le corps du roman, semble une preuve définitive de cette nouvelle sensibilité où al-Kharrat utilise les cinq sens pour transformer l'abstrait en sensuel. C'est ce qui se confirme dans le paragraphe suivant où on retrouve le sens du goût (salé) et la vue (argenté) et l'odorat (odeur piquante) et le toucher (chaud):

لاول مرة نذهب الي الشرفة فنفتحها على هواء البحيرة الملحي ومائها الساكن بفضيته المتوهجة التي تلمع مثل رقائق الصلب الداكنة. والرائحة الحريفة يهب بها هواء الظهر الساخن، وصرخة نورس وحيدة في قلب الفراغ، حارة وعذبة كجرح سكين في جسد طري، وهي تنفض من علا، وترتفع" حيث نجد حاسة التذوق (ملحي) والنظر (فضية) والشم (رائحة حريفة) واللمس (الساخن) (الخراط،1993:35)

Pour la première fois, nous allons sur le balcon et l'ouvrons à l'air salin du lac et à son eau calme argenté et brillant comme des éclats d'acier sombre. L'odeur épicée souffle dans l'air chaud de midi, et le cri solitaire des mouettes au cœur du vide, chaud et doux comme un couteau enroulé dans un corps mou, alors qu'il vacille d'en haut et s'élève (Al- Kharrat, 1993 :35)

Pour conclure, on ne peut qu'affirmer que s'écarter de l'ordinaire n'a pas fait de *Rama et le Dragon* un roman de fiction, mais y a ajouté plus de traits de réalisme, celle de son écrivain. Réalisme autobiographique provenant de sa perception de l'impact du passage du temps sur sa bien-aimée l'Égypte.

Intertextualité dans Rama et le Dragon

Plusieurs sont les clefs qui nous aident à analyser *Rama et le Dragon*, la première où on note l'influence du rêve et de la mémoire. La technique de flux de la conscience qui se traduit par des monologues intérieurs au cours du roman, surtout ceux qui marquent les conflits, les passions et les sentiments de Mikhaïl nous rapprochent de Kafka, Proust, sans doute de Joyce.

Al-Kharrat essaye de saisir ce qui était jusqu'alors évanescent et à l'intégrer au cœur de son œuvre. L'emploi si caractéristique du discours indirect libre relève aussi la

tendance de découvrir le profond de l'âme humaine : le texte donne accès à la conscience de Rama ou à celle de Michaël, sans qu'il y ait rupture avec la description de leur être intérieur, par le glissement du point de vue externe au point de vue interne.

La seconde tendance celle de Virginia Woolf surtout dans l'utilisation de l'imagination et du rêve. À l'exemple de Woolf, les tentatives de représentation de l'intériorité d'un sujet, des états psychiques humains et des modalités de la perception personnelle constituent l'épine dorsale du réalisme d'al-Kharrat ou « *Al Hassassia Al Gadida* » ; al-Kharrat n'a cessé de chercher d'autres formes d'écriture qui seraient à même de rendre compte de l'inexprimable complexité des impressions, pensées, souvenirs, aspirations, intuitions, sensations qui font la vie intime.

D'autre part, al-Kharrat mentionne George Sand, ses luttes morales et idéologiques. D'une part elle incarne une tendance du romantisme, d'autre part un engagement politique au socialisme et au féminisme, c'est le cas de Rama.

Les éléments paratextuels

➤ **L'illustration dans Rama et le dragon**

La couverture du roman dessinée par Ahmed Morsy représente une femme portant une épée et à dos de cheval en couleur rouge, couleur dominante au long du roman. On trouve dans le premier chapitre le rouge du volcan, le rouge du sang et la ligne rouge au long du lac. Au second chapitre c'est la couleur de la manucure de Rama, du soleil et d'un tapis de luxe. Le rouge se répète plusieurs fois au long du roman.

En ce qui concerne la silhouette de la femme, elle ressemble plus à cette amazonienne décrite dans le roman qu'à une photo identique d'une femme. Rouge sur un fond noir peuvent symboliser la lutte de tout un pays pour l'éternité malgré l'obscurité qui l'entoure. Al-Kharrat (2006) explique son choix à un tableau de Morsy par les phrases suivantes :

ان أعمال احمد مرسي تعتبر من أحدث تجليات الاسهام الخاص الذي بدأ صنعه فنانون مثل الجزائر وندا وغيرهما. بدأ احمد مرسي حياته الفنية في الأربعينات واول الخمسينيات بلوحات فيها رمزية واضحة تتم عن احلام رقيقة وشاعرية نحيلة، وكان في ألوانه عمق قليل وانبساط على مساحات منبسطة، له خطوط سوداء تذكرنا احيانا بتفجيرات الشعر وبالموسيقى الجنازية عند "رووه" لكنه في مرحلته الثانية اخذت عجينة ألوانه تصيح كثيفة وألوانها متراكبة غنية وخصبة تتفجر بمتعة حسية خالصة، وفيها بهاء الألوان الضاحكة حيناً أو قتامة الألوان المكتومة المقفلة علي حياة عنيدة احيانا اخرى. اما مفرداته التشكيلية فهي اساسا وجوه الاقنعة المبتورة الفاغرة العيون، والحصان بما يمثل من قوة تتجاوز المدى الانساني. (الخرائط، 2006:17)

Morsy a commencé sa vie artistique dans les années quarante, début des cinquante avec des tableaux qui ont du symbolisme clair et qui par leurs couleurs marquent une linéarité et traduisent des rêves fragiles et poétiques : son noir enchainait la poésie et la musique funéraire chez « Rouault ».

Durant sa seconde étape ses couleurs deviennent plus denses, composées et pleines d'une sensibilité pure, avec à l'occasion l'éclat des couleurs claires, l'obscurité de la vie à d'autres moments. Les composantes de ses tableaux sont les masques déformés, sans yeux et le cheval qui représente une force au-delà de l'humaine. (Al Kharrat, 2006 : 17)

فالمرأة في لوحات مرسي تتوهج وهي-بشكل ما- نبع اشتعال داخلي ما يفتح الطريق امام ألوان كالبرتقالي والأحمر لتفتش عالم اللوحة بما اسماه مرسي في مرثيته لبراك، بريق اللون. (نفس المرجع:111)

La femme, dans ses tableaux, brille, elle est source d'un feu interne ce qui ouvre le chemin devant certains couleurs comme l'orange et le rouge pour dominer le tableau. C'est plutôt ce que Morsy a appelé dans son épitaphe à Braque « le brille des couleurs » (Ibid., p.111)

En ce qui concerne les chevaux :

وان كانت المرأة عزاء، وملادا في خضم برودة الحزن المثلوجة التي يوضح بها جسد العالم في لوحات هذا الفنان. فان الحيوانات- والجياذ- بشكل خاص هي التي تسرق في ذلك العالم الوحشي بعضا من سكينه اشبه بالسلام الذي يعقب الصلاة. وقد يكون ذلك السبب في أن أحمد مرسي الذي لا يكف عن اعادة ترتيب ملامح الوجه البشري واعادة ابتكار الاشكال للكثير من أعضائه، يستسلم وديعا طيبا لما تغويه جياذه به من جمال (نفس المرجع)

Même si la femme est un réconfort et un refuge au milieu du froid glacial de la tristesse que dégage le corps du monde dans les peintures de cet artiste.

Les animaux sauvages, surtout les chevaux sont ceux qui volent, dans ce monde cruel, un moment de tranquillité pareil à la paix interne qui suit la prière, probablement c'est la raison pour laquelle Morsy, se laisse aller sans résistance à la tentation de la beauté de ces animaux. (Idem)

En ce qui concerne les formes choisies par Morsy c'est plutôt le cercle.

اولا واساسا الدائرة بأشكالها ودرجات اكتمالها اونقصانها، وظهورها أو تخفيها، واستوائها او انبعاجها، والدائرة مع ذلك عنده دائما توحى بقدر من النعومة والانسباب. وتوحى من ثم بقدر من التصالح مع العالم. والتوافق معه بدرجات مختلفة، والاتساق في داخل قانونه الاساسي، قانون الدوران والسيرورة المستمرة. (نفس المرجع: 112)

Le cercle avec toutes ses formes, fermé ou ouvert ; inspire la fluidité, la réconciliation et l'harmonisation avec le monde et sa loi principale celle du mouvement perpétuel. (Ibid., p. 112)

اما من حيث التلوين فان الخبيصة الاولى في أعمال هذا الفنان هي قتامة او دكنة الالوان، من ناحية، قيمة الصدمة فيها، من ناحية أخرى. فهذه ألوان الحلم الليلي العميق، وألوان الكابوس المطهرة المصفاة، وألوان هواجس النفس الخفية الأزرق بكل تدرجاته، والرمادي، والأسود (نفس المرجع: 114)

En ce qui concerne les caractéristiques de ses couleurs, en principe dominant les couleurs foncées qui choquent entre elles et traduisent le rêve nocturne profond ou le cauchemar. Le bleu avec ses différents tons ainsi que le gris et le noir traduisent les inquiétudes de l'âme humaine. (Ibid., p. 114)

Al-Kharrat avec son choix à Morsy a voulu traduire son roman à un tableau. Rama, cette femme avec un nom mythique, symbole d'Isis, n'est pas complètement un être mythique mais une femme moderne en chair et en os qui vient rejoindre Clara et Catherine des *Cloches de Bâle* et parfois Bérénice. Une femme dans un espace-temps précis et qui traduit la relation de l'Homme avec son monde. La succession de la mort et la résurrection ou plutôt la forme circulaire, c'est de cette façon que le roman doit être lu. Ce qui nous permet de dire qu'al- Kharrat a traduit son roman sous forme d'un tableau.

➤ Le titre

Comme on vient d'aboutir par les analyses des personnages et du temps, le titre introduit la problématique de l'œuvre. Rama, la nouvelle femme moderne, symbolise l'Égypte, un pays qui comme l'indique son nom était au plus haut des états par sa richesse culturelle et économique.

Face aux nouveaux changements de l'Histoire (guerre ou découverte du pétrole aux pays du Golf) perd son pouvoir et doit faire face aux nouveaux dragons (pauvreté économique et culturelle)

En 1982 et lors d'une entrevue entre le journaliste Sabry Hafez, al-Kharrat, l'écrivain explique le symbolisme du titre de son roman :¹⁷⁵

صبري حافظ:
ولنعد الي السؤال الذي أحاول أن أبدأ به، والذي يطرحه عنوان الرواية ذاته:
رامة و التنين.ورامة، كما يعرف كل من قرأ الرواية، هو اسم البطلة الأساسية أما التنين، فلم يظهر الا في الأبيات المقتبسة عن الحلاج في نهاية الكتاب. ويظل السؤال الذي تطرحه الرواية، طول الوقت: ما هو التنين؟ هل هو اللامعني؟ هل هو

¹⁷⁵ Entrevue entière figure dans *الابحار نحو المجهول* qui figure dans notre bibliographie.

المستحيل؟ هل هو العيب؟ هل هو الآخرون؟ من أو ما هو التنين في هذه الرواية؟ إذا كان من الممكن أن نتوجه الي الكاتب بهذا السؤال .
ادوار الخراط:

من الصعب جدا، حقيقة، أن أجرد التنين بحيث أقول ما هو علي وجه التحديد، ربما كانت الرواية كلها محاولة للتعرف علي التنين، وليس، حتى، لمعرفة التنين، أعني تلمسه و مجالته أيضا .
نبدأ بالنفي، لست أظن أن التنين هو الآخرون. ليس الجحيم هنا هو الآخرون. علي الأقل ليس هذا هو الجانب الأساسي، لا شك ان لهذا الجانب ظلا في الرواية، للآخرين ظل من التنين اذا شئت، و لكنه ليس الجانب الأساسي. كثير ممن قرأوا الرواية، و أدلوا بدلوهم تكلموا عن التنين بالمفاهيم المعروفة:
التنين باعتباره الشر، كما يتضح في الميثولوجيا كلها.التنين باعتباره القهر، التنين في تصور ما باعتباره الحب المحبب، أو استحالة الحب فهل أغامر أنا، فأقول ان التنين هو المطلق، هو الألهي، هو مجادة النزوعات الي المستحيل في قلب الانساني؟ هل أستطيع ان أغامر مرة أخرى فأقول أن هذا المستحيل كما هو الهى، فهو ايضا شيطاني؟ ربما كانت هذه المرة الأولى التي أفضي فيها عن شك يراودني ولا أقطع به في انني أري التنين، الآن، بعد أن فرغت من الرواية ونفضت يدي منها، على هذا النحو .

Hafez

Revenons à la question par laquelle j'essaye de commencer et qui est suggérée par le titre du roman même, *Rama et le Dragon*. Et Rama, comme le savent tous ceux qui ont lu le roman, est le nom de l'héroïne. Quant au dragon, il n'apparaît que dans les versets cités d'al-Hallaj à la fin du livre. La question que le roman pose, constamment, demeure : qu'est-ce qu'un dragon ? Est-ce le vide ? Est-ce l'impossible ? Est-ce l'absurde ? Est-ce que ce sont les autres ? Qui ou quoi est le dragon dans ce roman ? Si nous pouvons diriger cette question à l'auteur.

Al-Kharrrat :

Il m'est très difficile, en effet, de dépouiller le dragon pour dire ce que c'est précisément. Peut-être tout le roman est-il une tentative de l'identifier, et même pas de le connaître, je veux dire de le toucher et le combattre.

On commence par le négatif, je ne pense pas que le dragon soit les autres. L'enfer n'est pas ici les autres. Du moins ce n'est pas l'aspect principal, il ne fait aucun doute que cet aspect a une ombre dans le roman, pour d'autres une ombre du dragon si vous voulez, mais ce n'est pas l'aspect principal. Beaucoup parmi ceux qui ont lu le roman, et exprimé leur avis, ont parlé du dragon avec les concepts bien connus :

Un dragon aussi maléfique, comme on le voit dans toute la mythologie. Le dragon comme oppression, le dragon dans ce qui est conçu comme l'amour frustré, ou l'impossibilité d'aimer. Oserais-je dire que le dragon est l'absolu, le divin, le combat des tendances à l'interdit du cœur humain ? Puis-je encore une fois oser dire que cet impossible, est aussi divin que démoniaque ? C'était peut-être la première fois que je fais part d'un doute que j'avais sur le fait que je peux voir plus clairement le dragon, maintenant que j'avais terminé le roman.

Le Second Chapitre : *Aurélien d'Aragon : Le Roman de l'Explication*

Après les dernières lignes de l'épilogue *des Cloches de Bâle* , à propos de la femme de demain, Clara « la femme des temps modernes est née, et c'est elle que je chante. Et c'est elle que je chanterai », le lecteur d'Aragon surpris se trouve avec « il était une fois une princesse orientale Bérénice », d'ailleurs le roman d'*Aurélien* s'ouvre comme un conte de fées « La première fois qu'Aurélien vit Bérénice, il la trouva franchement laide. Elle lui déplut, enfin. »

Une phrase hors lieu et temps, l'unique référence temporelle existante est la première fois, y aura-t-il d'autres fois ? Et la seconde question qui se posera automatiquement où ?

Un lecteur curieux et attentif au cycle du Monde Réel, voudra savoir quelle relation aura ce roman avec ceux qui le précèdent, et qui sont Aurélien et Bérénice ? Et s'il suit le jeu d'Aragon il se demandera sur l'importance du verbe déplut suivit de enfin, lu à l'envers sera « enfin lui plait ? », ce qui- en quelque sorte- nous avance le résumé du roman : Aurélien qui au début n'aimait pas Bérénice, terminera par l'aimer ?

Pour répondre à ces questions, il fallait attendre jusqu'à 1966, à l'explication de son auteur dans la Préface « Voici le temps enfin qu'il faut que je m'explique » pour dissiper les doutes sur l'identité d'Aurélien. Selon Aragon :

Mais Aurélien n'était pas plus, au fond, Drieu La Rochelle que moi-même. Il y a un troisième facteur qui est une composante du personnage d'Aurélien, c'est qu'Aurélien, plus que tel ou tel homme est avant tout une situation, un homme dans une certaine situation. C'était avant tout pour moi l'ancien combattant d'une génération déterminée au lendemain de l'armistice, en 1918, l'homme qui est revenu et qui ne retrouve pas sa place dans la société dans laquelle il rentre. Et que ce côté « ancien combattant » ait existé chez Drieu comme chez moi-même, avec des formes différentes, cela est certain. (Aragon, 1944: 10)

En ce qui concerne Bérénice, l'auteur nous informe qu'elle était écrite et décrite à partir d'une femme réelle :

Que ce soit à partir d'une jeune femme qu'à peu près au temps d'*Aurélien* j'ai rencontrée, et j'ai aimée, ou cru aimer, à en être malheureux, cela, pourquoi le dissimulerais-je ? Il n'y a rien eu entre elle et moi. Il n'y a rien eu entre Bérénice et Aurélien. Mais tout le développement (l'aventure) est ici inventé. Comme, peut-être, à l'épilogue, cette idée que Bérénice a toute sa vie pensé à Aurélien, est en réalité une sorte de revanche, assez gratuitement prise par moi sur la vie (1944 :13)

Denise Lévy est le modèle essentiel de Bérénice d'Aurélien, considérée comme l'un des « grands amours » de jeunesse d'Aragon, cependant cette expression demande précision. Car en un sens-ce sens qui importe est bien entendu celui de la sexualité-, entre Denise et Aragon, rien ne s'est jamais passé. Si bien que leur histoire se résume à peu de chose : un jeune homme tombe sous le charme d'une jeune femme, entreprend de lui confier le désir et

l'amour qu'il éprouve pour elle et auxquels celle-ci, sans céder à ses avances, semble ne pas être tout à fait insensible ; puis il découvre qu'elle est pendant ce temps, devenue la maîtresse d'un autre-qui se trouve une deuxième fois, être l'un de ses amis.

Dans une lettre adressée, le 22 Janvier 1924 à Denise Lévy Aragon écrit : « vous vous plaignez que je manque avec vous de franchise, que je vous montre trop de visages différents : mais ne l'avez-vous pas vu une fois le vrai ? Il donne le sens à tout le reste » (*Lettres à Denise - Louis Aragon*, s. f.p.32)

Et à l'été de 1925, Aragon écrit à Denise : « parfois je songe à cette longue histoire entre nous. Je ferme les yeux. Je réfléchis. Une longue histoire mystérieuse. » Il lui dit qu'il la voit « comme quelque témoin nécessaire de moi-même, comme le vrai témoin que je me suis une fois choisi ». « Je vous raconterai un jour cette histoire, si vous êtes sage, petite fille. Et si j'ai le cœur de vous la raconter » (*Ibid.*, p.75)

Avec Aurélien, vingt ans après, ce sera chose faite.

Mais Denise n'était pas l'unique femme dans la vie d'Aragon, avant elle il y avait Elizabeth. Eyre de Lanux, Elizabeth de son vrai prénom, d'origine américaine et mariée à Pierre de Lanux (un des premiers secrétaires de la NRF), était maîtresse de Drieu et Aragon. Elle est artiste. Elle peint, elle dessine, elle écrit. « On l'a vue souvent dans les milieux d'avant-garde, se rappelait Adrienne Monnier en 1926 ; elle semblait aux jeunes gens une princesse byzantine, un ange pervers » (Aragon & Follet, 1997, p. XIII) D'elle, « belle à la perfection » Aragon dit qu'elle fut « la première ». « Celle que je dis la première force était peut-être d'avoir grandi en moi sans que, de combien ? Deux années, je ne l'aie jamais touchée. (Aragon, 1989, p.16-17)

Notre Bérénice peut-être un amalgame de ces deux femmes qui erraient la mémoire de notre écrivain.

À la suite de ses explications portant sur les personnages de son roman, Aragon lors de ses entretiens avec Francis Crémieux, nous révèle le sujet de son œuvre :

L'impossibilité du couple est le sujet même d'Aurélien. Il y a une grande différence entre ce livre et les romans qui l'ont précédé : C'est qu'ici, entre le commencement de la vie d'Aurélien et le moment où nous le prenons dans le roman, est intervenue la rupture de la guerre de 14.[...] Le sujet du livre est l'impossibilité du couple précisément du fait que la femme, elle, a eu une certaine continuité de pensée malgré la guerre, à cause de la continuité de sa vie, sans l'entracte des tranchées, et qu'elle est de ce fait même à un autre stade de pensée qu'Aurélien. Bérénice ne peut pas s'entendre avec Aurélien : et, bien que la question ne soit nullement soulevée dans le corps du livre, dans l'épilogue où Aurélien retrouve Bérénice aux jours de l'exode et de la retraite, aux dernières heures de la guerre de 40 éclate le divorce des vies des deux protagonistes, et le divorce de leurs idées. Voyez-vous, l'impossibilité du couple, même s'il s'agit ici d'un roman qui se déroule pour l'essentiel au début des années 20, je n'ai éprouvé la nécessité de la décrire que bien plus tard. Dans les années qui marquèrent le fond de l'abîme, au-delà de la défaite. Dans les années 42-43. (Aragon, 1944 :15)¹⁷⁶

Un peu plus tard on lit :

Et comme notre vie, c'est-à-dire la chose la moins préméditée, la moins préméditable, me dictait *Aurélien* au cours des jours et des événements. En ce temps-là, j'en avais déjà conscience, mais je tenais alors pour nécessaire au roman que, si la vie, les événements (l'histoire) me dictaient le roman, tout fût fait pour les effacer, ne laisser que leurs reflets indirects dans la chose inventée, la péripétie imaginaire. Aujourd'hui, et c'est là sans doute en quoi la vie et l'histoire m'ont profondément changé, j'ai tendance à penser que ce qu'il y a de précieux dans le roman, c'est tout juste le lien entre le romanesque et le réel [...] (1944 :19)

Pour la seconde fois dans les préfaces tardives d'Aragon on se trouve devant un changement. Cette fois Aragon nous le nomme explicitement « la vie et l'Histoire ».

Aurélien devient le roman de la défaite, de l'occupation, des Allemands aux portes de Stalingrad et du Caucase, le roman d'un nouveau mal de siècle, d'une nouvelle Césarée et où -au contraire des *Cloches de Bâle* – L'Histoire (panorama du siècle) est le principal protagoniste.

En ce qui concerne la construction du roman, Aragon recourt à une structure classique avec un romantisme sous-jacent, loin du baroque utilisé dans le premier roman de ce cycle. *Aurélien* aborde principalement les deux protagonistes, les personnages secondaires sont peu nombreux et servent à donner cette structure d'unité avec les romans précédents. On trouve la

¹⁷⁶ Ce qui ajoute à Bérénice une nouvelle identité symbolique: Bérénice est la France.

belle Diane Nettekourt venant des *Cloches de Bâle*, Adrien Arnaud et Edmonds des *Beaux Quartiers* et l'oncle Blaise des *Voyageurs de l'impériale*.

Le roman qui se divise en soixante-dix-huit chapitres en plus de l'épilogue, commence par l'évocation de la première rencontre entre un homme et une femme (Aurélien et Bérénice), leur histoire d'amour et la fin tragique par la séparation et la mort de celle-ci. Cependant la question qui se pose est sur la place qu'occupe le Réalisme dans ce roman. On peut remarquer en comparant *les Cloches de Bâle* et *Aurélien*, que la conception du réalisme a changé chez Aragon. Ce n'est plus cette photographie de Clara, mais plutôt celle de Claude Monet, impressionniste et subjective.

En analysant les différentes composantes du roman (les structures spatio-temporelles, les personnages, éléments inter et para- textuels) on essayera d'expliquer *Aurélien* ou le roman de l'errance.

La dimension spatiale dans Aurélien

L'espace dans *Aurélien* est un espace subjectif, conçu par rapport au personnage et généralement construit en fonction de son identité ou de son projet, comme le signale (Trévisan, 1996: 51). Aragon même a insisté sur l'importance accordée au décor, un de ses premiers articles critiques porte sur ce sujet.¹⁷⁷ La précision presque naturaliste de la description Aragonienne ancre l'imagination dans la matière ou « la certitude ».

« J'ai entendu Braque parler de ce qui s'appelait alors une certitude, et qui était l'élément collé, autour duquel devait se reconstituer le tableau » (Aragon et al. 1981, p. 32-33). Le statut de réalité empruntée du décor s'inscrit dans une perspective réaliste : point d'ancrage de l'imaginaire, le décor apparaît comme un principe de certitude nécessaire pour l'invention. Cependant, le décor, qui est une réalité empruntée, est soumis à une élaboration

¹⁷⁷ Aragon., *Du décor, Le Film*, 16 septembre 1918.

qui le met en harmonie avec le contexte narratif dans lequel il est intégré, ainsi qu'aux enjeux des personnages.

Évoquant ce traitement du décor Aragon écrit :

Ainsi le thème des passages : il apparaît dans *Anicet* (...) et reviendra successivement dans *Le Paysan de Paris* (...) et dans *Les Beaux Quartiers* (...) Mais si, dans *Anicet*, le Passage Jouffroy, qui a effectivement servi de modèle au Passage des Cosmoramas, n'est que « le lieu impersonnel, neutre, où tout peut advenir », et sa description synthétique des passages parisiens emprunte à plusieurs ses boutiques, dans *Le Paysan de Paris*, la description minutieuse du passage de l'Opéra est faite d'après nature [...]

De ce naturalisme au réalisme des *Beaux Quartiers* où la notation est liée à la fin romanesque, nous nous écartons plus encore du décor d'*Anicet*. Il en va de même pour un certain goût du Second Empire qui s'exprime dans la scène du Cancan (...) : ce thème (...) ici pure affaire de style (...) on le retrouvera bien plus tard dans *Aurélien* (...) dans la description « réaliste » de l'appartement de Mary de Perseval, rue des Belles-feuilles (...) Il fera aussi le fond d'un poème écrit la même année pour des fins politiques (...) *Le paysan de Paris chante*, où la contrebande exigeait que la nostalgie exprimée fût d'abord celle du Paris de Napoléon III (Aragon 1897-1982 & Arban, 2012, P.10)

On peut dire que l'espace dans *Aurélien* n'est pas une toile de fond ni un ornement neutre, mais plutôt un reflet qui révèle et justifie les personnages. Un espace subjectif, provoque le résultat des personnages du roman (comme exemple le salon de Marie de Perceval et la maison de Blanchette)

➤ Espace d'errance

La majorité de l'espace dans *Aurélien* à l'exception de l'épilogue se déroule dans des lieux intérieurs et subjectifs impliquant une concession d'une sorte de refuge aux personnages du roman. Chez Aragon c'est le contraire, le personnage est rarement lié à un lieu précis et apparaît en effet comme un être de l'errance.

Si on examine de près les personnages du roman on trouve Bérénice une provinciale venue pour quelques jours à Paris, elle se déterritorialise en abandonnant successivement son territoire d'origine (R...), son lieu d'emprunt (l'appartement des Barbentane et les refuges provisoires qu'elle trouve chez les Ambérieux et à Giverny) et en fuite constante d'Aurélien.

Rose Melrose est une fugitive : « Impossible de s'installer quelque part avec cette nomade... » Confie Decoeur à Aurélien (1944 :116). Cette errance entraîne celle de Decoeur : « impossible dans l'année d'avoir un cabinet fixe ». Le personnage est ainsi contraint au noctambulisme : « Je n'ai jamais pu rentrer chez moi quand Rose est absente (1944 :115).

Même Edmond, il vit dans un appartement qui est une propriété de Blanchette et dont il est chassé au cours du récit. Quant à Aurélien, il habite une île, un lieu entre la terre et l'eau, entre l'immobilité et le mouvement.

Cette déterritorialisation des personnages, selon Trévisan, est confirmée par le mouvement de l'intrigue : à force de déplacements, de délocalisations et de voyages, le cercle étroit des beaux quartiers de Paris, où commence le roman, devient une vaste zone de circulation anarchique : Scandinavie, Espagne, Autriche, Europe, Allemagne, collectivement et historiquement. L'épilogue dépeint la fuite des habitants des territoires occupés et la défaite de l'armée.

Espace d'intimité.

Même les lieux plus intimes du roman sont envahis par le dehors, les seuils entre le dedans et le dehors n'existent presque pas, et le destin singulier est toujours relié au destin collectif, comme le note Trévisan (1996)¹⁷⁸.

Un des rares intérieurs longuement décrit est celui de Mary de Perseval. Or ce lieu se réduit à sa partie la plus publique, le salon, et l'attention portée aux éléments du décor, assortis en blanc et or, aux accessoires (les violettes) à l'éclairage, aussi élaboré que celui d'un plateau cinématographique, aux déplacements des corps « il y eut les chassés-croisés des hommes » (1944 :71) rend cet espace non un lieu intime mais pittoresque. Cette

¹⁷⁸ Trévisan Carine (1996) consacre un chapitre à l'analyse de lieu dans *Aurélien* et où elle reprend la Théorie de Hamon dans *Introduction à l'analyse du descriptif*.

transformation de l'espace privé à la fois en théâtre de la mondanité et en royaume de la conquête sexuelle constitue une prise de conscience symbolique que Mary se distrait en exposant les chemises de ses amants aux regards curieux des visiteurs.

L'inaptitude de l'espace intérieur à se constituer en espace d'intimité peut également venir d'une confusion des fonctions : C'est le cas du salon de Mrs Goodman qui s'est transformé en atelier du peintre Zamora

Ce qu'on appelait le salon, et qui était aussi où Zamora travaillait, était une pièce assez étroite, et encore encombrée par le chevalet sur lequel était posé un tableau disproportionné au lieu [...] Cet écran opaque divisait la pièce mieux qu'un paravent et faisaient paraître singuliers, minuscules, antédiluviens, les sièges cannés genre Trianon, les bergères couvertes de soie rayée vert et blanc, la console d'époque, la table de marbre (1944 :239).

Un autre espace confus est l'appartement d'Aurélien décrit comme un regard sur le monde « ce n'est pas une garçonnière, répond Aurélien à Mary qui s'étonne de l'emplacement de l'appartement, au dernier étage, c'est un point de vue »¹⁷⁹(1944 : 95).

L'unique exception à cette relation entre espace intérieur et intimité est Blanchette. Captive de sa maison, un lieu triste et fantomatique « La salle à manger, vide, avec sa table pour je ne sais combien, ses bougies électriques à fausse cire sur un coin, l'apparat de la desserte, et les deux couverts, les deux femmes, une demi-Perrier » (1944 : 260-261).

La bibliothèque était aussi inhospitalière que la salle à manger avec le regard de tous ses livres sur les deux femmes, la grande échelle chêne naturel où on l'avait laissée, après avoir cherché un bouquin, là-haut, près des grands Maupassant (1944 : 262).

Et l'ombre dans laquelle se plonge et sombre Blanchette « elle éteint les lumières, sauf une » -ne crée pas un effet dramatique de clair-obscur mais semble baigner cette « maison de désolation » (1944 : 265) dans le gris : « elle était grise, cette femme » (1944 : 265) se dit Bérénice enfuie dans sa chambre.

¹⁷⁹ Ce qui résume en quelque sorte le roman qui n'est qu'un point de vue

L'arrivée d'Adrian Arnaud à la maison de Blanchette renforce sa perméabilité au dehors, qui passe plus de temps à s'occuper de la fracture de son invité.

En tout moment, l'intimité des personnages du roman est violée, la conversation entre Aurélien et Paul Denis, qui précède juste la mort de celui-ci, est la meilleure preuve de l'absence des frontières entre le dehors et le dedans « tu ne peux pas savoir comme c'est merveilleux un homme qui a ses deux bras » (1944 : 629-630)

Comme le souligne Trévisan (1996), L'esthétique du seuil mise en œuvre par le roman, l'inscrit dans la logique de l'œuvre mais aussi nous rappelle le projet qui anime *le Monde Réel*. C'est en effet mettre à l'épreuve la limite entre le dedans et le dehors, ou instaurer leur complicité, qui est, selon Aragon, la vocation la plus haute du roman :

Ce qu'il y a de précieux dans le roman, c'est [...] le lien entre le romanesque et le réel, ce qu'il y a dans le journal et ce qu'il y a dans une chambre quelque part entre un homme et une femme » (Aragon, 1944 : 19)

Le roman doit faire communiquer le dehors et le dedans, fracturer les seuils pour relier les destins singuliers au destin collectif

➤ **Espaces publics**

Contrairement aux espaces intérieurs sans intimité, les lieux publics sont des lieux de rencontre mais rarement de fusion. Dans le salon de Mary de Perseval, à l'instar de Lulli's, s'instituent des relations intimes éveillées et surveillées :

Il fallut bien que Leurtillois dansât avec Mme Melrose (...) Elle avait ce talent, ce don rare de la danse, de demeurer lointaine de l'homme et proche du danseur, et par là même semblable à un appel d'air. Une retenue, une pudeur de jeune fille, et la pire provocation, celle à laquelle on ne croit pas, qu'on imagine avoir inventée, le frôlement sitôt démenti, qui fait que l'homme craint sans cesse avoir outrepassé sa consciente audace. (1944 : 228)

Dans les cafés où se retrouvent Aurélien et Bérénice, la présence de témoins enjoint aux corps de se maîtriser « Sa main droite se posa sur la main gauche d'Aurélien, ils tressaillirent et ils se turent. Ils goûtèrent cet instant banal comme peu de choses dans leur

vie » (1944 : 215) Le trouble produit par ce geste anodin se confirme quelques lignes plus loin :

Il fit tourner son poignet, glissa sa grande main sous la main frêle et creusa sa paume pour la recueillir comme une goutte d'eau. Ses doigts allongés dépassèrent la main remontèrent sur les douces cordes qui soulèvent la délicatesse des veines. Il les appuya. Il sentit le sang battre. Il songeait qu'il touchait le lieu saint des suicides. (Idem)

L'intimité est d'autant plus intense qu'elle est en endroits fermés. Autre scène très importante, celle de l'épisode de l'Opéra-comique. Conçue comme une rencontre romantique et sensuelle entre Aurélien et Bérénice, elle se transforme en une série de regards : Edmond regarde Blanchette qui regarde Aurélien qui regarde Bérénice.

Ces lieux publics sont aussi bien un lieu de dépersonnalisation et de déconnexion de la réalité: Le Lulli's est un lieu de divertissement où Aurélien peut se distraire, une ambiance festive où il peut se déconnecter des visions funèbres qui le hantent. Par son aspect composite, chaotique et incohérent, le Lulli's est moins un territoire de fuite ou d'oubli que celui d'une dissolution et fusion dans la masse.

Cette volonté de former un groupe où tous les individus seraient égaux entre eux¹⁸⁰ se manifeste clairement dans la scène du banquet des anciens combattants. Le décor de cette scène, dont Aragon dit qu'elle est le centre autour duquel tourne *Aurélien* (Aragon, 1997 :123) est similaire à celui du Lulli's. Aurélien se fond avec ses copains et chante :

Aurélien chantait. Decoeur se mordit un peu les lèvres. Pas qu'il eût envie de rire. L'abîme dans les gens. Ce qu'ils sont loin de l'image qu'on en a, ou qu'ils se sont faite. Ce grand garçon, distingué, traînard, qu'on voyait à Montmartre, ou chez Mariy de Perceval, ou chez les Barbentane... toujours très bien habillé, assez silencieux : c'était lui, là, qui chantait, et pour la première fois le visage un peu suant, il n'avait pas l'air de se surveiller, le docteur comprit que Leurtillois était dans son élément véritable. (1944 : 437)

¹⁸⁰ Ce qui nous rappelle le début de l'étape socialiste chez Aragon et sa littérature « de gauche ».

La chanson ici n'est plus romantique, mais un refrain avec une touche nationaliste. Aurélien ne se contrôle plus, la chanson dévoile sa propre identité : l'individu ne vaut que dans ce qu'il est pour les autres.

Cette absorption de l'individu par le lieu où le décor, crée un effet d'inauthenticité et nous renvoie à nouveau dans le mythe de Césarée et de l'errance comme le constate Trévisan (1996).

➤ **Réalité et fiction descriptive.**

Dans le texte "*réaliste-lisible*", Philippe Hamon écrit :

La description n'est que le lieu d'un déplacement, sous forme de noms de choses, de lieux ou d'objets, de qualifications psychologiques, professionnelles ou caractérielles assignables et attribuables en dernière instance au personnage (Hamon, 1981 :112).

Autrement dit, il existe une adéquation entre le personnage et son environnement. Dans Aurélien, cette adéquation est problématique, car loin de se reconnaître dans le monde qui l'entoure, le personnage s'y perçoit le plus souvent comme un étranger de cette société. L'espace perd sa familiarité et se transforme en scènes sur lesquelles se joue un spectacle incohérent et faux-semblant. Nous trouvons cet aspect factice des lieux dans la description du salon de Mary de Perseval, et de la fête du duc Valmondois : le sable mauve, le paysage couvert d'un drap d'or, les arbres peints, chaque feuille empapillotée d'or, la maison tout entière masqué de panneaux d'or, les fausses Walkyries chantant *Heioloho-Heï-ha* sur l'escalier d'honneur, donnent à cette propriété un aspect « fantastique ». (Aragon, 1944 :556)

Avec cette scène fantastique Aragon, en plus de critiquer le grand vide de la vie anarchique de Paris, confirme la rareté des rapports d'empathie entre Aurélien et son environnement.

Étranger aux beaux quartiers, Aurélien ne se retrouve pas non plus dans les quartiers populaires. Oberkampf, où il perd ses repères culturels : « Rien n'est ici le monument de quelque chose » (1944 :179), produit le même effet de distance.

Tout se passe comme si le manque d'intégration du personnage mettait constamment en péril le sentiment d'être soi-même dans un monde familier et par conséquent l'étrangeté qu'éprouve l'ancien combattant revenu à la vie civile : il ne reste que l'errance à Paris ou dans Césarée.

Cette idée de solitude est confirmée par un autre type de description : la description des paysages. Aurélien fait au Tyrol l'expérience des sommets et avec la hauteur augmente la solitude « la solitude des hauteurs », (1944 :621) il en était présent dans le paysage « Aurélien s'acharnait à ne pas rompre le contact avec le ciel » (id). Le passage sur la crête produit un effet de vertige, le vertige produit du fait de marcher sur la ligne d'horizon ou plutôt « à la ligne de séparation de deux mondes » (1944 :622) le monde de la réalité (mémoire de la guerre) et le monde fictif (fable) où il vivait à Paris.

Un autre paysage qui s'impose est le paysage de Giverny et qui s'oppose radicalement au vertige des hauteurs qui saisit Aurélien au Tyrol. Bérénice paraît en harmonie avec l'espace par un mouvement de descente « Il suffisait de descendre par là –bas, derrière le rideau d'arbres, de passer le talus verdissant (...) on tombait dans le sentier de feuilles mortes » (1944 :504). L'horizon devient horizon de fable : la distance qui sépare Bérénice de l'île a une signification à la fois spatiale et imaginaire :

Là –bas, dans la Seine, il y a une île. Il y a des îles tout le long de la Seine. Cette île-ci personne n'y va jamais (...) Elle est longue et étroite, avec quelques arbres, on voit le fleuve à travers, de l'autre côté où s'en vont les bateaux. Bérénice se demande si elle saurait nager jusque-là (...) Aurélien nage (...) Elle le voit dans la Seine.
Qui nage. Comme il nage bien ! Lui, ce n'est pas d'aller jusqu'à l'île qui le gênerait (...) Elle s'est assise, ici, sur le banc, pour le mieux voir, là-bas, dans l'île. (1944 :508)

Ainsi présenté, l'espace dans *Aurélien* confirme la projection sociale et historique qu'Aragon a voulu donner de son roman, roman de « l'homme qui est revenu et qui ne retrouve pas sa place dans la société dans laquelle il rentre » (1944 :10) et par conséquent il se transforme en errant.

La dimension temporelle dans Aurélien

Hanté par le désir de « vaincre le temps jusque dans sa loi même », (Aragon 1897-1982., 1975 :661) Aragon a toujours accordé une grande importance à l'expression du temps dans ses romans.

À l'égale d'al-Kharrat, Aragon commence son roman par un Flash-back, un souvenir de la première rencontre avec Bérénice. Une rencontre qui surprend par la quantité de détails que son narrateur a pu retenir « Il n'aimait pas comment elle était habillée. Une étoffe qu'il n'aurait pas choisie (...) Une étoffe qu'il avait vue sur plusieurs femmes(..) Les cheveux étaient ternes ce jour-là, mal tenus. Les cheveux coupés, ça demande des soins constants. Face à cette description détaillée, le narrateur confirme qu'il ne se souvient pas de quelques détails : « Aurélien n'aurait pas pu dire si elle était blonde ou brune (...) C'était disproportionné. Plutôt petite, pâle, je crois... » ce qui avise le lecteur de l'état d'esprit du héros et qui sera immédiatement révélé « l'errance ». À l'égal de l'espace errant, le temps aussi est fugace.

Contrairement à la structure en demi-cercle des *Cloches de Bâle*, écrit à une période où l'« on croyait marcher dans les débris du temps ». (Aragon, 1998 :102). La structure d'*Aurélien* se fait linéaire, comme sa vie où le temps meurt « l'heure arrêtée au cadran de la montre »¹⁸¹, sans préméditation, insensiblement. De plus, Aurélien sait qu'il n'achève jamais rien », « ni une pensée, ni une aventure » : « Le monde était pour lui plein de digressions qui

¹⁸¹ Aragon, (1956), « Que serais-je sans toi » dans *Le Roman inachevé*

le menaient sans cesse à la dérive » ; (1944 :81) la succession des chapitres reflète cette disposition aux digressions, aux dérives à ce qu'Aragnon, ailleurs, appelle des « Parenthèses », et accentue l'allure de liberté du roman.

La structure d'Aurélien se compose de 78 séquences qui ne sont pas regroupées en « parties » comme était le cas des romans précédents ; elle s'affirme, dès l'abord, comme indépendante d'une idée ou d'une mise en forme extérieure au texte, comme soumise à l'évolution des personnages et aux événements qu'ils vivent. Cette structure très souple repose sur la continuité temporelle, la continuité spatiale, ou la continuité de l'action ; mais elle n'exclut pas les ruptures apparentes. L'action principale est centrée sur Aurélien, mais autour de lui et de Bérénice se développent des péripéties secondaires, qui leur sont liées, ou sont liées aux personnages qu'ils côtoient. C'est à l'étude de la continuité temporelle qu'on consacre cette partie.

Le temps dans *Aurélien* apparaît comme une vaste entreprise de remémoration et où le romancier dispose d'une liberté relative dans l'agencement du temps. La remémoration vise également à réparer les déchirures dans la trame du temps personnel (Le même phénomène on l'a trouvé au cours de l'analyse de *Rama et le dragon*)

Roman caractérisé par l'incertitude des repères temporels. Rappelons la confusion des dates de l'écriture qui certes n'est pas l'unique, les repères temporels de l'action sont généralement anaphoriques, relatifs au présent du personnage « la première fois », signale une rupture dans le temps de la vie, « l'autre jour » ou « jeudi » se réfèrent la plupart du temps à un passé ou un avenir proche. L'importance de la notation atmosphérique dans le roman confirme la perspective abstraite du temps qui n'est plus du calendrier mais de la qualité sensible du moment : les nuances de lumière et thermiques

La rêverie domine le premier et le second chapitre où la description du visage de Bérénice, très précise, est faite non à partir de la « réalité » du personnage, mais de la pensée

critique d'Aurélien ; le corps de Bérénice dès l'instant de la rencontre, lui échappe ; il n'existe, vaguement que « dans sa mémoire » (1944 :32); en revanche , la voix de Bérénice- « une voie de contralto chaude ,profonde, nocturne » (1944 :33) est « la seule chose qu'il aime d'elle tout de suite » parce que, comme les yeux, elle lui paraît mystérieuse.

Cette rêverie sera interrompue au chapitre V où une véritable séquence cinématographique est imposée. Les paroles et les gestes des personnages sont rapportés, la scène se déroule dans la continuité temporelle qui la relie au chapitre II (la première rencontre d'Aurélien et Bérénice)

Entre le chapitre V et le suivant, il y a une évidente cassure temporelle ; il faut reconstituer ce qui s'est passé dans l'intervalle, et qui ne sera vraiment expliqué qu'au cours de la soirée chez Mary de Perseval : « Alors, vous êtes content ? C'est ce que vous désiriez » demanda Mme de Perseval à Barbentane. (1944 :65)

La relation de cette soirée mondaine reconstitue le chapitre le plus long de tout le roman ; c'est qu'elle permet l'introduction de la plupart des personnages qui joueront un rôle dans l'histoire : Paul Denis, Rose Melrose et Decoeur, Mary, bien sûr, entre autres, cette séquence, de plus, donne au roman cette dimension de mondanité dont le vernissage de Zamora, ou la soirée costumée chez Valmondois seront d'autres représentations.

Au chapitre VIII Bérénice se promène dans Paris ; Aurélien semblerait oublié, si le lecteur ne savait que son image qui se confond, inconsciemment sans doute, avec celles de Paris pour Bérénice ; et si Edmond ne disait, à la fin de ce bref chapitre qu'il a rencontré Aurélien au Bois de Boulogne. Ce qui annonce le chapitre X, séquence de la promenade au Bois du dimanche matin, que Bérénice veut faire pour se sentir parisienne, et dans l'espoir de voir Aurélien, séquence, donc, qui développe le thème de la vie mondaine. Une liaison thématique : la promenade dans les rues de Paris, relie aussi ce chapitre VIII à la présence de Paris au chapitre IX, qui semble cependant en décalage, puisqu'il s'ouvre sur une promenade

en voiture d'Aurélien et de Mary hors Paris. Aux chapitres XV et XVI, c'est Aurélien qui déambulera dans Paris. (Rappelons que la promenade est la deuxième étape du cycle Aragonien)

En rupture apparente ,donc, le chapitre IX est en fait l'aboutissement logique et immédiat de la soirée chez Mary, qu'Aurélien a sentie offerte, et dont il est devenu l'amant ; mais l'essentiel de cette séquence est dans le retour chez Aurélien, qui réinstalle le décor parisien, la séquence s'achève sur la crise de paludisme d'Aurélien : « j'ai ramené ça d'orient » (1944 :99), et la description, par Mary, du masque de plâtre, dont on ne sait pas encore qu'il est celui de l'Inconnu de la Seine, mais dont on apprend qu'il ressemble à Bérénice. Temps de la mémoire et temps de l'horloge social s'enchaînent créant une succession chronologique. Aurélien lui-même insistera sur le besoin d'une harmonie, ou équilibre entre ses obsessions-la guerre, la Seine, l'attente inavouée de l'amour-et la vie extérieure, dont le Lulli's est le lieu symbolique.

Les chapitres XI et XII retrouvent le Lulli's du chapitre VII ; mais c'est avec le chapitre VIII que la continuité temporelle s'établit : « depuis que le mari de Rose Melrose était venu chez Leurtillois, pour cet accès de paludisme » (1944 :110) il s'est écoulé un temps indéterminé, mais que le roman intègre à sa durée : « ils s'étaient beaucoup vus par hasard, un hasard légèrement aide » ; Aragon choisit de rassembler ces rencontres en une seule ,où chacun parle de ses obsessions, Aurélien de la Seine-Decoeur de Rose, de son amour pour elle, de la jalousie qui le déchire. Il est significatif que l'on change de chapitre en passant du bar au dancing du Lulli's ; comme on change de scène au théâtre, quand entre un personnage nouveau ; comme on change de plan, au cinéma, quand un événement important se produit, ou qu'un personnage devient important ; ainsi est mise en scène la troisième rencontre entre Bérénice et Aurélien,-la première qui les réunisse vraiment, Aurélien, cependant laisse partir

Bérénice, et la fin du chapitre est consacré à un monologue où il se perd, « dans la fin muette de la nuit ¹⁸² » .

Le chapitre XIII va en une suite chronologique au chapitre précédent ; à la nuit succède une journée, qui va couvrir les chapitres XIV, XV et XVI, décrivant les rêves et les pensées d'Aurélien, entièrement centrés sur Bérénice, et sa marche dans Paris.

Au XVIIème chapitre, une nouvelle nuance temporelle reliant le roman au cycle *du Monde Réel* : un déjeuner chez les Barbentane, en présence de la mère d'Edmond, la femme de l'ancien maire de Serianne, devenu sénateur, cette scène se rattache aux *Beaux Quartiers*, où paraissait déjà Esther Barbentane ; mais elle a beaucoup changé...Le temps a passé depuis ce 14 juillet 1912, où la fête se terminait si mal. Pour l'heure, Mme Barbentane se déchaîne contre son mari, et trouve, pour ouvrir ce chapitre, autant de force qu'en avait Mme Duvigne : « Ton père ministre ! Grotesque ! » (1944 :155) Mais-et c'est en quoi *Aurélien* diffère tant des romans précédents-la politique n'est abordée que de cette manière marginale, dans une discussion familiale.¹⁸³

Aux chapitres XXI et XXII, Aragon semble faire entrer le ton et la teneur du réalisme dans le roman ; deux scènes se présentent, celle de la piscine où il introduit l'idée du travail et la seconde avec sa sœur, Aurélien défend mal son oisiveté, mais trouve soudain la justification de sa vie : « je suis amoureux » (1944 :195).Et ,comme Mary un peu auparavant, Armandine voit la femme aimée dans le masque de plâtre ; et c'est par lui, en le contemplant et en disant le nom de Bérénice qu'Aurélien retrouve « le chemin de Césarée » ; ce qui renvoie au premier chapitre, où Aurélien avait trouvé Bérénice « franchement laide »,mais rêvait sur son nom et sur celui de Césarée. Remarquons la relation entre la rencontre du

¹⁸² La description de la nuit comme muette est un autre trait qui unit la solitude d'Aurélien et de Michel d'al-Kharrat.

¹⁸³ L'épilogue marquera une différence avec cette stratégie générale d'écriture d'*Aurélien*

chemin et le travail, comme s'il ne s'agissait pas vraiment de Bérénice mais du vrai chemin celui du travail.

Le temps change alors ; les chapitres XXIII à XXVI forment une suite : « ils quittèrent la loge dans un parfait désordre » (1944 :212) ; la suite de la scène rend perceptibles les moindres nuances de l'émotion des deux personnages, et parvient, par la minute de la description du dialogue à la suite « pourquoi avons-nous perdu tout ce temps ? (...) nous ne l'avons pas perdu » ou des silences : « ils goûtèrent cet instant banal comme peu de choses dans leur vie » .Au chapitre XXXV, il semble que le bonheur soit tout proche, quand Bérénice entre chez Aurélien ; le romancier prend son lecteur à témoin de la grâce de son héroïne : « avez-vous déjà vu un chat entrer pour la première fois dans un appartement ? » ; (1944 :297) la scène attendue : les deux personnages regardant la Seine, ensemble, a bien lieu ; mais elle est ambiguë ; si le temps s'arrête, ce n'est pas celui de l'extase : « les minutes durèrent nulles, vides, silencieuses »

Au chapitre XXVIII, le temps est si bien passé que l'on en arrive au vernissage de l'exposition de Zamora, annoncé depuis le chapitre XXV.

Cette soirée, dans son absurdité, marque une rupture, non plus dans la structure ni dans le langage, mais dans l'histoire même d'Aurélien et de Bérénice.

C'est par la désillusion, le désespoir où l'a plongé l'absence de Bérénice, envenimée par « une méchante lettre », qu'Aurélien est amené à porter le temps, à retrouver sa douleur dans « la hantise du temps », et c'est le temps qui est douloureux, le temps même. Il ne passe plus. A cet absurde ontologique, le malentendu ajoute sa dérision : persuadé que Bérénice ne viendra pas le matin de Noël, Aurélien sort, sans but, pour tenter de supporter ce temps immobile ; et Bérénice vient chez lui en son absence et lui laisse le cadeau de son propre masque mortuaire, qui remplace celui de l'inconnue de la Seine. Dans la continuité de

l'attente, Aurélien ne sait « comment tuer le temps » et éprouve « le vide absolu de sa vie ». (1944 :402)

L'absence de Bérénice est rempli par Diane ou Rose « Comment tuer le temps ? » Se demande Aurélien (Idem) « Il éprouvait le vide absolu de sa vie » (id). Un autre vers s'impose ce n'est plus celui de Racine et l'errance dans Césarée, mais plutôt Lamartine et « un seul être vous manque et tout est dépeuplé »

Le chapitre XI commence par « Elle se laissait porter par le temps. Elle ne résistait plus à ce qui lui arrivait, à ce désordre d'événements et de pensées. ». (1944 :502) Elle vit dans un temps volé, et Aragon prend le lecteur à témoin de cette expérience qu'il ne peut ignorer. « Vous connaissez ce sentiment. Si on devrait être ailleurs (...) on n'y va pas » ; et le lecteur partageant avec Bérénice ce sentiment, partage aussi la « conscience de sa culpabilité », sa rêverie, et ne peut la condamner ; en fait, ce temps volé pourrait bien être celui de la lecture du roman : il entraîne, curieusement, le passage du passé « il y avait », au présent « il y a une île » -et par là, la rêverie rend présent le souvenir, et glisse de l'image de Paul nageant, à celle d'Aurélien.

Le chapitre XXVII achève l'histoire de ces années 1922-1924 ; Edmond ruiné, repart pour une nouvelle vie en épousant Carlotta et sa fortune après son divorce ; Rose a relancé son institut, avec un autre commanditaire, un autre amant, et a quitté Decoeur ; Aurélien qui a perdu de l'Argent dans les affaires d'Edmond, « traîne dans Paris » ; il garde de Bérénice dont il n'est plus amoureux « une nostalgie dont il demeurait le prisonnier » ; Aurélien pensa qu'il porterait à jamais en lui cet amour défunt » (1944 :641). Mais l'amour ne peut plus être au centre de sa vie « les temps avaient changé ». L'amour par quoi il avait cru légitimer son existence « ne pouvait faire diversion à cette nécessité de gagner sa vie » ; il doit se plier au régime de l'argent. La première fin du roman, avant l'épilogue, est marquée par l'entrée d'Aurélien dans l'activité ; dans le réel, peut-être, mais celui de la bourgeoisie lilloise, que

l'on peut supposer- à travers la sœur et le beau-frère d'Aurélien- limité, vivant d'idées toutes faites, fermé sur lui-même.

Pour la seconde fois on se trouve devant un changement dans les *Œuvres du cycle Monde Réel*, ce n'est plus un changement subjectif et volontaire reliée à la conviction de son auteur « les yeux ont changé » mais artificiel et obligatoire reliée à la classe sociale : il faut travailler mais comme l'exige sa classe sociale.

L'épilogue fait apparaître un autre visage de la réalité : celui de l'Histoire. Le temps du roman vient, après un « blanc » qui couvre près de dix-huit ans, rejoindre, sans l'atteindre, le temps de l'écriture.¹⁸⁴

Les huit séquences qui composent l'épilogue décrivent dans leur succession quelques heures de juin 1940, qui vont permettre la dernière rencontre d'Aurélien et de Bérénice ; à l'exception de deux brefs passages où apparaît le point de vue de Bérénice les événements sont dépeints soit à travers la vision d'Aurélien, soit de façon objective. (Le voyage est la troisième étape du cycle Aragonien).

La première séquence qui décrit la débâcle de l'armée française commence exactement là où *Les Communistes* s'arrêteront , Aragon ,qui a déjà écrit deux chapitres de son futur roman au moment où il achève *Aurélien* jouera de cette interpénétration des deux œuvres pour renforcer la crédibilité de l'une et de l'autre ; on pourrait suivre, dans *Les Communistes* la vie d'Aurélien de février 1939 jusqu'en juin 1940 et très précisément ,on pourrait suivre sa guerre : au chapitre 15 de la Quatrième partie, mars-mai 1940, une carte donne l'itinéraire de la 7eme Armée, commandée par le Général Giraud, et de la compagnie du Lieutenant Leurtillois qui en fait partie ; ce qui rend visible l'inscription du personnage dans la réalité de l'Histoire, et confirme, après coup, celle de l'épilogue d'*Aurélien* dans cette

¹⁸⁴ Pour plus d'informations sur l'Épilogue d'*Aurélien*, voir aussi « éléments pour description de l'Épilogue d'*Aurélien roman* » par Lucien Victor.

réalité ; l'épilogue devrait prendre place après la cinquième partie des Communistes, Mai-juin 1940, on peut, en effet, par l'allusion au discours du Marechal Pétain, le dater du 17 juin 1940. C'est la guerre, la défaite, le repli de l'armée qui amènent Aurélien à R(Ruffec). Rien ne pouvait faire qu'il ne s'y rendit pas. La machine le tenait. S'il avait accepté d'être évacué, il n'aurait pas été amené ainsi jusqu'à ce lieu de fatalité. On appelle ça le hasard ». (1944 :652) Commencé dans l'aura de la tragédie, du côté de Césarée, le roman s'achève sur la fatalité, dans la petite ville de R., « R., vingt ans évitée »

De ce qui précède on peut dire qu'Aragon a dévoilé dans *Aurélien Roman* les étapes de son cycle du *Monde Réel* : Aux premiers chapitres c'était la rêverie, l'amour et l'illusion créés par Bérénice (La France), mais au moment où on avance c'est plutôt la promenade comme celle des *Beaux Quartiers*, promenade d'Aurélien et de Bérénice séparés pour découvrir Paris mais la promenade les oblige à s'éloigner et à voyager « *Les Voyageurs de l'Impériale* », au moment où ils se revoient c'est le moment de la séparation finale, du vide et de l'errance ou plutôt d'une pause pour penser et reprendre tout le projet « *Les communistes.* »

➤ **Datation directe versus indirecte (Le blanc, le gris et le noir)**

À l'exception de quelques dates précises, la majorité de datation dans *Aurélien*, reste relativement vague (Zone du blanc). Dominante la datation indirecte, Aragon plonge son roman dans son réalisme ou « le réalisme subjectif et impressionniste » où le temps est plus sensoriel qu'intellectuel et s'éprouve à travers la couleur et la forme des vêtements (les robes Vionnet, le bleu Patou, l'étoffe de la robe de Bérénice), les odeurs: les violettes (1944 :209), odeur de foin coupé, un parfum (1944 :223), les sons : Il écoutait la chanson de l'eau (1944 :181) et des saveurs : Il y aura du whisky et du champagne(1944 :335)¹⁸⁵

¹⁸⁵ Ce qui se peut se considérer comme rapprochement avec Proust.

Cette même idée du sentiment de l'écoulement du temps sans précision est confirmée par l'emploi des saisons comme repères de plusieurs événements dans la vie d'Aurélien. On sait que les chapitres I à V se situent un jour fin novembre : Aurélien a rencontré Bérénice au cours d'un déjeuner chez les Barbentane ; à la sortie de ce déjeuner, Edmond et Aurélien marchent dans Paris puis se séparent.

Le chapitre VI s'ouvre après une ellipse temporelle, il faut attendre jusqu'au chapitre X pour se situer enfin un dimanche matin de décembre. Aragon commence une série de datation qu'on peut appeler plus ou moins précise (ou la zone du gris). On a Noël (Chapitre XLIV et XLV) le lendemain de Noël (XLV et XLVI) le soir de Saint Sylvestre (LI-LIV), le jour du Nouvel An (LV et LVI) où l'unique date disponible se résume en un jour concret de l'an. Et si on suit les saisons dans le roman par ordre on trouve que le chapitre IX commence par « Quelle belle journée » qui devient au XIIème « Ce vent ! Ce vent ! » Et au XVIème « il ne pleuvait plus » au XXIème « Il tombait une neige fondue » et qui devient au XXVIème chapitre « la neige et la nuit », l'image d'un temps cyclique et répétitif surtout ennuyant et imprécis s'oppose au temps historique progressif et qui marquera la zone noire.

Enfin vient la zone plus obscure (la zone du noir) où Aragon donne des dates claires et précises et qui correspondent à des événements qui ont bouleversé la vie d'Aurélien (ou sa propre vie). À la sortie du collège, Aurélien arrive à Paris en 1909. Appelé en 1911, il est mobilisé dès août 1914, s'enrôle dans l'armée d'Orient en 1917, est blessé à la fin de la guerre, rentre en France. Démobilisé en 1919, il s'inscrit à la faculté de Droit, passe les examens de deuxième année, entre en 1921 dans le cabinet de Maître Bergette, voyage en Autriche la même année, abandonne son emploi chez Bergette. Il rencontre Bérénice fin novembre 1922 :

Il était de cette classe qui avait fait trois ans, et qui se sentait libérale quand survint août 1914. Près de huit ans sous les drapeaux... [...] La caserne l'avait trouvé pas très différent du

collégien débarqué de sa famille au Quartier Latin à l'automne de 1909. [...] Il venait d'avoir trente-deux ans, oui, ça les avait comptés en juin. (1944 :29)

On sait aussi qu'Edmond est débarqué de sa province aux alentours de 1910 (1944 :37) et qu'Aurélien était chef de section d'un bataillon d'infanterie en 1916 (1944 :39) et qu'en 1912 il était en permission : « Quand votre père et votre mère sont tués en automobile, on vous donne une permission pour l'enterrement. L'enterrement s'était fait à Avignon par un mistral terrible, en plein hiver 1912 » (1944 :48)

Ensuite vient la phrase de Paul Denis : « Dites donc, vous vous rendez compte, on est en 1922...Et Madame va dire des vers...dans un salon...dommage qu'il n'y ait pas de cheminée pour son coude... » Pour ancrer la fiction dans l'Histoire.

Pour ce même objectif et lors de l'édition de 1966, Aragon a déplacé l'histoire un an pour ajuster les événements fictifs à la biographie (C'est en 1923 qu'Aragon a séjourné à Giverny, et qu'Aurélien et Bérénice s'y retrouvent, dans la nouvelle version) (1944 :78).

Du sixième chapitre on se déplace au onzième, une remémoration et aveu d'Aurélien « Je ne suis jamais tout à fait sorti de la guerre...je ne m'en suis jamais tout à fait débarrassé...je me réveille encore la nuit avec la peur des miens, comme en 1915... ». (1944 :115)

De la réalité de la guerre, Aragon nous amène au souvenir d'une valse, le plus romantique mais aussi le plus réaliste, si on considère ce réalisme sensoriel d'Aragon, on se situe en 1919 : « La valse baignait la salle. Une valse qu'Aurélien, en 1919, à Londres, avait dansée de night-club avec cette fille d'alors, qui s'était noyée dans la Tamise une nuit... » (1944 :121)

Mais de la valse qui ne dure que peu et se termine par la mort, on retourne à la guerre au chapitre LI où Aurélien se trouve avec ses compagnons de guerre : « Pour moi, d'abord,

c'est toujours le lieutenant Bompard. On ne lui a flanqué sa troisième ficelle qu'in extremis, en 18, j'étais déjà en Orient » (1944 :425)

« Ma patte ? - dit l'autre- c'est bien ma veine ! Tout à fait à la fin, tu imagines !

Octobre 18. Sur la route de Maubeuge, comme on détalait de la Malmaison »

Du souvenir de la première guerre mondiale, on remonte dans le temps jusqu'à la guerre franco-prussienne et la défaite de Sedan, date mentionnée par le sénateur Barbentane :

Oui, messieurs, c'est compris, entendu...Je n'ai pas bougé du Sénat cette nuit...une nuit historique s'il en fut ! C'est la quatrième fois depuis mil huit cent soixante et dix que le budget de la République se trouvera voté à temps, sans douzièmes provisoires ! (1944 :457)

1870, date de la débâcle française (ainsi fut nommé par Zola) et qui se situe entre le livre de Marx *Le capital* (écrit en 1867) et les œuvres de Taine « *Les origines de la France contemporaine* (de 1875), n'est pas choisie par hasard. On peut dire qu'Aragon avait un double objectif, le premier est politique : prédire la défaite à la fin de la seconde guerre mondiale et le second est littéraire : Aragon qui s'est toujours déclaré fidèle aux principes du socialisme voulait confirmer avec *Aurélien* son chemin, un socialisme nationaliste qui se nourrit des origines de la France.

Autre remarque qu'on puisse faire de cette date est qu'elle est écrite en lettres et non en chiffres, chose qui passera dans deux autres occasions lorsqu'Aragon parle du sens de la vie d'Aurélien, un vide sans sens, et même la victoire qu'il croyait faussement victoire ne l'était pas :

Aujourd'hui comme alors, il doutait du vertige subi. Il lui revenait des nausées quand il pensait à ces jours de novembre dix-huit, quand il avait partagé avec les autres cette exaltation de la victoire...La victoire ! Elle était belle la victoire. (1944 :632)

Et par « Après Régine, il y aurait une autre Régine. L'hiver à Paris. Les ballets russes. Pourrait-il se payer les sports d'hiver à Megève ? Il y avait le golf à la Boulie, le retour du printemps. On appelle ça une vie... » (Idem) Un état général d'une génération complète.

Et l'autre occasion quand Aurélien admet officiellement la mort de son amour à Bérénice et décide de commencer une nouvelle vie en acceptant le travail offert par son beau-frère :

Prendre le train, aller relancer cette femme. Non. Ce qui est mort est mort. Mais il en demeure le tombeau [...] D'ailleurs, les temps ont changé. L'amour ne pouvait faire diversion à cette nécessité de gagner sa vie. Mil neuf cent vingt-quatre s'annonçait difficile » (1944 :641)

Si on groupe les trois dates ensemble, on trouve 1870/ 1918/1924 ou plutôt mettre en parallèle la guerre franco-prussienne, la première guerre mondiale et l'entre-deux-guerres. L'idée de la guerre présentée au début du roman comme une rupture temporelle par excellence, à partir de laquelle le passé devient inaccessible dans « les années du front ont-elles consumé la passerelle qui conduisait au passé » (1944 :115) est démenti par son écrivain à la fin de son roman, qui en proposant les trois dates en lettres et non en chiffre incite son lecteur à comparer les conditions historiques des trois guerres. Rappelons que dans *Henri Matisse, roman, II* « L'homme fait Parenthèse », Aragon qualifie de parenthèse aussi bien la guerre, que l'entre-deux-guerres :

Juste le jour où commença la guerre, et tu m'accompagnais à la gare, nous avons envoyé une copie de voyageurs par la poste à New York, et personne ne savait d'où partait le train indiqué sur mon ordre de mobilisation. J'étais sorti de la parenthèse. Ou entré dans une autre parenthèse appelée la Guerre. (1971 :155)

Avec cette parenthèse temporelle, et en peinture Picassienne (Guernica) en blanc, gris et noir, Aragon nous propose son réalisme dans Aurélien.

L'épilogue écrit en 1944 poursuit le même jeu, on y trouve deux dates en lettres : « Il n'avait pas tout de suite connu Georgette. Georgette était l'amour de sa maturité. Ils s'étaient mariés en trente. Mais Bérénice était l'unité de sa vie, sa jeunesse, ce qui survivait en lui de sa jeunesse ». (1944 : 655) « De vieux amis. Il ne l'avait plus revue depuis Giverny, au printemps vingt-trois, cela faisait quoi ? » (1944 :668).

Une parenthèse qu'Aragon explique plus tard avec ces mots à la fin du chapitre VI :

Il pensa à part lui qu'il en était de tout la même chose, la vie avait coulé entre lui et ses enthousiasmes, l'avait emporté dans un pays d'où rien n'était reconnaissable. Ni Bérénice ni la France. Était-ce la France de sa jeunesse, celle de l'autre guerre que cette débâcle (...) La République pas la France...D'où lui était venue cette idée- là ? (...) C'était comme de Bérénice. Ce n'était pas Bérénice. Cette Bérénice vieillie. La sienne, sa Bérénice, c'était ce masque de plâtre, cette jeune morte, belle éternellement. La France aussi qu'il aimait, c'était une morte, pas cette France qu'on pouvait voir. (1944 :677)

Ainsi se résume cette rencontre après des années, Aurélien ne reconnaît pas Bérénice ni Aragon la France. La période entre les deux guerres ou la période de séparation des amants les a rendus inconnus l'un pour l'autre.

➤ **La musique du temps**

Aragon non seulement peint le temps mais aussi il le chante. En 1940, dans la défense de la rime, il fait du chant une relève du désarroi historique :

Presque chaque chose à quoi nous nous heurtons dans cette guerre étrange qui est le paysage d'une poésie inconnue et terrible est nouvelle au langage et étrangère encore à la poésie. Univers inconnaisable par les moyens actuels de la science, nous l'atteignons pas le travers des mots, par cette méthode de connaissance qui s'appelle la poésie, et nous gagnons ainsi des années et des années sur le temps ennemi des hommes. Alors la rime reprend sa dignité parce qu'elle est l'introductrice des choses nouvelles dans l'ancien et haut langage qui est soi-même sa fin, et qu'on nomme poésie. Alors la rime cesse d'être dérision, parce qu'elle participe à la nécessité du monde réel, qu'elle est le chaînon qui lie les choses à la chanson, et qui fait que les choses chantent. (Aragon, *L'œuvre poétique* 3 :1135)

La perception du rythme, par la remémoration, dans *Aurélien* permet d'introduire une nouvelle dimension à l'œuvre, celle de l'autobiographie. On sait que la seule autobiographie d'Aragon revendiquée comme telle, *Le Roman inachevé*, est un poème, comme s'il y avait, pour l'auteur, un lien homogène entre le dicton de soi, la remémoration, et la musicalité poétique.

Par la répétition du souvenir dans *Aurélien*, Aragon a voulu geler le temps, ce qui se voit dans la description des voix de la Seine « Ça chante une chanson, toujours la même » (1944 :97) et surtout dans la zone du blanc où le temps est imprécis :

Il y a au-dessus d'Innsbruck, des chemins de crête où on peut marcher pendant des heures et des heures avec rien que le soleil et le vent...rien que le soleil et le vent...rien que le soleil et le vent...Dans le train qui l'emportait, il se répétait ça comme un disque rayé : rien que le soleil ...Mais il connaissait cette formule, bon Dieu ! Qu'est-ce qu'elle lui rappelait ? Impossible de retrouver ça dans sa cervelle...rien que le soleil et le vent (1944 :613)

Avec le rythme une nouvelle temporalité s'impose, qui s'oppose à la continuité du flux. Ainsi, les moments de plus grande intensité émotionnelle sont ceux où les deux rythmes sont perçus simultanément. Dans la scène de la main donnée au Lulli's, l'émotion amoureuse est comme matérialisée par le tempo de vitesse croissante. Au chapitre XXV, dans la scène qui suit la soirée à l'Opéra-comique, la communication amoureuse passe également par l'accord de plusieurs rythmes « Toute cette scène s'était déroulée sur un fond de musique (...) sur le chant mélancolique d'un piano débitant des romances dont ils ignoraient les paroles étrangères, qui suivaient la cadence pourtant de leurs cœurs. ». (1944 :219)

Et à l'Epilogue quand, dix-huit années après, Aurélien et Bérénice constatent au jardin que le dialogue entre eux s'est rompu, ou ne fonctionne qu'au passé, « Vous avez été tout ce qui chante dans ma vie », ils étaient la romance l'un de l'autre... La romance, le chant substitué au roman ? La poésie aux dialogues de la prose ? Car si les protagonistes *se chantent*, ils ont échoué à simplement se parler comme le souligne Bougnoux (« *Aurélien* » pour les khâgnes / *Le randonneur*, 2016)

Temps gelé, temps d'errance et de silence, moment de s'arrêter et de réviser tous les engagements politiques, c'est le temps qu'Aragon marque dans Aurélien en ayant toujours devant lui l'Histoire (1870/ 1918/1924) et quelle ressemblance entre le présent et le passé !

Aurélien et son Réalisme existentiel (autobiographique).

À la suite de cette analyse, on trouve logique de retourner à la Théorie del Prado mentionnée au début de ce travail, essentielle pour comprendre cette troisième étape du réalisme Aragonien.

En ce qui concerne les conditions historiques :

Les Cloches de Bâle, Les Beaux quartiers, Les voyageurs de l'Impériale... le style de vie d'avant la première guerre mondiale, *Les Communistes...* la vie de la France à partir du commencement de la seconde guerre Mondiale. *Aurélien*, c'est tout ce qui sépare ces deux moments de la France : l'entre-deux-guerres. Ce moment est vécu par un homme de l'âge d'Aragon ou de peu son aîné : pour Aurélien Leurtillois il n'y a eu que l'enfance et la guerre, il n'a pas eu de jeunesse à cause de la guerre.

À l'égal de Chateaubriand, dont une part de sa jeunesse s'est déroulée à une époque de transition, « Je me suis rencontré entre deux siècles » (Chateaubriand, 2000 B:1277) Aurélien est « un homme dans une certaine situation », (Aragon, 1944 :10) et qui vient de sortir d'une guerre qui avait laissée des effets psychiques irrémédiables surtout pour ceux qui n'avaient pas les racines humaines du travail, les attachements quotidiens et les combats de l'ouvrier, et qui ont pris conscience du vide. Face à ce vide, ils ont préféré, comme René, rester en marge de la société, en d'autres termes « un nouveau mal du siècle ».

« Le mal du siècle » expression qu'Aragon traduit par une phrase dans la préface d'*Aurélien* « C'est qu'Aurélien, plus que tel ou tel homme, est avant tout une situation, un homme dans une certaine situation » (1944 :10), situation comme résultat d'une fracture historique entre un ancien régime et le nouveau paysage de la France. Incertitude, inquiétude, conscience des imperfections de la modernité : tels sont les symptômes de ce fameux « mal su siècle » éprouvé par les différentes générations d'Aragon, de Chateaubriand ou d'al-Kharrat. « Le passé et le présent sont deux statues incomplètes : l'une a été retirée toute mutilée du débris des âges ; l'autre n'a pas encore reçu sa perfection de l'avenir » (Chateaubriand, 2000 A :8) déclare Chateaubriand dans *René*. Senancour exprime dans *Oberman* cette même perception, avec un héros à ses vingt ans, désenchanté de tout et consumé par un incurable ennui, quitte Paris pour la Suisse à la recherche d'un absolu et al-

Kharrat nous décrit son héros Mikhaïl comme un sufi retiré de la réalité, un rêveur de liberté et de justice dans un pays en mutation continue. Et si on retourne à *Aurélien*, on trouve le même exemple de ce jeune homme errant, inquiet et indécis dans le travail ou l'amour. La nostalgie du temps passé se traduit dans cette scène de rencontre avec les anciens compagnons de guerre où on trouve le vrai Aurélien qui vit au passé avec les souvenirs de la guerre et de la mort et incertain de l'avenir.

Ce « Mal de siècle » se traduit au niveau du mécanisme narratif en plusieurs aspects dont les plus importants sont la méditation sur les ruines d'un monde vécu et où le Moi devient un point d'ancrage plus ou moins rassurant dans l'océan tourmenté de l'Histoire, ce qui donne à ces écritures un aspect quasi autobiographique. Comme conséquence de ce « Moi » qui cherche son équilibre et sa place dans une société en mutation et sans pouvoir se séparer du reste de l'humanité naît le second aspect de ce « Mal du siècle » le lyrisme humanitaire, ce qui le rapproche du romantisme.

Aurélien à l'égal des héros des Romantiques représente une génération qui s'enracine dans les circonstances, celles des années vingt, se réfère aussi à celles du contexte d'écriture, les années quarante. Le roman reflète principalement une histoire d'amour et de jalousie : l'amour nous trompe, ce sentiment engendre la jalousie, donc la guerre (Decoeur, « Rose... ma grande guerre à moi ! »).

Et en fait tous les protagonistes de ce roman sont sujets à la jalousie à commencer par Edmond, premier moteur de toute l'histoire : c'est parce qu'il a surpris un baiser furtif entre Aurélien et sa femme Blanchette que, pour plonger celle-ci dans des affaires de jalousie et l'humilier publiquement, il conçoit le stratagème de rendre Aurélien amoureux de son insignifiante cousine Bérénice, qualifiée pour intriguer son rival d'« enfer chez soi ». D'autre part le héros de ce genre de roman est un être tourmenté, et qui semble voué à un destin tragique. La mort est la conséquence de cet amour, on trouve à Aurélien laissant l'amour de

Bérénice vivante et s'attachant à un masque de plâtre d'une morte inconnue. Fuite de l'amour réel, fuite hors temps et du monde et qui se traduit par une méditation sur les ruines d'un monde qui a vécu comme le constate Trévisan par les vers suivants (1996 : 161) :

« Mon pays faut-il que tu meures

Et tout un peuple avait le regard de Rancé ¹⁸⁶ » dit

Chateaubriand ou

« Dans l'orient désert quel devient mon ennui, je demeurai longtemps errant dans Césarée »¹⁸⁷ est le vers qui obsède Aurélien.

Le phénomène de méditation sur les ruines ne date pas d'Aragon ni de Chateaubriand, « pleurer sur les ruines » est plutôt arabe et plus précisément de l'époque du *Jahiliyyah*. Les ruines qui en principe sont des lieux, ont une autre connotation, celle du temps. C'est l'endroit qui par le passage du temps est démoli et n'y reste plus rien, ce qui nous rappelle « la théorie du chronotope » de Bakhtine. C'est juste la frontière entre la présence et l'absence, entre la vie et la mort. C'est cette période transitoire entre la mémoire et l'oubli qui excite chez les romanciers (poètes), cet état de tristesse. Ce qui peut se traduire en un antidote, d'une part amour et nostalgie à l'endroit de la ruine, d'autre part la haine au temps cause de la séparation des amoureux. Aragon réaffirme ce sens du tragique que l'émerveillement devant la vie et l'espérance en l'avenir ne parviennent pas à réduire. Dans un entretien télévisé (des années 1960), il proclame son pessimisme :

On m'a reproché, dit-il d'avoir écrit « Il n'y a pas d'amour heureux », j'ai aussi écrit « Le bonheur existe et j'y crois » On s'est accroché à cet autre vers et l'on m'a déclaré optimiste. Le pessimisme est considéré comme quelque chose de très mal. Je suis très mal. Je suis pessimiste, je n'y peux rien, c'est comme ça. Nous vivons des temps atroces, pires qu'aux plus noires périodes du Moyen-âge.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Aragon, *Cantique à Elsa*, *OP*. Cit, p.1270

¹⁸⁷ Racine, *Bérénice*, Acte I, scène 4

¹⁸⁸ Cité dans *Revue d'Histoire Littéraire*, Jan-Fév. 1990, p.76

Et c'est ce qu'on trouve chez al-Kharrat dans *Terre de Safran* évoquant la guerre :

Je ne savais pas que pleurer sur les ruines pouvait être aussi douloureux [...] Les ruines de l'enfance et de la jeunesse, dont quelques traces subsistent encore, bientôt effacées, et celles du cœur, dont les passions véhémentes n'ont laissé debout que les colonnes, qui ne veulent pas disparaître... (Al-Kharrat, 1990 : 163)

À différence de Rama et le dragon où les héros Rama et Mikhaïl sont inspecteurs d'antiquités, ce sont les vestiges historiques de l'antiquité qui font plus présence que les ruines. Cela est dû à plusieurs raisons, la première est que la littérature arabe, différencie entre les ruines et les antiquités. Ces derniers sont signe de la continuité de la vie, la succession des générations et l'immortalité des civilisations. On peut aller encore plus loin et dire que les antiquités conquissent le temps en vainquant son action destructrice. Quant aux ruines, c'est justement le contraire, c'est le signe qui indique la victoire du temps sur les choses, et les ruines qui disparaissent partiellement ou complètement ne laissent que le souvenir. C'est de cette contradiction (permanent / fugitif) qu'émane la tristesse. En ce cas, l'auteur a voulu insister sur le caractère résistant de l'Égypte qui peut vaincre le temps, n'oublions pas que le un sixième (1/6) des vestiges historiques du monde est en Égypte.

Seconde raison, comme on vient de mentionner, pleurer les ruines est une habitude née en Arabie avec des poètes de la civilisation Arabe, et al-Kharrat a voulu insister sur l'identité indépendante de l'Égypte, c'est un pays qui parle l'arabe mais sans oublier de ses origines pharaoniques.

En général, on peut dire que la ruine est un lieu familier, c'est la maison dans laquelle la bien-aimée vivait, c'est un lieu déterminé et connu. Les noms des lieux deviennent le moteur qui extrait les souvenirs de la profondeur de la mémoire et c'est aussi un élément commun entre le passé et le présent, c'est le pont par lequel le poète passe du présent au passé et vice versa, c'est ce qu'al-Kharrat et Aragon ont incarné dans leurs œuvres.

Étude du personnage dans Aurélien

Le narrateur nous présente les deux personnages principaux au même moment, et le lecteur se trouvera devant une neutralité de l'instance narratrice où un homme « Aurélien » et une femme « Bérénice » se voient pour la première fois. Le lecteur hésitera, pour classer la narration, or, s'agit-il de modèles certains qui peuvent avoir existé dans son monde ou s'agit-il d'un conte de fées ? En ce qui concerne Aurélien la réponse ne tardera pas. Aurélien, est un jeune homme : « il venait d'avoir trente-deux ans, oui, ça les avait comptés en juin » (1944 : 29) et qu'il est maigre « Parfois il regardait ses longs bras maigres, ses jambes d'épervier, son corps jeune, (...) ». Il est aussi « d'une taille au-dessus de la moyenne, avec des sourcils noirs épais qui faisaient leur jonction entre les yeux, et des traits grands, une peau inégale, marquée. Alors il portait la moustache, mais il l'avait rasée à son retour. » (1944 : 30)

Pourtant le plus important d'Aurélien n'est pas son physique mais son psychique : « Il n'avait ni aimé ni vécu. Il n'était pas mort. » (1944 :29) Mais il n'est pas vivant non plus et la raison est qu'« il ne s'était jamais remis tout à fait de la guerre. » Ce qui par conséquence se traduit par « Il n'avait jamais retrouvé le rythme de la vie (...) Depuis près de trois ans, il remettait au lendemain l'heure des décisions. » (Idem) Aurélien est donc, un personnage qui n'a pas besoin d'une connaissance approfondie de l'univers extratextuel pour être saisi par le lecteur, il suffit de se baser sur les données du texte sur la guerre, pour le comprendre.

En ce qui concerne ses sentiments envers Bérénice « Il la trouva franchement laide » (1944 :27) malgré son noble nom qui renvoie à une princesse orientale. Les raisons de la laideur de cette femme sont fournies selon un point de vue subjectif du héros : « Il n'aima pas comment elle était habillée (...) une étoffe qu'il avait vue sur plusieurs femmes. » (Idem), « Ses cheveux étaient ternes ce jour- là, mal tenus. » « Plutôt petite, pale, je crois... » Elle était blonde « d'un blond éteint » (1944 :32) Elle est même décrite par la réaction d'irritation qu'elle provoque chez Aurélien : « Il lui en demeurait une impression vague et générale,

d'ennui et d'irritation (...) Qu'elle se fut appelée Jeanne ou Marie, il n'y aurait pas repensé, après coup. Mais Bérénice. Drôle de superstition. Voilà bien ce qui l'irritait. » (Idem). Et le lecteur après d'avoir assuré l'identité de son héros, se centrera sur cette femme mystérieuse au nom mythique. Au contraire de Diane que son nom de déesse coïncidait avec son physique, la description de Bérénice ne lui laisse de mythique que son nom. Pourtant le narrateur insiste que Bérénice n'est pas humaine :

Ses cheveux coupés étaient raides, son teint pâle, comme si le sang n'eut pas circulé sous la peau. Sans avoir le front bas, cette frange qu'elle portait le diminuait trop. Ce qui déconcertait dans son visage aux pommettes saillantes, c'étaient les yeux, les yeux noirs derrière les cils sans couleur, qui ne tiraient pas tant leur étrangeté de leur noirceur que de ce caractère bombé, comme chez les biches. [...] Il semblait que les traits si réunis appartenissent à plusieurs femmes distinctes. Ce qui leur donnait quelque unité, c'était purement cette lisse des méplats, cette obliquité, des joues où la lumière frissante atteignait un dessin parfait, mais bizarre comme si le sculpteur se fut passionné aux joues, au fini des joues ; et cela au mépris de tout le reste. (1944 : 32)

Ce qui nous mène à la conclusion que Bérénice est une sculpture sans vie (une morte). Mais le narrateur, ne se contente pas de la description statique de son héroïne, il lui ajoute un trait qui la ramène au monde mythique :

La seule chose qu'il aime d'elle tout de suite, ce fut sa voix. Une voix de contralto chaude, profonde, nocturne. Aussi mystérieuse que les yeux de biche sous cette chevelure d'institutrice. Bérénice parlait avec une certaine lenteur. Avec de brusques emballements, vite réprimés qu'accompagnaient, des lueurs dans les yeux comme des feux d'onyx. (1944 : 33)

Avec la voix qui rappelle le chant des sirènes, et les yeux d'onyx, se confirme l'idée de Bérénice comme être mythique. Or, on peut détecter un changement de la stratégie de description du caractère féminin entre *Les cloches de Bâle* et *Aurélien*. Le mythe de la femme ne réside plus dans sa beauté mais plutôt dans son intellectuel, ce qui signale le premier changement (évolution) de la pensée d'Aragon même.

Le narrateur nous révèle que Bérénice est mariée et venue seule en vacances à Paris chez son cousin Edmond Barbentane qui avoue à Aurélien que « le couple fait mal à voir » (1944 : 35).

Les événements se succèdent, on trouve qu'Aurélien, pense comme tout humain de son besoin de travail « Encore eut-il besoin de travailler pour vivre, la faim, la misère auraient remplacé ses chefs, elles lui eussent dicté l'ordre de route nouveau ; mais il avait ce doux malheur de ne pas avoir à songer au lendemain » (1944 : 42) On connaît la situation économique d'Aurélien par :

L'héritage de ses parents, divisé à leur mort entre lui et sa sœur aînée, avait laissé l'usine à celle-ci, et dont le mari la dirigeait en fait depuis près de vingt ans, et il avait eu la terre de Saint-Genest que faisaient valoir d'excellents métayers ; le fermage s'ajoutant à ce que le mari d'Armandine lui envoyait chaque année lui faisait dans les trente mille francs de rente. C'était alors l'aisance, que traduisaient sa garçonnière de l'île Saint-Louis, et la petite cinq-chevaux, son idée de la liberté. (Idem)

La narration révèle des détails de la famille d'Aurélien, il est orphelin et a une sœur. On connaît même que ses parents sont tués en automobile quand il était au front, et qu'il a dû retourner pour l'enterrement : « Quand votre père et votre mère sont tués en automobile, on vous donne une permission pour l'enterrement » (1944 :48). Un détail de plus, vient confirmer l'idée de célibataire « libre » qu'a formé le lecteur d'Aurélien : « Il n'avait jamais dit à quelqu'un je vous aime, (...) il avait une idée très haute de l'amour, et aussi cette pudeur de le reconnaître. » (1944 :49)

De ce qui précède on peut dire que les premiers chapitres du roman se centrent sur Aurélien, et son caractère humain, essayant de le rapprocher au monde du lecteur. Pourtant, avec la suite des événements, le lecteur percevra la présence d'un mythe, qui ne sera pas surprenant, pour un caractère comme celui d'Aurélien, le mythe de « Don Juan ». Aurélien se couche avec celle qui veut (Mme de Perceval, Rose Melrose ou Simone). Pourtant, c'est un mythe qui ne quitte à Aurélien, son caractère humain.

Quant à Bérénice, et loin de son caractère physique qui contraste avec celui de Diane Nettencourt ou Catherine Simonidzé, elle est décrite comme une femme qui a « le goût de l'absolu », expression que le lecteur tardera à comprendre, elle s'échappe en aventure

sentimental avec un homme qu'elle n'aime pas et pour se venger de son amour pour Aurélien et la trahison de ce dernier, elle se couche avec celui qu'elle n'aime pas « Vous savez,-dit-elle avec défi,-c'est beaucoup plus facile de coucher avec quelqu'un qu'on n'aime pas vraiment, qu'avec quelqu'un qu'on aime... » (1944 : 524) Confesse-t-elle à Archibald Murphy, elle devient « la femme mystérieuse, dont l'autre (Paul Denis) ne parlait que par métaphores » (1944 :500) et le refuge pour un révolutionnaire espagnol « Comment se fait-il,-dit Aurélien,-que cet Espagnol ne soit pas dans un camp de concentration ? » (1944 :686), ce qui nous ramène à l'idée de la femme-patrie et confirme la phrase « il en est d'une femme comme d'une patrie, la perdre est stupeur » (1944 :572). Bérénice n'est que le symbole de la France.

En ce qui concerne les personnages secondaires, nous serons intéressés par ceux qui viennent d'autres romans du *Cycle* et le sens particulier qu'ils ajoutent à *Aurélien*.

Des *Cloches de Bâle* on trouve la belle Diane Nettencourt et qui apparaît en parallèle avec deux autres femmes, Rose Melrose et Mme de Perceval. Diane s'impose dans la conversation entre Mme de Perceval et Aurélien : « Jolie, Diane de Nettencourt.... Bien qu'un peu courte intellectuellement...Vous l'aimez bien, je crois ? » Dit-elle à Aurélien. (1944 : 58) et « Diane, -reprit-elle-fait très jeune pour ses trente-six ans. Au fond, toutes les deux, nous aurions pu être des amies de Madame votre mère » et Aurélien répond : « j'ai trente ans... » (1944 :59) De cette courte conversation on peut déduire que le fantôme de Diane a été toujours présent dans la vie d'Aurélien, en ce cas et si on retourne à notre analyse au personnage de Diane, considérant la remarque de Marie de Perceval, on peut dire que Diane peut-être dans la vie réelle, la mère d'Aragon comme on a conclu dans notre premier analyse à ce personnage. Mais le symbolisme de Diane ne s'arrête pas là, si on prend en considération la réponse d'Aurélien et par une simple opération mathématique, on remarque une différence approximative de six ans entre Aurélien et Diane, ce qui nous permet de dire

que Diane n'était qu'une étape dans la vie d'Aurélien, Diane avec sa beauté, et son innocence ou « courte –intellectuelle » représente l'enfance d'Aragon ou cette étape baroque avec ses couleurs pastel où il croyait que sa mère était sa sœur.

De la mention de Diane, on passe à sa présence physique au vernissage, et la mention du numéro six se répète :

C'est à ce moment, comme il ya bien six mois qu'il n'a pas rencontré Mme de Nettencourt. Elle est là, plus belle que jamais. Elle sourit de toutes ses dents. Elle a comme toujours la plus belle de la soirée. On ne voit qu'elle. À trente-cinq ans, plus pleine et plus mure, elle éclipe la femme qu'elle était à vingt ans. Elle est en blanc avec des bijoux rouges, qui saignent à ses poignets, à son cou, sur son cœur. Et une grande botte de roses dans les bras. Parce que, à chaque instant du monde, quelqu'un lui donne des roses. Elle est ce qu'il ya de plus cher et plus insolent à Paris. Même Wisner tout à l'heure, dans la presse, l'a regretté, cette femme qui trois ans a été la sienne vers 1910. Pour elle, il n'ya pas de bousculade. Elle a marché vers Aurélien comme s'ils avaient été seuls dans une allée de Bois de Boulogne. Elle se souvient de cette allée, près du Pré Catelan...Lui aussi, à la même minute...Mon Dieu, si Bérénice arrivait maintenant...Eh bien quoi, il peut bien dire bonsoir à sa *vieille* amie Mme de Nettencourt [...]. (1944 :343)

L'enfance est, l'étape plus belle de la vie de l'homme, où il est comme un papier blanc (innocent) sans tâches. Une époque qu'avec la maturité devenant « Bérénice », on regrette et parfois on a besoin de saluer cette vieille amie appelée enfance. C'est à la suite de la rencontre avec Diane qu'Aurélien et Edmond se souviennent des années du front avec Mangin et le narrateur nous suggère sa vision du temps par :

Le temps à certains jours de notre vie cesse d'être une trame, d'être le mode inconscient de notre vie. (...) C'est le temps qui est douloureux, le temps même. Il ne passe plus. On ne songerait pas même à l'occuper, toute occupation paraît dérisoire. (1944 :380). On arrive à la jeunesse.

La seconde femme que nous présente le narrateur est Rose Melrose et dont la description du vêtement contraste avec celle de Bérénice :

Il savait qui elle était, cette dernière venue dans sa robe de velours vert d'eau, plus longue qu'on les portait cette année-là, une robe qui aurait fait de toutes les autres femmes un paquet, avec ses plis tout autour de la taille. (1944 : 70)

Et de l'odeur de la rose on passe à l'odeur fraîche de la brise marine « pas tant un cyclone que quelque chose comme l'air de la mer » (1944 :70) En résumé, on peut dire que malgré son âge (elle a quarante ans), elle a tout ce que Bérénice n'a pas. Rose est cette étape de classicisme, où l'homme est idéal : il est beau et fort. Rose est « cette statue sortie des doigts habiles du masseur » et « un parfum de légende » (1944 :82). À voir la majestueuse Rose et sa beauté Diane Nettencourt dit « Allons, ce soir encore, ce sera Rose la plus belle ! » (1944 : 346) pas étrange que l'enfance cède sa place à la jeunesse.

Pour mieux analyser et comprendre le symbolisme du personnage féminin, le narrateur nous donne des pas à suivre par « les analyses...pourrais...première personne du conditionnel présent du verbe pouvoir » (1944 :83) Il faut analyser et penser en première personne, à l'homme ce « je » changeant

Seconde clef dans « elle aurait quitté une reine pour une fille, un roman de chevalerie pour un conte de Maupassant » (1944 : 86) C'est la vie de l'homme qui commence par l'enfance et les contes de fées, mais face à la réalité de la vie (conte de Maupassant), il devient adulte et regrette cette enfance « être à nouveau comme jadis la petite fille qui sautait à la corde sans se poser de questions. Elle pouvait rire sans raison » (1944 : 88). Ce sentiment d'écoulement du temps sans contrôle dans la vie se résume dans « À mesure qu'on s'éloigne de Paris, il semble aussi qu'on s'écarte dans le temps ? À cinquante kilomètres on est au dix-neuvième siècle, mais à cent on rattrape le dix-huitième...Ça fait des zones...On arrive ainsi à gagner le Moyen-âge... » (1944 : 90) Un voyage à travers les siècles c'est la vie de l'homme et l'humanité, ou le *Cycle de ce Monde Réel*.

Si on passe au second personnage qui revient du Cycle plus précisément des *Voyageurs de l'impériale*, on trouve l'oncle Blaise, il est présenté comme « un vieil ami des Leurtillois, que les enfants appelaient, l'oncle Blaise, bien qu'il ne fut vraiment rien. » (1944 : 48), l'apparition de Blaise coïncide avec les déclarations d'Aurélien « il l'aimait sa

jolie maman à sa manière ». Mais Blaise apparaît surtout comme un peintre « Enfin ça fait une tache de couleur... » (1944 :190) Opine Armandine Debrest, la sœur d'Aurélien, de la peinture de l'oncle. Blaise qui est « un mélange de paysan et d'aristocrate » (Aragon 1948 :279) « le mauvais sujet, l'égoïste, l'anarchiste » est réellement « Un homme calme, assez posé, facilement ironique » (idem).

Ami de Claude Monet, l'oncle Blaise représente cette étape du Romantisme. Une étape, qui n'est pas en rose, c'est vrai qu'on voit encore quelques couleurs, mais ce sont les couleurs de la réalité ou comme dit l'oncle Blaise « Les femmes avec lesquelles on couche, ce n'est pas grave. Le chiendent, ce sont celles avec lesquelles on ne couche pas... » (1944 : 394) C'est l'époque de faux-amours, faux-amis et parfois un faux choix politique. Avec l'oncle Blaise, le narrateur nous fournit autre clef pour la lecture : « La peinture, c'est tout de même un reflet de la vie. » (1948 : 282) Une convocation à une nouvelle lecture des romans. Arrivé à cette étape de la vie, l'homme découvre qui est son ennemi : « Votre propre ennemi Mercadier, c'est vous- même » disait l'oncle Blaise dans *Les Voyageurs de l'Impériale* (1948 :284).

Pour terminer le Cycle, on ne peut pas oublier nos *Beaux quartiers* et d'où viennent les personnages du monde de l'argent et de la politique. Plusieurs sont mentionnés comme Wisner, Gilson- Quesnel, Poincaré, ou le couturier Charles Roussel mais nous nous intéressons surtout à trois personnages le Dr. Barbentane, son fils Edmond et son ami d'enfance Adrien Arnaud pour leur importance symbolique dans *Aurélien* roman.

Avec le commentaire de Mme Philippe Barbentane « Ton père ministre ! Grottesque ! Le ciel nous préserve ! » (Aragon, 1944 : 155) suivis par « Dieu merci, le sénateur n'a pas la plus petite chance d'entrer dans le gouvernement ! Il ne manquait plus que cela ! Il a assez fait de mal dans sa propre famille pour ne pas en faire au pays ! » Nous ramène au principe de

la carrière politique du Dr. Barbentane, un homme sans scrupule qui a laissé mourir un ouvrier seul pour ne pas influencer le résultat des élections :

Si la mort se produisait le soir, les dernières réunions électorales risquaient d'être ensanglantées. Au point de vue du vote, cela voulait dire un coup de barre à gauche...c'est à dire à droite, reprit au fond de lui-même l'instant du canotier. (1936 :217)

Et nous prépare à le voir le jour du nouvel-an au Lulli en compagnie de Manon Greuze et priant au docteur Decoeur et Aurélien de ne rien dire à sa famille : « Je vous en prie, messieurs, vous me comprenez ? Pas vu cette nuit. Je ne suis pas ici. Je suis au Luxembourg ! » (1944 :457) Et « Il est préférable à cause de Mme Barbentane que vous ne disiez rien à mon fils...Nous sommes entre gens d'honneur ! Mais vous m'excusez, on m'attend... » (1944 : 458) Avec ce caractère, Aragon a voulu critiquer l'hypocrisie politique (soit de la gauche ou la droite) et dont Barbentane n'est qu'un exemple. Rappelons ses paroles à son fils aux *Beaux Quartiers* : « Tu vois, ton Poincaré, c'est le candidat des droites, maintenant...il veut assassiner la République » (1936 : 302) dans *Aurélien*, son fils reconnaît le rapprochement politique entre son père et l'homme qu'il critiquait par: « D'abord papa a mis de l'eau dans son vin depuis la guerre. Il s'est rapproché de Poincaré... » (1944 : 155).

Pas loin de son père, Edmond Barbentane est notre second caractère provenant du monde d'affaires. Edmond qui accepte d'abandonner la médecine et de joindre Quesnel dans ses affaires, tout en étant l'amant de la maitresse de ce dernier :

Le monde n'en saura rien, car il nous stigmatiserait tous les deux, vous et moi, pour un tel accord. Le monde n'en saura rien, comme il ne sait jamais rien de ce qui est affaire de désespoir, de l'amour et de la faiblesse. Il ne comprendrait pas que, sans moi, vous ne pourriez garder Carlotta, comme je la perdrais irrémédiablement sans vous. (1936 :606)

Ambitieux de plus qu'un salaire fourni par son patron, Edmond épouse la fille du magnat Quesnel et par la mort de ce dernier, il devient le représentant de Blanchette et de Carlotta au conseil d'administration de l'entreprise. Edmond qui « plaisait aux femmes »

(1944 :37) est connu par ses diverses relations amoureuses qui sont connus par sa femme Blanchette. On peut dire qu'il n'ya meilleur description qui résume le caractère d'Edmond que celle accordée par le narrateur aux *Beaux Quartiers* : « Parce que son ambition était à une tout autre échelle, il ne reconnaissait pas la parenté de ses pensées avec celles du docteur. Il se disait : Je suis un arriviste, avec orgueil. » (1936 : 275)

Ambition et arrivisme qui fait que malgré son divorce de Blanchette, il épousera Carlotta et jouira de sa fortune.

Pour terminer, il nous reste loin des affaires et de la politique, un ex-militaire et ami d'enfance d'Edmond Barbentane, Adrian Arnaud. Adrian a toujours admiré Edmond « Adrien, pour sa part, était un peu impressionné par le tablier et la blouse aux manches courtes de l'apprenti chirurgien. » (1936 :337), homme traditionnel et pas aventurier, il n'a pas la même chance qu'avait Edmond auprès des femmes : « le curieux seulement était qu'il avait des succès à un certain étage social, qu'il ne dépassait pas. » (1944 : 535), dès sa jeunesse il s'est intéressé aux héritiers de grandes fortunes :

Pendant les vacances, cette année-là, le neveu de Mme Barrel, Jacques Schoelzer qui venait d'être reçu à Pipo, se joignit au groupe, auquel cela donna le double lustre de Polytechnique et du fil d'Alsace. Et Adrien s'enorgueillit de ces relations amicales avec cet héritier de tout le fil blanc qu'on vendait dans les merceries, et qu'il considérait déjà un peu comme son propre cousin. (1936 :97)

Ambitieux à sa manière, il n'a pas douté d'enlever l'épouse de son ami d'enfance quand il a eu la chance. C'est par ces trois exemples du monde de la politique, militaire et d'affaires que le narrateur critique la société de son temps.

Eléments paratextuels (Titre- préfaces-Image et Épilogue).

➤ **Le titre**

Comme on a déjà mentionné au début de ce chapitre, qu'Aurélien et son histoire d'amour était une déception pour un lecteur d'Aragon qui s'est trouvé face à Diane

Nettencourt au lieu de Catherine et Clara Zetkin. Aragon qui a donné beaucoup d'explications sur son roman, a toujours défendu l'idée qu'Aurélien est le pont entre *Les Cloches de Bâle* et *les Communistes* Pour lui Aurélien est avant tout une situation, un homme dans une certaine situation :

J'avais voulu donner l'image d'un homme de ma génération, sensiblement, c'est-à-dire d'un homme dont la formation intellectuelle et morale remontait à la première guerre mondiale, et cela avec le but ensuite de pouvoir opposer cette image à celle de la nouvelle génération, la génération qui avait à peu près vingt ans pour la Deuxième Guerre. Celle que représente Jean de Moncey dans *les Communistes* (Aragon ,1997 : 122)

Une idée confirmée par la structure du roman : Aurélien est présent dans plus des deux tiers des chapitres (67 sur 86 : 59 sur les 78 chapitres avant l'Épilogue, et dans les huit chapitres de l'épilogue) alors que Bérénice n'est présente en personne que dans moins d'un tiers des chapitres (24 sur 86 dont 20 avant l'épilogue)¹⁸⁹. Même si l'on tient compte des pages où Bérénice est absente est si intensément représentée par son moulage (XLIV) son portrait (XLVIII) ou ses lettres (XLIX et LXVI), le point de vue d'Aurélien occupe la place principale dans le texte.

Dans une quinzaine de chapitres, Aurélien est seul en scène, plus rares sont les chapitres occupés par Bérénice seule. Aucun ne lui est exclusivement réservé dans l'épilogue, sur lequel pourtant règne son image. Le lecteur, de loin en loin mis en présence d'un personnage dense et déjà tout constitué, ne participe qu'exceptionnellement à l'univers intérieur de Bérénice. Il la perd de vue dès lors qu'elle échappe à Aurélien, au jardin de Claude Monet, et ne la retrouve qu'à la suite d'Aurélien conduit par hasard à R....L'association de cette perspective oblique sur Bérénice et des quelques lieux du texte où elle devient la conscience centrale fait de ce personnage un être de fuite doté cependant par moments d'une présence intense, Ce qui indique qu'Aragon n'a pas complètement renoncé à

¹⁸⁹ Remarque faite dans (Victor, 2016)

son exemple de la femme unique et différente dans *Bérénice*, mais c'est d'Aurélien qu'il s'agit.

➤ **Préface**

« Voici le temps enfin qu'il faut que je m'explique », en empruntant cette citation à *Bérénice* de Racine, Aragon a voulu au lieu de révéler les secrets de sa fabrication nous entraîner dans cette ambiguïté sur qui est Aurélien. Non seulement son « Je » d'auteur – préfacier se mélange à celle de *Bérénice* mais aussi celle de sa relation avec ses héros. Est-ce vrai qu'Aurélien en part était Aragon ou plutôt c'était *Bérénice* ?

Autre facteur important dans cette citation, c'est l'apparition pour la première fois d'une durée « enfin » ce qui suppose un avant (les trois œuvres précédents *du Monde Réel*) et un après, en confirmation à notre idée qu'Aurélien était une pause dans le temps, l'heure de la révélation de la vérité, un détachement de la fiction pour rejoindre l'Histoire.

Ainsi révélé par le romancier, Aurélien doit être lu à la lumière de ces portées historiques, politiques et idéologiques de son temps :

Je voulais montrer en Aurélien, par Aurélien comment l'homme d'hier, un soldat de l'autre guerre, arrivé à l'âge de la responsabilité, n'a pas reconnu le destin auquel il était à nouveau entraîné. Et pourquoi il ne pouvait pas le reconnaître (1944 :12)

Ainsi écrite à la première personne en 1966 « Voici le temps enfin qu'il faut que je m'explique » pour introduire *Aurélien*, ne paraît pas une continuité de la forme impersonnelle de « C'est là que tout a commencé », « La suite dans les idées » ni de « Et comme de toute mort renaît la vie » mais plutôt une introduction à la postface du *Monde Réel*. Une nouvelle étape commencera, celle de raconter le parcours préfacier, et qui aboutira à « l'auteur parle de son livre » dans *La Sainte Semaine*.

➤ **L'image dans Aurélien entre Marquet et Man-Ray**

Aurélien est le roman de l'image par excellence, l'importance que donne Aragon lors de l'écriture de son roman à la description des lieux plus proche du style paysagiste fait des

illustrations quasi- l'élément paratextuel le plus important de ce roman. Pour l'illustration d'Aurélien dans les *œuvres romanesques Croisées*, Aragon choisit à Albert Marquet, dont les tableaux coïncident si bien avec l'esthétique du gris revendiquée dans la préface :

Comme le roman, ces deux livres sont traversés par la Seine : les grandes planches d'Albert Marquet y sont disposées sans souci du texte, de l'anecdote, à la façon du temps qui va vers la mer. Que ce soient d'abord les regards jetés par Aurélien du bateau de l'île Saint-Louis, à tribord sur Notre-Dame, à bâbord sur la pente du Panthéon, dans cet avant-hier où Mme de Perseval vient chez lui un soir où il a la fièvre. Ou, quand vient la saison du gel et de la neige, plus vers l'aval, le pont Saint-Michel. Dans le printemps précoce du second tome, nous retournant vers l'amont, passé le Pont des Arts, nous découvrirons en arrière le double développement du Pont-Neuf de part et d'autre de la Cité. Et dans le bel avril de cette année-là, la Seine sort de Paris c'est ici Claude Monet qui se substitue à Marquet avec ce bras du fleuve entre l'île et l'embouchure de l'Epte où Paul Denis se baigne, et cette part secrète de son jardin où fleurissent les nymphéas. »¹⁹⁰

Mais pourquoi Albert Marquet ? Pour répondre à cette question il faut comprendre le réalisme tel comme l'exerce Aragon dans cette troisième phase de son projet du *Monde Réel* : un réalisme subjectif, personnel, basé sur le nationalisme français. Dans *Écrits sur l'art moderne* on lit :

Est-ce à dire que vers 1830 nos paysagistes aient découvert une loi impérative du réalisme, et que le paysage copié sur la nature soit devenu à jamais une obligation française du réalisme ? Il serait singulier que le siècle changeant, la société prenant des traits nouveaux, cette « vérité » de la peinture gardât seule le caractère immuable. Ce serait prendre pour réalisme ce qui n'est que la démarche naturaliste, vers le réalisme. [...] Ainsi les paysages que voici, même s'ils sont construits à l'image vraisemblable de plusieurs lieux, sont plus proches du sentiment que l'on a devant les paysages de l'école de Barbizon, ou des impressionnistes, que de ces inventions appelées *classiques*, et qui s'écartent pourtant du réel comme le romantisme échevèle. Aussi pour le caractère *national* du paysage. Composé, mais non inventé (Aragon, 1981 :104)

Et plus en détail sur Marquet Aragon écrit que son paysagisme le touche :

Comme si d'abord, le paysage devait m'ouvrir les yeux à toute la peinture, Marquet s'offrit le premier aux dernières heures d'octobre. Il n'y a rien qui soit plus loin de la déclaration qu'un paysage, et qu'un paysage d'Albert Marquet. Aussi bizarrement, en font fi avec quelque facilité et les artistes du non-dire, à qui c'est trop qu'un coin de rue, un bout de mer, des arbres, et ceux à qui ce n'est pas assez, parce qu'ils sont des dramaturges d'une société, ou veulent l'être. [...] A vrai dire, je ne sais si l'ambition du paysage se justifie à ces points de vue opposés : pour moi, il suffit que le paysagiste me touche. C'est, chez Marquet, pour des moyens qui défient l'analyse, comme dans cette Persienne verte où il n'ya rien d'autre qu'une persienne et qui est verte [...] (Aragon, 1981 :117)

¹⁹⁰ Note d'illustration *Œuvres Romanesques Croisées*, p.8

Aurélien est aussi le roman de la remémoration, en ce cas l'introduction de la couleur conduit ultimement moins au réel qu'à l'imaginaire, ou du moins à une mise en scène picturale du souvenir. Ainsi les deux premières toiles de Marquet (p.48-49 et 60-61) choisies pour l'illustration d'Aurélien dans les *Œuvres Romanesques Croisées*, paraissent étrangement représenter des vues, non de Paris, mais du front : les couleurs chaudes se trouvent au second plan comme des obus qui exploseraient au lointain, tandis qu'au premier plan un entrelacement de lignes noires sur fond gris évoque les barbelés protégeant l'accès aux tranchées. Cette idée de front peut aussi être confirmée par l'usage des termes techniques comme (tribord et bâbord).

Gris décrit au chapitre X d'Aurélien, sous différentes formes : « Gris sale, un gris terrible, un gris jaune tirant sur le vert, un gris pareil à la poix (...) ce gris à douter de beaux jours ». Couleur obtenue à partir de l'atténuation du noir ou altération du blanc est sans doute l'ennemi de toute peinture. Couleur qui symbolise la volonté d'Aurélien de s'en tenir pour les extérieurs, la nuance, et aussi couleur de l'immobilité du temps sans espoir. Albert Maquet n'a pas uniquement donné à *Aurélien* des toiles en couleurs, mais aussi les silhouettes des personnages secondaires :

Afin de démentir le système, nous admettrons dans le secret quatre silhouettes d'Albert Maquet, décidant de voir en elles des personnages épisodiques d'Aurélien et, tout arbitraire bu, un coin de Paris témoignant pour toute la ville de ce décembre de passants frileux et de dames à manchon [...]

À propos de ces silhouettes, Aragon (1981) écrit :

En 1916, c'était l'autre guerre, en 1947 Albert Maquet retrouvait Paris, après celle-ci l'exil en Alger [...]. On y lit cette rapidité calme à voir, à résumer ce que l'encre des dessins résume, l'immobilité, le mouvement, dans ces croquis où il y a du japonais, dit-on. Comme on donnera ses marines à Jongkind ou à Boudin, suivant l'humeur. Et qu'à tout bas parler, je voudrais, moi, ne donner qu'à la France [...] (p.118)

Man-Ray et le masque

Avec Aurélien le masque accède à un rôle romanesque de premier plan et il oriente pleinement le récit, de l'élection de Bérénice jusqu'à la mort. Ce rôle est souligné par l'illustration des *O.R.C*, pour laquelle Aragon a demandé à Man Ray :

Qui n'est pas qu'un photographe, de leur servir la photographie à des compositions que toutes jouent du visage de la femme qu'Aurélien aime, Bérénice...Man Ray a donné quinze interprétations de cette femme de plâtre, allant jusqu'à lui ouvrir les yeux, et pire, et mieux à la faire vieillir de vingt ans (Dans une note manuscrite non datée conservée dans le dossier *Aurélien* du F.T.A)

Loin d'être experts en peinture, nous voulons nous arrêter sur un tableau en concret de Man-Ray celui de l'Épilogue, chapitre VIII, « La lumière s'était éteinte », en blanc et noir et où on aperçoit clairement le visage de Bérénice divisé en deux la première blanche et la seconde grise, confirmant le Réalisme d'un écrivain déchiré entre les perspectives de l'avenir et la vie qui lui est faite, n'oublions pas qu'Aragon considère que « Le portrait est un genre essentiellement réaliste » (Aragon, 1937:57).

On ne peut pas terminer notre analyse sans mentionner les deux tableaux de Claude Monet « Et bien sûr qu'en 1923 j'ai habité plusieurs mois à Giverny, été chez Claude Monet dans son jardin qu'on voit reflourir dans Aurélien, mais Bérénice n'y était pas, ni Aurélien. »¹⁹¹, en confirmation de ce réalisme autobiographique subjectif présent avec force dans *Aurélien*.

Pour terminer, il faut mentionner que pour l'édition *des œuvres Romanesques Croisées*, les plats de la reliure ont été faits sur un dessin d'Henri Matisse, comme si Aragon a voulu unir le destin de ces deux hommes, à savoir qu'Aragon travaillait sur Matisse quand il écrivait *Aurélien*.

¹⁹¹ *O.R.C*.volume III, dans *Histoire d'un manuscrit qui fut tant de fois mis à terre*.

Dans « *Matisse-en- France* », Aragon évoque la recherche d'une peinture limpide, cristalline, entreprise par Matisse, qui refuse la brume et le gris, la décoloration des lointains, l'effet du sfumato. La peinture de Matisse s'opposerait ainsi fondamentalement à celle de Monet « comme le structuré au flottant, la forme accusée à la dissolution des volumes par la lumière, la pérennité au temps qui passe » (Schneider, 1984 : 73).

Tout au long du roman et du *Cycle*, Aragon établit un rapport complexe entre texte et image. Sachant les limites de chaque moyen d'expression, Aragon a réussi de marier l'exigence réaliste sans abandonner l'appel à l'imaginaire : « Chaque moyen d'expression a ses limites, ses vertus, ses manques. Rien n'est plus arbitraire que d'essayer de substituer la parole écrite au dessin, à la peinture». (Daix, 1975 :422)

Liste des illustrations par ordre

- Chapitre I : Bérénice avait le goût de l'absolu. (Noir et blanc)
- Chapitre II : P 32 Douce ? Bérénice ? Douce ? (Noir et blanc)
- Chapitre V : La seine à tribord d'Aurélien. (En couleurs)
- Chapitre IX : La seine à bâbord d'Aurélien. (En couleurs)
- Chapitre XIII- Mme Duvigne. (Noir et blanc)
- Chapitre XVI – Des heures et des heures dans Paris. (Noir et blanc)
- Chapitre XXI – Cette femme ...C'est elle ? (Noir et blanc)
- Chapitre XXIV – La seine en aval d'Aurélien. (En couleurs)
- Chapitre XXVI – Encore une de repêchée dans la Seine ... (Noir et blanc)
- Chapitre XXVIII- Il détournait les yeux du masque là-haut, si blanc, si pur, si lointain. (Noir et blanc)
- Chapitre XXX : Mais pardonnez-moi ...ces roues ne peuvent pas tourner... (Noir et blanc)
- Chapitre XXXIV : Le petit, Fuchs.... (Noir et blanc, croquis)
- Chapitre XXXV : Il étendit le bras vers le mur.... (Noir et blanc)
- Chapitre XXXVIII : Elle savait bien qu'elle avait voulu le briser.... (Noir et blanc)
- Chapitre XL : La Seine suit son cours. (En couleurs)
- Chapitre XLIV : Sur le lit le visage de Bérénice. (Noir et blanc)

- Chapitre XLI : La Seine s'éloigne d'Aurélien. (En couleurs)
- Chapitre XLVI : Tu comprends, petit, elle changeait la lampe ! (Noir et blanc)
- Chapitre XLIX : Quand je vous ai vu pour la première fois, j'étais désespérée. (Noir et blanc)
- Chapitre LIII : Mais Bérénice alors ? Il n'y n'avait pas de Bérénice.... (Noir et blanc)
- Chapitre LVI : Et la Seine sort de Paris. (En couleurs)
- Chapitre LX : La Seine à Giverny. (En couleurs)
- Chapitre LXIV : Ce n'était pas de lui qu'elle avait peur, mais d'elle-même. (Noir et blanc)
- Chapitre LXV : Ce petit paquet de linge. (Noir et blanc)
- Chapitre LXVI : La grande toile des Nymphéas. (En couleurs)
- Chapitre LXXVI : Sauf que l'oncle a laissé pousser sa barbe. (Noir et blanc)
- Épilogue

A- Bérénice était là. (Noir et blanc).

B- La lumière s'était éteinte. (Noir et blanc)

De la division des illustrations, on peut remarquer la quantité de celles-ci proposées pour Bérénice et le peu accordées à Aurélien, comme si son identité était déjà connue par le lecteur, il est vif en chair et on n'a pas besoin de l'imaginer ou tout au moins c'est ce qu'avoue Aragon même dans *Les Contes de quarante années* : ¹⁹²

Mais avec le temps, dans ce que j'ai écrit, j'ai vu percer peu à peu ce que j'avais voulu dire, et j'ai fini par croire que l'histoire ici contée à la première personne est la mienne, elle l'est devenue, je sais même qui est la femme qui apparaît, la même peut-être qu'on retrouvera dans *Aurélien* bien plus tard. Pourtant tout le détail en est imaginaire.

➤ L'épilogue

Comment s'inscrit donc l'épilogue dans le dynamisme romanesque ? Temporellement, la vaste ellipse d'environ dix-sept ans met soudain à distance toute cette période des années vingt et projette l'intérêt vers le devenir des personnages. Mais curieusement, l'épilogue semble renouer avec le roman et en reproduire le mouvement, sur

¹⁹² Préface au tome IV des *œuvres romanesques croisées*

une très courte durée : même lenteur dans l'approche de R et Bérénice, même focalisation, au début, sur les rêves d'Aurélien (V-VI). Mais elle rappelle aussi, par son clivage idéologique, la scène de rupture de 1^{er} janvier débouche sur une séparation définitive, et sur la mise à mort des rêves, ou peut-être leur apothéose, à travers la mort de Bérénice. De façon à ce que l'épilogue n'a donc pas seulement le rôle de clôture, il représente à la fois un nouvel élan romanesque et une sorte de reprise synthétique de tout le livre.¹⁹³

Du point de vue des techniques narratives, on peut dire qu'il équilibre le récit en renouant avec le futur « d'infléchir Aurélien, livre de son passé, vers son présent » (Aragon 1997 :124) et de comprendre que, dans les communistes, dont cet épilogue d'*Aurélien* fait en réalité chronologiquement déjà partie : « Jean de Moncey est décrit comme en opposition avec Aurélien, Cécile Wisner en opposition avec Bérénice ». (1997 :125)

Le temps était toujours au cœur de ce roman, Aragon décide dans l'épilogue de donner une solution au statu quo temporel de son récit, le temps n'est pas l'écoulement passé des jours, des événements et des choses qui nous entraînent, mais qu'il commence avec l'amour, pour lequel nous exerçons comme un droit de reprise sur notre propre vie. Il y a un temps réel qui commence avec l'amour comme un monde réel lorsque « exister cesse d'être un fait pour devenir un acte » (Crémieux, 1964: 64).

Voici Aurélien : « Le temps à certains jours de notre vie cesse d'être une trame, d'être le mode inconscient de notre vie...il cesse de fuir quand il devient sensible ». (Aragon, 1944 : 380) « Être porté par le temps ou le porter plus loin comme un drapeau que l'on fait avancer, fut-ce contre le flot », ainsi termine ce mal de siècle appelé Aurélien.

L'intertextualité dans Aurélien

Dans son œuvre *Lionel Follet lit Aragon* (1980), l'auteur cite plusieurs sources d'influence, on se limitera à quelques-unes pour ajouter d'autres qui selon notre point de vue

¹⁹³ Pour plus d'analyse de l'Épilogue d'Aurélien voir Victor Lucien (2016) et Ravis-Francon.S (1990)

sont aussi importantes que celles analysées par L. Follet. La première citée par Aragon même est « *Le cheval blanc* » écrit par Elsa. Cet échange se révèle d'abord par la reprise dans Aurélien d'une technique scripturale que le cheval blanc avait déjà expérimentée : celle du collage, dans le terme romanesque d'êtres vivants connus-de « personnes » réelles ainsi devenues personnages (en faisant surgir sous leur vrai nom bien de contemporains Tristan Tzara ou Jean Cocteau). Les quatre peintres qui apparaissent au roman : Claude Monet et Picasso, Amberieux et Zamora¹⁹⁴ s'opposent et s'allient en un système rigoureux et complexe, où fiction et vérité recoupent sans cesse les principaux réseaux signifiants. (Follet, 1980 : 116)

Enfin et surtout, d'un roman à l'autre, un personnage fictif est devenu le « pilotis » d'une autre fiction : Elizabeth Krüger, premier et véritable amour de Michel Vigaud, engendre toute une part de Bérénice Morel, premier et seul amour d'Aurélien. (Follet, 1980 : 118)

Le second est Drieu La Rochelle

Aurélien apparaît sous cet aspect, dès son projet initial, comme une réplique méditée à quelques-uns des thèmes majeurs de la pensée d'extrême-droite, surtout en réponse à *Gilles*, publié en décembre 1939.

« Les femmes sont toute sensualité, mais la sensualité est un instinct, or, rien ne se fourvoie plus facilement qu'un instinct. Regardez les bêtes sauvages » (Drieu La Rochelle, 1962 :122)

On trouve dans *Gilles*, parmi bien d'autres portraits d'époque une caricature atroce qu'Aragon critique : « Le recours à la caricature dans le roman me semble une des pires formes du désespoir » (Aragon, 1944 :12).

¹⁹⁴ On peut ajouter à cette liste d'artistes Matisse, qui n'apparaît pas explicitement dans le roman, mais on sait qu'Aragon avait commencé l'écriture de ce qui sera *Henri Matisse* au même moment qu'*Aurélien*.

Ainsi que l'influence d'Elsa fut confirmée à plusieurs reprises par Aragon, rien ne peut confirmer qu'Aragon ait lu Gilles, seulement le « brouillage délibéré sur les dates », comme le signale Follet (1980), nous mettra en doute sur son importance. Aragon qui prétend commencer l'écriture d'Aurélien en 1942, en réalité, c'était en 1940 qu'il l'a commencée. Déplacer de presque deux ans la date de la composition du roman présente, ainsi, l'avantage de dissocier totalement la genèse d'Aurélien de Gilles - et de mettre en avant un autre intertexte, politiquement et affectivement beaucoup moins dérangeant.

Parmi les écrivains qui ont marqué la jeunesse d'Aragon « le premier de tous » était Maurice Barrès. Le jeune Barrès¹⁹⁵, l'anarchiste, le héros du « culte du moi » est aussi le défenseur de l'enracinement dans la tradition et la région. Un enracinement qui garantirait le respect de la morale et des valeurs nationales¹⁹⁶. Dans *Aurélien*, on trouve la Bérénice de Barrès :

Barrès, à qui l'on sait qu'avec tout ce qui nous sépare j'ai gardé ce culte, pas toujours silencieux, qui met tant de mes amis contre moi, et fait qu'ils m'en veulent de m'égarer encore après tant d'années dans le Jardin de Bérénice (on sait que j'ai donné le nom de cette enfant à la Bérénice d'Aurélien, et qui pourrait vraiment croire que c'est là l'effet d'un hasard (Follet, 1980 :130)

Ainsi, comme le signale Follet, d'un roman à l'autre, la filiation paraît certes impressionnante, et s'appuie sur des indices évidents. La Bérénice de Barrès a pour visage un masque entêté de jeune reine aux cheveux plats. Ce qui est l'apparence exacte, l'expression même de la Noyée de la Seine.

Surtout, le regard que porte Philippe, le narrateur, sur celle qu'il nomme « petite-Secousse », est exactement analogue à celui d'Aurélien Leurtillois sur Bérénice Morel. Elle est pour lui la femme-objet, un gracieux mécanisme, cette petite chose, cette petite chose, cette curieuse construction qu'il se plaît à observer à la loupe (Barrès, 2003 :131).

¹⁹⁵ Maurice Barrès connue comme le penseur de l'antigermanisme.

¹⁹⁶ N'oublions pas qu'Aragon a toujours revendiqué l'idée d'un réalisme socialiste national.

Le plus intéressant-selon notre point de vue- dans l'analyse de l'intertextualité d'Aurélien fournie par Follet est celle qu'il accorde à Céline. (Follet, 1980 :136)

Ce dernier publie après le *Voyage au bout de la nuit*, une pièce de théâtre ayant comme titre *L'Église*¹⁹⁷, alors qu'elle en était une première version assez faible, et refusée de son temps de plusieurs éditeurs.¹⁹⁸ Aragon consacre à cette pièce, dans *Commune*¹⁹⁹ un article qui souligne les contradictions et les dangers de l'anarchisme célinien, et qui nous intéresse en ce qu'il anticipe la genèse encore lointaine d'*Aurélien*. Mais il faut surtout retenir, dans la perspective d'*Aurélien*, une circonstance capitale : Céline, en frontispice à cette édition, reproduisait la photographie d'une souriante morte, l'Inconnue de la Seine, - Cette Joconde du Suicide qui s'est jetée à l'eau vous ne savez pas si c'était pour un homme ou faute de pain, lui dit Aragon (Idem). Devant ce visage, placé là sans grand lien avec votre livre, sinon votre sentimentalité, dit-il encore. D'autant que l'article de *Commune* présage plusieurs aspects de ce roman, et contribue à les éclairer.

Ainsi l'image frappante et juste de la Joconde du suicide s'inscrit dans le cours d'une réflexion qui se poursuivra jusqu'à *Aurélien* (et au-delà). Un autre passage de l'article de *Commune* annonce encore plus clairement le projet d'*Aurélien*. Se demandant comment Céline va évoluer, par quelle porte il sortira de son scepticisme universel (et j'espère que ce ne sera pas par celle de Maurice Barrés et du nationalisme, malgré vos petites idées sur Israël...) Aragon l'invite à regarder du côté du socialisme et de l'URSS :

Là-bas [...] se développe à millions d'exemplaires la femme dont vous n'avez qu'entraperçu l'idéal fardé ! Et c'est l'Inconnu de la Seine aujourd'hui [...] qui reprend sous le drapeau rouge ses droits véritables sur la vie. N'attendez pas notre Octobre pour ouvrir les yeux le dernier !²⁰⁰

¹⁹⁷ Écrite en 1926.

¹⁹⁸ Publié plus tard par Denoël et Steele, coll. « Loin des foules », 1933

¹⁹⁹ Article publié Dans *Commune* le n 3, nov. 1933, pp.227-83

²⁰⁰ Ce qui confirme notre théorie sur le changement de la perspective du Réalisme chez Aragon de 1926 à 1940.

Analysant un roman de Colette, Aragon explique à son lecteur ce qu'est le cheminement de l'idée romanesque dans son siècle, un chemin qui va de la *Fin de Chéri* aux *Communistes* en passant par *Aurélien* :

J'ai écrit Aurélien de 1940 à 1943. Je dois avouer qu'Aurélien qui était, pour moi, avant tout (comme le premier chapitre du roman le montre) l'homme rejeté à la vie civile, dans un monde qui a changé dans lui, n'était pas, pour moi, au départ, sans ressemblance, sans lien avec le héros de Colette, dans *la fin de Chéri*, roman pour lequel j'ai toujours eu une profonde admiration, à cause précisément de cette conscience aiguë que l'auteur y montre de l'inégalité des changements qui se sont produits chez le combattant et chez les femmes dont la vie a continué en son absence, pendant qu'il était dans les tranchées. Bien entendu, Aurélien raconte une histoire tout autre que celle de *la Fin de Chéri*, c'est une description autrement systématique de l'après-guerre d'alors. Il n'y a chez Colette aucune volonté Socialiste dans le réalisme, je le sais bien. Mais voilà justement l'exemple du cheminement de l'idée romanesque dans notre siècle. Le chemin qui va de *la Fin de Chéri* aux *Communistes* en passant par *Aurélien* n'apparaîtra peut-être pas encore à présent comme évident pour tout le monde. Ce chemin cependant existe [...]. (Aragon, 1944 :123)

L'épisode du repas des Anciens Combattants où Leurtillois retrouve ses camarades des tranchées, a une importance capitale dans le roman. Cette scène éclaire le personnage d'Aurélien, lui donne sa réalité sociale : son cas n'est pas individuel. Sa psychologie s'explique par l'expérience de la guerre et où Aragon, s'est visiblement inspiré ici de *La Fin de Chéri* de Colette.

Cette analyse d'intertextualité ne peut pas aboutir à sa fin sans mettre en parallèle deux vers importants, le premier de Racine « ...Je demeurai longtemps errant dans Césarée » et celui de Lamartine « un seul être vous manque et tout est dépeuplé » (Aragon, 1944 :148).

Aragon, poète a voulu réconcilier les deux tendances qui ont disputé leur parenté au réalisme. Rappelons que le réalisme se définissait, tout d'abord, contre le classicisme et les artistes tournés vers le passé (il doit être l'art du présent et ne s'intéresser qu'au monde contemporain) en même temps qu'il s'opposait au romantisme, tout aussi archaïque, et notamment à son genre privilégié d'expression, la poésie. Aragon combinant ces deux vers, confirme une fois en plus sa théorie :

La grosse malice est d'opposer le mot classique au mot romantique. On suppose qu'il vaut un éloge...Mais il n'est que l'ombre, et non l'antipode du terme qu'on lui croit contraire. Rien n'est classique en naissant, tout le devient par la mort.²⁰¹ (Garaudy, 1961 :29)

De ce réalisme classico-romantique, dans *Aurélien*, Aragon remonte dans *Les*

Communistes à l'épopée, et dont le Héros central est l'histoire d'une nation :

Le Roman a d'abord été l'exaltation et le récit des hauts faits des paladins ou des compagnons de Charlemagne, il est sorti des chansons de geste qui reflétaient le meilleur des hommes de ce temps-là, il est devenu le roman courtois sous l'influence des femmes exaltant, en réaction contre les brutalités des seigneurs féodaux, l'esprit de sacrifice, de générosité, la défense des faibles, des femmes [...]²⁰²

À la fois « Chanson de geste » et « roman courtois » il n'est pas meilleure définition *des Communistes* d'Aragon comme le signale Roger Garaudy. (Garaudy, 1961 :400)

Conclusion de la troisième partie

La condition humaine entre Aurélien (Michel) d'Aragon et Mikhaïl d'al-Kharrat.

À Giverny, En mai 1923, Aragon entreprend *La Défense de l'infini* il déchire et brûle une grande part du manuscrit à Madrid, vers la fin 1927, en novembre sans doute ; il n'en dira rien jusqu'en 1964, et ses amis de l'époque resteront presque aussi discrets. Dans les fragments (5) et (21), dont le premier au moins date certainement de Giverny, Aragon prête au personnage de Michel ses propres sentiments : « Dans les villes, pendant la nuit, une vie ardente se propage. Il y a des femmes qui n'attendent plus rien de l'univers (..) je me suis enivré de leurs caresses multipliées (...) J'ai aimé ces filles aux yeux vides, j'ai aimé leurs corps désespérés de plaisir » (Follet, 1997 :26). Ce qui nous situe dans les errances nocturnes d'Aurélien. Un épisode certainement vécu en décembre 1922, et transposé dans *Aurélien*, la main de Bérénice prise au Lullí's ici : « Le lieu public où cela qui n'est rien pour le monde se fit, et le tapage, les voisins, l'insipide orchestre, l'or des colonnes, les verres devant nous non touchés, mon long espoir » ... (Follet, 1997 : XVI).

²⁰¹ Aragon, Collection Doucet, manuscrit n 7206-6, intitulé : « *Le romantisme est-il mort ?* »

²⁰² Aragon, Le roman et ses critiques, *Dans la Nouvelle critique*, n 17, juin 1950, p.77

Ce qui sans doute nous permet de penser que Michel est la base d'Aurélien, ne faut-il pas croire Aragon quand il dit que son héros lui ressemble ?

Au pire, les amours de Michel inspirent au narrateur cette sombre méditation où il parle pour lui-même : « Entre l'idée de l'amour et la vie amoureuse d'un homme, il y a une disproportion essentielle. Les portes de l'infini donnent très peu sur ces misérables alcôves » (Follet, 1997 : XLIX).

Michel ! Michel sonne sur l'univers. Michel ! C'est vers Michel que le mouvement marin de mes pensées me ramène. Personne ne répond à mon cri. Où l'avait-je laissé, celui qui me ressemble et que la machine insensible qui m'entraîne a saisi comme moi et comme moi-même entraîné ? (Follet, 1997 :59)

Ce même Mikhaïl que Kharrat a choisi comme protagoniste, pour son roman d'amour et lui a accordé ce goût de l'absolu, et qu'on trouve chez Aragon :

J'avais dans la bouche le goût de l'infini. Voilà pourquoi sans cesse il me fallait tout mettre au pire. Voilà pourquoi je ne pouvais me satisfaire d'un compromis, pourquoi j'ai fait le vide autour de moi, pourquoi je l'ai fait en moi-même » (Follet, 1997 :91), se demande Michel.

Arrivant à ce point de notre analyse, une question se pose. Quelle est la relation entre Mikhaïl d'al-Kharrat et Aurélien (Michel) d'Aragon ?

Mikhaïl était amoureux de Rama qu'il errait dans les nuits de solitude, il ne voyait plus qu'elle, il l'appelait en vain :

شوق الحب الذي لا يري له، في غرفته الصامتة، يغمره، لا يمكن مقاومته، مهما كان الإنكار. كانت قد قالت له: بعد الظهر، لعلي-لعلي، لا أكثر-أستطيع أن آتي اليك. فإذا لم أستطع، أتمنى لك رحلة سعيدة. السعادة؟ هذه قصة أخرى.

لا يضيف علي شيء صيغة درامية. لكن هذا الأنتظار الذي لا طائل وراءه، هذه الرابطة الحميمة التي تقيم حياته، حتى بالشوق، حتى بالحديث الصامت معها. قد انقطعت الأن. يتوق الأن الي أن يسمع فقط نبرة صوتها، يحس نغمة الدفيء، أو مجرد حرارة النفس، في نأمتها. لا يسمعها، وكأنه لن يسمعها ابدا. و ارادته في ذلك كله محبطة بالضرورة. لن يحدث شيء، فما من وسيلة. قد انقطعت كل السبل. وقال لنفسه أنزل الأن، وأذهب أبحث عنها، عبر الشوارع الليلية في القاهرة، النيل، ثم الكوبري الذي عبرناه معا، وأترك الي يميني الشارع الجانبي المفضي الي الأزقة الضيقة المزدهمة بالأوهام وأنصاف الحقائق والعذابات، الي البيت القديم الذي ما تزال تراودني صورته، بالحاح، تحمل الي هولاء الجنون الشائنة، أتجاوز هذا الشارع الذي لا جدوى من مقتي له، وانساه لحظة كما أنسى أشياء كثيرة، أو أدفعها الي النسيان بيدي بقسوة، وأطلب من سائق التاكسي أن يمضي بي في الطريق الليلي [...]

و لكن الوحشة هي التي تبقى. أبدية الوحشة. والأفق الذي لا يمكن الوصول اليه. متى يخرج من الوحشة الخاوية الشاسعة التي لا نهاية لها، ولا أمل في النهاية (الخراط، 31-32: 1993)

La soif d'un amour sans cesse inassouvi le trouvait sans résistance dans sa chambre silencieuse et le submergeait malgré tous ses refus. Elle lui avait dit : « Je pourrais peut-être venir cet après-midi..., oui, peut-être – sans plus – sinon... bon, heureux voyage. » Le bonheur ; une autre histoire. Il ne fit pas de drame. Mais cette vaine attente, comme l'attache intime qui fonde sa vie, jusque dans le désir, jusqu'au dialogue silencieux avec elle – s'est à présent rompue. Il n'aspire désormais qu'à retrouver les inflexions de sa voix, leur mélodie chaude, ou seulement la tiédeur de son souffle, ses gémissements. Mais il ne les entendait pas, et c'était comme s'il allait ne plus les entendre. Volonté déjouée forcément. Et il ne se produira rien. Tous les ponts sont coupés. Qu'y faire ? Il se dit : descendre, maintenant, partir à sa recherche, à travers les rues du Caire la nuit ; le Nil et le pont que nous avons traversé ensemble ; laisser à ma droite la rue qui débouche sur d'étroites impasses bruisseuses de rêves, de semi-vérités, de tourments, jusqu'à la vieille demeure dont l'image insistante me poursuit sans cesse, obsédante, la vieille maison de ma folie ; et je passe, je la dépasse cette rue que je veux haïr – en vain et je l'oublie un instant, comme tant de choses que je repousse rudement de la main, et le taxi m'emmène sur la route de nuit [...] Reste la désolation. Désolation éternelle. Horizon hors de portée. Quand en finira-t-il de cette nostalgie énorme, sans espoir ni fin ? (Al-Kharrat, 1993 :31-32)

Et Michel du *Défense de l'infini* dit

Pendant cinq ans ainsi, j'ai vécu au hasard. J'ai tenté le hasard, les possibilités, les rencontres. Il n'y avait pas de rancune qui tint contre le vertige toujours nouveau de l'inconnu. Dans les villes, pendant la nuit, une vie ardente se propage. (...) La proximité des amants permet tout langage, tout devient langage dans une telle harmonie. Un homme alors se dissout. Il n'a plus de vie propre. Il est envahi par une femme comme par un parfum. Peu à peu, cette femme s'identifie à ses pensées les moins distinctes. Il porte avec lui comme un écho d'elle. Chaque fois que le silence se reforme autour de lui, il sent qu'y transparait une présence. Elle ne laisse plus de blanc dans sa vie. Ainsi elle se substitue lentement à ce grand désir qu'il sentait confusément avant de la connaître. Elle capte son attention la plus trouble, elle éclipse enfin pour lui le démon de la sensualité, car elle est la sensualité même. J'ai aimé, voilà tout ce que je trouve à dire. Comment cela se peut-il ? Et c'est fini. Jusque-là tout encore était possible. Rien dans la vie n'était décisif, puis je suis tombé sur le destin. J'ai aimé. Ceci est irréparable. Cette clarté se perpétue. Il règne avec elle un principe de la destruction. Il me semble que j'apprends désormais à mourir. (Follet 1997 :117)

Deux fragments qui sont le reflet l'un de l'autre comme s'ils étaient question et réponse, éclairent cette ressemblance entre Mikhaïl de Kharrat et Aurélien d'Aragon. Cette ressemblance n'a qu'un nom « la souffrance de l'homme » Ce n'est plus cette belle histoire d'amour entre un homme ou une femme mais plutôt le gouvernement de Poincaré et l'entrée de l'armée française à la ville de Ruhr (R tellement évitée dans *Aurélien*), ou la perte du rêve de toute une génération de récupérer Palestine.

« J'écris une histoire qui sera ce qu'elle pourra. Une histoire assez sinistre, à mettre entre toutes les mains. Elle est assez de ma couleur, et vous savez que je n'ai pas le teint

rose » déclarait Aragon à Jacques Doucet (Lettre du 4 septembre 1923) *Aurélien* n'est-il pas aussi cette histoire sinistre, d'un nouveau mal de siècle, d'une période entre deux guerres, peinte en noir et blanc ?

Pas loin de ce Scenario catastrophique de la France de 1923, est le scenario de l'Égypte en 1992 où l'écrivain Farag Fouda fut assassiné par les intégristes musulmans, appuyés par le régime de Mubarak qui les utilisait pour ses intérêts électoraux. Fouda n'était pas uniquement un penseur, de la même génération des années soixante d'al-Kharrat, mais aussi il a perdu son frère durant cette guerre atroce :

حين حصلت هزيمة 1967 المروعة، توقف الزمن بالنسبة إلي، أحسست بالتفاهة والبلاهة والعجز، تملكنتني رغبة عارمة في الموت، أو الاختفاء، أصبح كل شيء أمامي صغيراً، وحقيراً، خيل إلي أن مصر ماتت وانتهت. هذه الكلمات التي سجل فودة، في كتابه "الوفد والمستقبل"، من خلالها بعض الأعراض التي تقاسمها جيل الهزيمة، والتي تسببت في فقدانه شقيقه في الحرب وضياع جنته

Lorsque l'horrible défaite de 1967 s'est produite, le temps s'est arrêté pour moi. Je me sentais insignifiant, stupide et impuissant. J'avais un désir irrésistible de mourir ou de disparaître. Tout devant moi est devenu petit et insignifiant. Il m'a semblé que l'Égypte était morte et terminée.

Écrivait-il dans son livre « *Al Wafd et le futur* » où il traite la mort de son frère durant la guerre de 1967 et la perte de son cadavre.

Désespoir et frustration, émanant de la répétition des erreurs du passé, d'une guerre infinie, appelée guerre mondiale ou guerre religieuse, était le catalyseur principal de ce sentiment de solitude et d'isolement, de ce « Nouveau mal de siècle ». La ressemblance entre Mikhaïl et Aurélien n'est que le reflet de toute une génération qui a perdu l'espoir de vivre et d'aimer.

Conclusions et perspectives

L'avenir à chaque instant presse le présent d'être un souvenir (Aragon, 1992 :31)

Notre recherche possède une particularité certaine, non seulement pour avoir combiné deux champs de différents domaines de sciences, socio-politique et littéraire, mais surtout

pour être, comme ont bien voulu nos deux romanciers, une explication du présent par le passé.

Dès sa naissance, le Marxisme se basait sur une idée révolutionnaire « transformer le monde ». Les héritiers de Marx (Lénine, Staline) ont établi la voie de cette transformation par l'art mais surtout par la littérature. Staline voyait les écrivains, et dont la tâche consistait à remodeler et éduquer idéologiquement les travailleurs dans l'esprit du socialisme, comme « ingénieurs des âmes ». Par ailleurs, Le Réalisme socialiste devient l'expression littéraire du Marxisme.

Le vrai problème du Réalisme socialiste est, d'une part que, c'est une méthode réalisée par des Soviétiques pour des Soviétiques et, d'autre part, que sa diffusion internationale est effectuée par des hommes et des femmes de lettres puisque c'est une méthode créée avant tout pour la littérature. Le roman, forme choisie pour représenter le Réalisme socialiste, devient donc une méditation sur la condition humaine et suggère une attitude morale.

En France, Le réalisme des années 1920-1940 est très attentif au rôle de l'Histoire : l'individu, directement confronté aux événements collectifs est désormais obligé de se situer par rapport à eux et de prendre parti. Aragon parrain et introducteur du Ralisme socialiste en France le considère comme « sortir de la forêt » (Aragon, 1972 :9), une évolution du singe à l'homme et qui se heurte et se confronte à un défi important qu'il formule par :

Nous sommes à un moment de l'histoire de l'humanité qui ressemble en quelque chose à la période du passage du singe à l'homme : nous sommes au moment du passage de l'homme de la société de classes, de l'homme du temps de l'exploitation de l'homme par l'homme, à l'homme de la société sans classes ; nous sommes au moment où une classe nouvelle, le prolétariat, vient d'entreprendre cette tâche historique d'une grandeur sans précédent : la rééducation de l'homme par l'homme, pour la transformation du singe social de notre temps en l'homme socialiste de l'avenir.(Aragon, 1935 :7)

Effectivement introduire un concept né en Russie pour la société russe, en France, n'était pas affaire facile. Il a fallu monter tout « un jeu »²⁰³ qui maintient le contact et assure la continuité littéraire nationale entre le présent et le passé ou en d'autres termes comme l'exprime Aragon « le Réalisme socialiste ne nous est pas donné, et notre Réalisme socialiste sera ce que nous ferons » (Aragon, 1997 : 142).

De même pour l'Égypte, le Réalisme socialiste se heurte à plusieurs défis entre-eux les coutumes et la religion, il a fallu une stratégie spéciale pour l'adapter à la société égyptienne.

Dans les deux cas, le Réalisme socialiste devra se modifier de façon progressive pour s'adapter respectivement aux exigences des deux pays.

Dans le cas d'Aragon, cette évolution a eu plusieurs étapes et influe directement sur la structure du roman. On peut constater la première étape dans *les cloches de Bâle*, où le féminisme est au centre du roman. La femme n'est pas uniquement un corps pour la jouissance de l'homme (le cas de Diane), elle a la même intelligence que l'homme et doit avoir les mêmes droits politiques et sociaux que celui-ci.

Par le modèle de Clara, Aragon voulait sonner les cloches qui annoncent la naissance de la nouvelle Diane :

Le rôle vrai de la femme dans la société à venir, la revendication d'une égalité entre l'homme et la femme, autre que politique. Cela n'est pas question d'hier ou même d'aujourd'hui, mais de demain. Qu'on me permette de dire que c'est là une des caractéristiques de ce Réalisme socialiste dont je deviens dans mon pays sans doute le premier pionnier, avec *Les Cloches de Bâle*, après un livre discursif. (Aragon, 1972 :36)

Ce même rôle est revendiqué par al-Kharrat, qui passe de la dualité du modèle de la femme (mère ou prostituée) dans *Alexandrie terre de Safran* à Rama, la femme libre, qui n'est pas convaincue par le mariage, ni par les relations permanentes hors-mariage, femme

²⁰³ Jeu est le titre qu'a donné Aragon à ses œuvres en général, essayant de les expliquer dans *J'abats mon jeu*

qui participe activement dans la lutte militaire de son pays et qui veut se libérer d'une Shéhérazade enfermée dans son palais pour devenir une Hatchepsout, ou Néfertiti, reines d'Égypte.

الأمازونة التي تقتحم الرجال، وتتحطم أمامها أسوار قلاعهم، تصارعهم في عناق مجالدة لا تنتهي، في كوابيس ساطعة النور، تمتطي جواداً يجري نحو آفاق لا وصول إليها أبداً، منزع قوسها لا يفرغ أبداً من السهام (الخرائط، 1990: 194)

L'amazone, qui prend d'assaut les hommes, détruit les murailles de leurs châteaux, se débat avec eux dans une interminable étreinte de gladiateurs, dans des cauchemars lumineux, chevauche un cheval qui court vers des horizons sans fin, dépouillé de son arc qui ne se vide jamais de flèches. (al-Kharrat 1990 :194)

Mais s'il y a une caractéristique de cette étape qui s'imposera tout au long du *Cycle du Monde Réel*, c'est l'importance accordée à l'Histoire. Aragon confirme l'importance de l'étude de l'Histoire aux *voyageurs de l'Impériale* à propos du métier de Pierre Mercadier le professeur d'Histoire : « l'Histoire qu'il enseignait aurait pour moteur la lutte de l'esprit d'invention et de progrès contre l'esprit de tradition et de réaction, ou de développement de la nation, ou l'évolution des idées. » (Aragon 1948 :58).

Pour confronter l'Histoire à la fiction Aragon a recours à la réfiguration²⁰⁴ du temps. Ainsi les *Cloches de Bâle*, parut en 1934, couvre les années 1911-1912. Période qui a précédé la première guerre mondiale dont les français se croyaient loin de la guerre russo-japonaise ou des Balkans et anticipe²⁰⁵ à la seconde guerre mondiale : « il y aura toujours des guerres » (Aragon, 1972 : 419).

Un roman décrit par son écrivain comme « peu classique » ou plutôt « baroque », est le reflet de cette période de l'Histoire de la France où la multiplicité des mouvements socialistes n'ont pas pu empêcher le déclenchement d'une guerre mondiale, ni améliorer les conditions économiques et sociales des ouvriers qui fabriquaient les armes qui tourneront un jour contre-eux. Une période où l'alliance entre les grandes fortunes comme Wisner et les

²⁰⁴ Voir la théorie de Paul Ricoeur au début de notre travail.

²⁰⁵ Terme de Pierre Barberis

politiciens, dicte à la France sa politique extérieure. Malgré tous les critiques d'Aragon à cette période de l'Histoire de la France, le ton du roman reste optimiste ou plutôt révolutionnaire, pourtant on peut dire que ce roman répond aux exigences de la première période du Réalisme socialiste où Aragon était sous l'influence Russe (le réalisme rouge).

Par contre, cet impact de l'Histoire changera dans le cas d' *Aurélien*, le second roman de notre corpus et qui sera dominé par le lyrisme. On peut noter ce lyrisme par l'organisation du temps dans le *Cycle*. Dans *les cloches de Bâle*, le temps oscille dans un aller et retour en demi-cercle et sans linéarité, tout en marquant ce début révolutionnaire « C'est là que tout a commencé ... » à mesure qu'on avance on trouve « la suite dans les idées » ou plutôt le temps de rêver à l'avenir²⁰⁶ et qui ferme le cercle avec « Et, comme de toute mort, renaît la vie... », Une fois ce cercle de la vie et la mort fermé, le temps devient statique²⁰⁷ dans *Aurélien* roman.

Ainsi, on peut dire, qu'avec le passage du temps et les changements politiques, une nouvelle évolution s'avère au sein du Réalisme socialiste d'Aragon acquérant une dimension autobiographique. L'objet d'un ouvrage romanesque à ce moment-là n'est pas de reproduire la réalité ou d'imiter la réalité opaque qui nous entoure, mais plutôt qui consiste au contraire à l'élaboration d'un monde imaginaire où le réel est approfondi par le songe et par l'évocation des souvenirs autobiographiques, ce qui généralement impose une expérience singulière du temps. Temps statique où l'unique diversion est l'errance ce qui coïncide avec la théorie del Prado du réalisme existentiel ou autobiographique. Ce type de réalisme est marqué par la frustration, l'insatisfaction et l'impuissance d'agir de l'homme.

²⁰⁶ Aragon, *La suite dans les idées* (1965) :7

²⁰⁷ Statique se réfère à un temps sans progression, fixe.

Même le personnage féminin perd sa beauté et devient « franchement laide ». On passe de la structure tryptique et dynamique avec son modèle de trois femmes à une seule femme « Bérénice ».

Évolution aussi dans le sens de l'importance accordée à l'individu au sein de la société. L'homme devient le centre du roman. Avec la scène des anciens combattants, Aragon nous place au cœur de ce drame humain de toute une génération de jeunes-hommes qui retournent de la guerre et se trouvent marginés de la société. Dire que la guerre est finie sans analyser les conséquences est un mensonge car la guerre devient un état et non un évènement.

Il semblait à Aurélien [...] qu'il avait été battu, là, bien battu par la vie. Il avait beau se dire : mais, voyons, nous sommes les vainqueurs....

Il ne s'était jamais remis tout à fait de la guerre. Elle l'avait pris avant qu'il eût vécu. [...] Il se prenait à regretter la guerre. Enfin, pas la guerre. Le temps de la guerre. Il ne s'en était jamais remis. Il n'avait jamais retrouvé le rythme de la vie. (Aragon, 1944 :281)

Cette même scène d'absurdité de la vie se répète chez al-Kharrat qui décrit le retour des combattants mutilés de la guerre. Une génération complète, de 1956 à 1973, qui a perdu sa jeunesse pour une fausse victoire.

ويندفع صف طويل مهتز ومرح ومرتفع الصوت من الجنود جرحى حرب أكتوبر، يتبادلون الضحكات والنداءات بأسماء يتكوّنون على أحدهم الآخر بعكاكيز معدنية لامعة ويعرجون ويتساندون بأنصاف الأذرع والسيقان المبتورة، ورؤوس مازالت تلفها الأربطة البيضاء تحت الكاب العسكري (1993:243)

Un grand rang de soldats et blessés du six octobre se bousculent au théâtre, ils s'appellent, échangent des cris, en s'appuyant sur leurs battons métalliques avec leurs bras ou jambes mutilés, et leurs têtes encore bandées au-dessous du cap militaire (al-Kharrat, 1993 :243)

En 1972, dans ses préfaces tardives, Aragon donne un nom à cette évolution « les yeux ont changé ». Le choix des tableaux de Mucha pour remanier²⁰⁸ *les Cloches de Bâle* n'est pas loin de cette explication : « Mucha est comme l'œil le plus aigu qui se soit posé sur son temps, comme l'orienteur de sa sensibilité » (1972 :38)

²⁰⁸ Expression utilisée par Lejeune.

En plaçant sous le signe de la vue cette évolution, Aragon enracine son réalisme dans le domaine autobiographique. Pourtant il fallait distinguer entre autobiographie comme la définit Lejeune (ce qui n'est pas le cas d'Aragon) et roman autobiographique qui aura pour but, selon Aragon, d'apporter à l'irréel la mesure de la réalité et de passer de l'oubliable à l'inoubliable et où l'Histoire se confronte aux éléments de la fiction, ce qui nous explique, en quelque sorte, le sens de la pensée évolutive du réalisme chez Aragon : une vue subjective, analytique et sensible sur son temps.

Remonter le fil des souvenirs dans un cadre historique est précisément cette tactique qui donne une force à l'imaginaire d'Aragon pour prendre un recul ironique par rapport au siècle et questionner l'identité de l'homme ou d'une génération.

À l'égale d'Aragon, al-Kharrat a compris le réalisme comme une dimension spatio-temporelle qui contemple le passé, pour changer le présent et instaurer un meilleur avenir, dans le cadre d'un procès d'évolution continue.

Sensibilité ou Nouvelle sensibilité est baptisée aussi la tendance littéraire d'al-Kharrat. Un « art d'opposition » (Aragon 1997 : 141), il ne s'agit plus de mettre la littérature réaliste, au service d'un projet politique, mais elle doit être conçue comme révolution.

Al-Kharrat, qui se détache du réalisme traditionnel (i.e. Naguib Mahfouz) ne croit pas à la fin du socialisme, malgré la chute de l'idéologie socialiste russe et conditionne le nouveau socialisme par la démocratie, où l'égalité sociale est inséparable de la liberté :

انني لا أعتقد ان عصر الاشتراكية قد انتهى. بالتأكيد لا.
بل أتصور العكس تماما. أتصور اننا في انتظار صحوة جديدة (شقيق، ماهر، 2006:455)

Je ne pense pas que l'ère du socialisme soit terminée. Certainement pas. Au contraire, j'imagine exactement le contraire. J'imagine que nous attendons un nouveau réveil. (Shafik, Maher, 2006 :455)

Pour établir son réalisme (Nouvelle sensibilité), al-Kharrat a recours à deux techniques et qui servent pour cet objectif, la première est l'utilisation des empreintes de soi et la seconde les empreintes de l'Histoire.

Pour al-Kharrat le système descriptif a très souvent pour fonction celle de l'évocation des souvenirs de l'enfance et l'adolescence (*Terre de safran*), de la jeunesse (*Rama et le dragon*). Il utilise explicitement les événements historiques et les dates pour ancrer son récit dans la réalité sociale.

Tantôt Aragon comme al-Kharrat ont recours à des techniques phonétiques et sensationnelles pour faire de leurs romans réalistes une expérience unique où mythe et réalité se mélangent. L'imaginaire romanesque devient alors le lieu d'une méditation philosophique, illustrée par les sens humains (odeurs, couleurs, saveurs) et où tous les éléments paratextuels servent d'outils.

L'organisation du roman comme un grand tableau qui se peut appeler « roman pictural » basé sur le collage, est selon Aragon un phénomène qui manifeste un désir réaliste. Ce qui se constate clairement dans *Aurélien* où Aragon regroupe trois dates différentes sous les yeux de son lecteur (1870/ 1918/1924) ou (la guerre franco –allemande, La grande guerre et l'année de l'apogée du parti radical-socialiste et aussi période entre les deux guerres mondiales)

Ce collage est la reconnaissance en dehors du peintre ou de l'écrivain, de l'écriture, d'une réalité objective et qui en ce cas prend une signification politique et joue le rôle d'un pont intellectuel. (Aragon 1965 :29)

Pont qu'Aragon a voulu mettre en question, en se demandant pour qui écrivons-nous ?

Deux problématiques se posent, la première ce qui est passé avec Aragon de changement de perspective :

Le changement que cela représentait dans les préoccupations d'un homme de vingt-deux à trente-sept ans environ, comment, dans un temps double (de trente-sept à soixante-sept ans) ne ferait-il pas supposer des variations autrement étendues, une révision autrement profonde des perspectives ? (Aragon 1965 :48)

Et la seconde est le lecteur du futur :

La question Pour qui aujourd'hui n'a plus du tout le sens qu'elle avait à mes yeux d'il y a trente ans. [...]

Aujourd'hui l'interrogation pour qui ? Prend un autre sens, parce que je n'ai aucune des données de ce que sera le visage de ce qui-là, aucun moyen de me représenter ce que seront, avec une rapidité bouleversante, les hommes entièrement différents de ceux que je connais ou devine, qui seront les lecteurs demain de ce que j'écris aujourd'hui. [...] Pour qui écrivons-nous ? C'est déjà une question que je pose comme si j'étais l'homme du Néanderthal mis soudain devant des savants atomistes. » (Aragon 1965 :48-49)

Préoccupations qui ont provoqué que presque vingt-ans plus tard Aragon modifie l'écriture de son cycle du Monde Réel, en ajoutant (Préfaces, illustrations).

Al-Kharrat partage avec Aragon son souci de réception de sorte qu'en commençant à écrire *Rama et le Dragon* en 1990 comme roman individuel sans intention de continuité, décide d'ajouter, plus tard, une seconde partie « *l'autre temps* » et en 1996 le troisième roman du même cycle « *la sûreté de la soif* », pour ainsi couvrir une période importante de l'Histoire de l'Égypte et qui commence dès 1970 jusqu'en 1995 entre les trois volumes.

En plus d'écrire pour un lecteur futur, al-Kharrat a voulu insister sur l'identité de l'Égypte face aux défis de la mondialisation, de là vient son second cycle, *Alexandrins*, où il insiste sur l'identité méditerranéenne de l'Égypte face à l'islam radical.

Deux illustrateurs, poètes, romanciers ou pour le dire mieux « pasticheurs » (Barthes, 1970 :61) de leur siècle qui ont opposé au terme « copie » celui « d'invention » et au verbe « ressembler » le verbe « sembler » en laissant un héritage éternel de réalisme sans limites ni frontières du temps et qui méritent de leur attribuer les adjectifs « Réalisme Aragonien » ou « Une nouvelle sensibilité Kharatienne ».

Arrivant à cette conclusion, et à la lumière des événements politiques actuelles, on aimerait faire une dernière réflexion sur le sens de l'engagement d'Aragon et d'al-Kharrat.

En 1934, Aragon sonnait les cloches pour réveiller la conscience de l'humanité et pour éviter une Seconde guerre mondiale. Sans doute, la révolution industrielle, la colonisation et la course d'armement étaient des raisons de la grande guerre.

De nos jours, on voit une nouvelle révolution qui cette fois n'est plus industrielle mais plutôt digitale et technologique, nombreux sont les pays qui voulaient anticiper à cette nouvelle révolution (à l'exemple de l'Inde). D'autre part, la guerre de la Russie et l'Ukraine, guerre coloniale, qui a pour objectif de récupérer l'ancien union soviétique, divise le monde en deux coalitions et met en danger la paix mondiale atteinte après la Seconde guerre mondiale.

La Finlande et la Suède ont fait le choix de renier leur politique de neutralité, observée de longue date. L'adhésion à l'OTAN de la Finlande (depuis le 4 avril 2023) et de la Suède (en cours) peut être qualifiée avec exactitude d'historique. La Finlande maintenait sa neutralité depuis sa défaite face à l'Union soviétique pendant la Seconde guerre mondiale, suite à laquelle elle avait signé, en 1948, un traité d'amitié, de coopération et d'assistance mutuelle. La Suède, pour sa part, avait mené d'innombrables guerres contre la Russie entre le XVIème et le XVIIIème siècle, mais s'était arrangée pour se tenir éloignée des conflits postérieurs à 1814. (Lynch, 2023)

Et comme ce qui arrive actuellement en Ukraine peut se produire demain en Asie, le Japon a décidé d'activer son programme d'armement rejeté à la suite de la seconde guerre mondiale.

Pour compenser le pétrole russe, L'Union Européenne a signé un protocole de coopération énergétique avec Azerbaïdjan qui n'a pas douté de s'emparer des territoires arméniens. N'oublions pas que c'est de Bakou d'où venait le chèque mensuel de la famille

Simonidzé (Aragon, 1972 :141). Avec ce panorama international, on voit sonner les cloches, qu'Aragon sonnait en 1934 et qui rappelle le déclenchement de la grande-guerre.

Pourtant, Aragon nous propose une solution : « il est peut-être permis de rêver : il est recommandé de rêver. Sur les livres et les souvenirs sur l'Histoire et sur la vie »²⁰⁹, car c'est uniquement par les leçons apprises du passé que l'humanité peut éviter la répétition des mêmes erreurs. C'est le compromis ou plutôt l'engagement d'Aragon et de al-Kharrat.

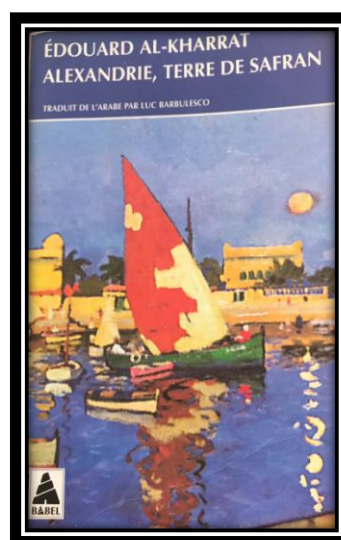
²⁰⁹ Préface à la traduction française de *Michael Kolhaas* p.31

ANNEXE I : *Alexandrie, Terre de Safran*

Dans *Terre de Safran*, l'illustration choisie par Kharrat pour représenter son œuvre en langue arabe (version originale) est différente de celle choisie par la maison d'édition de la copie traduite à la langue française.

Dans ce travail on a analysé, la copie originale d'Ahmed Morsy et où se reflètent les couleurs jaunes du désert, marron du Nil, en plus du dessin d'une femme assise et entre ses cuisses nait la femme moderne, c'est ce que Kharrat a défendu, au long de son roman. Baigné dans un cadre autobiographique, l'idée principale du roman, reste toujours la naissance de l'Égypte moderne.

Par contre, la copie française utilise une illustration de Gustave Lino et qui a pour nom *Mauresque port d'Alger*. Avec ses couleurs bleues de l'eau, l'image d'un bateau à voile, peut servir comme illustration pour n'importe quelle ville de la Méditerranée. Selon notre critère, le choix de cette illustration ne coïncide pas avec le message de l'écrivain, mais est plutôt fruit de l'imagination d'un traducteur français plus habitué au pilotis algérien.



Note : Figure 1 : Adapté de Ahmed Morsy pour *Alexandrie, terre de Zafran* (1985)

Figure 2 : Adapté de Gustave Lino, *Mauresque port d'Alger* (1990)

ANNEXE II : Trois femmes, trois histoires.



Diane, une créature absolument adorable

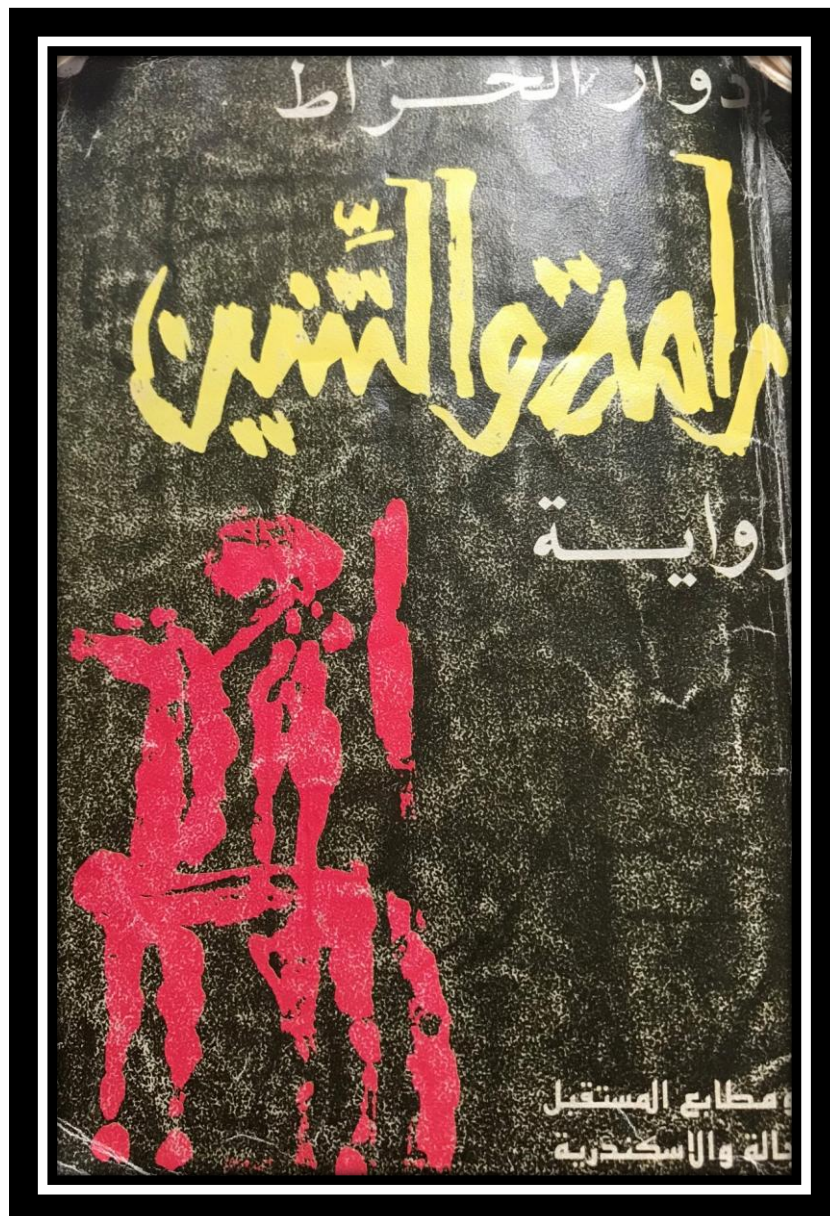


Rien ne pouvait combler le vide abominable de Catherine



Clara Zetkin (Photo Ringart)

Note. Adapté Triolet, E., & Aragon, L. (1965). *Œuvres romanesques croisées* (Vol.7- 8, *les cloches de Bâle*). Laffon

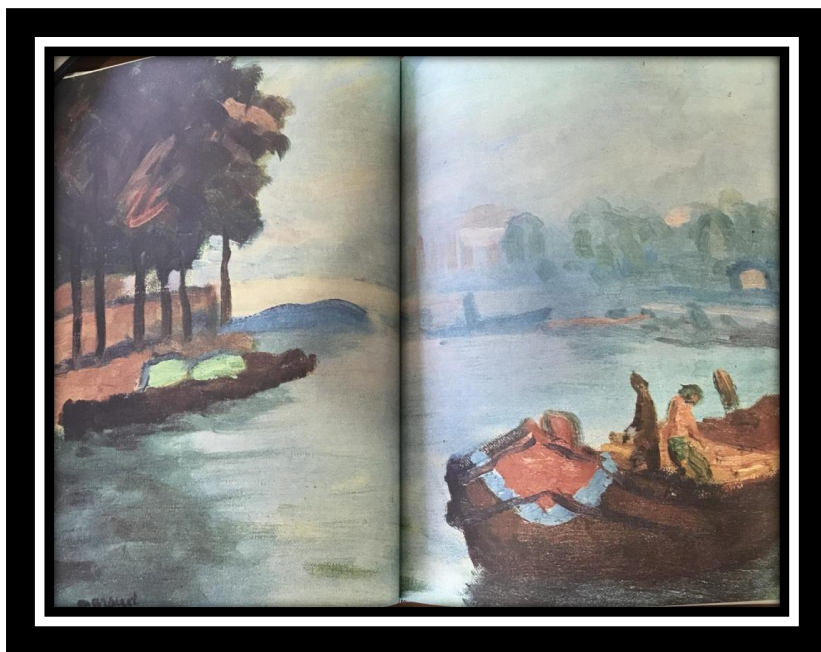
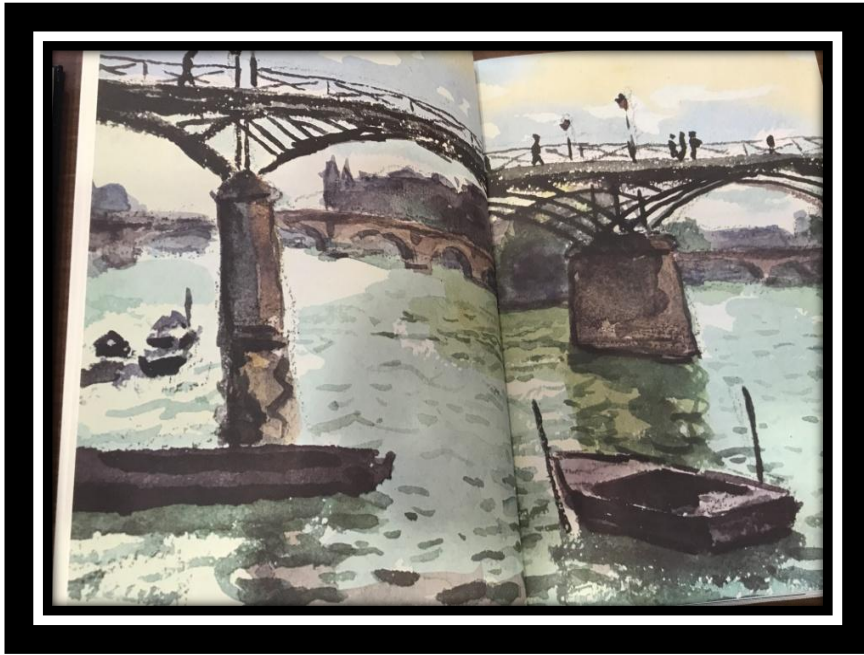
ANNEXE III : La couverture de *Rama et Le Dragon*

ANNEXE IV : *Aurélien*

La grande toile des Nymphéas, Claude Monet, chapitre LXVI.



La lumière s'était éteinte.



La Seine d'Aurélien Planches de Marquet.

Note. Adapté. Aragon, L. (1966). *Œuvres romanesques croisées: d'Elsa Triolet et Aragon* (Vol. 19-20, Aragon. le monde réel. *Aurélien*, roman). Jaspard, Polus et Cie.

Bibliographie Primaire

Alexandrie, terre de safran—Nube de Papel. (s. f.). Recuperado 25 de septiembre de 2023, de

https://www.librerianubedepapel.com/es/libro/alexandrie-terre-de-safran_I670011884

Aragon, L. (1934). *Les cloches de bâte : roman* (Ser. Le monde réel). Gallimard

Aragon, L. (1944). *Aurélien: roman* (Ser. Folio, 292). Gallimard.

(s. f.). Recuperado 24 de septiembre de *تحميل كتاب ترابها زعفران pdf تأليف إدوار الخراط—فولة بوك*

2023, de

<https://foulabook.com/ar/book/%D8%AA%D8%B1%D8%A7%D8%A8%D9%87%D>

[8%A7-%D8%B2%D8%B9%D9%81%D8%B1%D8%A7%D9%86-pdf](https://foulabook.com/ar/book/%D8%A7-%D8%B2%D8%B9%D9%81%D8%B1%D8%A7%D9%86-pdf)

(s. f.). *نور, م. تحميل كتاب رامة والتنين رواية إدوار الخراط.* Recuperado 24 de septiembre de 2023,

de <https://www.noor-book.com/الخراط-رواية-إدوار-الخراط-pdf>

Bibliographie secondaire

Amīn Bēk Qāsim. (1911). *Al-mar'a al- d_jadīda.*

Amin, Q., & Imara, M. (1988). *Tahrir al-mar'a wa-l-tamaddun min al-islam* (2^a). Dar al-Suruq

Arabs in the mirror: Images and self-images from pre-Islamic to modern times : Rejwan,

Nissim, author : Free Download, Borrow, and Streaming. (s. f.). Internet Archive.

Recuperado 25 de septiembre de 2023, de

<https://archive.org/details/arabsinmirrorima0000rejw>

Aragon. (1924). *Le libertinage.* Nouvelle revue française.

Aragon, L. (1928). *Traité du style* (Ser. L'imaginaire, 59). Gallimard

Aragon. (1935). *Pour un réalisme socialiste.* Denoël et Steele.

Aragon. (1948). *Les voyageurs de l'impériale : roman* (Édition définitive, Ser. Le monde reel, 3). Gallimard.

Aragon, L. (1949). *Le nouveau crève-coeur : poèmes* (18e éd). Gallimard.

Aragon, L. (1952). *L'exemple de courbet : par aragon*. Éditions Cercle d'art (impr. de Chaix).

Aragon. (1959). *J'abats mon jeu*. Éditeurs Français réunis.

Aragon, L. (1965). *Les beaux quartiers : roman* (Ser. Le livre de poche, 133 ; 134). Denoël

Aragon, L. (1966). *Le roman inachevé* (Ser. Poésie). Gallimard

Aragon, L., (1966 a) *Œuvres romanesques croisées: d'Elsa Triolet et Aragon* (Vol. 19-20, Aragon. le monde réel. *Aurélien*, roman). Jaspard, Polus et Cie.

Aragon, L. (1966 b). *Œuvres romanesques croisées: d'Elsa Triolet et Aragon* (Vol. 23-26, Aragon. le monde réel. les communistes, roman). Jaspard, Polus et Cie.

Aragon, L. (1968). *Les communistes : roman* (Ser. Le monde réel). Éditeurs Français Réunis

Aragón Louis. (1970). *La mise à mort* (Ser. Collection soleil). Éditions Gallimard.

Aragon, L., (1971) *Henri Matisse, roman*. Gallimard.

Aragon, L. (1974). *L'œuvre poétique* (Vol. 3, 1926 /, Ser. Livre club diderot). Livre Club Diderot.

Aragon 1897-1982. (1975). *L'œuvre poétique. VI, 1934-1935*. Livre Club Diderot.
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35074625g>

Aragon, L. (1975). *La diane française : suivi de en étrange pays dans mon pays lui-même. et de brocéliande* (Ser. Collection "p.s."). Seghers.

Aragon, L. (1976). *Blanche ou l'oubli* (Ser. Folio, 792). Gallimard.

Aragon, L. (1979). *L'œuvre poétique* (Vol. T. ix, 1939-1942). Livre club Diderot.

Aragon, L. (1981). *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* (Ser. Les sentiers de la création, 29). Editions d'Art Albert Skira.

Aragon. (1980). *Le mentir-vrai*. Gallimard.

- Aragon, L., Leenhardt, J., Ristat, J., Leenhardt, J., & Ristat, J. (1981). *Ecrits sur l'art moderne* (Ser. Les écrits d'Aragon sur l'art). Flammarion.
- Aragon, L. (1989). *L'œuvre poétique* ([2 éd. rev. et complétée], Vol. Tome ii, 1927-1935 /). Livre club Diderot.
- Aragon, C. aixois de recherches sur. (1991). *Ecrire et voir: Aragon, Elsa Triolet et les arts visuels*. Publications de l'Université de Provence
- Aragon, L., (1993) *Les Collages*. Hermann, éditeurs des sciences et des arts Coll. Savoir sur l'art.
- Aragon, L., (1994) *Lettres à Denise*, présentées par Pierre Daix. Maurice Nadeau.
- Aragon, L. et Elsa Triolet, (1996) *Œuvres Romanesques Croisées*, Robert Laffont, 1996, Gallimard 1994.
- Aragon, & Follet, L. (1997). *La défense de l'infini : romans* (Ed. renouvelée et augm. /, Ser. Les cahiers de la nrf). Gallimard.
- Aragon 1897-1982. (1998). *Théâtre/ Roman*. Gallimard.
- Aragon, Bougnoux, D., & Forest, P. (2004). *Œuvres romanesques complètes* (Ser. Bibliothèque de la pléiade, 436, 463, 493). Gallimard.
- Aragon, L. (2013). *Œuvres romanesques complètes*. (D. Bougnoux & P. Forest, Eds.) (Vol. I /, Ser. Bibliothèque de la Pléiade, 436). Gallimard.
- Arban, D., & Aragon. (1968). *Aragon parle avec Dominique Arban* (Ser. Collection cent pages avec). Seghers.
- Aristóteles, Hardy, J., & Hardy, J. (1932). *Poétique* (Ser. Collection des universités de France). Les Belles Lettres.
- Arrouye, J., Arrouye, J., Centre aixois de recherches sur Aragon, & Centre aixois de recherches sur Aragon. (1991). *Ecrire et voir : Aragon, Elsa triolet et les arts visuels*. Publications de l'Université de Provence.

- Arvon, H. (1970). *L'esthétique marxiste* (Ser. Sup. initiation philosophique). Presses Universitaires de France.
- Arvon, H. (1973). L'esthétique de Lukács est-elle Marxiste? *Revue Internationale de Philosophie*, 27(106 (4)), 457–473. <http://www.jstor.org/stable/23943068>
- Auerbach, E., Heim Cornélius, & Éditions Gallimard. (2000). *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (Ser. Collection tel, 14). Gallimard.
- Aucouturier, M. (1976). Le « léninisme » dans la critique littéraire soviétique. *Cahiers du Monde Russe*, 17(4), 411-426. <https://doi.org/10.3406/cmr.1976.1271>
- « Aurélien » pour les khâgnes | *Le randonneur*. (2016, Décembre 7). <https://media.blogs.la-croix.com/2015-2/2016/12/07/>
- Balzac, H. de. (1896). *La comédie humaine*. ([Library édition], Vol. 1-1 online ressource (39 volumes) frontispices). Little, Brown & Co. <http://books.google.com/books?id=hMgxAQAAAMAJ>
- Bakhtin Mihail Mihajlovič, Aucouturier, M., Olivier, D., & Éditions Gallimard. (1987). *Esthétique et théorie du roman* (Ser. Collection tel, 120). Gallimard.
- Bakhtin, M. M. (1978). *Esthétique de la création verbale* (Ser. Bibliothèque des idées). Gallimard.
- Barbarant, O. (1997). *Aragon: La mémoire et l'excès*. Editions Champ Vallon
- Barberis, P. (1973). *Lectures du réel* (Ser. Problèmes, 8). Editions Sociales.
- Barrés, Maurice (2003) *Le jardin de Bérénice*. Editorial del Cardo, Biblioteca Virtual universal
- Baron, C., & Engel, M. (2010). *Realism/anti-realism in 20th-century literature* (Ser. Internationale forschungen zur allgemeinen und vergleichenden literaturwissenschaft, 142). Rodopi. <https://doi.org/10.1163/9789042031166>
- Barthes, R., (1953-1964) *Le degré Zéro de l'Écriture (éléments de sémiologie)*. Édition Seuil.

- Barthes, R. (1970). *S/z* (Ser. Collection 'tel quel'). Editions du Seuil
- Barthes, R. et L.Bersani, Ph.Hamon, M.Riffaterre, I.Watt (1982) *Littérature et réalité*.Édition du Seuil.
- Baudorre, P. (2003). Le réalisme socialiste français des années Trente: Un faux départ. *Sociétés & Représentations*, 15(1), 13-38. Cairn.info.
<https://doi.org/10.3917/sr.015.0013>
- Béguin, É. (1990). “Aurélien”, roman du “Monde réel”? *Revue d'Histoire Littéraire de La France*, 90(1), 50–67. <http://www.jstor.org/stable/40529970>
- Belles d'alexandrie—Papelería Samba*. (s. f.). Recuperado 25 de septiembre de 2023, de https://www.papeleriasamba.com/es/libro/belles-d-alexandrie_I670011886
- Bergeron, P. (2008). Dostoïevski, le prophète. Remarques sur L'Europe russe annoncée par Dostoïevski (1948) de Paul Morand. *Tangence*, 86, 119-145.
<https://doi.org/10.7202/018627ar>
- Bernard, Jacqueline, (1984) *Aragon : La permanence du surréalisme dans le cycle du Monde Réel*. Librairie Jose Corti.
- Blin, G., (1954) *Stendhal et les problèmes du roman*. Librairie José Corti,
- Booth, C. Wayne. 1961, *the Rhetoric of Fiction* (Chicago: Chicago University Press).
- Bosseur, J.-Y. (1998). *Musique et arts plastiques: interactions au xxe siècle* (Ser. Musique ouverte). Minerve.
- Bouliane, C. (2014). Le temps du Monde réel. La temporalité romanesque au service du réalisme socialiste. *Études littéraires*, 45(1), 21-34. <https://doi.org/10.7202/1025937ar>
- Breuil, R. (1935). Aragon: Les Cloches de Bâle. *Esprit (1932-1939)*, 3(28), 673–675.
<http://www.jstor.org/stable/24563936>
- Brontë, E., Jack, I., & Stoneman, P. (1998). *Wuthering Heights* (1-1 online resource (xxxix, 372 pages).). Oxford University Press. <https://openlibrary.org/books/OL468584M>

- Buchon, M. (1856). *Le réalisme : discussions esthétiques*. Impr. de J. Attinger.
- Carriedo, L. (2006). *Samuel Beckett: "cómo decir" la imposible imagen*.
https://www.academia.edu/66796864/Samuel_Beckett_c%C3%B3mo_decir_la_imposible_imagen
- Carriedo, L., Carriedo, L., Guerrero, M. L., Picazo, M. D., Guerrero, M. L., & Picazo, M. D. (2013). *Entre escritura e imagen: lecturas de narrativa contemporánea*. P.I.E. Peter Lang.
- Castagnès, G. (2018). L'antiromantisme des premiers réalistes: Originalités et contradictions. *Romantisme*, 182(4), 49-59. Cairn.info. <https://doi.org/10.3917/rom.182.0049>
- Céline Louis-Ferdinand. (1933). *L'église : comédie en cinq actes* (7^{me} édition, Ser. Collection "loin des foules", 3). Les Editions Denoël et Steele.
- Céline, L.-F. (1972). *Voyage au bout de la nuit*. Gallimard.
- Champfleury, (1857) *Le Réalisme*. Michel Levy frères, Librairie-Éditeurs.
- Chateaubriand, (2000A) *René*. ebooksFrance.com.
- Chateaubriand, (2000B) *Mémoires d'outre-tombe*. ebooksFrance.com.
- Chevrel, Y., & Guyard Marius François. (1989). *La littérature comparée* (Ser. Que sais-je?, 499). Presses Universitaires de France.
- Colette 1873-1954. (2023). *La fin de Chéri*. Flammarion.
- Colette 1873-1954, Pichois, C., & Pichois, C. (1984). *Œuvres. I, Claudine à l'école ; Claudine en ménage ; Claudine s'en va ; L'ingénue libertine ; La retraite sentimentale ; Les vrilles de la vigne ; La vagabonde*. Gallimard.
- Cordenod-Roiron, E. (2011). Aragon derrière l'emblème politique: Où en est-on ? *Itinéraires*, 2011-4, 69-85. <https://doi.org/10.4000/itineraires.1380>
- Corinne Grenouillet. Aragon, monument national. *La vie des idées*, 2013. fahal-03147457

Courbet, Laugée, Millet, Breton. (s. f.). Recuperado 19 de junio de 2023, de <https://materialisme-dialectique.com/courbet-laugée-millet-breton/>

Courbet, sa vie, ses œuvres. (s. f.). Recuperado 20 de julio de 2023, de https://books.google.com/books/about/Courbet_sa_vie_ses_%C5%93uvres.html?hl=es&id=IQVaAAAAYAAJ

Crémieux, F. (1964). *Aragon: Entretiens avec Francis Crémieux*. Gallimard.

Daix, P. (1975). *Aragon : une vie à changer*. Editions du Seuil.

Danrit, A. F. Driant. (1901). *La guerre fatale: France-Angleterre*.

Daudet, A., & Bender Cécile. (2013). *La chèvre de monsieur Seguin : suivi de le sous-préfet aux champs*. Lire c'est partir

Déruelle, A. (2015). Le Balzac d'Aragon. *L'Année balzacienne*, 16(1), 119-134.

Dobrovsky, S. (1977). *Fils*. Éditions Galilée.

Dobrovsky, S. spa. (1968). *Pourquoi la nouvelle critique*: Mercure de France.

Drieu La Rochelle, P. (1962). *Gilles: Roman*. Gallimard.

Dufour, P. (2007). Le paysage parenthèse. *Poétique*, 150(2), 131. <https://doi.org/10.3917/poeti.150.0131>

Dumas, A. (1878). La dame aux camélias (Nouv. éd, Ser. Œuvres complètes d'alexandre Dumas fils). C. Lévy. <http://books.google.com/books?id=fbKQgTZjnboC>

Eco, U., Schifano Jean-Noël, & Andreose, M. (2022). *Le nom de la rose : roman* (Nouvelle édition augmentée des dessins et notes préparatoires de l'auteur). Bernard Grasset.

Faguet, É. (1912). *Le Réalisme des romantiques*—Wikisource. (S. f.). Recuperado 24 de junio de 2023, de https://fr.m.wikisource.org/wiki/Le_R%C3%A9alisme_des_romantiques#

Revue Des Deux Mondes (1829-1971), 8(3), 694–708 <http://www.jstor.org/stable/44805216>

Fauchereau, S., & Léger Fernand. (1987). *La querelle du réalisme*. Cercle d'art.

Flaubert, G., Palacios Rico, G., & Palacios, G. (1986). *Madame Bovary*. Cátedra.

Flaubert et le style / Les Amis de Flaubert et de Maupassant. (S. f.). Recupérado 25 de junio de 2023, de https://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/027_004/

Forest, P. (2016). *Aragon* (Ser. Biographies nrf gallimard). Gallimard.

Fouchet, Max-Paul et autres (2002) *Recherches croisées Aragon-Elsa Triolet n°8*. Presses universitaires de Strasbourg

Fried, M., Bozal, A., & Bozal, A. (2003). *El realismo de Courbet* (Ser. La balsa de la medusa, 131). Antonio Machado Libros

Garaudy, R. (1961). *L'itinéraire d'Aragon: du surréalisme au monde réel* (Ser. Vocations, 10). Gallimard.

Garaudy, R. (1963). *D'un réalisme sans rivages: Picasso. Saint- John Perse. Kafka* (Nouvelle édition augmentée d'une Postface de l'autor). Plon.

Gelas, B. (2007). Les parcours d'Aurélien. *Libres cahiers pour la psychanalyse*, 16(2), 31. <https://doi.org/10.3917/lcpp.016.0031>

Genette Gérard. (1972). *Figures iii* (Ser. Collection poétique). Editions du Seuil.

Genette, G. (1982). *Palimpsestes: La littérature au second degré* (Ser. Poétique). Seuil.

Genette, G., & Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. Editions du Seuil.

Genette Gérard. (1987). *Seuils* (Ser. Poétique / seuil). Editions du Seuil.

Genette Gérard. (2004). *Métalepse : de la figure à la fiction* (Ser. Poétique). Seuil.

Griffiths, D. A. (2001). Les Deux Discours inédits d'Aragon au 3ème Congrès de la "League of American Writers", le 2 juin 1939. *Romanic Review*, 92(1-2), 163-175. <https://doi.org/10.1215/26885220-92.1-2.163>

Grivel, C. (1992). *Fantastique-fiction* (1re. ed., Ser. Ecriture). Presses Universitaires de France

Hallay, al-H. Ibn M. al-, Ali, S., & Ali, S. (1985). *Poèmes mystiques* (Ser. La bibliothèque de l'islam. Textes). Sindbad

- Hamon, P. (1986). *Introduction a l'analyse du descriptif* (Ser. Langue, linguistique, communication). Hachette.
- Hamon, P. (1995). *La description littéraire: anthologie de textes théoriques et critiques* (2ème tirage, Ser. Macula littérature). Macula.
- Haroche, C. (1976). *Les langages du roman*. Éditeurs français réunis.
- Haykal, M. H. (1983). *Zaynab : munāzir wa-ahlāq rīfīya* (T. 3). Dār al-Ma'ārif.
- Heinrich, Von Kleist (1950) *Michael Kohlas-chef d'œuvre d'hier et d'autrefois-préface d'Aragon*. Paris, Éditeurs français réunis.
- Hill, C. (1948). Le Marxisme et l'Histoire. *Esprit* (1940-), 145 (5/6), 889–903.
<http://www.jstor.org/stable/24251706>
- Hilsum, M. (1992). *Aragon ou le roman des préfaces croisées* [These de doctorat, Paris 7].
<https://www.theses.fr/1992PA070066>
- Hilsum, M. Mise en image et mise en mots dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipits* d'Aragon, *Textimage*, revue d'étude du dialogue texte-image, n°3 L'image dans le récit I/II http://revue-textimage.com/06_image_recit/hilsum1.html
- Hilsum, M., & Védrine Hélène. (2007). *La relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes* (Ser. Les cahiers de marge, no 2-3, 10). Kimé.
- Hubier Sébastien. (2003). *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction* (Ser. Collection u. lettres). Armand Colin.
- Hugo, V. (1880). *Les chatiments Seule éd. Complète*. (55e éd, 1-1 online resource (2 preliminary leaves, xiii pages, 1 leaf, 328 pages) frontispiece). J. Hetzel et cie.
<http://books.google.com/books?id=JGgADObjjMAC>
- Ḥusayn, Ṭāhā. (1980). *Fī al-adab al-Jāhilī*. Dār al-Ma'ārif.
- Ḥusayn, Ṭāhā. (2013). *Mélange-Alwan*, Hindawi.

Ils ont fait l’Egypte moderne—Robert Solé—Babelio. (S. f.). Recuperado 25 de septiembre de 2023, de <https://www.babelio.com/livres/Sole-Ils-ont-fait-lEgypte-moderne/992134>

Jakobson, R., & Todorov, T. (1965). *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par tzvetan todorov ; préface de roman jakobson* (Ser. Collection tel quel). Editions du Seuil.

Jammes, F. (1938). *Le roman du lièvre ; Clara d’Ellébeuse; Almaïde d’Étremont; des choses; contes* (43ème éd). Mercure de France.

Jørgensen, K. S. R. (1993). *La théorie du roman: Thèmes et modes* (2e éd., 1er. tirage). Handelshøjskolens Forlag.

Jouve, V. (1992). *L’effet-personnage dans le roman* ([1re éd.], Ser. Écriture). Presses universitaires de France

Jouve, V. (1997). *La poétique du roman* (Ser. Campus. Lettres). Sedes.

Joyce, James, *Ulysse* (2006) Gallimard.

Julliot, C. (s. f.). *Aurélien, d’Aragon, « solarisation » de Gilles, de Drieu la Rochelle?* *Journée d’études "Aurélien", d’Aragon*, Déc. 2016, Le Mans, France.

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01956640>

Kharrāt, I., Afffi, M., Fabre, T., & Ilbert, R. (2000). *La méditerranée égyptienne* (Ser. Les représentations de la méditerranée, 3). Maisonneuve et Larose.

Kittani, Y. (2013). Edward Al-Kharrat, a Pioneer of Innovative Narrative Prose Writing: Beginnings. *Arab Studies Quarterly*, 35, 378.
<https://doi.org/10.13169/arabstudquar.35.4.0378>

Kristeva, J. (1979). *Le texte du roman: Approche sémiologique d’une structure discursive transformationnelle*. Mouton.

Laberge, Y. (2004). Mireille HILSUM, Carine TREVISAN et Maryse VASSEVIÈRE, dir. Lire Aragon. *EUROPEAN REVIEW OF HISTORY*, 11(3), 476.

Lacher, W. (1940). *Le réalisme dans le roman contemporain: Essai sur quelques romanciers français d'aujourd'hui* (2ème. éd). Imprimerie Centrale.

Lahanque, R. (2002). *Le réalisme socialiste en France: 1934 - 1954* [These de doctorat, Nancy 2]. <https://www.theses.fr/2002NAN21025>

Largeault, J. (1991). Idéalisme Ou Réalisme ? *Archives de Philosophie*, 54(3), 409-429.
<https://www.jstor.org/stable/43039465>

La Rochelle, Frédérique Desbuissons, (2008) « Max Buchon, Le Réalisme », *Comptes Rendus, Romantisme*, 142, Avril, pp. 129-144

L'Écriture de Résistance de Louis Aragon | PDF | Poésie | Surréalisme. (S. f.). Recuperado 26 de junio de 2023, de <https://es.scribd.com/document/424345524/L-Ecriture-de-Resistance-de-Louis-Aragon#>

Le Roman picaresque - Souiller, Didier: 9782130362494 - IberLibro. (S. f.). Recuperado 25 de septiembre de 2023, de <https://www.iberlibro.com/9782130362494/Roman-picaresque-Souiller-Didier-2130362494/plp>

Lejeune, P. (1996). *Le pacte autobiographique* (Nouv. éd. augm). Seuil.

Lejeune, P. (1998). *Pour l'autobiographie: Chroniques*. Seuil.

Lemonnier, L. (1929). *Manifeste du roman populiste*. La Centaine.

Leroux, G. (1990). "Aurélien et la modernité." *Revue d'Histoire Littéraire de La France*, 90(1), 68–76. <http://www.jstor.org/stable/40529971>

Levy, Joachim. *L'écriture de résistance de Louis Aragon : entre écriture de l'Histoire et réunification nationale*. Littératures. 2011.

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00617461>

LIONEL FOLLET LIT ARAGON: AURÉLIEN. (s. f.). Recuperado 25 de septiembre de 2023, de <https://www.livre-rare-book.com/book/5472512/16185>

Livre: *Ismail Pacha : khédive d’Égypte écrit par Robert Solé - Perrin*. (S. f.). Recuperado 25 de septiembre de 2023, de https://www.lalibrairie.com/livres/ismail-pacha--khedive-d-egypte-0-7430835_9782262093907.html

<https://www.jstor.org/stable/26344643>

L. Noël. (1931) *La méthode du réalisme*. Revue néoscolastique de philosophie, Deuxième série, Vol. 33 (1931), pp. 433-447 Published by: Peeters Publishers

Lukács György. (1979). *La théorie du roman* (Ser. Bibliothèque médiations, 4). Gonthier

Lurçat Jean. (1936). *La querelle du réalisme : deux débats organisés par l'association des peintres et sculpteurs de la maison de la culture* (Ser. Collection commune). Ed. sociales internationales.

Lynch, L. (2023, abril 22). Intégration de la Suède et de la Finlande à l’OTAN: L’envers du décor. *lvsl.fr - Tout reconstruire, tout réinventer*. <https://lvsl.fr/integration-de-la-suede-et-de-la-finlande-a-lotan-lenvers-du-decor/>

Maḥmūdī ‘Abd al-Rashīd al-Ṣādiq. (2016). *Ṭāhā ḥusain's education : from the azhar to the sorbonne*. Routledge, Taylor & Francis Group.

Mahot-Boudias, F. 2014. « Front rouge », les tracts et L’Humanité: hypothèses sur la genèse d’un poème détesté. In Grenouillet, *Recherches croisées Aragon - Elsa Triolet*, n°15.

Malraux, André. «Tout homme s’efforce de penser sa vie», NRF. (2018, Julio 16). <https://malraux.org/d1934-11-01-andre-malraux-homme-sefforce-de-penser-vie-nrf/>

Maupassant, G. (2011) <https://beq.ebookgratuits.com/vent/MaupassantPierre>

Marx, K., & Engels, F. (1897). *Manifeste du Parti Communiste* (Vol. 1-1 online resource (60 pages)). V. Giard & E. Brière. <http://books.google.com/books?id=ySM3AQAAMAAJ>

Mander, W. (2009). Les idéalistes britanniques et la poésie. *Philosophiques*, 36(1), 35-52. <https://doi.org/10.7202/038009ar>

Massonnaud, D. (s. f.). *Correspondance Aragon—Romain Rolland (1932—1944)*, *Les Annales, SALAET, n°17, Paris, Bruxelles, éditions ADEN, 2015*. Recuperado 19 de junio de 2023, de https://www.academia.edu/23623659/Correspondance_Aragon_Romain_Rolland_1932_1944_Les_Anales_SALAET_n_17_Paris_Bruxelles_%C3%A9ditions_ADEN_2015

Massonnaud, D. (2019). Aragon: L'Atelier d'un peintre. Marceline Desbordes-Valmore, romancière, J'écris pourtant, Mars 2019, p. 123-134. *J'écris pourtant*, 3. <https://hal.science/hal-02560493>

Maurois André, & Marías Julián. (1923). *Ariel ou la vie de shelley* (Ser. Collection pourpre). Calmann-Lévy.

Mittérand Henri. (1994). *L'illusion réaliste : de balzac à aragon* (1. éd, Ser. Écriture). Presses Univ. de France.

Montaigne, M. de. (1827). *Essais de michel de montaigne*. Ménard et Desenne. Retrieved 2023, from <http://catalog.hathitrust.org/api/volumes/oclc/14049426.html>.

Morlaix, S. du P. communiste du P. de. (s. f.). *11 novembre 2020 - Souvenons-nous des avertissements de Jaurès: Discours de Vaise à Lyon le 25 juillet 1914, 5 jours avant son assassinat*. Le chiffon rouge - PCF Morlaix/Montroulez. Recuperado 17 de julio de 2023, de <http://www.le-chiffon-rouge-morlaix.fr/2020/11/11-novembre-2020-souvenons-nous-des-avertissements-de-jaures-discours-de-vaise-a-lyon-le-25-juliet-1914-5-jours-avant-son-assassina>

Moussa, S. (1995). LE SOUFFLE DE FLAUBERT. *Littérature*, 99, 97–111. <http://www.jstor.org/stable/41713314>

Nietzsche, F. & Ligarán. (2015). *Ainsi parlait Zarathoustra*. (1-1 online resource (524 pages)). <http://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=2086371>

- Nizan, P., Suleiman, S. R., & Suleiman, S. R. (1971). *Pour une nouvelle culture*. Éditions Bernard Grasset
- Olivera, P. (1996). Le sens du jeu. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 111(1), 76-84.
<https://doi.org/10.3406/arss.1996.3169>
- Olivera, P. (2003). Aragon, « réaliste socialiste »: Les usages d'une étiquette littéraire des années Trente aux années Soixante. *Sociétés & Représentations*, 15, 229- 246.
<https://doi.org/10.3917/sr.015.0229>
- Ossman, Tarek, (2011) *Egypt on the Brink: From Nasser to Mubarak*. USA, Yale University press
- Pélicier, G., (1901) *Mouvement Littéraire contemporain*. Librairie Hachette et Cie
- Pillaudin, R., Pillaudin, R., Barbéris, P., David, D., Barbéris, P., David, D., & Muñoz, J. (1974). *Écrire, pour quoi? Pour qui?* (Ser. Dialogues de france-culture, 2). Presses universitaires de Grenoble.
- Piégay-Gros, N. (2014). Mesure et démesure du roman. *Études littéraires*, 45(1), 35-43.
<https://doi.org/10.7202/1025938ar>
- Pons, A. (2013) "Nasser, Yemen y la Guerra de los Seis Días", Clionauta: blog de Historia, 01 de febrero. Disponible en <https://clionauta.hypotheses.org/10146>
[Consulté le 05-07-2022]
- Ponson du Terrail, P. A. de. (1978). *Rocamboles* (Vol., turquoise la pécheresse, Ser. Collection classiques populaires). Garnier Frères.
- Prado, J. del, & Aragón, M. A. (1994). *Historia de la literatura francesa*. Cátedra.
- Prado, J. del. (1999). *Análisis e interpretación de la novela: cinco modos de leer un texto narrativo* (Ser. Teoría de la literatura y literatura comparada, 21). Editorial Síntesis.
- Prince, G. (1972). Changement de technique romanesque dans "Les Cloches de Bâle." *Romance Notes*, 14(1), 1-6. <http://www.jstor.org/stable/43802505>

- Proudhon, P.-J. (1868). *Philosophie du progrès : la justice poursuivie par l'église* (Nouv. éd, Ser. Oeuvres complètes / de p.-j. Proudhon, t. 20). Lacroix, Verboeckhoven & Cie.
- Proust, M., Compagnon, A., & Compagnon, A. (1999). *À la recherche du temps perdu* (Vol. 1, du côté de chez swann /, Ser. Folio classique, 1924). Gallimard.
- Ravis, S. (1988). *Aurélien, ou, l'écriture indirecte* (Ser. Collection unichamp, 21). Libr. H. Champion
- Ravis-Françon, S. (1990). Temps et mémoire dans «Aurélien». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 90(1), 3-17. JSTOR.
- Ravis-Françon, S. (1991). *Temps et creation romanesque dans l'oeuvre d'aragon* [These de doctorat, Paris 3]. <https://www.theses.fr/1991PA03A071>
- Reclus, Élisée. (1876). *Nouvelle géographie universelle: La terre et les hommes / Tome 16, Les États-Unis*. Hachette et cie.
- Reszler, A. (1974). Bakounine, Marx et l'héritage esthétique du socialisme. *Esprit* (1940), 438 (9), 222–234. <http://www.jstor.org/stable/24262963>
- Reynold de Seresin, E., & Minutes, 50. (2014). *Gustave courbet, le peintre en sabots : le chantre du réalisme* (Ser. Artistes, v. 24). Primento Digital. Retrieved 2023, from <http://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=1996209>.
- Ricardou, J. (1967). *Problèmes du nouveau roman* (Ser. Tel quel). Éditions Du Seuil.
- Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Editions du Seuil.
- Ricoeur, P. (1964). *Histoire et vérité* (3e éd. augm. de quelques textes). Editions du Seuil.
- Riou, G. (2018). De la théorie à la pratique: «Le manifeste des écrivains et artistes révolutionnaires» (1932). *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, 2018-1, Article 2018-1. <https://doi.org/10.4000/itineraires.4212>
- Ristat, J. (2001). Aragon, l'homme au gant. *Romanic Review*, 92(1-2), 221–233. <https://doi.org/10.1215/26885220-92.1-2.221>

- Robert, M. (1972). *Roman des origines et origines du roman*. Bernard Grasset.
- Robert S. Thornberry (2004). « Le passage du Singe à l'homme » : Aragon et Malraux devant le réalisme socialiste. *Romanic Review*; Jan-Mar 2004. P 81 à 97
- Rousseau, J.J., (2011) *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes (1754)* Édition électronique v.: 1,0 : Les Échos du Maquis.
- Rousseau, J.J., (2012) *Dictionnaire de Musique*. Paris, J.M. Gallanar.
- Rousseau, J.J., (2018) *Émile ou De l'éducation Philosophie*, novembre Édition électronique
- Rousset, Jean. (1983) Leurs yeux se rencontrèrent: La scène de première vue dans le roman. *MLN*, Vol. 98, No. 4, *French Issue* (May, 1983), pp. 787-791 Published by: The Johns Hopkins University Press. <https://www.jstor.org/stable/2905912>
- Rubin Suleiman, Susan. (2001) *Aragon's "le mentir-vrai": Reflections on truth and self-knowledge in autobiography*. *Romanic Review*; Jan-Mar 2001; 92, 1/2; proQuest .pg. 61
<https://www.proquest.com/scholarly-journals/aragons-le-mentir-vrai-reflections-on-truth-self/docview/196421275/se-2>
- Salvan, A. J. (1951). L'Essence du Réalisme Français. *Comparative Literature*, 3(3), 218-233. <https://doi.org/10.2307/1768278>
- Sartre, J.-P. (1947). *Situations. Tome I*. Gallimard.
- Sartre, J.-P. (1948). *Qu'est-ce que la littérature?* Gallimard.
- Schneider, Pierre, (1984) *Matisse*. Flammarion
- Senancour, E. P. de. (1984). *Oberman* (Ser. Folio, 1566). Gallimard.
- Shaheen, Mohamed, (1989) *the modern Arabic short story: Shahrazad returns*. Macmillan press
- Shelley, P. B., Reiman, D. H., Fraistat, N., Crook, N., & Curran, S. (2012). *The complete poetry of Percy Bysshe Shelley. Vol. 3* (1-1 online resource (liii, 1086 pages, 2

- unnumbered pages of plates) : illustrations). Johns Hopkins University Press.
<http://site.ebrary.com/id/10655820>
- Souvestre, P., Allain, M., & Allain, M. (1920). *Fantômas* (Vol. 8, la fille de fantômas /, Ser. Le livre populaire). Arthème Fayard.
- Staline, Le marxisme et la question nationale (1913). (1996). *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 41(1), 50-51. <https://doi.org/10.3406/mat.1996.402958>
- Stendhal, (1983) *Le rouge et le noir*. Librairie générale française
- Stevenson, Robert Louis., (1999) *La Flèche noire*, Préface de Michel Le Bris. Phébus,
- Stirner, M. (1972). *Oeuvres complètes : l'unique et sa propriété et autres écrits* (Ser. Germanica). L'Âge d'Homme.
- Sunnen, M. (2016). Une lecture « contagieuse »: Malraux & Dostoïevski. *Acta fabula*, vol. 17, n° 3, Article 17, n° 3. <https://www.fabula.org:443/acta/document9765.php>
- Taine, H. (1887). *Les origines de la France contemporaine* (15 éd, Vol. 1-1 online resource). Librairie Hachette et cie. <http://catalog.hathitrust.org/api/volumes/oclc/2603109.html>
- Tchekhov, A. P. (1956). *Oeuvres / 4, (1884). La décoration, Le Répétiteur, La Chorale, Le Registre des réclamations, Perpetuum mobile, La Lecture, L'Album, La Fermentation des esprits, Examen de titularisation, Chirurgie, Caméléon, De charyade en Scylla, Mesures adéquates, La Partie de whist, Au cimetière, Le Masque, Mariage d'intérêt, Messieurs les petits bourgeois, Les Huitres, Une Nuit d'épouvante, Mauvaise humeur, L'Homme aux idées avancées, 75 000, L'Acteur comique, Le Fiacre, A la chasse*. Les éditeurs français réunis.
- The Struggle for Egypt*. (s. f.). Recuperado 25 de septiembre de 2023, de <https://global.oup.com/academic/product/the-struggle-for-egypt-9780199931774>
- The crisis of islamic civilization /*. (s. f.). Recuperado 25 de septiembre de 2023, de <http://www.marcialpons.es/libros/the-crisis-of-islamic-civilization/9780300139310/>

- Thorel-Cailleteau, S. (1998). *Réalisme et naturalisme : panorama de la littérature française* (Ser. Les fondamentaux (paryż), 106). Hachette.
- Todorov, T. (1971,1978) *Poétique de la prose Suivi de nouvelles recherches sur le récit*. Éditions du seuil
- Trekker, A.-M. (2014). *Ecritures de l'intime : le récit de soi face au regard de l'autre*. Traces de vie
- Trévisan, Carine, (1996) *Aurélien d'Aragon « un nouveau mal du siècle »*. Annales littéraires de l'université de Franche –comité
- Triolet, E. (1964). *Oeuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon. I, A Tahiti. Bonsoir, Thérèse. Les manigances, journal d'une égoïste* (p. 1 vol. (397 p.) :). Jaspard, Polus et Cie .
- Triolet, E., & Aragon, L. (1965). *Oeuvres romanesques croisées* (Vol.7- 8, les cloches de bâte). Laffont.
- Truvé, Alain. (2001) Aragon lecteur de Baudelaire .*Revue d'Histoire littéraire de la France*, 101e Année, No. 5 (Sep. - Oct., 2001), pp.1433-1454
<https://www.jstor.org/stable/40534543>.
- Vassevière, M. (1990). Les personnages-parenthèses dans “Aurélien.” *Revue d'Histoire Littéraire de La France*, 90(1), 34–49. <http://www.jstor.org/stable/40529969>
- Vassevière, M. (2009) Approche génétique de la théorie des incipit. *ITEM-CNRS*, Equipe Aragon Ziethen, A. (2013). La littérature et l'espace. *Arborescences*, (3).
<https://doi.org/10.7202/1017363ar>
- Véronique Magri-Mourgues. Analyse textométrique du Cycle du Monde réel. C. Narjoux. La langue d'Aragon, ”une constellation de mots”, Editions universitaires, pp.45-57, 2011. fahal-01226797f

- Victor, Lucien., (2016) *Autour d'Aurélien : une vue d'ensemble du roman*, Publication de l'université de Provence.
- Vigier, L. (2004). Pour une herméneutique du témoignage dans l'œuvre de Louis Aragon. En C. Grenouillet, L. Vigier, & M. Vasseviere (Eds.), *Recherches croisées Aragon—Elsa Triolet*, n°9 (pp. 41-61). Presses universitaires de Strasbourg.
<https://doi.org/10.4000/books.pus.7014>
- Voltaire, (1966) *Romans et Contes*. Garnier-Flammarion.
- Watt, I. P. (1957). *The rise of the novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. University of California Press.
- Wellek, R., Warren, A., & Warren, A. (1971). *La théorie littéraire*. Éditions du Seuil.
- Weill, Claudie, Staline, *Le marxisme et la question nationale* (1913). In: *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n°41-42, 1996. Nation, nationalités et nationalismes en Europe de 1850 à 1920 (I) sous la direction de René Girault. pp. 50-51.
<https://doi.org/10.3406/mat.1996.402958>
- Zola, E. (1908). *L'assomoir* (157e mille, Ser. Les rougon-macquart). Charpentier.
- Zola Émile, Cogny, P., Cogny, P., Le Blond-Zola, J.-C., & Le Blond-Zola, J.-C. (1970). *Les rougon macquart* (Vol. T. 6, l'argent ; la débâcle ; le docteur pascal/, Ser. L'intégrale). Éditions du Seuil.
- Zola Émile. (1983). *Germinal* (Ser. Le livre de poche, 145). Fasquelle.
- Zola, E., Caudet, F., & Trapero, F. (2007). *Nana* (4. ed., Ser. Letras universales, 103). Catedra.

Bibliographie secondaire en langue arabe

(s. f.). Recuperado 24 de septiembre de 2023, de *تحرير المرأة / قاسم أمين / مؤسسة هنداوي*

<https://www.hindawi.org/books/96958241/>

. تحميل كتاب المعارك الأدبية - للمكتبة الشاملة (بصيغة bok) ل أحمد أنور سيد أحمد الجندي (المتوفى: 1422 هـ. pdf.

. Recuperado 24 de septiembre de 2023, de *كتاب بديا* (s. f.).

<https://ketabpedia.com/تحميلالمعارك-الأدبية-للمكتبة-الشاملة-بصيغ/>

بوك-F. م. ف. (s. f.). *تحميل كتاب عودة الوعي تأليف توفيق الحكيم* pdf. Recuperado 24 de septiembre de

2023, de [https://foulabook.com/ar/book/%D8%B9%D9%88%D8%AF%D8%A9-](https://foulabook.com/ar/book/%D8%B9%D9%88%D8%AF%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%B9%D9%8A-pdf)

[%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%B9%D9%8A-pdf](https://foulabook.com/ar/book/%D8%B9%D9%88%D8%B9%D9%8A-pdf)

نور, م. (s. f.). *تحميل كتاب بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي حميد لحمداني* pdf. Recuperado 24 de

septiembre de 2023, de [https://www.noor-book.com/](https://www.noor-book.com/النقد-الادبي-حميد-لحمداني-pdf)

[النقد-الادبي-حميد-لحمداني-pdf](https://www.noor-book.com/النقد-الادبي-حميد-لحمداني-pdf)

. Recuperado 24 de septiembre de 2023, de *كتب ادوار الخراط الرواية العربية واقع وآفاق* (s. f.). نور, م. (s. f.).

[https://www.noor-book.com/tag/](https://www.noor-book.com/tag/الخراط-الرواية-العربية-واقع-وآفاق)

. *تحميل كتاب يا بنات اسكندرية pdf تأليف إدوار الخراط—فولة بوك* (s. f.). Recuperado 24 de septiembre de

2023, [dehttps://foulabook.com/ar/book/%D9%8A%D8%A7-](https://foulabook.com/ar/book/%D9%8A%D8%A7-%D8%A8%D9%86%D8%A7%D8-AA-%D8%A7%D8%B3%D9%83%D9%86%D8%AF%D8%B1%D9%8A%D8%A9-pdf)

[%D8%A8%D9%86%D8%A7%D8-AA-](https://foulabook.com/ar/book/%D9%8A%D8%A7-%D8%A8%D9%86%D8%A7%D8-AA-%D8%A7%D8%B3%D9%83%D9%86%D8%AF%D8%B1%D9%8A%D8%A9-pdf)

[%D8%A7%D8%B3%D9%83%D9%86%D8%AF%D8%B1%D9%8A%D8%A9-pdf](https://foulabook.com/ar/book/%D9%8A%D8%A7-%D8%A8%D9%86%D8%A7%D8-AA-%D8%A7%D8%B3%D9%83%D9%86%D8%AF%D8%B1%D9%8A%D8%A9-pdf)

بوك-F. م. ف. (s. f.). *تحميل كتاب الزمن الآخر تأليف إدوار الخراط* pdf. Recuperado 25 de septiembre de

2023, de

[https://foulabook.com/ar/book/%D8%A7%D9%84%D8%B2%D9%85%D9%86-](https://foulabook.com/ar/book/%D8%A7%D9%84%D8%B2%D9%85%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%A2%D8%AE%D8%B1-pdf)

[%D8%A7%D9%84%D8%A2%D8%AE%D8%B1-pdf](https://foulabook.com/ar/book/%D8%A7%D9%84%D8%A2%D8%AE%D8%B1-pdf)

. Recuperado 25 de septiembre de 2023, de *الحساسية الجديدة—ادوار الخراط*. (s. f.). عصير الكتب

<https://www.aseeralkotb.com/ar/books/%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%B3%D8>

[%A7%D8%B3%D9%8A%D8%A9-](#)

[%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%AF%D9%8A%D8%AF%D8%A9](#)

. (s. f.). Recuperado 25 de septiembre de 2023, de *كتاب الخراط: إيدوار الخراط: كتب* Nwf.com:

<https://www.neelwafurat.com/itempage.aspx?id=egb277741-5295648&search=books>

. (s. f.). Recuperado 25 de *كتاب يقين العطش—رواية pdf ل إيدوار الخراط—مكتبة طريق العلم*

septiembre de 2023, de

<https://books4arab.me/%d8%aa%d8%ad%d9%85%d9%8a%d9%84->

[%d8%b1%d9%88%d8%a7%d9%8a%d8%a9-%d9%8a%d9%82%d9%8a%d9%86-](#)

[%d8%a7%d9%84%d8%b9%d8%b7%d8%b4-pdf-%d9%84%d9%80-](#)

[%d8%a5%d8%af%d9%88%d8%a7%d8%b1-](#)

[%d8%a7%d9%84%d8%ae%d8%b1%d8%a7/](#)

. (s. f.). *تحميل كتاب مرادة المستحيل « حوار مع الذات والآخرين pdf » ل إيدوار الخراط—مكتبة طريق العلم*

Recuperado 25 de septiembre de 2023, de

<https://books4arab.me/%d8%aa%d8%ad%d9%85%d9%8a%d9%84->

[%d9%83%d8%aa%d8%a7%d8%a8-](#)

[%d9%85%d8%b1%d8%a7%d9%88%d8%af%d8%a9-](#)

[%d8%a7%d9%84%d9%85%d8%b3%d8%aa%d8%ad%d9%8a%d9%84-](#)

[%d8%ad%d9%88%d8%a7%d8%b1-%d9%85%d8%b9-%d8%a7%d9%84/](#)

نور, م. (S. f.). *تحميل كتاب القصة والحداثة إيدوار الخراط* pdf. Recuperado 25 de septiembre de 2023, de

<https://www.noor-book.com/-pdf-كتاب-القصة-و-الحداثة-إيدوار-الخراط-pdf>

الخراط, ادوار (2006) *في نور آخر: دراسات في الفن التشكيلي*

الخراط رحيل صاحب "الزمن الآخر"، مقال وجيز منشور على موقع الجزيرة الثقافية (موسوعة الجزيرة – فضاء من

المعرفة) <https://www.aljazeera.net/encyclopedia/icons/2015/12/1/>، ومصدره: الجزيرة

. *تحميل و قراءة رواية رد قلبي الجزء الأول—كتب* PDF. (s. f.). *مجلة الكتب العربية - كتب و روايات*

Recuperado 25 de septiembre de 2023, de <https://www.alarabimag.com/books/22554->

<https://www.kotobati.com/book/%D8%B1%D8%AF-%D9%82%D9%84%D8%A8%D9%89-%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B2%D8%A1-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%88%D9%84.html>

كتاب مصر من تاني—pdf محمود السعدني / كتوباتي (s. f.). كتوباتي
septiembre de 2023, de

<https://www.kotobati.com/book/%D9%83%D8%AA%D8%A7%D8%A8-%D9%85%D8%B5%D8%B1-%D9%85%D9%86-%D8%AA%D8%A7%D9%86%D9%8A>

pdf. Recuperado 25 de septiembre de 2023, de نور, م. (s. f.). تحميل كتاب حمار من الشرق

<https://www.noor-book.com/pdf-كتاب-حمار-من-الشرق-pdf>

pdf. Recuperado 25 de septiembre de 2023, de نور, م. (s. f.). تحميل كتاب الطريق إلى زمش

<https://www.noor-book.com/pdf-كتاب-الطريق-الي-زمش-pdf>

السعيد, ر. (1980). تاريخ الحركة الاشتراكية في مصر، 1900-1925. دار الثقافة الجديدة.

تخليص الإبريز في تخليص باريز / رفاعه رافع الطهطاوي / مؤسسة هنداوي (s. f.).

septiembre de 2023, de <https://www.hindawi.org/books/46205086/>

(s. f.). Recuperado 25 de septiembre de 2023, de الاخوان والثورة

https://books.google.com/books/about/%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AE%D9%88%D8%A7%D9%86_%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%AB%D9%88%D8%B1%D8%A9.html?hl=es&id=Fxh7QgAACAAJ

العقاد، عباس محمود (2017) ط1 (1922) الفصول، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة.

نور, م. (s. f.). تحميل كتاب 1420 كتاب الرواية العربية ومصادر دراستها ونقدها سمر روجي الفيصل pdf.

Recuperado 25 de septiembre de 2023, de <https://www.noor-book.com/كتاب-1420>

<https://www.noor-book.com/كتاب-1420>

(s. f.). Recuperado 24 de septiembre de 2023, de تحرير المرأة / قاسم أمين / مؤسسة هنداوي

<https://www.hindawi.org/books/96958241/>

- . (s. f.). Recuperado 24 de septiembre de 2023, de *المراة الجديدة / قاسم أمين / مؤسسة هنداوي*
<https://www.hindawi.org/books/91575858/>
- . (s. f.). Recuperado 24 de septiembre de 2023, de *حقوق النساء في الإسلام / قاسم أمين / مؤسسة هنداوي*
<https://www.hindawi.org/books/64837516/>
- تيمور، محمود (1917). *القصة-القصيرة-في-القطار*. <https://mktbtypdf.com/book/>
- . Recuperado 25 de septiembre de 2023, de *نور، م. (s. f.). كتب الريادة في الرواية ثلاثية الخراط*
<https://www.noor-book.com/tag/الريادة-في-الرواية-ثلاثية-الخراط>
- . (s. f.). Recuperado 25 de septiembre de 2023, de *في وادي الهموم / محمد لطفي جمعة / مؤسسة هنداوي*
<https://www.hindawi.org/books/63724059/>
- . Wizārat al-Thaqāfah, al-Hay'ah al-Āmmah li-Quṣūr (المجموعة القصصية الكاملة 2017). عيسى، ع.
 al-Thaqāfah.
- pdf*. Recuperado 25 de septiembre de 2023, de *نور، م. (s. f.). تحميل كتاب فلسفة ابن خلدون الإجتماعية*
<https://www.noor-book.com/-pdf-كتاب-فلسفة-ابن-خلدون-الإجتماعية-pdf>
- . (s. f.). Recuperado 25 de septiembre de 2023, de *الأيام / طه حسين / مؤسسة هنداوي*
<https://www.hindawi.org/books/62042949/>
- pdf*. Recuperado 25 de septiembre de 2023, de *نور، م. (s. f.). تحميل كتاب في الأدب الجاهلي*
<https://www.noor-book.com/-pdf-1593205649-كتاب-في-الأدب-الجاهلي-pdf>
- . (s. f.). Recuperado 25 de septiembre de 2023, de *مستقبل الثقافة في مصر / طه حسين / مؤسسة هنداوي*
<https://www.hindawi.org/books/91860682/>
- pdf*. Recuperado 25 de septiembre de 2023, de *نور، م. (s. f.). تحميل كتاب طه حسين الوان*
<https://www.noor-book.com/-pdf-كتاب-طه-حسين-الوان-pdf>
- pdf*. Recuperado 25 de septiembre de 2023, de *نور، م. (s. f.). تحميل كتاب طه حسين تقليد وتجديد*
<https://www.noor-book.com/-pdf-كتاب-طه-حسين-تقليد-وتجديد-pdf>
- pdf*. Recuperado 25 de septiembre de 2023, de *نور، م. (s. f.). تحميل كتاب شخصية مصر الجزء الأول*
<https://www.noor-book.com/-pdf-كتاب-شخصية-مصر-الجزء-الأول-pdf>

نور, م. (s. f.). *تحميل كتاب الواقعية في الادب*. Recuperado 25 de septiembre de 2023, de

<https://www.noor-book.com/-pdf-الادب-في-الواقعية-كتاب>

تحميل كتاب معجم مصطلحات نقد الرواية – pdf لطيف زيتوني. (2021). febrero 7). *كوكب الكتب PDF*.

<https://www.booksplant.com/%d8%aa%d8%ad%d9%85%d9%8a%d9%84-%d9%83%d8%aa%d8%a7%d8%a8-%d9%85%d8%b9%d8%ac%d9%85-%d9%85%d8%b5%d8%b7%d9%84%d8%ad%d8%a7%d8%aa-%d9%86%d9%82%d8%af-%d8%a7%d9%84%d8%b1%d9%88%d8%a7%d9%8a%d8%a9-pdf/>

نور, م. (s. f.). *تحميل كتاب العرب قبل الإسلام تأليف جرجي زيدان راجعها وعلق عليها الدكتور حسين مؤنس pdf*.

Recuperado 25 de septiembre de 2023, de <https://www.noor-book.com/-pdf-الادب-في-الواقعية-كتاب>

<https://www.noor-book.com/-pdf-الادب-في-الواقعية-كتاب>

نور, م. (s. f.). *تحميل كتاب تاريخ مصر الحديث من الفتح الاسلامي الى الآن pdf*. Recuperado 25 de septiembre de 2023, de

<https://www.noor-book.com/-pdf-الادب-في-الواقعية-كتاب>

<https://www.noor-book.com/-pdf-الادب-في-الواقعية-كتاب>

. (s. f.). Recuperado 25 de septiembre de 2023, de <https://www.hindawi.org/books/50573515/>

<https://www.hindawi.org/books/50573515/>

. نور, م. (s. f.). *كتاب الإبحار نحو المجهول مختارات في كتابات إدوار الخراط في عيد ميلاده الثمانين*. Recuperado 25 de septiembre de 2023, de

<https://www.noor-book.com/book/review/510882>

صالح, ص. (1997). *فضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر*. دار شقيقات للنشر والتوزيع

صالح, فخري "رامة و التنتين: تشريح العشق", مجلة المهدي", العدد الخامس 1985.

نور, م. (s. f.). *تحميل كتاب الهامش الاجتماعي في الأدب قراءة سوسيوثقافية د هويدا صالح pdf*. Recuperado 25 de septiembre de 2023, de

<https://www.noor-book.com/-pdf-الادب-في-الواقعية-كتاب>

<https://www.noor-book.com/-pdf-الادب-في-الواقعية-كتاب>

عبد الله كاظم، نجم (2002) *اشكالية الزمن في الرواية العربية الحديثة*، منشورات اتحاد كتاب و أدباء الامارات

(s. f.). Recuperado 25 de septiembre de 2023, de *احسان هانم*

https://books.google.com/books/about/%D8%A7%D8%AD%D8%B3%D8%A7%D9%86_%D9%87%D8%A7%D9%86%D9%85.html?hl=es&id=YotqNQEACAAJ

—*Buscar con Google.* (s. f.). Recuperado 25 de septiembre de 2023, de *غانم، خليل الاقتصاد السياسي*

https://www.google.com/search?q=%D8%BA%D8%A7%D9%86%D9%85%D8%8C+%D8%AE%D9%84%D9%8A%D9%84++%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%82%D8%AA%D8%B5%D8%A7%D8%AF+%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D8%A7%D8%B3%D9%8A&sca_esv=568110489&ei=8jIRZdHIMMOmkdUP5rWcuAQ&ved=0ahUKEwjRiaX9msWBAxVDU6QEHeYaB0cQ4dUDCBA&uact=5&oq=%D8%BA%D8%A7%D9%86%D9%85%D8%8C+%D8%AE%D9%84%D9%8A%D9%84++%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%82%D8%AA%D8%B5%D8%A7%D8%AF+%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D8%A7%D8%B3%D9%8A&gs_lp=Egxnd3Mtd2l6LXNlcnAiNNi62KfZhtmF2Iwg2K7ZhNmK2YQgINin2YTYp9mC2KrYtdin2K8g2KfZhNiz2YrYp9iz2YoyBRAhGKABMgUQIRigAUiuElCPBFiPBHABeACQAQCYAYIBoAGAAqoBAzAuMrgBA8gBAPgBAeIDBBgBIEGIBgE&sclic=nt=gws-wiz-serp#ip=1

pdf. Recuperado 25 de septiembre de 2023, de *نور، م. تحميل كتاب فتحي غانم الافعال*

<https://www.noor-book.com/-pdf-كتاب-فتحي-غانم-الافعال>

pdf. Recuperado 25 de septiembre de 2023, de *نور، م. تحميل كتاب حكاية تو فتحي غانم*

<https://www.noor-book.com/-pdf-كتاب-حكاية-تو-فتحي-غانم>

(s. f.). Recuperado 25 de septiembre de 2023, de *الوفد والمستقبل*

<https://www.goodreads.com/book/show/15722261>

. Recuperado 25 de septiembre de 2023, de *نور، م. كتاب حوار حول العلمانية ل دفرج فودة*

<https://www.noor-book.com/book/review/14728>

. نور, م. (s. f.). *تحميل كتاب بناء الرواية سيزا قاسم* pdf. Recuperado 25 de septiembre de 2023, de

<https://www.noor-book.com/-pdf-كتاب-بناء-الرواية-سيزا-قاسم-pdf>

. (s. f.). Recuperado 25 de septiembre de 2023, de *Nwf.com: القارئ والنص.. العلامة والدلال: سيزا قاسم: إنسانيات: كتب*

<https://www.neelwafurat.com/itempage.aspx?id=egb198650->

[5211829&search=books](https://www.neelwafurat.com/itempage.aspx?id=egb198650-5211829&search=books)

. نور, م. (s. f.). *تحميل كتاب العنقاء* pdf. Recuperado 25 de septiembre de 2023, de [https://www.noor-](https://www.noor-book.com/-pdf-1657230219-الكتاب-العنقاء-pdf)

[book.com/-pdf-1657230219-الكتاب-العنقاء-pdf](https://www.noor-book.com/-pdf-1657230219-الكتاب-العنقاء-pdf)

. Recuperado 25 de septiembre de 2023, de *تحميل كتاب علم الدين—الجزء الأول ل علي مبارك* pdf. (s. f.).

[2023, de https://ketabpedia.com/](https://ketabpedia.com/2023/تحميل-علم-الدين-الجزء-الأول/)

. نور, م. (s. f.). *تحميل كتاب الثلاثية بين القصرين وقصر الشوق والسكينة* pdf. Recuperado 25 de septiembre de 2023, de

<https://www.noor-book.com/-pdf-كتاب-الثلاثية-بين-القصرين-وقصر-الشوق-والسكينة-pdf>

. نور, م. (s. f.). *تحميل كتاب نجيب محفوظ ميرامار* pdf. Recuperado 25 de septiembre de 2023, de

<https://www.noor-book.com/-pdf-كتاب-نجيب-محفوظ-ميرامار-pdf>

. PDF. Recuperado 25 de septiembre de 2023, de *تحميل كتاب عبدالناصر المفترى عليه والمفترى علينا تأليف أنيس منصور* (S. f.).

<https://mktbt.pdf.com/book/علين/>

[علين/](https://mktbt.pdf.com/book/علين/)

. (s. f.). Recuperado 25 de septiembre de 2023, de *كتاب الثورات / سلامة موسى / مؤسسة هنداوي*

<https://www.hindawi.org/books/50297538/>

نصر حامد أبو زيد: الفيلم الوثائقي

<https://m.youtube.com/watch?reload=9&v=-S6AXOKi2LU>

. نور, م. (s. f.). *تحميل كتاب كان ما كان ميخائيل نعيمة* pdf. Recuperado 25 de septiembre de 2023, de

<https://www.noor-book.com/-pdf-كتاب-كان-ما-كان-ميخائيل-نعيمة-pdf>

. (s. f.). Recuperado 25 de septiembre de 2023, de *زينب / محمد حسين هيكل / مؤسسة هنداوي*

<https://www.hindawi.org/books/28493759/>

. (s. f.). Recuperado 25 de septiembre de *الإيمان والمعرفة والفلسفة / محمد حسين هيكل / مؤسسة هنداوي*
2023, de <https://www.hindawi.org/books/19351958/>

. (s. f.). Recuperado 25 de septiembre *القراءة والتجربة—حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب*
de 2023, de

https://books.google.com/books/about/%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%B1%D8%A7%D8%A1%D8%A9_%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%AC%D8%B1%D8%A8%D8%A9_%D8%AD%D9%88%D9%84.html?hl=es&id=lfB8QgAACAAJ

(s. f.). Recuperado 25 de *تحميل كتاب أراغون في مواجهة العصر pdf لـ د. فؤاد أبو منصور—مكتبة طريق العلم*
septiembre de 2023, de

<https://books4arab.me/%d8%aa%d8%ad%d9%85%d9%8a%d9%84->

<https://books4arab.me/%d9%83%d8%aa%d8%a7%d8%a8->

<https://books4arab.me/%d8%a3%d8%b1%d8%a7%d8%ba%d9%88%d9%86-%d9%81%d9%8a->

<https://books4arab.me/%d9%85%d9%88%d8%a7%d8%ac%d9%87%d8%a9->

<https://books4arab.me/%d8%a7%d9%84%d8%b9%d8%b5%d8%b1-pdf-%d9%84%d9%80-%d8%af/>

تحميل كتاب دراسات في الأدب العربي الحديث (النثر pdf) لـ د. محمد أحمد ربيع و د. سالم أحمد الحمداني—مكتبة طريق

. (s. f.). Recuperado 25 de septiembre de 2023, de *العلم*

<https://books4arab.me/%d8%aa%d8%ad%d9%85%d9%8a%d9%84->

<https://books4arab.me/%d9%83%d8%aa%d8%a7%d8%a8->

<https://books4arab.me/%d8%af%d8%b1%d8%a7%d8%b3%d8%a7%d8%aa-%d9%81%d9%8a->

<https://books4arab.me/%d8%a7%d9%84%d8%a3%d8%af%d8%a8->

<https://books4arab.me/%d8%a7%d9%84%d8%b9%d8%b1%d8%a8%d9%8a->

<https://books4arab.me/%d8%a7%d9%84%d8%ad%d8%af/>

: *Amazon.ae: Books.* (s. f.). Recuperado 25 de *البدائية والنهائية في الرواية العربية: عبد الملك أشهبون*

septiembre de 2023, de

<https://www.amazon.ae/%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%AF%D8%A7%D9%8A>

%D8%A9-

%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%86%D9%87%D8%A7%D9%8A%D8%A9-

%D9%81%D9%8A-

%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%88%D8%A7%D9%8A%D8%A9-

%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A%D8%A9/dp/B08JTJQ

WLT

نور، م. (s. f.). تحميل كتاب تاريخ مصر من الفتح العثماني إلى قبيل الوقت الحاضر سليم حسن وعمر الإسكندري pdf.

Recuperado 25 de septiembre de 2023, de <https://www.noor-book.com/>

مصر-من-الفتح-العثماني-الي-قبيل-الوقت-الحاضر-سليم-حسن-وعمر-الاسكندري-pdf

نور، م. (s. f.). تحميل كتاب الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر pdf. Recuperado 25 de septiembre de

2023, de <https://www.noor-book.com/>

2023-كتاب-الأنواع-النثرية-في-الأدب-العربي-المعاصر-pdf

غواية السرد: قراءات في الرواية العربية من (اللص والكلاب) لنجيب محفوظ إلى (بنات الرياض) لرجاء الصانع. (s. f.).

Recuperado 25 de septiembre de 2023, de

https://kotobon.com//item.php?item_id=102707

في الأدب المصري / أمين الخولي / مؤسسة هنداوي (s. f.). Recuperado 25 de septiembre de 2023, de

<https://www.hindawi.org/books/94038524/>

أمين، سمير " العولمة نجحت في غسل دماغ المثقفين، و الشارع يعيش يوماً بيوم " أحوال مصرية ،

السنة السادسة-العدد24-ربيع 2004

نور، م. (s. f.). تحميل كتاب شعرية الاختلاف بلاغة السرد في أعمال إدوارد خراط د شكري الطوانسي pdf.

Recuperado 25 de septiembre de 2023, de <https://www.noor-book.com/>

الاختلاف-بلاغة-السرد-في-اعمال-ادوارد-خراط-د-شكري-الطوانسي-pdf

النهضة العربية: في العصر الحاضر / شكيب أرسلان / مؤسسة هنداوي (s. f.). Recuperado 25 de septiembre de

2023, de <https://www.hindawi.org/books/95716864/>

نور، م. (s. f.). تحميل كتاب بنية الشكل الروائي حسن بحر اوي pdf. Recuperado 25 de septiembre de 2023, de

de https://www.noor-book.com/ كتاب-بنية-الشكل-الروائي-حسن-بحر-اوي-pdf

[%d8%a7%d9%84%d9%82%d8%b5%d8%a9-](#)

[%d8%a7%d9%84%d9%82%d8%b5%d9%8a%d8%b1/](#)

شيخ العربية محمود محمد شاكر-تقرير القناة التاسعة -شيخ العربية و حامل لوائها أبو فهر محمد محمود شاكر

<https://fb.watch/gzf4ejApA6>

. (s. f.). Recuperado 25 de [Nwf.com/الرواية في زمن مضطرب: فهمي عبد السلام: كتابات نقدية: كتب](#)

septiembre de 2023, de <https://www.neelwafurat.com/itempage.aspx?id=egb244818->

[5259928&search=books](#)

نور, م. (s. f.). [تحميل كتاب القصة القصيرة في مصر الجيل الخامس سمير عبد الفتاح pdf](#). Recuperado 25 de

septiembre de 2023, de <https://www.noor-book.com/>

[-الخامس-سمير-عبد-الفتاح-pdf](#)

نور, م. (s. f.). [تحميل كتاب سياسات الأديان نبيل عبد الفتاح pdf](#). Recuperado 25 de septiembre de 2023, de

<https://www.noor-book.com/>

[-كتاب-سياسات-الاديان-نبيل-عبد-الفتاح-pdf](#)

. (s. f.). Recuperado 25 de septiembre de 2023, de [في الرواية العربية المعاصرة](#)

https://books.google.com/books/about/%D9%81%D9%89_%D8%A7%D9%84%D8

[%B1%D9%88%D8%A7%D9%8A%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B](#)

[1%D8%A8%D9%8A%D8%A9_%D8%A7%D9%84.html?hl=es&id=ATwAxwEAC](#)

[AAJ](#)

. (s. f.). Recuperado 25 de septiembre de 2023, de [تكوين مصر / محمد شفيق غريبال / مؤسسة هنداوي](#)

<https://www.hindawi.org/books/61313825/>

. Recuperado 25 de septiembre de [تحميل كتاب في الأدب السوفيتي ل محمد كامل حسين pdf](#). (s. f.).

[2023, de https://ketabpedia.com/](https://ketabpedia.com/)

[/تحميل/في-الأدب-السوفيتي/](#)

نور, م. (s. f.). [تحميل كتاب فهمي هويدي الاسلام و الديمقراطية كتاب 2151 pdf](#). Recuperado 25 de

septiembre de 2023, de <https://www.noor-book.com/>

[-الديمقراطية-كتاب-2151-pdf](#)

تحميل كتاب توظيف التراث في الرواية العربية—دراسة pdf لـ محمد رياض وتار—مكتبة طريق العلم. (s. f.).

Recuperado 25 de septiembre de 2023, de

<https://books4arab.me/%d8%aa%d8%ad%d9%85%d9%8a%d9%84->

[%d9%83%d8%aa%d8%a7%d8%a8-%d8%aa%d9%88%d8%b8%d9%8a%d9%81-](https://books4arab.me/%d8%aa%d9%88%d8%b8%d9%8a%d9%81-)

[%d8%a7%d9%84%d8%aa%d8%b1%d8%a7%d8%ab-%d9%81%d9%8a-](https://books4arab.me/%d8%a7%d9%84%d8%aa%d8%b1%d8%a7%d8%ab-%d9%81%d9%8a-)

[%d8%a7%d9%84%d8%b1%d9%88%d8%a7%d9%8a%d8%a9-](https://books4arab.me/%d8%a7%d9%84%d8%b1%d9%88%d8%a7%d9%8a%d8%a9-)

[%d8%a7%d9%84%d8%b9/](https://books4arab.me/%d8%a7%d9%84%d8%b9/)

مقالات مذكورة

يشبه القلاع الحصينة بأسوار فرعونية الشكل، ويضم مجمع محاكم.. تعرّف على سجن السيسي الجديد على الطراز

— ArabicPost.net. Recuperado 18 de julio de 2023, de عربي بوست (s. f.).

<https://arabicpost.net/%d8%a3%d8%ae%d8%a8%d8%a7%d8%b1/2021/09/25/%d8%>

[b3%d8%ac%d9%86-%d8%a7%d9%84%d8%b3%d9%8a%d8%b3%d9%8a-](https://arabicpost.net/%d8%ac%d9%86-%d8%a7%d9%84%d8%b3%d9%8a%d8%b3%d9%8a-)

[%d8%a7%d9%84%d8%ac%d8%af%d9%8a%d8%af/](https://arabicpost.net/%d8%a7%d9%84%d8%ac%d8%af%d9%8a%d8%af/)

الله، م. ع. (S. f.). مصر تبدأ إنشاء أول مفاعل نووي رغم فائض الكهرباء والأزمة الاقتصادية

Recuperado 18 de julio de 2023, de <https://www.aljazeera.net/ebusiness/2022/7/26/%d8%a8%d8%b9%d8%af->

[5-%d8%b3%d9%86%d9%88%d8%a7%d8%aa-%d9%85%d9%86-](https://www.aljazeera.net/ebusiness/2022/7/26/%d8%a8%d8%b9%d8%af-5-%d8%b3%d9%86%d9%88%d8%a7%d8%aa-%d9%85%d9%86-)

[%d8%a7%d9%84%d8%a7%d8%aa%d9%81%d8%a7%d9%82-%d9%85%d8%b9-](https://www.aljazeera.net/ebusiness/2022/7/26/%d8%a8%d8%b9%d8%af-5-%d8%b3%d9%86%d9%88%d8%a7%d8%aa-%d9%85%d9%86-%d8%a7%d9%84%d8%a7%d8%aa%d9%81%d8%a7%d9%82-%d9%85%d8%b9-)

[%d8%b1%d9%88%d8%b3%d9%8a%d8%a7-%d9%85%d8%b5%d8%b1-](https://www.aljazeera.net/ebusiness/2022/7/26/%d8%a8%d8%b9%d8%af-5-%d8%b3%d9%86%d9%88%d8%a7%d8%aa-%d9%85%d9%86-%d8%a7%d9%84%d8%a7%d8%aa%d9%81%d8%a7%d9%82-%d9%85%d8%b9-%d8%b1%d9%88%d8%b3%d9%8a%d8%a7-%d9%85%d8%b5%d8%b1-)

[%d8%aa%d8%a8%d8%af%d8%a3](https://www.aljazeera.net/ebusiness/2022/7/26/%d8%a8%d8%b9%d8%af-5-%d8%b3%d9%86%d9%88%d8%a7%d8%aa-%d9%85%d9%86-%d8%a7%d9%84%d8%a7%d8%aa%d9%81%d8%a7%d9%82-%d9%85%d8%b9-%d8%b1%d9%88%d8%b3%d9%8a%d8%a7-%d9%85%d8%b5%d8%b1-%d8%aa%d8%a8%d8%af%d8%a3)

في عهد السيسي.. قفزات غير مسبوقه في تاريخ التسليح بالجيش المصري.. إنشاء قواعد عسكرية جديدة مثل محمد نجيب

وسيدى برانى.. أسطولين لحماية البحرين الأحمر والمتوسط.. والميسترال والرافال والغواصات أهم الأسلحة

الجديدة—اليوم السابع (s. f.). Recuperado 18 de julio de 2023, de

<https://www.youm7.com/story/2020/11/19/%D9%81%D9%89->

[%D8%B9%D9%87%D8%AF-](https://www.youm7.com/story/2020/11/19/%D9%81%D9%89-%D8%B9%D9%87%D8%AF-)

[%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D8%B3%D9%89-](https://www.youm7.com/story/2020/11/19/%D9%81%D9%89-%D8%B9%D9%87%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D8%B3%D9%89-)

%D9%82%D9%81%D8%B2%D8%A7%D8%AA-%D8%BA%D9%8A%D8%B1-

%D9%85%D8%B3%D8%A8%D9%88%D9%82%D8%A9-%D9%81%D9%89-

%D8%AA%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D8%AE-

%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B3%D9%84%D9%8A%D8%AD-

%D8%A8%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%8A%D8%B4/5075266