

Université Abou Bakr Belkaïd-Tlemcen  
Faculté des Lettres et des Sciences humaines et des Sciences  
sociales



Département de langues étrangères  
(Filière de français)



Ecole Doctorale algéro-française  
Mémoire élaboré en vue de l'obtention du diplôme de  
Magistère

Option: Sciences des textes littéraires

« Etude comparative des deux structures narratives : le Horla de Guy de Maupassant et Tahta al-midhalla (Sous l'abri) de Naguib Mahfouz ».

Réalisé par :  
Azeddine Belmokhtar

Dirigé par  
Mr Mohammed HADJADJ-AOUL

Membres du jury:

- Mr Zoubir DERRAGUI-Professeur-Université de Tlemcen- Président.
- Mr Mohammed HADJADJ-AOUL-Maître de conférence A- Université de Tlemcen. Rapporteur.
- Mr Bachir ABDELALI-Professeur-Université de Tlemcen- Examineur.
- Mme Sabiha BENMANSOUR- Maître de conférences B- Université de Tlemcen- Examinatrice.
- Mme Souad- BENALI - Maître de conférence A-Université d'Oran. Examinatrice.

Année universitaire 2008-2009

### Résumé :

La littérature occidentale et la littérature arabe ont connu plusieurs formes de récits brefs avant que la nouvelle littéraire ne voit le jour.

La compréhension de la genèse et de la dynamique interne qui modifie progressivement ces récits va mettre les rails à un face à face entre deux nouvelles : *le Horla* de Guy de Maupassant et *Sous l'abri* (Tahta al-midhalla) de Naguib Mahfouz. Cette comparaison portera sur quelques éléments de la structure narrative de chaque nouvelle.

L'espace, le temps, les personnages, les actions ne sont pas investis de la même manière dans les deux récits bien que des points de convergence soient à signaler dont le fantastique qui émerge clairement mais différemment aussi.

### Mots clés :

Nouvelle arabe- nouvelle occidentale - Structure narrative - Temps - espace -personnages- actions- fantastique.

### Summary:

The occidental literature and the Arabic literature have known several forms of short stories before they reach the new form of the present time literature.

The comprehension of the genesis and the interval dynamic which modifies progressively these short stories is going to make the rails on a face to face between : (le horla) , " the horla"of Guy de Maupassant and ( Sous l'abri ) "Under the umbrella " of Naguib Mahfouz. This comparison will turn to certain elements of the narrative structure of each short story.

The space, the time, the characters, the action are not invested in the same manner in the two short stories, though the points of convergences are to be pointed out and whose the fantasy not only emerges clearly but also differently .

### Key words:

Arabic short story- occidental short story- narrative structure- time- space- actions- characters - fantasy.

### ملخص

لقد عرف كل من الأدب العربي و الأدب الغربي عدة أشكال من القصة القصيرة قبل أن ترى النور على شكلها الحالي. إن فهم عناصر التكوّن و الدينامكية الداخلية التي حكمت تدريجيا هذه القصص سوف يمهد لمقابلة بين قصتي :هورلا لقي دي موباسان و تحت المظلة لنجيب محفوظ . سنتيح لنا هذه المقارنة التعرف على بعض جوانب البنيّتين السرديتين للقصّتين بما في ذلك المكان و الزمان و الشخصيات و سير الأحداث . و سنرى أن هذه العناصر غير موظفة بنفس الطريقة لكن بعض أوجه الالتقاء جديرة بالذكر و الإشارة حيث يبرز جليا العجيب في كلتا القصّتين.

### الكلمات المفتاح

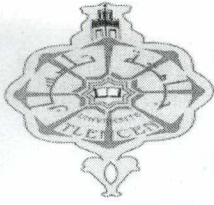
من القصة القصيرة العربية- من القصة القصيرة عند الغرب- البنية السردية -الزمان -المكان-

الشخصيات-الأحداث -العجيب-

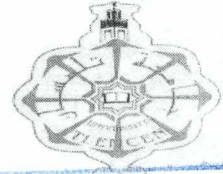
جامعة بوبكر بلقايد \* تلمسان \*  
كلية الآداب و اللغات  
مكتبة اللغات الأجنبية

Université Abou Bakr Belkaïd-Tlemcen

Faculté des Lettres et des Sciences humaines et des Sciences  
sociales



Département de langues étrangères  
(Filière de français)



Ecole Doctorale algéro-française

Mémoire élaboré en vue de l'obtention du diplôme de  
Magistère

Inscrit sous 00414.....  
Date 14/02/2012.....  
Cote .....

سجل تحت رقم ١١  
بتاريخ  
الرقم

Option: Sciences des textes littéraires

« Etude comparative des deux structures narratives : le Horla de Guy de Maupassant et Tahta al-midhalla (Sous l'abri) de Naguib Mahfouz ».

Réalisé par :

Azeddine Belmokhtar

Dirigé par

Mr Mohammed HADJADJ-AOUL

Membres du jury:

- Mr Zoubir DERRAGUI-Professeur-Université de Tlemcen- Président.
- Mr Mohammed HADJADJ-AOUL-Maître de conférence A- Université de Tlemcen. Rapporteur.
- Mr Bachir ABDELALI-Professeur-Université de Tlemcen- Examineur.
- Mme Sabiha BENMANSOUR- Maître de conférences B- Université de Tlemcen- Examinatrice.
- Mme Souad- BENALI - Maître de conférence A-Université d'Oran. Examinatrice.

Année universitaire 2008-2009



## Dédicace

*Aux hommes libres, simples et droits.*

# Remerciements

Tout d'abord, je tiens à adresser  
mes vifs remerciements à mon directeur de mémoire *Mr*  
*Mohammed HADJADJ Aoul* qui m'a soutenu tout au long de ce travail et  
dont les conseils m'ont été d'un précieux secours.

Je désire remercier ma *femme*.

Que soit aussi remercié, le *Professeur Richard Jacquemond*  
(traducteur de plusieurs travaux de Naguib Mahfouz et notamment de la  
nouvelle étudiée ici) d'avoir répondu à mes questions.

# **Introduction**

Comme pour tout apprenti chercheur, nous avons eu quelques hésitations quant au choix définitif du thème de travail de ce mémoire. Il fallait à la fois trouver un angle d'attaque à notre étude et dans le même temps circonscrire un corpus. Face à l'immensité des œuvres que recèle la littérature et l'étendue et la variété de l'appareil critique qu'elle a provoqué il fallait faire un choix ce qui ne fut pas chose aisée.

Cependant, notre étude étant limitée dans le temps – celui de l'année universitaire- notre choix se porta finalement sur l'étude de la nouvelle, la brièveté de cette forme permet une lecture rapide de l'œuvre

Nous nous sommes posés bien sûr au début quelques questions comme tous ceux qui cherchent une entrée, une porte, bref une problématique pour un travail de recherche. Nous nous sommes heurtés le plus souvent, soit à des obstacles que nous étions incapable de résoudre dans un mémoire, soit à des réponses rapides que nous trouvions dans les études et les livres que nous lisions. Mais, il fallait quand même trouver quelque chose qui n'a jamais été abordé avant nous. Aborder l'étude comparative de la structure narrative de deux nouvelles nous a paru alors un choix satisfaisant. Au début nous avons essayé de chercher à comprendre la structure de la nouvelle d'une manière générale. Notre choix se porta tout d'abord sur un auteur français auquel il nous apparut vite pertinent d'adjoindre un auteur de langue arabe pour lequel nous disposons d'une traduction reconnue et éditée.

Enfin, nous tenterons de trouver s'il y a des points de dissemblances et /ou des ressemblances entre la nouvelle arabe et la nouvelle française. Il est bien évident que toute tentative de généraliser les résultats de cette recherche sur l'ensemble des nouvelles des deux auteurs est exclue. Cela fera peut-être l'objet d'une autre étude plus approfondie et plus détaillée et surtout avec d'autres auteurs et d'autres corpus autrement plus diversifiés. Disons- le donc dès maintenant, cette recherche n'a pas la prétention de comparer l'ensemble des caractéristiques, notamment celles de la structure narrative de la nouvelle des deux langues mais, elle ouvrira la voie peut-être à d'autres réflexion en ce sens. Elle se préoccupera donc, en utilisant les outils

d'analyse de la narratologie, de mettre en valeur : la structure narrative d'une nouvelle française, *le Horla*, de Guy de Maupassant et la structure narrative d'une nouvelle arabe *Sous l'abri* (Tahta al-midhalla ) de Naguib Mahfouz . Cette étude prend en charge aussi la comparaison des structures de ces deux textes..

Pourquoi Maupassant ? Cet écrivain appartient au siècle des maîtres, le XIX<sup>e</sup> siècle l'est assurément. Dans une histoire générale de la nouvelle, les récits de Mérimée et de Maupassant représentent des points de référence vers lesquels il faut revenir, parce qu'ils sont des archétypes .Maupassant est donc un auteur incontournable quand on évoque la nouvelle française car il a su dépasser le cadre étroit où s'étaient confinés les meilleurs « conteurs » des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Il a su surtout témoigner d'une richesse et d'une variété dans les moyens d'expression mis en œuvre, d'une invention créatrice hautement originale que n'avaient jamais déployée les auteurs des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Pourquoi Maupassant ? Parce qu'il a plié la nouvelle aux ressources de son génie, laissant en cela, dans le registre qui lui était propre, des textes exemplaires, des histoires poignantes, d'une imagination étrange et choquante ... Maupassant est généralement connu aussi comme l'un des principaux auteurs français du récit court qui a d'une façon fondamentale contribué à l'évolution des genres du récit court au XIX<sup>e</sup> siècle non seulement dans la littérature française mais aussi dans la littérature mondiale.

Tout ceci nous a poussés à choisir cet auteur de premier plan et de renommée mondiale.

Pourquoi Mahfouz ? Cet écrivain a un esprit libéral, homme simple et malicieux comparé par la critique française à Balzac et à Zola, il est considéré comme le plus grand romancier arabe du XX<sup>e</sup> siècle. Les insignes de Commandeur de l'ordre des Arts et Lettres lui ont été décernés en avril 1995 par le ministre français de la culture. Son œuvre est largement traduite dans toutes les langues européennes. Notre choix ne peut donc être arbitraire , car il tente de mettre dans un face à face deux nouvelles par une modeste étude « critique » qui espère trouver ou découvrir des points particuliers entre l'écriture et plus



exactement entre les structures narratives de chacun de ces célèbres écrivains dans l'une de leur nouvelles les plus connues.

Par sa brièveté, la nouvelle offre un terrain privilégié pour étudier l'organisation fonctionnelle d'un récit. Genre assez malléable (au contraire, c'est un genre qui obéit à des règles précises, seules ses frontières sont floues : qu'est ce qui distingue par exemple une longue nouvelle d'un court roman – voir certains textes de Balzac entre autres -). La nouvelle possède des caractéristiques qui lui donnent une véritable identité. Or, aucune théorie, aucune méthode, ne peut prétendre tout comprendre dans un texte. Cependant, notre choix théorique et méthodologique a été fixé au départ : une étude comparative et une approche narratologique. Les concepts de l'analyse de la narratologie sont en effet relativement simples, parfaitement explicables et précis. Ils constituent en outre des outils maniables et rigoureux à la fois. Ils ne sont surtout pas en contradiction avec ceux d'autres théories interprétatives. Cela dit, notre intérêt sera fixé sur le texte lui-même et non sur le hors texte.

On entend ici par le texte, l'énoncé et on a utilisé l'expression hors texte pour désigner l'énonciation ou les éléments extérieurs au texte lui-même qui ont contribué, sinon influencé son processus de production ; c'est-à-dire les questions du genre : quel est le rapport entre celui qui a écrit le texte et le texte lui-même ? Comment est perçu le texte ? Etc. Ce type de questions fera l'objet d'autres études psychanalytique, sociologique, psychologique etc. Elles seront ici quelque peu marginalisées. Cette considération particulière du texte ou du récit repose en fait sur des principes de base : à savoir, considérer un matériau linguistique qui constitue le récit ; s'intéresser aussi et essentiellement à son organisation interne et formelle, des contenus mis en scènes (et non à ses relations avec son « extérieur ») et enfin, privilégier les questions fondamentales telles que : comment cela fonctionne ? Pourquoi est-ce organisé ainsi ? À quelles fins ? Quels sont les effets produits ? ...

Seul le croisement avec des approches autres que celle que nous mettons ici à l'œuvre permettraient de répondre aux questions laissées sans réponse par cette modeste étude.

En 1983, dans son « Nouveau discours du récit », Gérard Genette distinguait deux narratologies, relevant de chercheurs ne se reconnaissant pas de même obédience.

Il convient pour bien cerner l'apport de la narratologie, de rappeler la distinction entre trois entités fondamentales : l'histoire, le récit et la narration. Globalement, l'histoire correspond à une suite d'événements et d'actions, racontée par quelqu'un, c'est-à-dire le narrateur, et dont la représentation finale engendre un récit. De fait, la narratologie est une discipline qui étudie les mécanismes internes d'un récit, lui-même constitué d'une histoire narrée.

Selon Genette dans « Nouveau discours du récit », il y aurait place pour deux narratologies : l'une thématique, au sens large (analyse de l'histoire ou des contenus narratifs), l'autre formelle, ou plutôt modale : analyse du récit comme mode de "représentation" des histoires, opposé aux modes non narratifs comme le dramatique, et sans doute quelques autres hors-littérature. Mais il se trouve que les analystes de contenu, de grammaire, de logique et sémiotique narratives, n'ont guère jusqu'ici revendiqué le terme de narratologie, qui reste ainsi la propriété (provisoire ?) des seuls analystes du mode narratif.

L'adjectif « provisoire » utilisé par G. Genette laissait entendre qu'une synthèse des deux approches était possible.

S'agissant d'un mémoire, nous allons bien sûr faire en sorte d'utiliser l'analyse formelle avec quelques exceptions à la fin de ce travail qui mettra la lumière sur le fantastique dans les deux nouvelles. C'est toujours le texte qui est le « roi » pour choisir l'approche utilisée, comme nous l'avons déjà signalé, plus haut.

Nous allons donc tenter d'étudier les structures narratives de deux nouvelles de cultures différentes et essayer de les comparer en espérant trouver des zones dans lesquelles ces textes se croisent et peut-être se rejoignent complètement. Il faut dire d'ores et déjà, que le premier chapitre va nous préparer « théoriquement » et va poser les jalons d'éventuels points de ressemblances. Ceci reste une hypothèse (émise à partir d'une observation des données théoriques) qui reste à vérifier. Nous allons éventuellement découvrir ensemble que ces textes n'ont rien de commun et d'éventuels emprunts et convergences sont à exclure. C'est l'étude proprement dite qui va nous le faire remarquer. Cette étude utilisera à la fois l'approche narratologique classique et postclassique avec des fréquences qui changeront selon la demande du texte lui-même car dans tout les cas, on ne peut entrer par effraction dans un texte, et l'interroger d'une manière « agressive » sans qu'il ait une acceptabilité de sa part qui permet de se croiser avec l'approche voulue. Cette flexibilité du texte va nous orienter vers la découverte des deux textes et notamment des deux structures narratives, mais elle fera face aussi, aux exigences de l'approche en question.

Nous avons constaté que la narratologie contemporaine se divise globalement en deux grands courants. Selon que se met l'accent sur les propriétés du texte narratif même ou sur la manière dont un texte est lu de manière narrative par le lecteur qui mobilise à cet effet un savoir-faire particulier. Le champ narratologique oppose deux types d'analyse, le premier classique et le second postclassique dont le rapport n'est pas toujours d'égalité. Les tenants de l'approche postclassique, qui attachent une grande importance à l'acte de lire, considèrent la narratologie classique comme dépassée, en raison même d'un formalisme jugé incapable de mettre à nu aussi bien la complexité intrinsèque du récit que les effets de sens produits à travers (et pendant) la lecture. Pour les narratologues postclassiques, la lecture classique réduit la densité narrative à un fil abstrait totalement coupé de son contexte de production comme de sa réalisation par les lecteurs.

# Chapitre I

## La nouvelle littéraire en Occident et en Orient



## I. La nouvelle en Occident

Tout porte à croire que la nouvelle occupe une place moins favorite par rapport au roman chez les éditeurs. Il faut le dire dès maintenant que la nouvelle ne jouit pas du même prestige que les autres genres, sa production est bien moindre que celle du roman. Le roman est le genre préféré des lecteurs par excellence et « le lectorat propre à la nouvelle est constitué de spécialistes, d'amateurs éclairés et cultivés, de voyageurs pressés mais avertis et versés malgré tout dans la chose littéraire ...à la recherche de plaisirs fugaces...en somme un public d'« originaux » sans aucune connotation péjorative, dont les motivations sont bien souvent intellectuelles que passionnelles »<sup>1</sup>. Ces lecteurs savent qu'ils auront affaire à des nouvelles donc à un genre bien déterminé à lire.

Cette « délaissée » n'est en fait que le genre parlé auquel chacun de nous recourt quand il raconte à ses interlocuteurs, les aventures ou les mésaventures, des anecdotes qui se sont déroulés à un moment précis de l'histoire. La nouvelle est un genre littéraire adapté au cinéma ou à la télévision, diffusé sur les radios. Elle occupe une place importante dans les journaux aussi car elle est dans ce cas le genre qui associe l'information à la fiction. Cette « Cendrillon de la littérature » est comparée parfois à une citrouille de Cendrillon car elle se prête à plusieurs avatars et à différentes métamorphoses. Métamorphoses de ses formes, des nouvelles se composent de trois lignes et d'autres de trente pages ; métamorphoses de ses types, fantastiques, humoristiques, sentimentales, fantaisistes et bien sur métamorphoses de ses contenus aussi, toutes les nouvelles ont des contenus variés et en transformations permanentes. Il faut dire dès maintenant que la nouvelle a connu son âge d'or au XIX<sup>e</sup> siècle. La fin du XIX<sup>e</sup> siècle est en effet « l'âge de la nouvelle ».

---

<sup>1</sup> Thierry Ozwald ; *La nouvelle* ; Hachette ; 2003 France ; p 3.

## 1. La problématique du genre

Avant de commencer cette partie théorique qui va -comme la méthodologie l'exige - mettre sur les rails l'étude analytique et pratique de ce travail et notamment à préciser la terminologie de base qu'est ici la notion de *nouvelle littéraire* ; nous allons mettre le lecteur en garde sur certains points :

### 1.1. L'influence d'avatars historiques

La nouvelle a subi l'influence des avatars historiques d'autres genres qui la précédaient dont elle tient son identité et son autonomie, certains critiques comme R. Godenne nous recommandent d'étudier l'évolution de la nouvelle avant de s'aventurer dans toute « définition prétentieuse » :

*« Étudier la nouvelle(...) c'est d'abord préciser le cadre dans lequel se déroule son évolution à travers les siècles depuis le moment où elle est apparue, jusqu'à nos jours ; c'est ensuite se pencher sur les différentes conceptions qui se sont succédées, s'interroger sur leur valeur respective, puis finalement essayer de voir si, par rapport aux autres formes de récits brefs et longs, il n'y aurait pas une conception qui exprimerait la spécificité de cette forme particulière qu'est la nouvelle ».*<sup>2</sup>

### 1.2. Des récits en mouvement

Il arrive souvent de confondre la nouvelle avec les autres genres du récit bref comme le conte, le fabliau du moyen âge, les fables les lais et les dits, etc. et on a tendance aussi à instituer des coïncidences, à signaler des similitudes, à souligner des analogies commodes. Ce fait, n'est en réalité qu'une manière de négliger et de gommer les différences existant entre ces genres. Et négliger aussi les changements que peuvent provoquer l'évolution ou le « passage » d'un genre à l'autre. Cette dynamique est décrite par Thierry Ozwald dans son livre *La*

<sup>2</sup> René Godenne ; *La nouvelle française* ; Presse universitaire de France ; 1974 ; pp 13-14

*nouvelle* qui a sûrement éclairé et apporté aux chercheurs et aux étudiants qui s'intéressent à la nouvelle littéraire une aide inestimable et des informations précieuses :

*« Mais cela revient surtout à perdre totalement de vue la perspective historique, la dimension diachronique de fait littéraire cette dynamique interne qui modifie progressivement les formes et les faits s'engendrer les unes par rapport aux autres ; c'est ignorer, pour tout dire, la genèse d'une forme plus accomplie et sensiblement plus sophistiquée que les autres ».*<sup>3</sup>

Antonia Pagán López estime lui aussi que les frontières entre les différents récits brefs sont difficiles à repérer et qu'il y a un manque de rigueur quant à leurs définitions<sup>4</sup>:

*« La critique manque de rigueur terminologique à l'heure de formuler une distinction entre les différentes modalités du récit court, du conte et de la nouvelle. L'opinion générale considère que dans la nouvelle les événements s'inscrivent dans un contexte réaliste ; cependant, dans le conte ils sont de nature irréelle et fantastique, mais cela entraîne des ambiguïtés ».*<sup>5</sup>

Nous sommes amenés donc à remonter dans le temps et jeter la lumière sur ces évolutions de la nouvelle et ceci en donnant quelques éclaircissements qui seront les bienvenus dans ce travail car ils consolideront la logique de son plan et de sa progression thématique. La nouvelle telle que nous la connaissons à notre époque est tributaire de plusieurs avatars antérieurs. Elle a gardé de ces

<sup>3</sup>Thierry Ozwald, *La nouvelle*, Hachette, France 2003, p13.

<sup>4</sup> Nous allons tenter de donner des définitions qui ont été utilisées dans les manuels et les livres ayant une réputation et une renommée dans le domaine littéraire. Quant aux difficultés qui s'imposent face aux limites de ces genres connus sous l'appellation du *récit bref*, nous laissons le soin à d'autres études -si elles n'existent pas déjà - de s'en occuper d'une manière exhaustive.

<sup>5</sup> ANTONIA PAGÁN LÓPEZ ; *Les sentiers du texte dans l'écriture d'Yves Frontenac* : Nouvelle, Récit ; Roman Anales de Filología Francesa, n. ° 13, 2004-2005.

empreintes irrégulières dans sa forme moderne. Connaître ces empreintes va nous aider à comprendre le genre en question qui – signalons-le dès maintenant – échappe à toute tentative de définition.

### 1.3. Un caractère hybride

Cette difficulté réside dans le fait que ce genre a un caractère hybride qui partage les mêmes caractéristiques que les autres genres narratifs : personnages, action, spatialité, temporalité...

Pour beaucoup de critiques, la brièveté narrative de la nouvelle n'apparaît alors que comme un fragment, quelque chose d'incomplet qui est détaché d'un tout. Un praticien et amoureux de la nouvelle, Julio Cortázar disait avoir :

*«Toujours considéré la nouvelle comme un contenant inexistant, car avant qu'elle soit écrite, il n'y a aucun contenant. Mais je sais que lorsque je la termine, son point final doit venir clore cette idée de sphère. Qui [sphère] (...) n'est qu'une métaphore. Ce pourrait être un cube, en tout cas une forme parfaite. Une Pyramide par exemple».*<sup>6</sup>

C'est pour ces raisons que Maupassant et quelques écrivains de son temps emploient indifféremment le mot « conte » et le mot « nouvelle ». Des critiques disent qu'il est vain d'avoir à définir deux typologies et voient aussi qu'il serait commode d'avoir l'expression comme « le récit court » des Anglais pour qualifier ses œuvres.

---

<sup>6</sup> Julio Cortázar : Entretiens avec Omar Prego, Paris : Gallimard, 1984,81



## 2. Survol historique

### 2.1. L'étymologie

Le mot *nouvelle* a connu des changements et des remodelages dans les différentes cultures : *Nouvelle*, *novella*, *novela* etc. ou bien *short story*, *Kurzgeschichte* etc. De la terminologie utilisée, dans diverses langues, pour indiquer ce que nous appelons une nouvelle, se dégagent deux grandes tendances. La deuxième désignation met bien l'accent sur les deux caractéristiques essentielles du genre, sa narrativité et sa brièveté, la première se révèle beaucoup plus problématique : on voit mal, *à priori*, le rapport entre le genre littéraire que nous connaissons et la nouveauté que son nom semble lui attribuer.

Lorsqu'il apparaît en France au cours du Moyen Âge, le mot « *novele* », directement traduit de l'italien « *novella* », signifie d'abord : fait récent. C'est vers le XVe siècle que, toujours en référence à l'italien, il se met à désigner un « récit concernant un événement présenté comme réel et récent » (Dictionnaire historique de la langue française). Ainsi s'opère un double glissement qui explique le lien entre les deux sens du mot : fait nouveau et genre littéraire ; mais aussi simple constat de cette nouveauté (caractéristique objective du fait en question) et affirmation de celle-ci comme une propriété positive. Revendication qui ne va pas de soi : En effet, c'était plutôt l'ancienneté de l'histoire qui en faisait le prix. Tout se passe donc comme si, déjà en cette fin du Moyen Âge, l'originalité se trouvait, pour la première fois peut-être, présentée sinon comme une valeur en soi, du moins comme la qualité susceptible de piquer la curiosité du public.

## 2.2. L'histoire du genre

La nouvelle apparaît en France à la fin du Moyen Âge. Elle vient s'ajouter, et en partie se substituer, à une multitude de récits brefs. Mais c'est le XVI<sup>e</sup> siècle qui verra le véritable essor du genre. En 1558, avec son *Heptaméron*, Marguerite de Navarre, sœur de François I<sup>er</sup>, donne au genre ses premières lettres de noblesse: dans ce recueil inachevé de 72 récits (il devait en comporter cent au départ, comme le *Décaméron*, dont il se voulait une imitation),voisinant avec les récits licencieux traditionnels, on trouve des histoires plus graves où l'anecdote laisse en partie la place à l'analyse psychologique, et dont la visée n'est plus le pur divertissement ou une pédagogie sommaire, voire cynique, mais une véritable édification morale. Publiées en 1613 et traduites en français deux ans plus tard, les *Nouvelles exemplaires* de Miguel de Cervantès, l'auteur de *Don Quichotte*, connaissent un succès considérable et constitueront pour longtemps la référence. Sous leur influence, le genre va subir une évolution double et en partie contradictoire, déterminée en fait par ses relations avec le roman. D'un côté, et dans un premier temps, on voit la nouvelle se rapprocher de celui-ci par ses sujets et sa composition : ainsi, *La Princesse de Clèves* de Mme de Lafayette est considérée, au moment de sa parution, comme une nouvelle. Mais, d'autre part, celle-ci se distingue du roman par une relative brièveté (n'oublions pas que les romans de l'époque sont extrêmement longs et touffus), une action tout de même plus resserrée, et surtout un plus grand souci de réalisme, voire de pittoresque. C'est cette conception qui, dans les dernières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'emportera finalement sur la nouvelle « petit roman », et se développera au cours du siècle suivant.

On s'accorde à considérer le XIX<sup>e</sup> siècle comme l'âge d'or de la nouvelle. Et de Balzac (*Contes drolatiques*) à Flaubert (*Trois Contes*), de Hugo (*Claude Gueux*) à Stendhal (*Chroniques italiennes*), de Musset (*Nouvelles*) à Barbey d'Aurevilly (*Les Diaboliques*), de George Sand (*Nouvelles*) à Zola (*Contes à Ninon*), il n'est guère de romancier d'importance qui n'ait écrit de nouvelles, et

même de recueil de nouvelles. Sans parler bien sûr des deux « spécialistes » : Mérimée et surtout Maupassant, le maître incontesté, qui va attirer notre attention ultérieurement d'une manière particulière et on fera une lecture analytique de la structure narrative de l'une de ses nouvelles connues : « le Horla » dans le cadre de notre étude comparative.

Si la nouvelle française exploite alors les deux veines apparemment opposées du réalisme et du fantastique, il n'est guère de thèmes qu'elle n'aborde, guère de tons qu'elle n'emprunte. Au reste, son prestige ne se limite pas à la France : en témoignent, entre autres, Hoffmann, Poe, James, Melville, Pouchkine, Gogol, Tchekhov, et bien d'autres. Il convient enfin de rappeler que c'est au cours du XIXe siècle que sont proposées les théories les plus élaborées du genre, d'abord en Allemagne (Goethe, Schlegel), puis aux États-Unis (Poe et James)<sup>7</sup>.

### 3. La nouvelle et les autres récits brefs

Un aperçu sur les différentes sortes de récits brefs qui ont sûrement « affecté » la nouvelle va sans doute nous éclairer le chemin et surtout celui qui va nous amener à une compréhension suffisante de la structure actuelle de la nouvelle telle que nous allons l'exposer ultérieurement à travers notre étude comparative de deux nouvelles. Ces aperçus vont nous servir entre autres à jeter la lumière sur les contraintes que posent le récit bref d'une manière générale et la nouvelle littéraire en particulier.

La nouvelle littéraire, c'est d'abord un discours narratif, donc un récit. Plus court qu'un roman, ce récit crée une impression de réalité, contrairement au conte qui est de nature plus fantaisiste.

Une définition du conte populaire met l'accent sur l'aspect de l'oralité dans la transmission de ce genre à ces débuts. Cet aspect, nous allons le dire un peu plus loin a un point commun avec la littérature arabe qui désigne ce genre sous le

---

<sup>7</sup> GUY BELZANE, *Un genre à part*, <http://www.cndp.fr/revueTDC/776-41209.htm>, 2002.

nom de « al-Hikâya » et parfois « al-khourafa ». La définition suivante va démontrer et consolider cette vérité :

*« Bien que les contes populaires, qui appartiennent au folklore, soient généralement transmis par le bouche à oreille de génération en génération, et connaissent, de ce fait, de nombreuses altérations et de profondes variantes, il arrive que la tradition orale soit fixée par écrit et entre ainsi dans le domaine de la littérature, comme c'est le cas, par exemple, pour les Contes de ma mère l'Oye de Charles Perrault. On peut classer parmi les contes populaires les mythes, les légendes et les contes de fées ».*<sup>8</sup>

Le *Dictionnaire portatif du bachelier* résume dans une définition récapitulative l'essentiel des éléments de la nouvelle, du conte et du roman :

*« La nouvelle est un court récit en prose, généralement centré sur un seul événement, avec des personnages peu nombreux. A la différence du roman, la nouvelle est courte, d'une narration ramassée. A la différence du conte, la nouvelle met en scène des personnages vraisemblables (et non pas irréels ou merveilleux comme les ogres ou les fées.) Sa forme brève illustre en général un thème précis, ce qui n'exclut pas des messages de portée symbolique. La fin de la nouvelle, souvent tragique, est particulièrement soignée pour surprendre le lecteur et lui donner à penser, à méditer".*<sup>9</sup>

L'événement est limité presque toujours à un événement unique. Cependant, quelques variables sont à signaler :

*« L'accent est mis sur la vraisemblance de l'histoire. La nouvelle s'oppose alors au « conte » merveilleux destiner aux enfants : Marcel Aymé leur destine ces contes du chat perché mais il écrit*

<sup>8</sup>Les contes populaires, Microsoft ® Encarta ® 2008. (DVD)

<sup>9</sup> La nouvelle, Le dictionnaire portatif du bachelier, Hatier, 1998.

*le passe muraille pour les adultes ...parfois l'accent est mis sur le caractère oral du récit (dans le conte)».*<sup>10</sup>

La nouvelle a aussi hérité d'autres récits brefs, notamment de fabliau<sup>11</sup> qui est un conte court, réaliste et paillard qui veut faire rire en tournant en ridicule les faiblesses humaines. Les fabliaux, écrits généralement en octosyllabes, comportent le plus souvent quelques centaines de vers. Le fabliau que Joseph Bédier définit comme « un conte à rire en vers » fait son apparition en France aux XII-XIIIe siècles. On en connaît environ 150.

Ce qui est à retenir ici – dans cet aperçu historique- c'est que la nouvelle comme le fabliau est un récit qui tourne autour de peu d'incidents. La nouvelle ne dépasse pas alors la longueur d'une anecdote. René Godenne le précise avec ses termes :

*« Qui dit anecdote, dit brièveté. Les textes des « Cent Nouvelles Nouvelles » atteignent rarement la dizaine de pages ...et la structure narrative est claire et nette ».*<sup>12</sup>

Ces nouvelles suivent toutes une structure identique au début ou dans le premier temps. Ce début suscite l'intérêt du lecteur. Par la suite, et dans un deuxième temps commence le récit proprement dit qui prend en charge le déroulement des événements et des faits et pour conclure, quelques lignes font l'affaire pour mettre le point final sur tout le récit. La IX nouvelle par exemple, se termine sur ces termes : « *Si vesquirent depuis assez longtemps monsieur et madame paisiblement ensemble, sans qu'elle sceust jamais qu'elle eust affaire au chevalier estrange.* » (p54)

<sup>10</sup> Daniel Grojnowski, *lire la nouvelle*, Nathan, Paris. 2000 .p5

<sup>11</sup> Le genre du fabliau s'étend sur un peu moins de deux siècles, entre la seconde moitié du XIIe et la première moitié du XIVe : le plus ancien identifié est celui de Richeut date de 1159 et le dernier auteur connu, Jean de Condé, mourut vers 1340.

<sup>12</sup> René Godenne, *La nouvelle française*, Presse universitaire de France, 1974, p20

Les lais, sont aussi des récits brefs qui méritent d'être citée dans ce contexte d'aperçu historique, Dominique Boutet rapporte cette définition de Jean-Charles Payen :

*« Le lai est un petit conte, en vers qui développe avec sobriété une intrigue romanesque dont la narration prévaut sur le fond ou sens, et qui cultive volontiers l'émotion contenue à travers un langage assez délicat ».*<sup>13</sup>

Les plus célèbres étant – à juste titre- ceux que composa Marie<sup>14</sup> (dite de France, pour signaler non pas un lignage royal, mais son pays d'origine, l'Ile de France)<sup>15</sup>

Jean- pierre Aubrit remarque que le lai a inauguré les voies pour que la nouvelle littéraire apparaisse au jour :

*« La manière et le ton affirmé par Marie France dans ses compositions inaugurent bien un genre nouveau dans la littérature française, celui du récit bref qui deviendra la nouvelle »*<sup>16</sup>.

#### **4. Les définitions de la nouvelle**

Ces distinctions que nous avons présentées entre la nouvelle et les autres genres qui sont aussi des récits brefs ont été sûrement bénéfiques pour ne pas avoir des contradictions, des malentendus voire même des conflits entre ces genres. Pour continuer dans cette logique de précision et de pertinence des définitions de la terminologie utilisée dans notre étude, nous allons présenter quelques définitions pour jeter la lumière sur la notion de la nouvelle pour voir

<sup>13</sup> AUBRIT Jean- pierre, le conte et la nouvelle, éd Armand Colin, Paris, 1997, p 6.

<sup>14</sup> Cette poétesse semble bien être aussi la créatrice du genre, si l'on en croit l'exposé de ses intentions dans le prologue de son recueil.

<sup>15</sup> Jean- pierre Aubrit, le conte et la nouvelle, éd Armand Colin, Paris, 1997, p 6.

<sup>16</sup> Ibid, p 8.

finalement qu'elles se rejoignent ou presque<sup>17</sup> par les éléments essentiels qui la composent.

S'agissant de la définition de la nouvelle comme genre littéraire, trois remarques semblent s'imposer. D'abord, si l'on entend par définition la mise en évidence d'un paradigme, posé *à priori* ou recueilli *à posteriori*, aux frontières nettement dessinées et parfaitement imperméables, il est en effet impossible de définir la nouvelle. Mais ni plus ni moins que la plupart des autres genres littéraires. Ensuite, cela n'interdit pas de chercher à dégager des invariants, ou tout au moins des formes récurrentes, qui permettent d'élaborer sinon un type idéal, du moins une typologie acceptable. Enfin, une telle entreprise ne saurait faire l'économie d'une prise en compte et de l'historicité du genre et de ses relations avec d'autres genres voisins.

Commençons par les dictionnaires.

[LITTÉR.] La nouvelle : récit bref qui présente une intrigue simple où n'interviennent que peu de personnages. 18

Voyons maintenant le dictionnaire Robert (t. IV, 1980) :

« Genre qu'on peut définir comme un récit généralement bref, de construction dramatique (unité d'action), présentant des personnages peu nombreux dont la psychologie n'est guère étudiée que dans la mesure où ils réagissent à l'événement qui fait le centre du récit ». <sup>19</sup>

Ces présentations font apparaître deux composantes essentielles et qui tirent leurs éléments principaux des avatars historiques.

---

<sup>17</sup> Ce n'est pas de notre tâche ou plus exactement ce n'est plus de notre priorité de parler et discuter sur ce « presque » et évoquer d'une manière détaillée la problématique que pose ce genre. D'autres études s'en occuperont. Mais quelques éclaircissements seront les bienvenus car ils vont nous guider vers une bonne compréhension et surtout nous ouvrent les perspectives vers d'autres voies et d'autres interrogations sur cette polémique sur le genre.

18 La nouvelle, Le Petit Larousse illustré 1999. © Larousse, 1998.

19 La nouvelle, Le dictionnaire Robert (t. IV, 1980)

- Dans une nouvelle, il y a une mise en œuvre d'une histoire est donc de « récit », d' « action(s) ». elle est donc par analogie apparentée aux autres genres littéraires qui eux aussi contiennent des événements relatés c'est-à-dire une histoire citant la légende, l'épopée, le roman, la fable. dans ces récits comme dans la nouvelle c'est un narrateur qui prend en charge la narration.

Récit (nouvelle)  $\frac{\text{Histoire}}{\text{Narration}}$

- Dans une nouvelle, la brièveté est une caractéristique dominante. Une nouvelle est un récit centré sur un seul événement simple et bref. Une simplicité de sa construction « dramatique » dont on peut inventorier le nombre d'épisodes ou de personnages.

La nouvelle est un genre littéraire plus difficile qu'il n'y paraît. Œuvre d'imagination, elle exige des qualités d'invention, une construction solide, une intrigue ramassée qui puisse retenir l'attention du lecteur, quelques personnages qui se meuvent dans un milieu bien caractérisé. La qualité de l'écriture, toujours nécessaire, doit accompagner une action dramatique bien conduite. La qualité d'un texte exige des constructions grammaticales correctes, une bonne orthographe et une ponctuation soignée, éléments indispensables au plaisir du lecteur.

Parmi les définitions officielles qui figurent dans les ouvrages de référence, celle du Vocabulaire des études littéraires, de Hachette, mérite d'être retenue: «récit centré en général autour d'un seul événement dont il étudie les répercussions psychologiques; personnages peu nombreux, qui, à la différence du conte, ne sont pas des symboles ou des êtres irréels, mais possèdent une réalité psychologique: cependant, à la différence du roman, leur psychologie n'est pas étudiée tout entière, mais simplement sous un aspect fragmentaire. La nouvelle cherche à produire une impression de vie réelle».



## 5. Aspect théorique de la nouvelle :

### 5.1. les conditions d'E. Poe

Nous allons présenter dans les lignes qui vont suivre les conditions que pose Allan Edgar Poe<sup>20</sup> pour qu'une nouvelle en soit une.

Il subordonne la nouvelle à l'exigence de la Vérité. Il estime que la nouvelle soit courte, circonscrite dans l'espace. Pour lui, un poème ne doit pas dépasser quant à sa lecture une heure soit une centaine de vers car à ses yeux la poésie est bien supérieure à la prose. Et celle-ci offre des capacités d'endurance de lecture plus grandes que par rapport à la lecture de la poésie. « Nous pouvons continuer la lecture d'un texte en prose, dit-il, de par la nature même de la prose, beaucoup plus longtemps que nous pouvons persévérer, avec fruit, dans la lecture d'un poème. (Car) ce dernier, s'il répond vraiment aux exigences du sentiment poétique, produit une exaltation de l'âme qu'on ne peut pas soutenir longtemps ». Il estime alors qu'un récit bref demande une demi-heure à deux heures de lecture. « Les soucis matériels qui s'interposent pendant les arrêts de la lecture modifient, annulent ou contrarient, dans une plus au moins grande mesure, les impressions produites par le livre. Mais la seule cessation de la lecture est en mesure de détruire la véritable unité... pendant l'heure que dure la lecture, l'âme du lecteur est à la merci de l'écrivain. Il n'y a pas point d'influences extérieures ou extrinsèques- résultant de la lassitude ou d'une interruption ». <sup>21</sup>

Pour Poe une autre condition est à remplir dans une nouvelle, il s'agit de l'espace de l'action qui doit être étroit et serré. C'est-à-dire les acteurs du récit ne doivent pas – selon lui- s'éloigner d'un point central. Poe donne à cette règle le nom de *close circumscription of space* .

<sup>20</sup> Nous avons choisi Poe pour représenter la culture occidentale et sa vision par rapport à la nouvelle car c'est un écrivain américain. C'est un conteur et un nouvelliste qui a influencé par ses nouvelles fantastiques et morbides (les Aventures d'Arthur Gordon Pym, 1838) des écrivains français tel Mallarmé et Valéry.

<sup>21</sup> Poe, E. « Hawthorne's Twice-Told Tales », *Works*, Fordham Ed. , vol VI, pp .115-117.

La troisième condition que fournit Poe est qu'un récit bref doit se suffire à lui-même et doit contenir ce qui est nécessaire à sa propre compréhension. Il met en évidence l'importance du travail sur la structure du récit bref que l'écrivain doit préétablir avec soin. Suivons ses propos qui illustrent cela :

*« S'il est une chose évidente, c'est qu'un plan quelconque digne du nom du plan, doit avoir été soigneusement élaboré en vue du dénouement avant que la plume attaque le papier. Ce n'est qu'en ayant sans cesse la pensée du dénouement devant les yeux que nous pouvons donner à un plan son indispensable physionomie de logique et de causalité,-en faisant que tous les incidents, et particulièrement le ton général, tendent vers le développement de l'intention ».*<sup>22</sup>

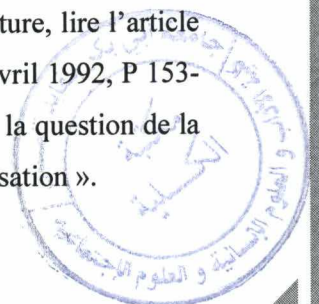
## 6.2. La nouvelle et la critique :

La nouvelle ne peut en aucun cas constituer un volume vu sa *brièveté quantitative* elle est donc promise à la publication dans un recueil, associée à d'autres nouvelles ou à des poèmes ou des essais. La nouvelle ne peut donc pas revendiquer une autonomie et une existence à elle seule.<sup>23</sup> Cette faiblesse constructive se retrouve au niveau de la création même : on admet qu'un écrivain puisse commencer par écrire des nouvelles mais pour prouver son talent, il lui faut écrire un roman. La nouvelle est donc vue comme un brouillon de roman, un pré-roman voire même comme un sous-roman.

*« Le statut de nouvelliste, sur le plan de la notoriété, est pire que celui du poète. La poésie ne permet pas de vivre, mais elle a pignon sur rue et fait l'objet de colloques dans le monde*

<sup>22</sup> *Philosophie de la composition* vol I TIERRY OZWALD, *la nouvelle*, p 52.

<sup>23</sup> Au sujet du mode de publication de la nouvelle et de son influence sur son écriture, lire l'article de Bruno Monfort : « la nouvelle et son mode de publication », *Poétique*, n°90, Avril 1992, P 153-171. Cette analyse propose en appendice un intéressant développement sur Poe et la question de la brièveté et suggère en particulier que Poe refusait la « notion du sens comme totalisation ».



*entier ; celui qui écrit des nouvelles est considéré comme un sous-romancier ».*<sup>24</sup>

Pour ne pas s'approfondir dans la question de ce triste bilan de la situation économique et littéraire de la nouvelle, et qui a un rapport direct avec la construction et la structure même de la nouvelle dont la brièveté notamment. Nous allons juste citer Luc Alary qui va nous résumer l'histoire de ce genre par une série de rendez-vous manqués !

*« Rendez-vous manqué avec la critique : à quand la grande somme universitaire sur le "genre" de la nouvelle ? Rendez-vous manqué avec les écrivains : ils sont une infirme minorité, bien souvent méconnue du grand public à 'y consacrer exclusivement ( ) rendez vous manqué avec les éditeurs : la nouvelle ne se vend pas ( ) Ce n'est pourtant pas faute d'avoir essayé. Tous (Gallimard, Julliard, Laffont, Minuit) ont, à un moment ou à un autre, lancé une collection spécialisée, en vain ».*<sup>25</sup>

Pour ne pas *ternir* la réputation de la nouvelle et croire que l'écriture de la nouvelle est un affaire de bricolage, il faut avouer que par sa brièveté, la nouvelle offre un terrain privilégié pour étudier l'organisation fonctionnelle d'un récit. Genre assez malléable, elle possède cependant des caractéristiques qui lui donnent une véritable identité.

### **6.3. Esthétique et éthique de la nouvelle**

Pourquoi, au total, écrire et lire des nouvelles ? Besoin d'argent ou manque de souffle d'auteurs exsangues ? Tentation de la facilité ou sentiment d'urgence de lecteurs pressés ? Ces motivations contingentes et triviales ne doivent pas être négligées. On ne saurait pourtant s'en satisfaire. Tout porte à croire que l'amateur de nouvelles (d'une expression qui associe heureusement auteur et lecteur, et convient bien au genre) trouve dans cette forme littéraire la

<sup>24</sup> Jean-Loup Trassart dans « travailler avec Jean-Loup Trassart », *Le français aujourd'hui*, numéro spécial, *La nouvelle*, Septembre 1989, P81-83.

<sup>25</sup> Luc Alary : *Notules sur la nouvelle en France*, AFIL, février 1991, N°8, p 5-8.

satisfaction d'un goût qui, consciemment ou pas, renvoie à une esthétique, et sans doute une éthique. Écrire et lire des nouvelles, c'est avant tout faire le choix de la légèreté et de la suggestion. En optant pour la narrativité, voire l'anecdote, le nouvelliste refuse l'emphase un peu mystique du poète ; en privilégiant la brièveté, la concentration et l'ellipse, il récuse la logorrhée impérialiste du romancier. Art de l'esquive, la nouvelle est le genre de la distance par excellence. En elle, nulle dramatisation de l'acte d'écrire. Moins œuvre que produit artisanal, elle est le fait de l'écrivain-bricoleur plus que de l'artiste-voyant. Ici règnent le dilettantisme courtois, l'humour parfois tragique mais jamais grave, et cet air de ne pas y toucher qui est comme un signe de ralliement pour happy few, la marque de fabrique d'un genre qui, plutôt que d'aspirer à être reconnu comme majeur, aurait tout à gagner à s'assumer résolument comme mineur. Art poétique, donc, et au-delà, véritable sagesse peut-être, que résume en somme ce célèbre programme : « Small is beautiful ! »<sup>26</sup>

Nous avons parcouru les éléments essentiels qui constituent une nouvelle littéraire dans la culture occidentale. Ces rappels historiques qui ont tenté de mettre la lumière sur la genèse des récits brefs dans la culture occidentale, ces définitions qui dans la plus part du temps associent la nouvelle littéraire à un récit dans lequel l'intrigue est simple et dans lequel aussi les personnages sont peu nombreux. C'est un récit aussi qui exige un soin particulier quant à son écriture, à sa structure et à sa construction dramatique. Ces conditions *posées* par Poe et ces éclaircissements donnés dans ce début de chapitre ne prétendent pas, à l'exhaustivité ni à la perfection ; mais nous espérons que le lecteur a été suffisamment informé sur ce genre et a pu obtenir mais aussi mémoriser ce qu'il est nécessaire pour une bonne compréhension de ce qui va suivre.

---

<sup>26</sup> GUY BELZANE, *Un genre à part*, [www.cndp.fr/revueTDC/776-41209.htm](http://www.cndp.fr/revueTDC/776-41209.htm)

## II. La nouvelle en Orient

La littérature arabe a utilisé sa propre terminologie et ses propres concepts jusqu' au XIXe siècle. Ceci est dit clairement dans ce qui suit par Élisabeth VAUTHIER et Jamel Eddine BENCHEIKH :

*« La littérature arabe a vécu jusqu'au XIXe siècle sur ses propres concepts, en définissant ses propres catégories. C'est dire qu'en ce domaine toute manipulation imprudente conduit à l'incompréhension, tout rapprochement hasardeux altère la réalité des faits ».*<sup>27</sup>

Nous allons voir après cette mise en garde, le même genre au plus au moins le genre qui est désigné par les mêmes termes dans l'Occident c'est à dire *la nouvelle littéraire* mais cette fois écrite en arabe ou tout simplement elle est arabe.

Nous allons procéder de la même manière et jeter la lumière sur les différentes transformations et appellations qu'a connues ce genre dans l'histoire littéraire arabe. Ceci va nous permettre de saisir, les enjeux et les contextes qui ont influencé les formes, les structures et les mécanismes de la narration<sup>28</sup>. Mais avant de s'engager dans une tel *avant-ure*, nous devons dorés et déjà « *prévenir* » le lecteur encore une fois sur le mode de transformation et d'évolution de la nouvelle arabe qui se développe « en cercles concentriques »<sup>[29]</sup>

---

27 Encyclopédie Universalis, la littérature arabe, par Élisabeth VAUTHIER et Jamel Eddine BENCHEIKH, éd 2004

28 Nous allons mettre l'accent sur l'importance d'étudier l'évolution et le développement du récit brefs pour pouvoir comprendre les contraintes et les enjeux de l'actuel genre en Occident. Nous allons faire de même avec la nouvelle arabe.

29 Parallèlement, la nouvelle française a connu un développement linéaire.

presque indépendants les uns des autres. Contrairement aux nouvelles italiennes, espagnoles et françaises qui évoluent d'une manière linéaire<sup>[30]</sup> ».<sup>31</sup>

### 1. La nouvelle arabe : début et évolution

La nouvelle littéraire arabe telle qu'elle est connue aujourd'hui tient ses origines de la littérature arabe et la littérature occidentale. Mais il faut le signaler à ce niveau que cette double identité est le sujet d'un débat ouvert, voire même d'un conflit entre les Arabes et les Occidentaux<sup>32</sup>, mais aussi entre les critiques et les historiens de la littérature arabe aussi.

Quelques critiques Arabes et mêmes occidentaux affirment au contraire que la nouvelle littéraire arabe est un genre purement arabe. Ils réclament que c'est une forme d'art de prose typiquement arabe et qui tient ses origines des *Maqamates*.

### 2. Les différentes formes de la nouvelle arabe

Des critiques affirment *pourtant* que ce genre a des antécédents et des racines bien lointaines dans la littérature arabe. Ces racines existaient effectivement et parfois continuent d'être et d'attirer l'intérêt des lecteurs et la curiosité des

---

<sup>30</sup> Ceci dit, il est difficile de chercher des rapports existants entre ces différentes formes littéraires qu'on peut qualifier de récit bref *en tout cas*. Mais, des études approfondies dans ce sens peuvent sûrement découvrir en dépit de ce « développement concentriques » de ce genre que des influences et des empreints ont marqué bel et bien ces formes littéraires.

<sup>31</sup> (Introduction) Nouvelles arabes, choisies et traduites sur le texte arabe par René, R. khavam ; Ed, SEGHERS, 1964 p 24.

<sup>32</sup> Ernest Renan (1823-1892) voit que les Arabes n'ont pas connu le récit pour deux raisons :

La première est que l'esprit arabe opte pour l'abstraction et s'éloigne de la personnification.

La deuxième est que le milieu aride du désert était pauvre en images divertissantes et diverses qui peuvent servir de matière première pour les écrivains.

Ces deux arguments ne sont, en évidence, pas très convaincants –ceux qui connaissent le minimum de la littérature arabe doivent être de cet avis - car en dépit de tout, l'homme utilise les moyens de communication et la langue surtout pour communiquer, pour marquer sa présence dans son époque, et raconter des histoires et son histoire etc. Ajoutant aussi les différentes productions littéraires notamment en poésie qu'a connue l'histoire arabo-musulmane qui a témoigné et témoigne jusqu'à notre temps de la richesse de ses contenus et la beauté de sa langue qui s'est inspirée entre autre de la beauté du désert qui n'était en aucun cas un obstacle face au pouvoir créateur des écrivains .

critiques. Nous allons découvrir ensemble, et avec le minimum de détails possibles que ces genres peuvent être associé *génétiquement* à la nouvelle connue actuellement dans le monde arabe et même occidental. Dans ce qui suit la nouvelle arabe après ses différentes métamorphoses a donné naissance à une forme plus au moins stable qui s'appelle « al-kissa al-khassira »(le récit court). Étudier d'une manière sommaire cette évolution ne va qu'enrichir ce travail et nous approcher de la structure de ces différentes formes qui sont désignées fautes de mieux par le même nom : nouvelle littéraire.

Commençons par un genre un peu spécial dans la littérature arabe, spécial par sa beauté et sa structure narrative – qui a révolutionné le récit de l'époque – et même par ses objectifs éducatifs qui démontrent que les Arabes de l'époque dégustaient avec un grand plaisir un langage raffiné et une langue soignée.

### **2.1 al- Maqâmât**

*Al-Maqâmât* ou la *séance* est très importante dans la littérature arabe car elle est associée à l'enseignement des expressions raffinées, bien agencées et surtout bien rythmées aux disciples de cette langue. Ce genre a été développé en Xe siècle. Si nous remontons dans l'époque de la poésie ancienne, nous constatons que le mot *Maqâmât* désignait à la fois le conseil de la tribu et les personnes qui y participent pour débattre les différents sujets. Il peut aussi signifier une conférence<sup>33</sup>. A partir de là, ce mot est utilisé pour désigner le « discours » d'une personne assise ou debout qui prêche des gens. Il ne s'agit pas bien sûr que de ce sens (un prêche) mais une *Maqâmât* dite artistique qui est un court récit avec un héros, un narrateur, un événement plaisant ou comique qui ironise sur un aspect précis de la vie sociale, littéraire etc. afin de le censurer.

*Al-Maqâmât* est composée de récits courts et indépendants en prose rimée avec des insertions de poésie. Créé par al-Hamadhânî (968-1008), ce genre d'une virtuosité stylistique étincelante culmine avec al-Harîrî (1054-1122).

33 Yousef Nour Awad, l'art de la *Maqâmât* entre l'Occident et l'Orient (fan al-*Maqâmât*, bayna al-machrikh wa al-maghreb), Dar al-kalam, Liban, 1969

Composées de cinquante séances, les *Maqâmât* d'al-Harîrî narrent les aventures de deux protagonistes : le narrateur al-Hârith et le héros Abû Zayd, vagabond bohème et fripon qui cherche à gagner sa vie par la ruse (al-hila) mais aussi par l'éloquence. Ses tribulations à travers le monde sont l'occasion de portraits ironiques et d'anecdotes croquées sur le vif. Très appréciées pour leur humour, les *Maqâmât* d'al-Harîrî ont été luxueusement enluminées par Yahyâ b. Mahmûd Al-Wâsitî, en 1237 à Bagdad. Ces peintures nous offrent un tableau incomparable de la vie des villes et des campagnes du monde arabe médiéval.

Al- *Maqâmât* est écrite dans une langue d'une virtuosité stylistique et poétique exceptionnelle selon tous ceux qui ont lu ou étudié. Nous avons quand même « fort mal apprécié ce style en reprochant à l'auteur d'une *Maqâmât* de chercher à réaliser des tours de forces en sacrifiant le sens et la suite des idées. »<sup>34</sup>. Il faut en revanche signaler que les Arabes ne sont pas de cet avis car ayant un gout d'une manière générale envers les belles lettres, trouvaient donc que c'est plutôt beau et qu'il est difficile de réussir une excellente *Maqâmât* telle que celle de Hamadhâni ou celle de Hariri. Les Arabes savent que ces écrivains déploient des efforts pour trouver la rime et les sonorités adéquates pour charmer les oreilles du lecteur et provoquer chez lui du plaisir.

L'encyclopédie Universalis va nous éclairer sur le contenu et nous donner une idée sur la structure narrative d'al-Maqâmât. Nous allons donc se contenter de ses termes sur ces points :

« *Il s'agit d'un texte n'excédant pas une dizaine de pages, souvent même plus bref, écrit en prose rythmée et rimée. Un*

---

34 (Introduction) Nouvelles arabes, choisies et traduites sur le texte arabe par René, R. khavam ; Ed, SEGHERS ; 1964 p 27

-Les lecteurs des *Maqâmât* dégusteront en revanche avec plaisir (du texte) chaque mot et chaque ligne. La facilité de la lecture au détriment du reste est un défaut aussi (la beauté du texte et son ornement avec des figures de styles et cette fameuse rime incomparable est un atout du texte). Une métrise de la langue et d'éventuelles recherches s'imposeront certes pour certains, mais ceci n'est nullement un défaut dans le genre mais en nous même.



*narrateur, sous le nom duquel se déguise en général l'auteur, fait le récit de sa rencontre avec un personnage haut en couleur qui est le héros de l'historiette contée. Ses apparitions revêtent des formes multiples. C'est, tour à tour, un bohème quelque peu parasite reçu par des bourgeois cultivés, un faux mendiant, un truand, un ascète, un gai compagnon qui narre des aventures survenues dans les milieux et les lieux les plus divers. Sa moralité est parfois douteuse, ce qui ne l'empêche pas d'adresser à ses contemporains des harangues moralisatrices ou de vertes satires. Quel qu'il soit, il fait toujours montre d'une culture très étendue. Maître de la langue, fin connaisseur de la poésie, il se tire de toutes les situations et s'attire l'admiration par des répliques d'une haute tenue ou la récitation d'un poème célèbre. Dans la bouche d'un vagabond, d'un berger en loques ou d'un Bédouin apparemment inculte, pareils discours provoquent un effet de surprise très recherché qui constitue souvent l'intérêt principal du récit. Celui-ci s'ordonne parfois autour d'une anecdote bien construite destinée, ici, à tracer le portrait d'un avare, celui d'un mécène, ou d'un dévot, et là, à décrire une scène, de bain maure, ou de mosquée. Ainsi défilent devant nous toutes sortes de personnages : négociants parvenus, tartufes, faux dévots, beaux esprits et poètes. D'autres fois, l'argument se fait très mince et la séance, réduite à une ou deux pages, est destinée à mettre en relief une sentence morale, un beau trait de caractère ou une considération sur l'existence ».*<sup>35</sup>

---

35 *Maqâmât* (séance) © Encyclopædia Universalis 2004. (DVD)

## 2.2. Le récit dans le Coran

Le discours narratif est l'une des caractéristiques du glorieux Coran. Par l'intermédiaire de l'Ange Gabriel, Dieu révéla au Prophète l'histoire des peuples anciens et les récits<sup>36</sup> de plusieurs personnages, messagers (Moïse, Jésus Christ, Salomon<sup>37</sup> et Mohammad...), et autres. Le Coran contient donc, un nombre important de récits riches en enseignements<sup>38</sup> intemporels afin de guider l'homme dans ce bas monde.

---

36 « Dans leurs récits, il y a certes une leçon pour les gens doués d'intelligence. Ce n'est point là des histoires fabriquées... » Sourate Youssouf- Verset 111.

37 Salomon par exemple était un prophète. L'histoire que nous raconte le Coran est magnifique et plein d'enseignements. C'était un homme fabuleux, qui avait des pouvoirs extraordinaires : il comprenait le langage des animaux et il maîtrisait des armées de toutes sortes. Il pouvait commander les vents et les éléments. Mais c'était surtout un Prophète hors du commun qui n'a jamais oublié son devoir envers Dieu et les Hommes. De son enfance (auprès de son père Daoud) à l'établissement de son royaume.

38 Ces récits ont des objectifs éducatifs, et on a signalé un peu plus haut que al-Maqâmât (la séance) partage aussi avec ces récits cette ambition. al-Maqâmât a peut-être la prétention d'imiter cette fameuse rime et poétique incomparable du Coran. Il faut dire aussi ou plus exactement avouer que toutes les tentatives d'imiter le style du coran -qui ne peut-être comparé ni à la prose ni à la poésie ont échoué (Tahaa Hossein a des études dans ce sens). Le Coran étant la parole de Dieu, a prévu que l'homme ne pourra pas re-produire un tel texte, et ceci est valable et confirmé par tout le monde : Le Coran a un style unique, une structure unique, une ouverture et un éclatement de sens qui ne cesse d'être prouvé par l'avancé des sciences et des technologies.

### 2.3. al-hadith

D'autres pistes portent à croire que la nouvelle littérature arabe tient ses origines de ce qu'on appelle « hadith »<sup>39</sup> qui signifie discours ou paroles et « qu'on trouve dans le titre de différents manuscrits : « Hadith Malik ibn Dînâr.<sup>40</sup> » (Nouvelle de Malik, fils de Dînâr, Bibliothèque Nationale de Paris, n°

39 Il ne faut pas confondre ce sens avec celui répondu pourtant dans la culture arabo-musulman car « hadith » signifie les propos (aqwal) tenus par le prophète Mohamed que le salut soit sur lui .Ce mot peut désigner aussi les actes (afâal) de celui-ci.

40 La biographie de cet homme est intéressante à étudier de plusieurs angles notamment la transformation qu'a connue sa vie après sa repentance. Derrière cela, il y a bien une vraie cause ! Il a vu un rêve dans lequel sa fille morte lui parlait. Observons ensemble le récit de son rêve. N'est ce pas un exemple parfait d'un récit bref ? Voici son récit par lui-même : « J'étais un homme qui aimait s'amuser et ensuite j'ai eu le penchant pour le vin. J'ai acheté une esclave avec qui j'étais heureux. Elle a donné naissance à une très belle fille que j'aimais. Je l'ai vu grandir. Chaque fois que je buvais du vin, Elle prenait le verre de ma main et le versait sur le sol. A l'âge de deux ans Elle fut décédée et m'a laissé avec beaucoup de chagrin .La quinzième nuit de Sha'ban j'étais ivre et je me suis endormi. Et j'ai vu dans un rêve que c'était le jour de la Résurrection et que je suis sorti de ma tombe avec un grand serpent qui me pourchassait. J'ai couru le plus vite possible, mais le serpent était toujours derrière moi. Je suis passé devant un Vieil homme, habillé avec des vêtements propre, mais très fatigué. Je l'ai appelé "O Sheikh, s'il te plaît sauve-moi de ce monstre !" Il a répondu, "O mon fils, je suis trop vieux et ce monstre est trop fort, je ne peux pas le combattre. Peut-être que quelqu'un d'autre peut vous aider."

J'ai continué à courir et le serpent me suivait toujours. Je suis passé au-dessus d'une fosse de feu et j'étais sur le point de chuter, quand quelqu'un me dit, "vous n'allez pas y habiter," en entendant ça j'ai couru vers les montagnes, Il y avait beaucoup de portails et devant chaque portail il y avait un gardien. Une voix venant de l'intérieur disait, "Laissez cet homme misérable rentré avant que son ennemi le capture." Les portails s'ouvrent, j'ai vu un groupe d'enfants leurs visages éclairés comme la lune, et parmi eux il y avait ma petite fille ! Elle est venue vers moi comme un rayon de lumière et avec sa main droite il a frappé le serpent, qui a pris fuite. Elle s'est assise à coté de moi et m'a dit, "O mon père, n'est ce pas le temps pour les cœurs des croyants de se soumettre au rappel d'Allah (Dhikr) et à sa vérité (Coran) qui a été révélée?" j'ai répondu, "O mon enfant, connais-tu le Coran?" Elle a répondu, "je l'ai appris de toi." Je lui est demandé, "O ma fille qu'est ce que tu fais ici?" Elle a dit "on est des enfants Musulman morts et on vit ici jusqu'au jour de la Résurrection et nous attendons nos parents." Je lui ai demandé, " O ma fille, qui était ce monstre qui me poursuivait et

1931), Malik ibn Dînâr est né en 130 hijri qui correspond à l'an 747. « Hadith al-Mouhallab (Nouvelles d'al-Mouhallab, ibid. n°1363) « Hadith du palais en or » (ibid. n° 2738) et dans la période moderne chez al-Mouwaylihi, par exemple (mort en 1930) : « Hadith 'Isa ibn Hicham » Nouvelles d'Isa ibn Hichâm, un personnage fictif qui tient la place de l'auteur. »<sup>41</sup>

#### 2.4. al-Qissa : (l'histoire)

Le mot « Qissa » se rattache à une racine qui signifie « tranché, couper » : c'est une pièce prélevée sur l'étoffe du réel, tel qu'on le voit. Elle peut prendre la forme d'un récit, d'un portrait, ou d'une pièce de théâtre. Certains auteurs Arabes de contes, comme les frères Taymour par exemple, sont aussi habiles dans le genre dramatique que dans la nouvelle. Pour eux, elle est souvent une esquisse psychologique peignant les différents états d'âme d'un personnage, ou une présentation synchrone de plusieurs types sociaux, au détour d'une rue. Mahmoud Taymour par exemple est appelé le «Maupassant» égyptien.<sup>42</sup>

---

voulait me tuer?" Elle a répondu, "O mon père, c'était tes mauvaises actions, que t'as accumulé et qui ont faillit te détruire." Et puis je lui ai demandé, "Et qui était le Vieil homme faible?" Elle a répondu, "C'était tes bonnes actions, que tu as affaiblis à tel point qu'il n'avait plus de force pour te défendre. Alors, O mon père, repent-toi et reviens à Allah, et ne sois pas parmi ceux qui vont périr," Soudain je me suis réveillé. Et je me suis repenti de mes péchés et revenue vers le chemin d'Allah.

Quand des enfants meurent à l'âge précoce et que leurs parents se montrent patient et ne se plaignent pas du destin, ceci est une salvation pour eux dans l'au-delà »

Parmi ses anecdotes qui nous ont marqué, il y a celle d'un voleur qui n'a rien trouvé dans la maison de Malik ibn Dînâr. Il lui a dit : vous n'avez rien trouvé à prendre. Vous voulez quelque chose qui peut vous rendre service dans l'au-delà. Le voleur a répondu : oui. Malik ibn Dînâr lui a demandé de faire ses ablutions et de faire deux prières. Ce voleur disait à ses amis après cette scène : « j'étais venu pour le voler et il m'a volé ». N'est ce pas un thème et une structure idéale d'une nouvelle ?

41 (Introduction) Nouvelles arabes, choisies et traduites sur le texte arabe par René, R. khavam ; Ed, SEGHERS ; 1964

42 (Nouvelles arabes, choisies et traduites sur le texte arabe passage pris de l'Introduction) par René, R. khavam ; Ed, SEGHERS ; 1964

« La Qissa arabe est l'illustration de certains préambules des narrateurs des « cent nouvelles nouvelles », comme par exemple celui de Monseigneur de Villiers pour la cinquante-septième Nouvelle : « Tandis que l'on me prête audience et que l'âme ne s'avance quand à présent de parfournir cette glorieuse et édifiante œuvre de cent nouvelles, je vous conterai un cas qui puis naguères est devenu en Dauphiné, pour être mis au rang et nombre des dites nouvelles »<sup>43</sup>

Il s'agissait d'atteindre le nombre de récits fixé. »<sup>44</sup> Le mot « Qissa » est désigné *parfois* dans la langue française par les termes suivants : la nouvelle élaborée.<sup>45</sup> Pour différencier la nouvelle du roman, la langue arabe ajoute au mot « *Qissa* », l'indication « *kassira* » qui veut dire en arabe *brève* ou *courte*. Ceci est valable pour la langue anglaise qui utilise « *short story* » pour désigner la nouvelle littéraire.

### 2.5. Al- Hikâya (le récit)

Quand une tranche de réel a fait l'objet d'un modelage particulier de la part de l'écrivain arabe, on possède alors une « Hikâya », terme dont la racine « *haka* » peut-être rapprochée d'une autre qui ne présente d'autre différence avec celui-ci qu'une prolongation avec la première syllabe, « *hâka* », verbe qui signifie « tisser un habit », ou « composer un poème ».

La « Hikâya » est une nouvelle où la création personnelle se manifeste avec plus de clarté. L'auteur non seulement choisit les faits mais leur fait subir une transformation qui donne à l'ensemble une forme particulière, une couleur propre avec son propre goût.<sup>46</sup>

La langue arabe ajoute au terme à « Hikâya » le qualifiant « *achâbia* » qui est l'équivalent de *populaire* dans la langue française. « *al-Hikaya achâbia* »

43 Les cent nouvelles nouvelles, Paris, éd. Garnier, p 257.

44 (Introduction) Nouvelles arabes, choisies et traduites sur le texte arabe par René, R. khavam ; Ed, SEGHERS ; P 13

45 Ibid. P 13-14

46 (Introduction) Nouvelles arabes, choisies et traduites sur le texte arabe par René, R. khavam ; Ed, SEGHERS ; 1964 p14

donnera donc le *conte populaire*. Celui-ci est défini dans la langue arabe comme un récit qui est raconté par une personne à un auditoire de bouche à oreille. Cette personne doit se tenir de respecter le contenu et la structure globale de ce récit. Ce conte est raconté généralement par des grandes mères à leurs petits fils. Le conteur doit mettre ces enfants dans un décor particuliers par les descriptions détaillées des personnages mais aussi par une façon de raconter très particulière qui s'adapte avec les situations de l'histoire, les personnages qui prennent la parole et ceci par une intonation changeante de la voix et un ton bien déterminé qui imite parfois même les événements naturels tel que le souffle du vent, par exemple . Il contient un début et une fin. Les actions et les transformations sont nombreuses. Le conteur ne doit pas s'arrêter aux détails ni au profil psychologique de ses personnages. Le conte populaire arabe a lui aussi une manière stable et figée pour le commencer « kan ya Makan fi kadimi azzaman » qui donnera « il était une fois dans les temps anciens ».

### **2.6. al-nâdira (la blague, l'anecdote)**

C'est une histoire courte qui véhicule un message ou une morale en utilisant l'ironie ou la censure d'un coté d'une personnalité ou d'une situation ou sous forme d'une exhortation. Ses héros sont dans la plus part du temps des avarés, des idiots ou des ivrognes et même des intelligents. Ces histoires se terminent généralement par une phrase plaisante et amusante. An' adira est facile à retenir par les contradictions qu'elle contient et l'ironie qu'elle utilise mais aussi par son caractère court. *Juha (mort en 747)* et *Abi Anaouas* sont les plus connus dans ce genre.

### **2.7. Les Mille et Une Nuits**

Au VIIIe-IXe siècles, un livre persan intitulé *Hezar Afsane* ou *Mille Légendes* qui a été traduit en arabe et a pris le titre de *Les Mille et Une Nuits* (*Elf leïla wa leïla* ). L'ouvrage perse, qui relevait du genre « miroir des princes », contenait vraisemblablement des récits exemplaires et était destiné à l'éducation des gouvernants. Il n'appartenait pas à une littérature populaire ou au folklore et avait le même statut que le recueil de fables animalières *Kalila et Dimna* (par

exemple). Seulement, à côté d'un récit-cadre qui est resté stable (l'histoire de Shahrazâd, qui encadre toutes les autres), le reste des contes a considérablement changé (comme le titre persan d'ailleurs) et une nouvelle matière y a été introduite. Ces contes ont été ensuite diffusés en Europe.<sup>47</sup>

### 3. La nouvelle littéraire arabe en Egypte au XIXe siècle

Beaucoup de critiques sont de l'avis qui dit que le monde arabe d'une manière générale s'est retourné vers l'Occident pour voir ce qu'il a de beau et de nouveau dans le domaine littéraire dans l'époque dite d'*Anahdha* que nous pouvons situer vers le début du XIXe siècle. Le monde arabe était jadis le centre d'intérêt et de curiosité de l'occident, les sources d'influences sont incontestées et incontestables. Mais ce dernier a su développer, améliorer, et remodeler ces inspirations alors qu'une « *sclérose* » historique a empêché le monde arabe de faire de même.

Il y avait bien sûr des conditions qui ont préparé ce climat et cette acceptabilité de prendre et d'être influencé par l'autre, citons par exemple le phénomène de la presse écrite qui a révolutionné le monde arabe et a contribué – comme dans l'occident- à la publication de notre genre en question : la nouvelle. La presse écrite s'adapte –comme nous l'avons déjà signalé le mieux avec la brièveté et la compression des événements de ce récit. L'apparition d'un public cultivé qui s'adapte *aussi* avec les exigences de son temps en préférant *lire court* et en une séance de lecture quelque chose qui peut le distraire, ce public peut se procurer des journaux quotidiens, c'est un public qui a les moyens quand même pour le faire. Ajoutons pour finir ces exemples, la femme qui s'est ouverte sur le monde de travail d'une manière un peu brusque, ce qui a facilité le contact avec l'autre sexe et de créer un environnement fécond pour d'éventuelles rencontres et donc d'éventuelles histoires réelles et de fiction : Les deux sexes écrivent ensemble et s'expriment par le fait littéraire pour dire à l'autre comment on voit le monde et l'autre mais aussi pour connaître l'autre et se faire connaître.

<sup>47</sup>Les\_Mille\_et\_Une\_Nuits, [http://fr.wikipedia.org/wiki/Les\\_Mille\\_et\\_Une\\_Nuits](http://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Mille_et_Une_Nuits).2009.

L'activité littéraire est donc relancée. Le terrain est préparé pour la nouvelle pour *re-voir* le jour avec deux types d'écrivains : ceux qui ont tenté de « marier » la nouvelle telle qu'elle était connue dans l'Occident, avec les différentes formes de la nouvelles arabes tels Mostafa Lotfi El Manfalouti<sup>48</sup> et al-Muwayliḥī Mohamed (1858-1930)<sup>49</sup>. Et ceux qui ont préféré regarder en avant et prendre cette forme nouvelle de l'Occident et l'adopter sans se soucier de leur patrimoine littéraire.

---

48 Mustapha Lotfi al-Manfalouti (1876–1924) est un écrivain et poète égyptien qui fit ses études à l'université Al-Azhar, au Caire. Ses œuvres principales étaient d'adapter des pièces françaises. Il a écrit de nombreuses nouvelles. Paradoxalement, il était incapable de parler ou comprendre le français et devait donc demander à ses collègues de faire les traductions pour lui, avant de les réécrire.

49 Ecrivain égyptien, fils de al-Muwayliḥī Ibrahim ami de Jamal Eddine al-Afghani et de Mohamed Abdou. Mohamed al-Muwayliḥī est connu par des textes écrits à la manière des séances (al- maqamat) de Badi'e Azaman Alhamadani qui s'intitule « hadattana issa ibn Hichâm » ( Issa ibn Hicham nous a raconté )



#### **4. Présentations des auteurs et des corpus :**

##### **4.1. Guy de Maupassant**

Maître consacré de l'art de la nouvelle, Maupassant jouit d'une singulière fortune littéraire : s'il est considéré à l'étranger comme le conteur français par excellence, et, en même temps, comme le fondateur d'une école internationale - de Joseph Conrad à Isaac Babel, de nombreux écrivains se réclament de son exemple -, la France, pendant longtemps, ne l'a pas assez apprécié pour se reconnaître en lui, et lui découvre seulement depuis les années 1970 des qualités autres que celles d'un naturaliste écrivant à l'ombre de Flaubert et de Zola.

Observations fines, pensées peu profondes, style clair et amène, composition bien équilibrée, telles sont les caractéristiques qu'une tradition séculaire attribue à son œuvre.

Mais cette écriture, dont l'aisance voisine avec la facilité, est mue par un sentiment tragique qui n'est plus le mal du siècle, et cette production trop abondante pour que le reproche de la prolixité puisse lui être épargné témoigne, par son importance quantitative même, d'un changement historique : celui qui a écrit en une douzaine d'années plus de trois cents nouvelles où, malgré la richesse de l'invention romanesque, les personnages, victimes d'un même destin, semblent être interchangeables, signent la fin du grand courant individualiste du XIXe siècle. Avec Maupassant, c'est la série, désolante et tyrannique, qui apparaît dans la littérature française.

##### **4.1.1. Sa jeunesse normande**

Mme de Maupassant mère, née Laure Le Poittevin (1821-1903), d'ancienne famille normande, est cultivée et sensible. Malheureusement, depuis son mariage, elle développe des troubles névrotiques : migraines, crises nerveuses, seront son lot. Elle vivra des journées enfermée dans le noir ; elle tentera de se suicider à l'aide de ses longs cheveux. Maupassant, toute sa vie, sera très attentif à sa mère : séjours auprès d'elle. Ils échangent de nombreuses lettres.

Le père de Maupassant, Gustave de Maupassant (1821-1899), est d'origine lorraine. Sa famille s'est installée en Normandie à la génération précédente. Laure Le Poittevin, entichée de noblesse, lui en a fait rechercher les origines. Un Maupassant a été anobli en Lorraine en 1752. Gustave a obtenu le droit de porter la particule le 9 juillet 1846. Le mariage avec Laure a lieu le 9 novembre 1846 (A son tour, Guy de Maupassant se montrera attentif à sa généalogie). Gustave de Maupassant se révèle léger, volage, dépensier.

Guy naît le 5 août 1850 au château de Miromesnil, selon toute vraisemblance : celui-ci a été loué par ses parents en 1849. Laure de Maupassant s'y serait transportée peu de temps avant son accouchement, tenant à ce que son enfant naisse en noble demeure. D'aucuns font naître Guy au domicile plus humble de ses grands-parents, à Fécamp, rue Sous-le-Bois (actuel quai Guy de Maupassant). En 1856 lui naît un frère, Hervé, cette fois au château de Grainville-Ymauville près du Havre. En 1859, le père, ayant trop dépensé, doit exercer un métier ; il est employé, puis associé à un agent de change parisien. Guy fréquente fugitivement le lycée Napoléon (aujourd'hui Henri IV) à Paris. En 1860, ses parents se séparent, après des scènes dont Guy semble avoir été très marqué (voir le récit " Garçon, un bock ! "). Devenu adulte, il marque parfois de l'opposition, souvent une sorte de mépris à son père, avec lequel il ne rompt cependant jamais.

Les enfants restent à Etretat avec Mme de Maupassant, dans la villa des Verguies. Maupassant fait d'abord des études avec sa mère et un abbé, vivant le reste du temps avec les petits paysans et pêcheurs. Il est en 1863 envoyé en pension à l'institution ecclésiastique d'Yvetot, dont l'atmosphère pieuse et renfermée ne lui convient guère. Il s'en fait renvoyer en 1868 après des incartades, sous prétexte qu'il a écrit des vers inconvenants. Il va alors en pension au lycée Corneille, à Rouen. Son " correspondant " est le poète Louis Bouilhet, auteur de *Melaenis* (1853), *Les Fossiles* (1854), etc., le plus intime ami encore vivant de Flaubert. Celui-ci, vieil ami des Le Poittevin, est plein de bienveillance envers Guy (mais il n'y a pas de raison de croire qu'il soit son

père, comme le bruit en courut. Guy a bien le même type physique que lui, mais c'est aussi celui de Bouilhet : un type normand très caractéristique. L'amitié ancienne pour Alfred Le Poittevin suffit à expliquer la sympathie de Flaubert). Maupassant s'attache aux deux amis, assiste aux réunions littéraires chez Flaubert, à Croisset, s'essaye aux vers. Bouilhet meurt le 18 juillet 1869. Guy est bachelier le 27 juillet.

Outre ces deux écrivains, dont l'influence est fondamentale — Maupassant s'est toute sa vie proclamé le disciple de Flaubert —, le jeune Guy a connu en 1866 à Etretat le poète anglais Ch. A. Swinburne qui faisait scandale par sa réputation d'homosexuel et de sadique — il avait d'ailleurs baptisé sa maison “ Chaumière de Dolmancé ”, d'après Sade (Swinburne est “ un Poe idéaliste et sensuel ”, selon la préface de Maupassant à une traduction des Odes et Ballades de Swinburne, 1891). Et Maupassant a vu en 1868 Courbet peindre La Vague dans une maison d'Etretat, sur la falaise.

Paris, pour commencer des études de droit. C'est la guerre de 1870. Maupassant est versé à Rouen, dans l'intendance ; il est pris dans la débâcle des armées françaises, et s'en souviendra toujours avec horreur. De retour à Paris ; puis à Rouen, pendant la Commune de Paris. Son père lui trouve un remplaçant ; il est démobilisé en novembre 1871.

Paris des employés, du canotage, des débuts littéraires ( Ses débuts littéraires et ses emplois)

1872 : Guy de Maupassant, après bien des démarches, est surnuméraire au Ministère de la Marine ; 1873, il est employé à 125 F par mois ; en 1878, il gagne 2 000 F par an, plus 600 F donnés par son père, et “ tire le diable par la queue ”. A cette époque, il passe au ministère de l'Instruction publique. Il y reste jusqu'en 1880, puis se met en congé (il est rayé des cadres en 1882).

Canotage : Chatou, Bougival, Argenteuil, en 1873 (il est surnommé “ Joseph Prunier ” dans son groupe d'amis) ; puis 1875, à Bezons. Il loue une chambre à l'auberge Poulin. Joyeuse vie ; des filles, prouesses sexuelles. Les effets d'une syphilis se font sentir dès 1877. Cure à Loèche-les-Bains.

Il fréquente les milieux littéraires : Flaubert (à Croisset et à Paris : rue Murillo jusqu'en 1875, puis 240, rue du Faubourg Saint-honoré), et, par l'entremise de Flaubert, Tourgueniev (dont il écrit : “ Il sait composer en quelques pages une œuvre absolue, grouper merveilleusement les circonstances et tracer des figures vivantes, palpables, saisissantes<sup>50</sup> ”), Edmond de Goncourt (lui et son frère mort jeune, “ fouilleurs du passé, fouilleurs de la vie, fouilleurs de la langue ”, écrit Maupassant). D'autre part il connaît Zola (“ dont le nom sonore et glorieux résonne en ce moment à tous les coins du monde, au milieu de la haine exaspérée des uns, de l'indignation vraie ou feinte des gens du monde (...) et de l'admiration frénétique d'un grand nombre ”. Les dimanches d'un bourgeois de Paris, 1880). En 1877, dîner chez Trapp, avec les jeunes Huysmans, Céard, Hennique, Alexis, Mirbeau, en l'honneur des trois maîtres : Flaubert, Goncourt, Zola.

Maupassant écrit une pochade pornographique, La feuille de rose, maison turque, représentée en 1875 en petit comité. Des pièces, refusées par les théâtres. Des contes, non signés de son nom. Des vers publiés en 1879 dans une revue lui valent des poursuites. Enfin, en avril 1880, voici la publication des Soirées de Médan, recueil collectif patronné par Zola, dans lequel figure Boule de Suif. Flaubert, très sévère jusqu'alors pour le travail de Maupassant, avait écrit à sa nièce le 1er février qu'il s'agissait d'un chef-d'œuvre. A peine Maupassant reconnu écrivain par le succès de Boule de Suif, Flaubert meurt en mai 1880.

Grande tristesse de Maupassant, qui a vu peu de temps auparavant Flaubert brûler, une nuit, à Croisset, d'anciennes correspondances. Croisset demeure un lieu privilégié pour lui. Maupassant s'éloigne vite du groupe naturaliste. Il reste disciple de Flaubert par son “ originale impersonnalité ” ; “ Je ne crois pas plus au naturalisme et au réalisme qu'au romantisme ”<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Le Gaulois, 21 novembre 1880

<sup>51</sup> Lettre à Alexis, 17 janvier 1877.

Domiciles parisiens de Maupassant : dans la même maison que son père, 2, rue Moncey, une petite chambre ; puis en 1876, seul, deux pièces 17, rue Clauzel (une maison de “ filles ”).

### **5.1.2. Maupassant chroniqueur, nouvelliste, romancier, voyageur**

Chroniqueur : au quotidien Le Gaulois, de 1880 à 1888. Au quotidien Gil Blas, dès 1881 ; plus épisodiquement au Figaro. Tous ses récits paraissent dans les journaux avant d'être réunis en volume. Souvent, ils sont inspirés par l'actualité. L'importance de la littérature dans les journaux d'alors est très grande : certains publient chaque jour plusieurs chroniques ou contes, et un ou deux feuilletons romanesques d'auteurs vivants. C'est aussi dans les journaux que Maupassant a publié plusieurs comptes rendus des Salons de peinture. Il s'est rendu en Algérie, en juillet-août 1881, comme envoyé spécial du Gaulois, au moment des soulèvements indigènes dans le Sud-Oranais. Une énorme production de récits. Les recueils sont : La maison Tellier, 1881 ; Mademoiselle Fifi, 1882 ; Contes de la bécasse, Clair de lune, 1883 ; Miss Harriett, Les sœurs Rondoli, Yvette, 1884 ; Contes du jour et de la nuit, 1885 ; La petite Roque, Monsieur Parent, Toine, 1886 ; Le Horla, 1887 ; Le rosier de Madame Husson, 1888 ; La main gauche, 1889 ; L'inutile beauté, 1890. Une énorme production romanesque : Une vie, 1883 ; Bel-Ami, 1885 ; Mont-Oriol, 1887 ; Pierre et Jean, 1888 ; Fort comme la mort, 1889 ; Notre cœur, 1890.

Canotage. (Maupassant loue à Sartrouville une chambre chez Levanneur, en 1881-1884 ; il loue une villa à Triel en 1889.) En 1883, il se fait construire la villa “ La Guillette ” à Etretat.

Voyages : à Cannes, près de sa mère malade, en 1884 ; il séjourne ensuite pendant l'hiver à Cannes régulièrement jusqu'en 1890. A Antibes, où son frère essaie une exploitation agricole, en 1885, 86, 87. Maupassant possède un yacht, Le Bel-Ami, à partir de 1885. Il fait des croisières : par exemple en avril 1888 en Méditerranée. Autres voyages : en Afrique du Nord, en 1887, 88, 89, 90 ; en Corse avec sa mère, en 1880 ; en Italie (Venise, Rome, Naples, la Sicile) en

1885, et en 1889 (Livourne, Pise, Florence). Recueils sur ses voyages : Au Soleil, 1884 ; Sur l'eau, 1888 ; La vie errante, 1890.

Domiciles parisiens : 1880-1884, 83, rue Dulong ; 1884-1889, 10, rue de Montchanin (aujourd'hui rue Jacques-Bingen), au rez-de-chaussée d'un hôtel possédé par son cousin : il s'y fait installer un cabinet de travail éclairé à l'électricité et très orné ; 1889-1890, 14, avenue Victor-Hugo ; 1890, 24, rue de Boccador, plus une garçonnière avenue Mac-Mahon.

Maupassant devient riche. Ainsi, ses chroniques lui sont payées 200 à 300 F chacune ; en 1889, on estime qu'il gagne 120 000 francs par an (comparer avec son salaire de 1878 !) A partir de 1885 (Bel-Ami), les contes mettent en scène des gens du monde. C'est que Maupassant a peu à peu pénétré dans ce monde, dont il déteste d'ailleurs l'artificialité et la bêtise, et fréquente des femmes qui ont des salons réputés : Hermine Lecomte du Noüy en 1883 (une " amitié amoureuse ", au moins), la comtesse Potocka vers 1884 (belle, excentrique, autoritaire et indépendante : il fait partie de son étrange cercle des " Macchabées ", les hommes qui sont " morts " d'amour pour elle, et portent un insigne ; des lettres de 1889 le montrent épris, soumis, fasciné) ; Marie Kann, sa maîtresse ; sa sœur Mme Cahen d'Anvers.

Maupassant fréquente chez Mme Emile Straus, veuve de Georges Bizet, à partir de 1885 : un milieu que Proust a bien connu, Mme Straus étant un modèle de Mme de Guermantes.

D'autres femmes, certaines humbles, comme Joséphine Litzelmann, donneuse d'eau à Chatelguyon, dont Maupassant a des enfants non reconnus (Lucien 1883, Lucienne 1884, Marthe 1887) ; une danseuse de l'Opéra en 1888-1890 ; Gisèle d'Estoc, lesbienne d'autre part, femme qui écrit et sculpte. D'autres ; mais on prête facilement à cet écrivain riche en aventures féminines (une mystérieuse " dame en gris ", du monde, dont parle son valet François Tassart).

Le frère de Maupassant, Hervé, instable, causant de grands soucis à sa famille, successivement sous-officier, employé, agriculteur, devient fou peu à peu en 1887-88, est interné à Lyon en 1889, meurt à l'asile le 13 novembre de cette

année. C'est Maupassant, déchiré, qui s'est occupé des soins et de l'internement. Lui-même est malade des signes tertiaires de la syphilis, et d'hérédité nerveuse : migraines, vertiges, troubles de la vue, alopecie, neurasthénie alternant avec des périodes d'exaltation, hallucinations. Présents depuis 1877, ces signes s'aggravent, causant à Maupassant des souffrances considérables à partir de 1888. Soigné au mercure, au bromure, aux excitants, il se drogue en outre à l'opium et à l'éther. Il prend des eaux à Châtelguyon, Aix, Plombières, Luchon, Divonne, à partir de 1883. Peu de contes à partir de 1889. Débuts de romans, restés inachevés, en 1890 et 1891 : *L'âme étrangère*, *L'angélus*. Dépression en 1891, tentative de suicide en janvier 1892. Internement à la maison de santé du Dr Blanche (le fils du Dr Esprit Blanche, qui soigna Gérard de Nerval). Maupassant meurt le 6 juillet 1893, après une lente dégradation. Il est enterré au cimetière Montparnasse.

Après sa mort Maupassant a été la victime des clichés<sup>52</sup> mais il n'était pas le seul dans ce domaine. Gérard de Nerval<sup>53</sup> par exemple a bel et bien passé pour un poète de second plan jusque dans les années 1930. Ceci n'est nullement important car notre homme a laissé derrière lui une bibliographie importante qui témoigne de sa grandeur et son éminence comme un homme de lettres incontestées.

---

<sup>52</sup> Ces clichés sont généralement des reproches non fondées. Maupassant est *un homme à femme* ou *un joyeux canoteur*, ou *un amateur d'histoires* etc. il est classé alors dans une catégorie inférieure parmi les petits maîtres et ces mêmes personnes ont reproché à ces récits de ne pas atteindre « la grande littérature ».

<sup>53</sup> Le XIXe siècle a considéré *pourtant* Gérard de Nerval comme un écrivain mineur : aimable compagnon, doux rêveur, gentil poète.

## 4.2. Présentation du corpus : Le « Horla »

Dans la dernière version de 1887 le récit est présenté sous la forme d'un journal intime, on peut remarquer que cette version la plus détaillée est la plus complète. C'est pourquoi il est plus judicieux d'étudier cette même version plutôt que la précédente.<sup>54</sup>

Les progrès de la maladie, l'abus des drogues qui prétendent la soigner engendrent enfin chez Maupassant des cauchemars et des angoisses dont ses dernières nouvelles comme *La Peur*, *Lui ?* Et surtout *Le Horla*, témoignent douloureusement et spectaculairement.

Dans *Le Horla* précisément, qui est le journal d'un homme obsédé par son double maléfique, la névrose de Maupassant devient la matière même d'un récit brûlant qui s'enfonce progressivement dans la folie. Incapable d'exorciser ce dédoublement, de tuer "l'autre" qui l'habite, "le Horla", le narrateur se résigne à son propre suicide : "Il n'est pas mort... Alors... alors... il va donc falloir que je me tue, moi !..."

### 4.2.1. Le résumé de la nouvelle :

L'histoire de cet ouvrage est celle d'un homme de quarante-deux ans qui vivait dans une demeure se situant au bord de la Seine. Un jour sans raison apparente, il fut pris d'étranges sensations et de malaises qui laissèrent penser à cet homme qui n'était pas seul, qu'on le suivait quoi qu'il fasse, qu'il était pourchassé par un être qu'il ne pouvait voir. Le narrateur nous décrit son angoisse et l'instabilité du fonctionnement de ses sens. Un jour, il s'endormit en laissant près de son lit une carafe remplie d'eau. A son réveil, qu'elle ne fut pas sa surprise lorsqu'il la trouva vide, persuadé que personne n'avait pu pénétrer dans sa chambre.

Pensant être fou, l'homme décide de fuir vers le Mont-Saint-Michel où il visita le monument médiéval et parla avec un moine de l'existence des choses invisibles. Pensant être guérit, il retourne chez lui, mais très rapidement sa "folie" le

---

<sup>54</sup> On fait référence ici au : *Le Horla (première version)*. Guy de Maupassant ; Texte publié dans *Gil Blas* du 26 octobre 1886.



reprend. Ne sachant plus quoi penser, l'homme décida donc de mener des expériences : la nuit avant de se coucher, il place divers aliments à côté de son lit (du lait, de l'eau, du pain, du vin et enfin des fraises) à son réveil, les aliments qui le dégouttaient n'étaient plus à côté de son lit, il aboutit donc à la conclusion effrayante que quelqu'un était présent dans sa chambre chaque nuit et que cette personne buvait son eau et mangeait les aliments qui le « dégouttaient » le plus.

Plus tard, il se rend à Paris où il reste trois semaines, dans cette même ville il assiste à une séance d'hypnotisme qui rend ses pensées confuses tout en alimentant la question que son esprit se pose sans arrêt : L'invisible pourrait-il exister ? Un beau jour de printemps lorsque l'homme se promène dans le jardin de sa demeure, il voit devant lui une rose se détacher et s'élever en l'air, alors rentré chez lui angoissé par ce qu'il vient de voir, il s'assoit dans un fauteuil pour réfléchir. C'est alors qu'il voit une page de son livre qu'il avait auparavant posé, se tourner comme si une personne était là en train de lire sans pour autant pouvoir la distinguer.

Maintenant, l'homme en est sûr, un être invisible est à quelques pas de lui, l'envahissant de sa présence pesante ; il baptisa cet être "le Horla". Après de multiples tentatives il finit par le voir lorsqu'un soir il se retourne vers son miroir comme il avait l'habitude de faire, sauf que cette fois il fut surpris de ne pas voir son reflet, celui-ci avait disparu..... Puis lentement il réapparut comme si quelque chose était passé devant lui...

Il l'avait donc vu, cet être si envahissant qui lui détruisait sa vie. Nous avons pu remarquer dans le récit que les domestiques du personnage principal sont eux aussi atteints par la même folie que lui, ce qui nous laisse penser que cette "folie" est extrêmement contagieuse.

Le personnage principal se met à réfléchir sur un sujet que l'humanité redoute : existe-t-il un être plus perfectionné que l'homme, serait-il son successeur ? Le narrateur répond à ce sujet par l'existence du "Horla". Plus tard le personnage apprend que la province de São Paulo au Brésil est touchée par une épidémie de folie dont les symptômes sont semblables à ceux qu'il possède.

Il se souvient alors que juste avant que sa folie le prenne, il avait vu passer sur la Seine un bateau brésilien. Pour en finir avec sa folie le personnage décide de tuer le "Horla" par le feu : il l'enferme dans sa chambre et met le feu à sa demeure tout en observant l'incendie depuis son jardin. Tout à coup il entend des cris qui lui rappellent qu'il avait laissé ses serviteurs dans sa demeure... Il se pose alors la question si le "Horla" aurait pu échapper à une mort si certaine pour un homme.

Il prit alors conscience que cet être invisible qu'il nommait "le Horla" faisait partie intégrante de son esprit et de son corps.

### 4.3. Naguib Mahfouz

Naguib Mahfouz est né au Caire en 1912, et il a commencé à publier dans les années 30. Après des études de littérature et d'histoire, il entame une carrière de fonctionnaire qu'il poursuivra en parallèle avec sa carrière d'écrivain... Il a également participé activement à la vie littéraire égyptienne, en animant des salons littéraires, et en encourageant toute une génération de jeunes écrivains. Il évolue au centre d'un cercle d'amis, surnommés les Harâfich, qu'il régale par son sens de l'humour. Il collabore également à l'observation de la vie sociale et politique en publiant régulièrement des chroniques dans le grand quotidien al-Ahrâm.

Il est souvent considéré comme le « père tutélaire » de la littérature égyptienne, à la fois pour son rôle d'animateur de la vie littéraire contemporaine, et parce qu'il a été parmi les premiers à adapter la langue arabe littéraire à la forme du roman, qui est un genre occidental. Avant lui, l'avant-garde littéraire était surtout poétique. Il y avait quelques précurseurs (comme Muhamad Husayn Haykal, auteur de *Zainab*, publié en 1914). Mais aucun ne s'est attaqué, avant lui, au réalisme social, avec de longs romans qui font revivre tout un univers, à la manière de Tolstoï ou de Dickens. Dans son livre d'entretiens avec Gamal Ghitany, *Mahfouz par Mahfouz*, il explique que son combat stylistique est le plus difficile qu'il ait eu à mener. « *Savez-vous que le plus grand combat de ma vie est celui que j'ai livré contre la langue arabe ? Dans mon premier roman, La vanité des destins, le style employé était inspiré du Coran. On nous avait appris que la forme et le fond sont deux problèmes indépendants. (Mais) en abordant la littérature réaliste, j'ai eu des difficultés à trouver un style, les mots ne se pliaient pas, ils ne m'obéissaient pas. (...) Comment rendre naturel un dialogue écrit en arabe littéral ? (et pas dialectal) (...) Je n'avais aucun modèle devant moi, tous les génies qui avaient précédé notre génération s'étaient abstenus d'écrire sur les quartiers populaires. Les rares qui en avaient traité écrivaient les dialogues en langue vernaculaire, ce qui éludait la question. Le véritable défi*

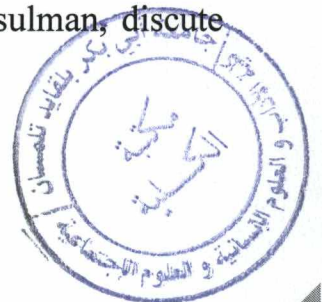
*consistait à moderniser le langage pour le rendre esthétique et réaliste à la fois.* » Donc, moderniser l'arabe littéraire, en faire un instrument souple, capable d'exprimer les nuances du monde moderne. L'arabe littéraire avait pour mérite d'être compris d'un plus grand nombre que l'arabe dialectal, lié un lieu géographique.

Nabuib Mahfouz a reçu en 1988 le prix Nobel de littérature. C'est le premier romancier de langue arabe à recevoir cette distinction. En France, ses œuvres ont commencé à être traduites dans les années 1970 ; après le prix Nobel, les traductions se sont multipliées, et une bonne partie de ses œuvres est aujourd'hui disponible en français.

Avant sa mort Mahfouz était quasiment aveugle, mais continuait de dicter ses textes. C'est un écrivain populaire en Egypte, connu pour ses écrits et leurs adaptations cinématographiques. Il a beaucoup publié dans la presse, ses nouvelles, et certains de ses romans, en feuilletons.

#### 4.4. Mahfouz et le Caire

L'œuvre de Mahfouz est prolifique (près de 40 romans, dont la plupart sont traduits en français, des recueils de nouvelles, des scénarios, des pièces de théâtre...). Elle est assez variée, car elle reflète à la fois le parcours intérieur de Mahfouz et les différents événements qui ont affecté l'histoire de l'Egypte. Cependant elle est ancrée dans l'histoire du Caire, et en particulier dans le quartier populaire du Gamaleyya, dans lequel il a vécu les douze premières années de sa vie, mais auquel il ne cessera de revenir. Ce quartier renaît sous sa plume, véritable microcosme historique et humain, où l'échoppe s'adosse au palais, où l'esplanade jouxte le monastère soufi, où le bourgeois, l'intellectuel et l'artisan se rencontrent au café, où le cheikh, saint homme musulman, discute avec le futuwatt (protecteur et homme fort de la ruelle).



Mahfouz connaît bien aussi le milieu des intellectuels et des fonctionnaires, et la petite et moyenne bourgeoisie. Il en décrit la manière de vivre à différentes époques, en particulier dans la Trilogie, dans Le jour de l'assassinat du leader et dans des nouvelles.

Il a quitté ce monde le mercredi 30 août 2006 à l'âge de 94 ans.

#### 4.4.1. L'évolution du style

Mahfouz explique, toujours dans Mahfouz par Mahfouz, qu' « avec l'âge, on commence à analyser les gens, à ne retenir dans leur destin que ce qui est exemplaire ou emblématique... » Dans le même temps son style, après avoir été descriptif, s'est concentré. Mahfouz parle de cette évolution avec humour : « Pourquoi mon style, après avoir été descriptif, s'est-il concentré ? Les raisons en sont nombreuses. Tout d'abord, je pense que chaque âge a son rythme, et que je n'écrirais pas aujourd'hui la Trilogie de la même façon, car mon rythme de vie autant que mon environnement ont changé. Mais il faut également souligner l'influence de la radio et de la télévision, qui ont apporté un certain art de l'essentiel. Ce phénomène a modifié les goûts, et aussi la manière de lire. Aujourd'hui, on appréciera davantage une phrase unique, là où, autrefois, l'on écrivait une page entière. Enfin, de naturaliste, ma littérature est devenue une littérature d'idées, et les idées ne se prêtent guère à la prolixité. Tous ces facteurs ont transformé mon écriture, et le cinéma m'a aidé à resserrer mes œuvres. ».

#### 4.5. Présentation de la nouvelle de Naguib Mahfouz : *Sous l'abri*, (Tahta al-midhalla)

*Sous l'abri* est l'une des nouvelles les plus célèbres<sup>55</sup> de Naguib Mahfouz car elle est « marquée par le doute métaphysique mais aussi par le retour à la critique sociale et politique »<sup>56</sup>. Elle reflète le désarroi ressenti par Mahfouz et l'Égypte entière, en particulier après la guerre des six jours. Dans cette nouvelle très sombre, "Sous l'abri de bus", c'est le sens même de la réalité qui vacille<sup>57</sup>. Cette nouvelle a été écrite en 1969<sup>58</sup>.

---

<sup>55</sup> Ce n'est pas une manière pour nous de sous estimer les autres nouvelles mais *Sous l'Abri* et *A la recherche de Zaabalâwi* sont considérées par la critique et même par son traducteur Richard Jacquemond, parmi les meilleures de Naguib des années soixante.

<sup>56</sup> Richard Jacquemond, *Naguib Mahfouz l'amour au pied des pyramides*, BABEL, 2002, P.8.

<sup>57</sup> Dans notre étude comparative, nous allons éclaircir ce point c'est-à-dire comment la vérité dans cette nouvelle vacille et oscille avec des événements extraordinaire. C'est ce qui va donner naissance à un *fantastique* avec toute l'ampleur que peut avoir ce mot.

<sup>58</sup> La liaison de la guerre de 6 jours (5 juin 1967) et donc le contexte historique de l'époque et ce choix de *l'écriture* de cette nouvelle est peut-le sujet d'une étude intéressante qui utilisera bien sûr d'autre approche critique. Car dans la nouvelle en question, on ne peut pas s'empêcher de se poser des questions quant aux vraies causes qui peuvent pousser Naguib à adopter une telle aptitude face à l'écriture qui dégage de l'hésitation, de l'ironie et même un certain mépris vis-à-vis des réactions d'autrui et sa passivité (qu'on peut sentir dans les réactions des personnages de cette nouvelle) devant des événements importants de la vie. Les événements sont absurdes et inconcevables à un point que le narrateur et avec lui le lecteur se demande si c'est de la réalité ou c'est du *cinéma*.

#### 4.5.1. Le résumé de la nouvelle *Tahta al-midhalla* (Sous l'abri du Bus<sup>59</sup>)

Dans un climat froid et humide, des passants se sont réunis sous l'abri du bus pour s'abriter. Brusquement, un homme surgit en courant comme un fou ; derrière lui un groupe d'homme qui tente de l'attraper en criant : « voleur ... attrapez le. » Ils ont réussi à le faire et l'ont roué de coups sous les regards intrigués de ces gens qui sont sous l'abri mais aussi près d'un policier insouciant et indifférent à cet événement. Ces gens ont pensé à une scène de cinéma même si les coups étaient réels.

Ce qui a attiré les regards de ces gens, ce sont deux voitures qui s'étaient percutées en causant une déflagration puis elles ont brûlé. L'un de ses occupants est plein de sang. Incapable de se mettre debout, il reste sans vie sur le sol. C'est une catastrophe.

Le voleur a cessé d'appeler au secours et il a commencé à se déshabiller et à danser avec élégance sous les applaudissements de ces hommes qui tout à l'heure le rouaient de coups et sous la stupéfaction de ceux qui étaient sous l'abri. Si ce n'est pas du cinéma, c'est de la folie. Pendant ces moments, une fenêtre s'est ouverte sur un homme qui a donné un signe à une femme dans le même immeuble. Ils sortent ensemble juste après, bras-dessus bras-dessous, indifférents à la pluie. Devant les épaves des deux voitures, ils se déshabillent entièrement et commencent à faire l'amour. C'est un scandale pour les gens qui attendent le bus. Un policier allume une cigarette. La danse, les applaudissements, la ronde des jeunes garçons et la pluie continue.

---

<sup>59</sup> Nous avons souligné le complément du nom « du bus » car dans la version originale en arabe Naguib Mahfouz s'est contenté du titre suivant : (*Tahta al-midhalla*) qui donne, si on traduit mot à mot, *Sous l'abri*. Celui qui a traduit le texte c'est-à-dire Richard Jacquemond, a ajouté lui-même « du bus » pour des raisons évidentes pour lui car cet abri est tout simplement d'un bus et cette indication est donc *un plus* offert par le traducteur pour orienter le lecteur davantage et exclure toutes confusions et hypothèses de lectures mal placées avec d'autres abris que peuvent suggérer ce mot.

Une caravane de chameaux arrive avec des bédouins et des bédouines. Ils campent juste à côté du voleur dansant. Des voitures de touristes européens arrivent juste après. Ces passagers explorent les lieux sans donner de l'importance à ce qui se passe.

Arrivent ensuite quelques ouvriers de maçonnerie, suivis de camions remplis de pierres et de ciment et de matériel de construction. Ils construisent un magnifique tombeau, ils dressent ensuite un grand lit de pierre, le recouvrent de draps et décorent ses pieds de fleurs. Ils mettent les corps, têtes écrasées et membres carbonisés, le cadavre, même ces deux amants toujours enlacés et les déposent dans la tombe qu'ils rebouchent et recouvrent de terre. Sur cette tombe, un homme habillé d'une blouse, on dirait un juge, il lit un texte, un jugement ? personne ne peut l'écouter tellement le bruit, le fracas, ...les danses, les chants, des scènes d'amour, la pluie, le tonnerre et même la mort tout a atteint son apogée.

Nos spectateurs gardent toujours un espoir que ces événements ne soient qu'une partie d'un tournage.

Un homme d'une grande taille, habillé en noir, surgit en inspectant la rue avec des jumelles. On le croyait le réalisateur. Lui non plus n'est qu'un élément de ces scènes absurdes. Déçus, ces gens qui sont sous l'abri appellent un policier qui se dirige vers eux en les interrogeant pourquoi ils sont restés dans ces lieux. Avec son fusil, il les tue l'un après l'autre. Leurs corps s'accumulent les uns sur les autres sous la pluie.



# **Chapitre II**

## **Étude comparative des structures narratives des deux nouvelles**

## 1. L'Espace

Nous allons démontrer que l'espace dans la nouvelle de Naguib Mahfouz abouti à un vide, un vide car finalement celui-ci ne peut pas « absorber », supporter, contenir ou plus simplement être la scène de tous ces événements de cette nouvelle. Thierry Ozwald le dit très bien dans ce qui suit :

*« La nouvelle est de nature absolument paradoxale : son projet est littéralement de « définir » le vide, qu'elle envisage a priori comme « un espace » (au sens étymologique du terme : spatium : l'arène), c'est-à-dire comme essentiellement « circonscriptible » ».*<sup>60</sup>

En effet, ce qui attire l'attention du lecteur dans la nouvelle *Sous l'abri* de Naguib Mahfouz est justement cette notion de l'espace qui est investie d'une manière intelligente et fructueuse aussi. Intelligente car il a su mettre dans un *espace unique* des événements différents, et significatifs (on reviendra aux actions un peu plus tard) et fructueuse car c'est un espace qui a pu « supporter » la richesse des événements qui sont – il faut le dire – impressionnants quand ils se déroulent dans un seul lieu.

*« Un vend froid, chargé de parfum de l'humidité, balaie la route. Les passants pressent le pas, à l'exception d'un petit groupe qui va se serrer sous l'abri de l'arrêt de bus ».*<sup>61</sup>

Cette espace unique (mais équivoque) est désigné par le pronom démonstratif « cela » par métonymie car « cela » désigne ces événements qui se déroulent en

<sup>60</sup> Thierry Ozwald ; La nouvelle ; Hachette ; 2003 France, P 129.

<sup>61</sup> Naguib Mahfouz, *L'amour au pied des Pyramides*, (Sous l'abri) trad., Richard Jacquemond, éd Babel, 2002, P 10.

face des personnages qui sont sous l'abri et aussi sous *les yeux* du narrateur, mais on ne peut guère dissocier les événements du lieu dans lequel, ils se tiennent.

« *C'est ce qui me fait dire que tout cela doit être une scène qu'on tourne pour un film* »

La même chose est vraie pour les adjectifs démonstratifs « ce » dans les phrases suivantes :

« - *c'est une véritable catastrophe !* »

- *Si ce n'est pas une scène de film, c'est de la pure folie !*

- *C'est du cinéma, cela ne fait pas de doute...* ».

L'espace de la nouvelle orientale de Naguib Mahfouz est aussi bien réel et correspond bel et bien à notre monde, le monde de la ville moderne avec des gens normaux qui ont l'air de mener une vie normale. Une rue et un lieu sur lequel se focalise la narration c'est celui de cet espace qu'on peut résumer par, un sous abri de bus et ce que peuvent voir à partir de là des personnages qui s'y trouvent mais aussi un policier et d'autres personnages témoins de ces scènes.

« *La scène semble devoir se figer sous ce jour ordinaire, lorsque soudain un homme surgit d'une rue latérale(...). La route est désormais déserte, ou presque (...). Sous l'abri, les uns attendent le bus(...). Au milieu de la chaussée, le voleur tente de s'échapper (...). Sous l'abri, tous les yeux sont fixés sur la bagarre* ».<sup>62</sup>

Le lecteur de cette nouvelle identifie facilement les lieux qui sont explicites et simples à repérer. Le caractère marquant de ces lieux et donc de cet espace, c'est qu'il est stable et on a l'impression de regarder dans un écran qui est figé et statique. Le lecteur aura donc une vue celle du narrateur bien évidemment mais aussi de ces personnages qui sont sous l'abri. Cela dit que les événements de cette nouvelle se passent et se produisent dans un même endroit.

<sup>62</sup> Naguib Mahfouz, *L'amour au pied des Pyramides*, (Sous l'abri) trad., Richard Jacquemond, éd Babel, 2002, P 27.

« *Il ne reste plus sur la route que les combattants et les gens qui attendent sous l'abri (...). Sous l'abri les yeux restent fixés sur eux(...). Un nouvel incident vient attirer leur attention : deux voitures... mais personne ne quitte l'abri de peur de se mouiller* ». 63

Nous pouvons justifier ce caractère figé de cet espace par le fait que l'auteur veut donner au lecteur l'impression du vraisemblable, non seulement pour la crédibilité du récit lui-même mais, nous assistons aussi à une construction progressive d'un environnement particulier qui veut faire en sorte que le lecteur s'attende à l'apparition d'un réalisateur et donc faire croire que c'est vraiment une scène de cinéma. Une scène qui ne peut par évidence être filmée que dans un lieu bien déterminé. La fiction comme nous le savons n'est pas le produit d'un seul élément du récit mais c'est plutôt une composition et un entrecroisement des éléments du récit. Naguib Mahfouz a donc commencé cette stratégie narrative ainsi.

64

Naguib Mahfouz n'est ni le premier, ni le seul à avoir « opté » pour ce genre de décor confiné et cet espace retreint, on retrouve ce choix chez Maupassant, *Mademoiselle Fifi* de Maupassant mais aussi chez Kafka, *Dans la colonie pénitentiaire*, *Secrets de Colette*, et *Omphale* de Gautier, etc. dans tous ces récits, on introduit aussi directement le lecteur au sein de territoires bien délimités et de dimensions relativement réduites.

Délimiter l'espace est donc une manière pour contenir, isoler et réduire cet espace qui ne peut-être qu'un champ symbolique qui conduit et se projette vers

<sup>63</sup>Naguib Mahfouz, *L'amour au pied des Pyramides*, (Sous l'abri) trad., Richard Jacquemond, éd Babel, 2002, p28.

<sup>64</sup> « La fiction désigne l'univers mis en scène par le texte : l'histoire, les personnages, l'espace-temps. Elle se construit progressivement au fil du texte et de sa lecture. » Yves Reuter, *L'analyse du récit*, Dunod, Paris, 1997, P 19.

Nous verrons ci-dessous, comment l'espace et les autres éléments du récit vont contribuer à donner les mêmes effets ou les mêmes impressions chez le lecteur pour aboutir à un style particulier de Naguib qui se veut fantastique.

d'autres dimensions plus grandes, vers des niveaux plus profonds de significations et d'interprétations. Thierry Ozwald l'explique bien dans le passage suivant :

*« La logique réductrice qui est l'œuvre dans la nouvelle conduit à poser les jalons d'un espace symbolique qui tend à sa propre résorption et qui, loin d'ouvrir des vues, de donner naissances à des paysages ou de dévoiler des panoramas, abdique au fil de lecteur de sa faculté de structurer et de conceptualiser le monde ».*<sup>65</sup>

L'espace est ici l'un des fondements de l'ancrage réaliste de l'histoire. Il peut ainsi ancrer la nouvelle dans le réel<sup>66</sup>. Le lecteur croit à l'existence de ce réel car il le voit par analogie dans son monde.

La notion de l'espace dans cette nouvelle a deux fonctions qui sont tributaires de deux réalités différentes mais insaisissable à la fois :

- a. Si c'est un espace « filmé », et donc les lieux d'un tournage d'un film, sa conception même dans l'imaginaire du lecteur changera et le lecteur devinera un peu près à quoi il fait référence dans son acte de lecture.

« - si ce n'est pas une scène de film, c'est de la pure folie ! »<sup>67</sup>

- b. Si c'est une simple réalité absurde qui va rendre la notion même de cet espace à sa juste valeur « commune ». c'est-à-dire cette notion va à être perturbé, et insaisissable. À cause de ce va et vient entre « le vrai » et « le faux » espace. Cet espace est vibrant car instable dans son essence même. On peut dire alors que, la nature des événements ou plutôt de tout l'environnement de ce récit donne à l'espace sa propre valeur.

<sup>65</sup> Thierry Ozwald, *La nouvelle*, Hachette, 2003 France, P 135.

<sup>66</sup> Si cet espace a un caractère symbolique ou a un aspect universelle, voulu ou pas par l'auteur, d'autres études s'en occuperont, car dans ce cas d'autres approches qui prendront non seulement le texte comme objet mais aussi le hors texte.

<sup>67</sup> Naguib Mahfouz, *L'amour au pied des Pyramides*, (Sous l'abri ) trad., Richard Jacquemond, éd Babel, 2002., p 29

- *C'est du cinéma, cela ne fait pas de doute. Et le policier est aussi de la partie, il attend son rôle ?*
- *Et l'accident ?*
- *Une cascade bien montée. A la fin, on va voir sortir le metteur en scène à une fenêtre ».*<sup>68</sup>

Il est certes que ce même lieu a pu supporter un ensemble d'événements différents voire paradoxaux : une poursuite, une bagarre (ces deux événements s'adaptent parfaitement à la rue commune dans nos esprits et à ce qu'on peut s'attendre de voir dans les rues d'une manière générale). Or, des voitures qui se percutent et un couple qui fait l'amour, un policier indifférent face aux crimes ..sont des scènes qui sortent de l'ordinaire et laissent le lecteur perplexe et indécis quant à sa compréhension. Le degré de réalisme diminue voire même connaît une chute libre. Le lecteur est mis dans une situation conflictuelle et paradoxale, entre la fonction de ce lieu et ce qu'il peut supporter de formes admises et courante et entre des scènes d'amour et des indifférences flagrantes d'un policier qui est censé rétablir l'ordre. Ce lieu va avoir une conception et une représentation spatiale *utopique* voire même à un « non-lieu ». Mais, tout cela n'est pas sans conséquences ; car, c'est ce même effet qui prépare si ce n'est pas lui-même la cause direct d'un fantastique de premiers degrés de Naguib Mahfouz.

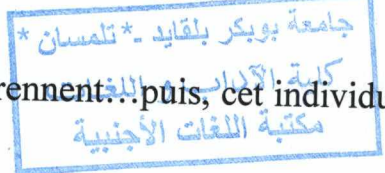
Passons maintenant à la nouvelle française le *Horla*, mais avant, il faut rappeler que *Horla* dans sa version définitive est écrite sous forme de journal intime<sup>69</sup>. Dans cette version, le narrateur nous raconte des événements du 8 mai au 10 septembre. Il vit seul avec ses domestiques, dans une maison près de Rouen<sup>70</sup>. Pris de malaise dont il ignore l'origine et qui s'amplifie jour après jour, différents

<sup>68</sup>Naguib Mahfouz, *L'amour au pied des Pyramides*, (Sous l'abri ) trad., Richard Jacquemond, éd Babel, 2002, p P 29.

<sup>69</sup> Contrairement à la première version de 1886 qui est organisée sous forme d'un véritable conte avec sa structure typique de l'enchâssement et obéit à une logique événementielle. Dans cette seconde version, il n'y a plus d'intermédiaire entre ce narrateur et le lecteur.

<sup>70</sup> Chef-lieu de la Région Haute-Normandie et du département de la Seine-Maritime, sur la Seine, à 123 km au nord-ouest de Paris<sup>70</sup>.

voyage le soulagent. Mais dès son retour, ses maux reprennent... puis, cet individu devient obsédé par son double maléfique.



D'après ce petit rappel, nous avons constaté qu'à la différence de la nouvelle de Mahfouz de Mahfouz, dans laquelle le lieu est unique ; les événements du *Horla* se déroulent dans différents lieux du fait de la mobilité du narrateur et ses voyages. Mais, la nouvelle en question commence aussi comme le nouvelle arabe par une description qui se focalise sur la maison, et les lieux qui l'entourent.

*« 8 mai.- quelle journée admirable ! J'ai passé toute la journée étendu sur l'herbe, devant ma maison (...) j'aime ma maison où j'ai grandi. De mes fenêtres, je vois la seine qui coule, le long de mon jardin, derrière la route(...). A gauche, là-bas, Rouen, la vaste ville aux toits bleus, ... ».*

La maison et ce beau paysage décrit par le narrateur, ont une fonction peut-être symbolique car ce sont les lieux qui inspirent en évidence confiance et sensés être des lieux de repose et de détente.

Toute la note de la première journée du 8 mai, est caractérisée par la description de l'espace -temps, ce qui donne si on parle avec le vocabulaire de la narratologie la situation initiale ou état initial. (On y reviendra après quand on évoque l'intrigue du récit.) Cette description de l'espace veut mettre le lecteur dans un univers particulier qui le préparera à la lecture suite de l'histoire.

*« Pour une grande partie des Anglo-Saxons et presque tous les français, la nouvelle accélère bien les processus de perception et l'entrée dans le monde narratif, mais ceci est dû à un « pouvoir allusif » du genre, qui suggérerait tout ce qu'il ne dit pas ».*<sup>71</sup>

L'espace dans la nouvelle de Maupassant, est aussi ordinaire dans le sens où il évoque un univers rural et urbain aussi, sans exception utile à signaler. On est face à un espace qui contribue à fonder un ancrage réaliste de la même manière que dans *Sous l'abri*. Sauf qu'il faut dire que dans le *Horla* la description des lieux est plus

<sup>71</sup> Florence Goyet, La nouvelle 1870-1925 .PUF.1993 .

riches, plus détaillée, plus « réaliste »<sup>72</sup> -si on ose dire- par le fait qu'on nous peint avec une précision marquante et des détails, qui sont clairement repérables par le nombre important des adjectifs, et les propositions subordonnées relatives et avec un degré moins important les compléments du nom. Ce passage est représentatif et contient les qualificatifs évoqués et commence par des phrases simples pour décrire, Avranches, ensuite, elles deviennent plus au moins longues et contiennent des comparaisons pour rapprocher les images voulues aux esprits des lecteurs et donner un effet plus artistique à son style.

*« Quelle vision, quand on arrive, comme moi, à Avranches, vers la fin du jour ! La ville est sur une colline ; et on me conduisit dans le jardin public, au bout de la cité. Je poussai un cri d'étonnement. Une baie démesurée s'étendait devant moi, à perte de vue, entre deux côtes écartées se perdant au loin dans les brumes ; et au milieu de cette immense baie jaune, sous un ciel d'or et de clarté, s'élevait sombre et pointu un mont étrange, au milieu des sables. Le soleil venait de disparaître, et sur l'horizon encore flamboyant se dessinait le profil de ce fantastique rocher qui porte sur son sommet un fantastique monument.*

*Dès l'aurore, j'allai vers lui. La mer était basse, comme la veille au soir, et je regardais se dresser devant moi, à mesure que j'approchais d'elle, la surprenante abbaye. Après plusieurs heures de marche, j'atteignis l'énorme bloc de pierre qui porte la petite cité dominée par la grande église. Ayant gravi la rue étroite et rapide, j'entrai dans la plus admirable demeure gothique construite pour Dieu sur la terre, vaste comme une ville, pleine de salles basses écrasées sous des voûtes et de hautes galeries que soutiennent de frêles colonnes. J'entrai dans ce gigantesque bijou de granit, aussi léger qu'une dentelle, couvert de tours, de sveltes clochetons, où montent des escaliers tordus, et qui lancent dans le ciel bleu des jours, dans le ciel noir des nuits, leurs têtes bizarres hérissées de chimères, de diables, de bêtes fantastiques, de fleurs monstrueuses, et reliés l'un à l'autre par de fines arches ouvragées».*<sup>73</sup>

<sup>72</sup> On n'échappe pas à notre nature ! Maupassant est un adepte du naturalisme.

<sup>73</sup> Guy de Maupassant, le Horla. Éd. Pocket, 1998, P 119-120.



Le lieu a aussi une fonction particulière dans cette nouvelle, il contribue à la description du personnage principale du récit par *métonymie* : décrire le lieu dans lequel vit le narrateur, son environnement et la manière de considération de ces lieux contribuent indirectement (par voie de conséquence) à la description du personnage et faire d'une manière ou d'une autre son portrait ou plus exactement *dévoiler* un aspect de ce portrait. Nous pouvons qualifier ce personnage<sup>74</sup> d'amoureux de la nature, de l'air frais et de tout ce qui est beau.

Dans la nouvelle arabe, cet effet est absent et la description de l'espace se fait d'une manière neutre, dans le sens où ce narrateur est attiré davantage par l'aspect des événements surprenants et insensés.

Pour conclure ce point, nous allons le résumer avec d'autres termes et dire que dans les deux nouvelles, l'espace est désigné pour tenir compte à la fois de la réalité qu'il évoque, de son utilité pour l'action, des significations qu'il suggère. Dans les deux nouvelles, l'espace indique ou peut-être interrogé de trois angles qui sont soit simultanés, soit successifs :

**L'espace référentiel :** Dans *Sous l'abri*, il s'agit d'un lieu public, qu'est une rue, et plus exactement, une vue qui est en face d'un lieu qui sert à abriter les passagers des bus, du soleil et de la pluie. Vu la mobilité du héros du Horla et ses voyages, l'espace référentiel est différent, le héros est devant sa maison, puis devient itinérant en se déplaçant chez le médecin, en errant dans la forêt, près de la mer etc. Mais l'endroit dans le quel la plupart des événements de l'histoire se déroulent c'est bel est bien sa demeure. On est donc en face deux nouvelles qui respectent « parfaitement » le modèle type d'une nouvelle littéraire par le fait qu'elles présentent des lieux présente un espace narratif qui se veut réaliste.

**L'espace fonctionnel :** « le simple inventaire des espaces référentiels – déjà cités- en relève la composante fonctionnelle. Du fait, que

<sup>74</sup> Si on utilise ce qui est dit pour atteindre un non-dit ou atteindre une structure profonde du texte .

l'histoire est inhérente à la nouvelle, la représentation d'un lieu, sa disposition dans un ensemble, met en évidence sa fonction dans le déroulement de l'action. »<sup>75</sup> on va en déduire alors que, les événements de la nouvelle arabe et même occidentale sont référentielles mais aussi fonctionnelles puisque dans les deux textes la fonction de l'espace est de servir de décor et en même temps ces mêmes lieux sont l'espace des événements des deux histoires. Il faut signaler comme même que cela s'adapte avec un degré plus important sur *Sous l'abri* car ce même lieu de décor est le champ de ces *scènes de cinéma* ou de *ces scènes absurdes*. Alors que les événements du *Horla* se déroulent principalement dans la maison du héros, les autres lieux cités ont des fonctions parfois de décor et parfois de *trajet* du héros. Les extraits suivants vont illustrer cela :

**Décor :** « 8 mai. – Quelle journée admirable ! J'ai passé toute la matinée étendu sur l'herbe, devant ma maison, sous l'énorme platane qui la couvre, l'abrite et l'ombrage tout entière. J'aime ce pays, et j'aime y vivre parce que j'y ai mes racines, ces profondes et délicates racines, qui attachent un homme à la terre où sont nés et morts ses aïeux, qui l'attachent à ce qu'on pense et à ce qu'on mange, aux usages comme aux nourritures, aux locutions locales, aux intonations des paysans, aux odeurs du sol, des villages et de l'air lui-même ». <sup>76</sup>

**Trajet :** « 14 juillet. – Fête de la République. Je me suis promené par les rues. Les pétards et les drapeaux m'amusaient comme un enfant. ... ».

**Trajet :** « Dès l'aurore, j'allai vers lui. La mer était basse, comme la veille au soir, et je regardais se dresser devant moi, à mesure que j'approchais d'elle, la surprenante abbaye. Après plusieurs

<sup>75</sup> Daniel Grojnowski, *lire la nouvelle* ; Nathan, Paris. 2000 ,p82 .

<sup>76</sup> Guy de Maupassant, *le Horla*. Éd. Pocket, 1998, P 115.

heures de marche, j'atteignis l'énorme bloc de pierre qui.... Quand je fus sur le sommet, ... ». <sup>77</sup>

**1.3. L'espace signifiant :** Cette lecture de l'espace fonctionnelle est intimement liée avec ce que le lecteur peut suggérer comme significations se rapportant à ces lieux des deux textes : dans sous l'abri le lecteur dans cette hésitation qui est permanente, associe ce lieu dans le quel se déroule ces événements dramatiques, chaotiques et même parfois érotiques à une scène du cinéma (fiction de la fiction) ou à des scènes réelles mais inconcevables, incroyables et donc fantastique. Dans le Horla, l'espace a la fonction de décor, délimitation du trajet du héros, mais aussi il révèle des aspects de l'état d'âme de celui-ci et sa psychologie.

## 2. Le temps

Comme l'espace, le temps est une construction et un élément de la structure narrative de la nouvelle, il est donc important de l'analyser et en comprendre la nature et la fonction.

La profusion d'études que la narratologie moderne a consacré à cet aspect de la structure narrative oblige à préciser certains concepts, en vue d'éviter des explications confuses. Pour la même raison, il donc important -si ce n'est pas indispensable - avant de commencer, de dire qu'est ce que nous entendons par la notion du temps elle même.

La première analyse fixera le temps de l'histoire racontée, c'est à dire de l'univers représenté dans le récit ou le temps réel ou fictif et la deuxième sur le temps mis à raconter cette histoire ou le temps de la narration ou du récit.

Nous allons utiliser la définition de Christian Metz pour éclairer les deux temps déjà cité :

« Le récit est une séquence deux fois temporelle... : il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant). Cette dualité n'est pas seulement ce qui rend possibles toutes les distorsions temporelle

---

<sup>77</sup> Ibid., 1998, P 124.

qu'il est banal de relever dans les récits (trois ans de la vie du héros résumés en deux phrases d'un roman, ou en quelques plans d'un montage « fréquentatif » de cinéma, etc.) plus fondamentalement, elle nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre ». <sup>78</sup>

**2.1. Le temps de l'histoire :** Les catégories temporelles utilisées dans les deux nouvelles sont bien réelles et correspondent -comme c'est le cas de l'espace-, au monde réel. Dans la nouvelle de Naguib Mahfouz, il s'agit d'une journée qui paraît ordinaire grâce à la description annoncée au début du texte et on peut dire de même aussi pour celle de Maupassant.

*«Les nuages s'amoncellent et se font plus denses, comme si la nuit venait, puis la bruine commence à tomber ».*<sup>79</sup> *Sous l'abri, Naguib Mahfouz, p27.*

*«8 mai. – Quelle journée admirable ! J'ai passé toute la matinée étendu sur l'herbe, ».**Le Horla, Guy de Maupassant, p115.*

Le mode de construction du temps est explicite, détaillé, et facilement identifiable dans les deux nouvelles et ne crée guère de problème ou d'embarras quant à sa situation sur l'axe du temps, autrement dit le lecteur sait très bien où il est mais aussi quel temps, il fait. Dans la nouvelle arabe, c'est grâce aux indicateurs de temps qui orientent, aident et parfois rassurent le lecteur quant aux enchaînements chronologiques « logiques » des événements et parfois c'est l'événement lui-même qui devient un point de repère pour un autre qui le suit.

*« (...) Il(le voleur) se met à agité les bras comme s'il faisait un discours(...) un nouvel incident vient attirer leur attention : deux voitures ont démarré en trompe (...) soudain, elle freine, (...). Le*

<sup>78</sup> Christian Metz, Essais sur la signification au cinéma, Klincksieck, Paris, 1968, p.27.

<sup>79</sup> Naguib Mahfouz, L'amour au pied des Pyramides, (Sous l'abri) trad., Richard Jacquemond, éd Babel, 2002, P27.

*voleurs poursuit sont discours* ». *Sous l'abri*. Naguib Mahfouz. p 28.

Comme l'espace, Maupassant avait le souci de la précision dans sa manipulation du temps qui est lui aussi un élément fondamentale dans l'étude de la structure narrative du récit qui est une manière ou un élément qui contribue à l'ancrage réaliste de toute l'histoire. Dans le *Horla*, le temps a une autre nature, différente de celle de *Sous l'abri*, car on est face à un journal intime, à un héros qui nous raconte des « fragments » important d'une partie de sa vie. Son récit commence le 8 mai et fini le 10 septembre.

« 8 mai. – *Quelle journée admirable ! J'ai passé ...* »

« 15 mai. – *J'ai un peu de fièvre depuis quelques jours ; je me sens souffrant, ou plutôt je me sens triste. ...*»

« 16 mai. – *Je suis malade, décidément ! Je me portais si bien le mois dernier ...*».

D'autres distinctions importantes sont aussi à signaler, sur son mode de répartition et à sa durée. Prenant au début *Sous l'abri*, qui est une nouvelle -qui répond on dirait, à la norme de la nouvelle parfaite - si on la considère de ce point de vue : le temps. L'histoire se déroule en une seule matinée ou plus exactement dans une partie d'une matinée. Une simple lecture attentive va découvrir, aisément que ce choix satisfait à la fois, à la norme de l'écriture de la nouvelle certes, mais aussi, à l'effet que ce discours lui-même veut donner au lecteur : l'impression que les événements de l'histoire sont à la fois vraies, envisageables comme réels et authentiques même. Dans ce cas, le fantastique surgira poussé par la force des choses qui n'admet en aucun cas que ces événements puissent se dérouler dans le même espace comme on l'a déjà signalé mais ajoutant aussi, qu'ils ne peuvent pas se dérouler simultanément.

« - *Si ce n'est pas une scène de film, c'est de la pure folie !* »

*Sous l'abri*, Naguib Mahfouz. P29

Il ne faut pas trop exagérer sur ce point car lecteur est mis dans des limites du fantastique perçu ou définit dans ce cas, comme un gout pour l'étrange<sup>80</sup>. D'autre part, et en regardant ce « grand plan », d'un autre angle, le lecteur découvre ainsi que le narrateur, que ce temps peut correspondre parfaitement aussi à une scène ou une prise d'un tournage d'un film. Le temps est alors une notion qui est aussi instable, une notion qui vibre, provoqué par un discours lui-même vibrant par ces éléments *provocateurs* quand ils sont mis dans le même espace et se déroule en même temps.<sup>81</sup>

## 2.2. Le temps de la narration

Jusqu'à maintenant, on a évoqué le temps qui correspond à l'univers représenté ou le temps de l'histoire ; le temps de la narration ou du récit ou des pages du livre mérite aussi notre attention si on veut vraiment saisir les contraintes de la structure narrative. Mais aussi des aspects de l'écriture de Naguib Mahfouz.<sup>82</sup> Dans la nouvelle de ce dernier, le temps de la narration le plus dominant est le présent dit, le présent de narration. L'exemple suivant peut illustrer cela.

*« Une fenêtre s'ouvre bruyamment dans un immeuble en face de l'arrêt de bus. Tous les regards se tournent vers elle, malgré les applaudissements et la pluie. Un homme y apparaît, habillé en pied en cap, qui se met à siffler. Aussitôt, une autre fenêtre s'ouvre dans le même immeuble, où apparaît une femme parfaitement habillée maquillée, qui répond à ses sifflements par un signe de tête. Pendant quelques instants, les gens sous l'abri ne les voient plus, puis ils sortent ensemble de l'immeuble, bras dessus bras dessous, indifférents à la pluie. Ils s'arrêtent devant les épaves des deux voitures, échangent un mot et se déshabillent entièrement sous la pluie ».* p 29 -30

<sup>80</sup> Jean Baronian, perçoit le fantastique comme un certain gout à l'étrange.

Jean Baronian, *la France fantastique de Balzac Louÿs*, Verviers, Marabouts.1973.

<sup>81</sup> Le moins qu'on puisse dire c'est que ce choix n'est pas arbitraire, bien au contraire, Naguib Mahfouz était bien placé et surtout bien informé sur les exigences d'une telle technique et stratégie narrative de la nouvelle et notamment à celle qui se veut fantastique.

<sup>82</sup> Ces résultats potentiels sont à vérifier sur d'autres corpus du même auteur, si on veut prétendre à un degré minimal de scientificité. Cette prétention « prématurée » verrait le jour dans d'autres études de notre part.

Le temps du récit est donc simultanément à celui de la fiction elle-même le temps de narration est lui-même celui de l'histoire. Le narrateur dans ce cas raconte *son histoire* au moment même où elle se produit. Ce choix correspond parfaitement aux spécificités du *présent* « mobilisé » ici pour *soutenir* la narration, car le présent est un temps le plus souvent utilisé par les journalistes qui jouent sur les codes narratifs pour "dramatiser" en quelque sorte et intéresser le public. Ce choix consiste aussi à rendre le narrateur en quelque sorte *présent* de certaine manière dans l'univers représenté, en dépit de son absence ou son omniscience. Cette impression qu'a le lecteur que le narrateur est présent et que la narration est homodiégétique est due à ce choix de la narration simultanée qui suscite un narrateur de ce type pour faire croire au lecteur que le narrateur raconte l'histoire au moment où elle se produit.

Naguib Mahfouz a utilisé une *vitesse de la narration*<sup>83</sup> beaucoup plus importante que celle utilisée dans la nouvelle de Maupassant, pour les raisons suivantes : Sous l'abri raconte l'histoire d'une partie d'une journée et la narration se fait dans le temps réel, et le nombre de pages consacrées à cette narration est *quatre pages* alors que l'histoire du *Horla* s'étend sur presque cinq mois et l'auteur a utilisé presque quatorze pages. Le temps de l'histoire est donc supérieur à celui de la narration.

On constate aussi que dans sous l'abri ces dialogues utilisés visent à produire cette illusion d'une égalité temporelle entre temps de la fiction et temps de la narration.

Le *Horla* utilise en revanche une autre technique narrative qui lui permette d'omettre ou de sauter des journées entières, le lecteur n'a pas les notes qui correspondent aux journées du 9,10 et le 11 mai par exemple, le narrateur se

---

<sup>83</sup> La vitesse désigne le rapport avec *la durée de l'histoire* (calculée en année, mois, jours, heures...) et *la durée de la narration* (ou plus exactement, de la mise en texte, exprimée en nombre de pages ou de lignes)

contente de nous dire dans le 12 mai : « *j'ai un peu de fièvre depuis quelques jours.* »

Les temps dominant aussi dans le Horla est le présent de l'indicatif, mais le passé composé, le passé simple et l'imparfait sont employés pour des fonctions diverses. Commençons par le présent qui est utilisé exactement de la même manière que dans Sous l'abri si on considère que chaque journée ou chaque note est une narration indépendante des autres, on aura dans ce cas des séquences séparées que chacune raconte une petite histoire qui a ou aurait une relation avec les autres séquences. Le présent est alors le temps le plus adéquat avec le contexte de ces petites histoires car on a affaire à un narrateur-personnage, le présent s'adapte parfaitement avec ce choix du discours qui se veut comme on l'a déjà signalé un peu plus haut donner l'impression que ces événements sont simultanés avec les moments de lecture. Le présent est utilisé pour la description quand la narration est simultanée comme dans l'exemple suivant :

« 15 mai. – J'ai un peu de fièvre depuis quelques jours ; je me sens souffrant, ou plutôt je me sens triste. » .le même temps est utilisé pour la *narration* quand le discours est dans la même situation c'est-à-dire se raconte au moment de l'histoire. Ce passage en est un exemple :

*« Vers dix heures, je monte dans ma chambre. À peine entré, je donne deux tours de clef, et je pousse les verrous ; j'ai peur... de quoi ?... Je ne redoutais rien jusqu'ici... j'ouvre mes armoires, je regarde sous mon lit ; j'écoute... j'écoute... quoi ?... Est-ce étrange qu'un simple malaise, un trouble de la circulation peut-être, l'irritation d'un filet nerveux, un peu de congestion, une toute petite perturbation dans le fonctionnement si imparfait et si délicat de notre machine vivante, puisse faire un mélancolique du plus joyeux des hommes, et un poltron du plus brave ? Puis, je me couche, et j'attends le sommeil comme on attendrait le bourrea. ».*

La différence est que Maupassant a diversifié les temps de la narration et a gardé l'imparfait comme temps de l'arrière plan : de la description ou des actions



secondaires comme le veut le bon usage de ce temps de l'indicatif. Il a utilisé l'imparfait pour la description quand l'événement est ultérieur aux moments de l'histoire. Cet exemple illustre cela :

*« La mer était basse, comme la veille au soir, et je regardais se dresser devant moi, à mesure que j'approchais d'elle, la surprenante abbaye ».*

Le passé simple trouve facilement sa place dans ce contexte : le narrateur est dans une situation de conteur d'événement passés, des événements accomplis qui constituent le premier plan ou le squelette de l'action. La langue française considère le passé simple comme temps du récit. Ce choix est justifié, au niveau des valeurs de ce temps qui est utilisé pour rapporter des événements passés mais aussi brefs, successifs et qui ne peuvent pas être racontés par l'imparfait, temps exprimant des actions qui durent, comme dans ce qui suit :

*" Elle fut tellement surprise que je n'osai pas insister. J'essayai cependant de ranimer sa mémoire, mais elle nia avec force, crut que je me moquais d'elle, et faillit, à la fin, se fâcher ».*

Le passé composé figure aussi dans cette nouvelle, il a une valeur identique ou presque à celle du passé simple car tous les deux racontent des faits accomplis ; cependant, une distinction est à signaler qui justifie ce double choix pour des actions qui ont en apparence des valeurs similaires. Cette distinction est en fait un peu philosophique : Le passé simple est le temps certes, du récit. Le narrateur a tendance à s'effacer devant ce qu'il raconte. Le passé composé est le temps du discours. IL y a un lien entre l'événement raconté et celui qui le raconte.

*« 19 juillet. – Beaucoup de personnes à qui j'ai raconté cette aventure se sont moquées de moi. Je ne sais plus que penser. Le sage dit : Peut-être ?*

*21 juillet. – J'ai été dîné à Bougival, puis j'ai passé la soirée au bal des canotiers».*

Ce sont des temps qui s'adaptent avec *l'anachronie par rétrospection*<sup>84</sup>, appelé aussi *analepse*, *anaphore* ou *flash-back*. Ils ont généralement une fonction explicative ou pour évoquer des événements *après* le moment où se situent « normalement »<sup>85</sup>. Cette richesse de temps utilisés n'est en fait, qu'un aspect *d'une narration intercalée*<sup>86</sup>.

En résumé, le narrateur quand, il raconte l'histoire au moment où ses événements se déroulent, il utilise le présent. Et quand les événements sont ultérieurs et il nous les fait parvenir après, il fait en sorte de les raconter comme un récit classique, il opte pour le passé simple et l'imparfait et le plus que parfait pour les événements antérieurs à ces moments voulus .

### 3. Les actions

Yves Reuter montre dans ce qui suit clairement que les états et les actions sont diverses et ont des aspects différents :

*« Toute histoire se compose d'états et d'actions. Celles-ci sont en nombre plus au moins important et se présente sous des formes différentes ».*<sup>87</sup>

Dans chaque nouvelle, l'action a un aspect remarquable qui la différencie de l'autre. Cependant, elle n'a pas la même nature ni la même fonction. Dans Le

<sup>84</sup> Yves Reuter, *L'analyse du récit*, Dunod, Paris, 1997, p 59.

<sup>85</sup> Yves Reuter, *L'analyse du récit*, Dunod, Paris, 1997.p60.

<sup>86</sup> La narration peut aussi être intercalée entre les événements comme si le récit était composé en plusieurs fois, par étapes. Dans le cas d'un roman épistolaire, comme ceux de Montesquieu ou de Laclos, les personnages qui s'écrivent sont autant de narrateurs successifs et l'histoire est racontée avec un point de narration variable. Il en va de même dans le journal intime ou souvent aussi dans l'autobiographie. Fréquemment l'auteur, comme Chateaubriand dans *les Mémoires d'Outre-tombe*, joue des ruptures, des décalages de perspective entre le temps de l'histoire rapportée, celui d'un passé révolu, distant (la France disparue de l'Ancien Régime), et celui de la narration, moment d'une énonciation plus proche du moment de la publication, réception par les lecteurs. Chateaubriand écrit et réécrit, révise son texte, sur une longue durée d'environ 40 ans ; le moment de la narration est déplacé, explicitement marqué par des dates, des repères spatio-temporels, des commentaires

<sup>87</sup> Yves Reuter, *L'analyse du récit*, Dunod, Paris, 1997, p20.

nouvelle arabe, l'action est le centre même ou le cœur de tout le récit. L'action est brusque, inattendue, insaisissable, choquante, provocatrice, et suit un rythme rapide, chaotique et s'entrechoque avec celle qui la suit et qui la précède pour donner un ensemble d'actions qui déchire la mimesis du récit et son réalisme pour avorter d'un non-sens inadmissible et inacceptable par le lecteur, par le narrateur et par les personnages qui sont sous l'abri du bus. Ce sont des actions qui s'offrent à nous dans un contexte spatio-temporel exceptionnel, une rue, sous la pluie et sous le regard des gens et surtout, des actions qui en dépit de leur caractère insensés se déroulent et s'enchainent l'une après l'autre pour offrir des *scènes* terribles, un mosaïque qui aboutit à une impasse et un chaos. Le signifié, qui désigne ces actions vibre d'une manière exceptionnelle, pour provoquer une vibration générale et qui peut atteindre par ces échos tous les éléments de la structure narrative qui sont eux aussi incapables de signifier car ils sont *piégés* par une stratégie narrative qui a réuni d'une manière consciente, ce qui doit être perçu au moment de la lecture c'est-à-dire au moment où le lecteur réunit ces fragments qui sont les signes pour tenter d'avoir du sens ou un sens . Un sens qui ne peut malgré les efforts et les hypothèses de sens formulées au fur et à mesure que la lecture avance, ne peuvent *violier* cette impasse pour se convaincre d'une vérité voulue ou souhaitée. On a affaire dans cette nouvelle à des situations dramatiques qui se répètent et c'est l'une des caractéristiques types de la nouvelle occidentale selon Thierry Ozwald :

*« La fonction essentielle et la prééminence de l'acmé dramatique au sein de la nouvelle montrent cependant qu'à la différence du conte, la répétitivité y est « croissante », et non pas constante, c'est-à-dire de nature dynamique. Chaque répétition marque une volonté d'oblitérer ou d'entériner la forme ou l'état précédente, ceux-ci se voient reproduits mais dans des proportions toujours plus importantes, jusqu'au point culminant du récit. Si*

*dans le conte, on a déjà relevé la présence de ce mimétisme, on s'aperçoit qu'il amplifié et accentué dans la nouvelle».*<sup>88</sup>

Nous avons l'impression en lisant (sous l'abri) que Mahfouz a lu ce passage et ou a appliqué à la lettre cette stratégie narrative quant au choix de ces actions. Loin d'être agaçantes ces actions offrent à nous, un lieu de détente mais aussi de casse tête car ce *puzzle* est on dirait, un jeu qui ne peut pas être déchiffré avec une seule approche prétendue de notre part mais une association et un jumelage de plusieurs théories et plusieurs approches.

Les actions du *Horla*, sont en revanche, nombreuses, organisées selon un ordre chronologique et logique qui facilite leur situation dans l'histoire. La plupart de ces actions sont exécutées par le narrateur-personnage lui-même. L'action dans cette nouvelle sont dans la plupart des cas ordinaires, dans leurs natures, et n'ont pas le même caractère provocateur et chaotique comme c'est le cas dans *Sous l'abri*. Les actions dans la nouvelle arabe est le catalyseur de la structure narrative alors que le lecteur est plus *capté* par *l'état d'âme* du héros du *Horla* car l'intention du lecteur est *focalisé* sur ce que ressent le narrateur plus que par ce qu'il a fait. Ce sentiment d'être hanté, « habité » par un double. Cette présence de cet être invisible nommé le « Horla » est ce qui donne l'intérêt de l'histoire pour le lecteur. L'état est donc plus important que l'action. Cela ne veut pas dire bien sûr que l'action est pauvre dans son essence, bien au contraire, elle donne à l'état l'avantage de surgir et se proposer comme la technique appropriée à la situation. Dans cette nouvelle, nous assistons à une histoire racontée par un narrateur qui nous décrit son univers et sa folie cela se justifie aussi par le fait que Maupassant a utilisé beaucoup de suspense pour rendre la lecture plus angoissante et stimulante pour la suite de la lecture. Nous ne sommes pas loin dans cette analyse de ce que Roland Barthes (1966) appelait des actions *cardinales* ou (*noyaux*) pour dessiner les actions cruciales pour le déroulement de l'histoire et le devenir des personnages. C'est le cas de la nouvelle arabe comme on l'a déjà signalé où le lecteur est *branché* avec la

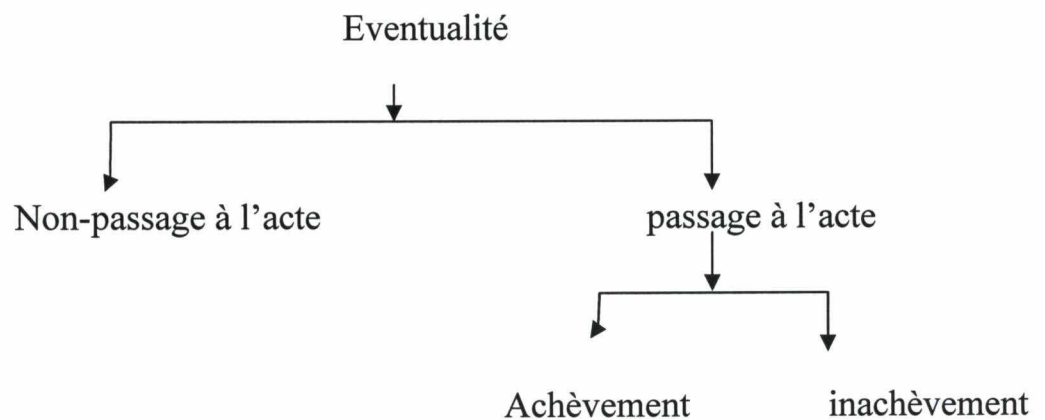
---

<sup>88</sup> Thierry Ozwald , *La Nouvelle* , Hachette, France 2003, p 157.

scène en attendant surtout l'action. Dans le *Horla*, Roland Barthes, désigne l'effacement des actions aux yeux des lecteurs, par les *catalyses ou les actions* qui « remplissent », avec un rôle secondaire l'espace entre les autres actions cardinales.

Les actions du psychanalyste avec la femme,

Nous pouvons considérer les actions de plusieurs points de vue dans l'étude narratologique, en cherchant si ces actions peuvent être segmentées en plusieurs phases et se demander lesquelles. Claude Brémont(1973) a ainsi proposé de distinguer trois phases constitutives de toute action : la virtualité, le passage à l'acte et l'achèvement. Selon qu'une action puisse se produire ou non, et s'achève ou non. Cela donne les possibilités suivantes :



Nous n'allons pas généraliser bien sûr ce schéma sur l'ensemble des actions de ces deux nouvelles pour ne pas perturber notre plan et notre démarche ne peut pas l'admettre. Nous allons en revanche choisir une action plus au moins remarquable dans les deux nouvelles et voir les résultats.<sup>89</sup>

<sup>89</sup> Nous devons dire ici, que l'action en tant que telle ne tire pas son importance en tant qu'action isolée mais en tant qu'une unité dans un tout c'est-à-dire le lecteur suit(ou poursuit) le déroulement de ces actions, tout en étant conscient que l'action achevée va « surement » donner naissance à une autre qui suit elle aussi la même logique ou plutôt la même « illogique » car, n'oublions pas le caractère absurde de toute l'histoire qui a son tour capte le lecteur envers les actions qui sont le catalyseur de l'intrigue.

L'action que nous avons choisie peut-être qualifier d'importante car elle inaugure cette série d'actions dans la nouvelle arabe d'une manière générale et dans ce cas cette « folle » poursuite, mettra les rails au caractère insensé aux autres événements qui ne laissent aux lecteurs qu'une marge très limitée de formuler des hypothèses de sens qui répondent à une logique pour ne pas dire qui peuvent être peu crédibles et insensés. Ce lecteur ne peut dans la majorité des cas que considérer comme « des actions chocs » et des actions de surprises toutes les actions de ce texte. Au début du texte, le lecteur (dans sa première lecture), est attiré par l'aspect ordinaire et calme de cette journée, et s'attend à des actions qui vont rejoindre ce climat serein. Le début d'une poursuite d'un voleur « lui » prouve le contraire et annonce plutôt une agilité et du « mouvement » dans cette scène et donc dans le texte aussi. Trompé par cet « incipit » de la nouvelle et forcé – on dirait – à changer d'avis face à ce voleur qui se débatte et cherche à s'évader, face à ces jeunes qui poussent des « hourras » en rouant ce jeune voleur de coups, en face d'un public *particulier* qui est sous l'abri qui observe, s'étonne, et se pose des questions : « La scène semble devoir se figer sous ce jour ordinaire, lorsque soudain un homme surgit d'une rue latérale en courant comme un fou et disparaît dans une autre rue, à l'autre bout ».p 27

Nous avons en face de ces séries d'actions dans la nouvelle arabe, une structure différente pour ne pas dire particulière car elle repose en fait sur des constatations par le personnage principale du *Horla* qui sont dues à des sentiments qu'on peut résumer par : une présence d'un être invisible dans le même corps. Pour voir tout cela plus clairement observons ces points qui vont nous résumer la structure narrative d'une partie de cette nouvelle et bien sûr révéler entre autres que les actions non seulement sont rares mais aussi elles n'ont pas les mêmes valeurs et la même fonction – en les comparant avec *Sous l'abri- quand* elles sont là. Répétons le encore une fois, le narrateur nous fait part de ce qui ressent dans son intérieur, des ses états d'âme, de ce *Horla* qu'il habite.

1. Le 8 mai par exemple est une journée heureuse,

2. Le 12 mai, le héros est fiévreux, souffrance indéfinissable et il réfléchit sur l'imperfection de nos sens
3. Le 16 mai, il a toujours la fièvre, il sent ce malheur...
4. Le 18 mai, suite à une insomnie, il consulte un médecin,
5. Le 25 mai, il sent que quelqu'un veut l'étrangler pendant son sommeil, il a fait un cauchemar, il a peur,
6. Le 2 juin, il se promène, mais il se sent suivi par quelqu'un ...

Une lecture attentive de la nouvelle en question va nous laisser insensible face à un tel constat : le héros du *Horla*, nous fait part de ses états d'âme, de ses sentiments, de ses soucis, de ses peurs et angoisses qui sont motivés par un sentiment d'une présence d'un être invisible nommé par le héros lui-même le *Horla*. Les actions sont donc rares et si elles sont là, leur fonction est ordinaire et obéie à une logique habituelle des événements cités

#### 4. Les personnages

Les personnages ont un rôle essentiel dans l'organisation des histoires. Ce sont eux qui assument les actions, les subissent, les relient entre elles et leurs donnent sens. Le fait d'analyser les personnages est important voire indispensable dans nos deux nouvelles. C'est ce qui confirme Yves Reuter avec les propos suivant : « D'une certaine façon, *toute histoire est histoire de personnages*. Les titres des livres et des films ou de la façon de les résumer au travers des protagonistes principaux en attestent d'ailleurs amplement. Cela explique pourquoi leur analyse est fondamentale et a mobilisé nombre de chercheurs. »<sup>90</sup>

Cette étude peut se justifier aussi par le fait que le personnage est un élément clés de la projection et de l'identification des lecteurs. Les personnages du conte sont loin de ressembler aux personnages du roman car ils s'éprouvent dans le temps et sont aussi différents de ceux de la nouvelle par leur forme de continuité temporelle qui s'adapte avec la longueur du genre romanesque.

Dans notre corpus arabe, les personnages sont astreints pour leur part à un temps bref, fragmentaire et discontinu. Ils existent certes, mais dans la rupture. Avant d'aller plus loin dans l'analyse des personnages, il serait judicieux de les

<sup>90</sup> Yves Reuter, *L'analyse du récit*, Dunod, Paris, 1997, p27

répertorier et les présenter<sup>91</sup> brièvement en utilisant des citations de notre corpus. Mais avant cela et pour plus de clarté, nous propose un classement simplifié des personnages de cette nouvelle :

**4.1. Des personnages actifs :** il s'agit de tous les personnages de cette nouvelle hormis ceux qui attendent le bus. Ces personnages actifs sont ceux qui courent, qui dansent, qui construisent la tombe, qui font l'amour etc.

**4.2. Des personnages passifs :** les personnages qui sont sous l'abri se contentent d'observer, de suivre les événements qui se déroulent devant eux, sans intervenir directement pour changer ou modifier le cours des événements. Ces personnages se posent des questions sur la véracité de ces événements et quant aux causes qui peuvent les motiver. Ce jeu de questions-réponses alimente aussi la trame de la nouvelle car elles procurent aux lecteurs des données importantes sur « ce » qui se passent sur cet angle très important, celui de personnages qui sont sous l'abri. Ces personnages alimentent avec leur soucis et embarras ceux du narrataire ou du lecteur, qui à son tour se trouve finalement dans la même situation pour ne pas dire dans la même crise du sens ou plutôt du non-sens. Pour palper un peu tout cela, jetons un coup d'œil sur ces personnages et ce qu'ils font.

La nouvelle arabe commence par des passants et un groupe d'individus qui attendent le bus, contemplent et observe différentes scènes qui se déroulent en face d'eux : « *Les passants pressent le pas, à l'exception d'un petit groupe qui va se serrer sous l'abri de bus* ». <sup>92</sup>

<sup>91</sup> Ces exemples vont sûrement être bénéfiques aussi pour ceux qui n'ont pas lu la nouvelle en question ; ils vont découvrir l'absurdité l'irrationalité de la présence de ces personnages qui n'ont de commun que le lieu de leur événement .C'est ce même lieu qui n'admet en aucun cas ce paradoxe. N'oublions pas entre autre que ces événements se déroulent sous les regards d'un groupe –qui depuis le début- scrute chaque événement et se contente de s'étonner et se demander si c'est du cinéma ou c'est bien réel. Le lecteur aussi n'arrive pas à trancher et de trouver de réponses rationnelles à ces interrogations.

<sup>92</sup> Naguib Mahfouz, *L'amour au pied des Pyramides*, (Sous l'abri) trad., Richard Jacquemond, éd Babel, 2002, p27.



L'acteur de la première scène est un voleur qui tente vainement de fuir d'autres jeunes qui sont décidés à lui rendre son compte : « *La scène semble devoir se figer sous ce jour ordinaire, lorsque soudain un homme surgit d'une rue latérale(...) un groupe d'hommes et de jeunes lancés à ses trousses* ». <sup>93</sup> Un policier est présent sur les lieux, sa présence est inutile puisque, il se désintéresse de ce que se passe

«- regardez ! Il y a un policier qui guette depuis l'entrée d'un immeuble.  
-il a même tourné la tête de l'autre côté».

Un homme et une femme font l'amour dans la rue et devant le groupe de sous l'abri, à côté de l'accident qui vient de se dérouler « une fenêtre s'ouvre bruyamment dans un immeuble en face de l'arrêt de bus .Tous les regards se tournent vers elle, (...) un homme y apparaît (...) aussitôt une autre fenêtre s'ouvre dans le même immeuble, où apparaît une femme parfaitement habillée et maquillée (...) puis l'homme la couvre de son corps et se met à faire l'amour ». Une caravane de chameaux fait son apparition avec des bédouins et des bédouines. Ils campent tous dans la rue juste avant l'arrivée d'un autre groupe de touristes européens après eux des ouvriers de maçonnerie avec tout ce qui est nécessaire pour construire ou (enterrer). Ils vont : « du nord arrive ensuite une suite de voiture de tourisme chargées d'Européens (...) Arrive ensuite quantité d'ouvriers de maçonnerie, suivis de camions remplis de pierres, de ciment et de matériel de construction. A une vitesse incroyable, ils bâtissent un magnifique tombeau ... » <sup>94</sup>. Pendant que les gens continuent à se poser des questions sur ces scènes inconcevables, un homme *énigmatique* fait son apparition pour lire quelque chose sur la tombe qui vient d'être construite par les ouvriers : « pendant cette conversation, un homme en robe de juge est venu s'asseoir en tailleur sur la tombe(...) il déplie un journal entre ses mains et se met à lire(...) » <sup>95</sup>. Un autre homme surgit avec une longue-vue dans la

<sup>93</sup> Naguib Mahfouz, *L'amour au pied des Pyramides*, (Sous l'abri) trad., Richard Jacquemond, éd Babel, 2002, P31

<sup>94</sup> Ibid., p30

<sup>95</sup> Ibid. P31

main, il observe cette scène en encourageant « ces acteurs » à continuer leur « ménages ».

Pour les gens qui sont sous l'abri, c'est un « sauveur » qui explique tout cet embarras ; ils ont cru que c'est le metteur en scène. Ils se trompent, puisque cet homme fini par fuir et s'éclipser rapidement : « Un homme de taille gigantesque, se glisse parmi les gens debout sous l'abri. (...) et se met à observer la route, promenant sa longue-vue ici et là ».<sup>96</sup>

Nous avons constaté que les personnages de cette nouvelle sont sélectionnés d'une manière plus au moins provocatrice et qui laisse même à penser le lecteur que ce choix est arbitraire<sup>97</sup>. Ce choix n'a laissé aux gens qui sont sous l'abri aucune issue quant aux propositions qui se veulent réalistes et qui ont tenté vainement d'expliquer la poursuite des jeunes , la tuerie, les applaudissement, l'amour en plein rue , la danse, le policier indifférent ... bref ce « scandale » comme il est qualifié par l'un des personnes qui attendent le bus.

Dans cette nouvelle, les apparitions des personnages se limitent ou plus exactement est distribuée selon un plan bien déterminé qui prend comme principe

---

<sup>96</sup> Naguib Mahfouz, *L'amour au pied des Pyramides*, (Sous l'abri) trad., Richard Jacquemond, éd Babel, 2002, P31

<sup>97</sup> Ce choix ne peut pas l'être en réalité car Naguib Mahfouz a voulu donner une impression au lecteur d'un non-sens que peut avoir les événements, c'est une manière de que les événements tellement absurdes et insensés ne sont que ce qu'elles le sont en réalité et il ne faut pas chercher à les justifier et à chercher des explications pour rationaliser leur essence et leur déroulement. Le monde contient en lui-même des scandales graves et atroces qui laissent autrui incapable de les admettre. Il est important de rappeler que cette nouvelle est écrite en 1969, donc après un *vrai scandale* qu'a connu le monde arabe : il s'agit de la guerre arabo-israélienne connu par la guerre de six jours en 1967. Rappelons aussi qu'au cours de la guerre de juin 67, Israël a occupé les territoires qui se trouvaient sous la juridiction de la Jordanie, de l'Egypte et de la Syrie. Loin de prétendre à faire de la psychanalyse du texte étudié, on se contente de reprendre ce qui était dit dans quelques commentaires sur cette nouvelle qui dans la plus part des cas ne se gêne pas à faire cette relation : entre cette défaite dans la guerre et les motivations qui ont poussé Mahfouz à écrire cette nouvelle avec ce style qui dégage de l'amertume et de la fiction qui effleure de justesse la réalité. Cette relation est -bien sûr- à vérifier par des approches adéquates.

de base, une exécution d'une action ou de quelques actions pour céder la place avant de *s'éclipser* à un autre rôle ou une autre démonstration qui ne durent que quelques instants aussi. C'est une distribution qui est décidée selon un plan *surement* préétabli, mais un plan qui a donné naissance à des actions accomplies dans le désordre pour à leur tour *avorter* d'un non-sens ou du sens qui ne peut se décider et se fixer sur un seul niveau d'interprétation. Ce désordre dans les événements et chez ces êtres du papier a provoqué un désordre dans le texte et donc dans les sens que peut donner un lecteur -même averti- à ces actions accomplies par des personnages. Ce lecteur est mis dans les limites du réel. Ce lecteur est poussé à dépasser ce qui est habituel<sup>98</sup> dans l'interprétation des récits dits classiques.

L'intérêt donné par la narration aux personnages respecte parfaitement les exigences de la structure narrative de la nouvelle évoquées dans la partie théorique : Les personnages se font connaître par leur acte et dès qu'un personnage apparaît (et réapparaît) , il n'est pas suivi d'une information sur son être (biographie, description physique, description psychologique, etc.) chaque personnage à en revanche un rôle à jouer puis cède la place à un autre (le voleur qui est poursuivi par une émeute, puis l'accident des voiture puis deux être qui font l'amour...) ce qui relie ces apparitions et ces scènes, c'est que tous , se déroulent sous les regards éblouis, étonnés des gens qui ne cessent de poser et se poser des questions *vainement* sur la véracité et l'authenticité de ces événements . Ces gens immobiles, inconnus et passifs aussi sont les seuls à ne pas participer dans cette scène ouverte en face d'eux, ils sont sous l'abri, en train de regarder, d'observer en s'exclamant et en manifestant leur choc et leur étonnement jusqu'au moment où un policier les exécute par son arme. La nouvelle se termine ainsi : « il fait deux pas en arrière, pointe son arme vers eux et fait feu, vite et avec précision.ils tombent morts

---

<sup>98</sup> Le lecteur d'un récit qui obéit à une structure linéaire où les personnes figurent et accomplissent des rôles ordinaires et facilement repérables et surtout qui facilite la compréhension et le classement de ceux-ci.

l'un après l'autre. Leurs corps s'étalent sous l'abri et leurs têtes reposent sur les trottoirs, sous la pluie » .<sup>99</sup>

Une simple lecture de cette nouvelle, va laisser le lecteur insensible quant à l'absence des noms ou des prénoms pour les personnages. Contrairement à ses romans, dans lesquels Naguib Mahfouz donne une grande importance, aux noms de ses personnages, et tente même à chaque fois ou presque de marier entre le signifiant du nom choisit et son signifié en cherchant à mettre des traces ou plus exactement du sens à découvrir et à tisser avec l'histoire en question. C'est en fait, une stratégie d'écriture adoptée par Mahfouz pour consolider sa stratégie du discours romanesque d'une manière générale. Citons par exemple l'utilisation de noter auteur de quelques appellations qui révèlent le rang social des personnages comme (El Hanim (madame), al-bacha<sup>100</sup>, ...) .dans d'autre cas Naguib et dans le but de dévaloriser la personne ou de montrer sa classe sociale défavorisée donne des noms qui n'ont aucune significations. C'est une manière pour montrer le degré de marginalisation de ceux-ci (jaâda, Karchi, sankar, titi,...)

Ceci est absolument absent dans notre nouvelle, les personnages sont pour le lecteur des inconnus, si on parle au terme de nom ou appellation. Le lecteur les connaît juste par *ce* qu'ils font, par leur rôle à jouer dans l'histoire (un voleur) ou parfois par leur origine (des européens) ou leur métiers (des ouvriers) ou tous simplement par leur sexe (un homme, une femme). Nous constatons que c'est élémentaire ou simpliste comme procédure narrative : ce choix n'est surement pas du au hasard : un nom ou un prénom est très important pour qu'un individu – même du papier- a une valeur spécifique et unique , il existe mais comme tout le monde dans ce monde comme une personne unique d'abord par son nom .Ce vide, cet

---

<sup>99</sup> Naguib Mahfouz, L'amour au pied des Pyramides, (Sous l'abri) trad., Richard Jacquemond, éd Babel, 2002, p34.

<sup>100</sup> Pacha (ou pascha, bashaw; Turc: paşa dont l'origine vient du Persan padshah ou padeshah qui signifie roi) était un rang élevé dans le système politique de l'Empire ottoman qui est typiquement accordé aux gouverneurs et aux généraux. C'est aussi un titre honorifique « Pacha » est un équivalent de « Sir ».

absence, peut-être une manière de dénuder ou plus exactement de priver ces personnages de leur valeur propre, ils existent certes mais comme des êtres qui ont des rôles, des tâches précises à jouer mais pas plus. Le lecteur peut déduire que ces personnages ne sont pas importants par ce qu'ils sont mais par ce qu'ils font. Il n'a donc pas le temps de tisser cette relation « virtuelle et affective » qui voit le jour généralement avec le lecteur et ces être de papier. La brièveté du genre l'exige dans ce cas ? Dans tous les cas, le lecteur est le maillon le plus concerné mais aussi le plus fort dans toute cette activité de lecture qui tentera de donner sens à ces nonsens, qui ont intrigué aussi les gens de sous l'abri. Le lecteur a « bizarrement » la même position que ces gens (de papier pourtant), et il partage tous leurs souci et malaise voir leur écœurement de ce qui se passe. Il a comme un angle privilégié, supérieur et avantageux, c'est celui de l'espace-temps et celui de l'éclatement du signifié qui peut produire à tout moment de nouveaux sens et de nouvelles interprétations qui tenteront eux aussi de rétablir le puzzle pour former une image, plus claire et plus nette que celle que le texte la permet pour le moment et avec cette approche utilisée.

Le Horla est différente : Cette nouvelle n'obéit pas aux mêmes procédures et techniques narratives quant au choix des personnages et leurs mouvements et motivations dans le texte. Le titre de la nouvelle révèle déjà que la nouvelle est tissée autour d'un personnage principal. Hypothèse qui va être confirmée *mais remodelée* aussi par la lecture de la nouvelle. Cette lecture ou ces lectures vont nous faire savoir qu'en fait, il s'agit de deux personnages dans cette nouvelle. Ce personnage utilise des pronoms différents pour désigner son double et se désigner aussi. Première personne : sujet (je : 16 fois) ; objet (me/moi : 13 fois) ; déterminants possessifs (mon/ma : 5 fois). Ce " je " renvoie au personnage narrateur, qui voit et qui raconte son aventure, en proie à la frayeur la plus totale. Troisième personne : sujet (il : 5 fois) ; objet (le/l'/lui : 4 fois). Ce " il " désigne le Horla, qui n'est pas cité dans l'extrait mais que l'on trouve à la page précédente. Il faut ajouter deux pronoms démonstratifs indéterminés : ce, cela. L'indétermination de ces pronoms rend bien compte de l'impossible description : à partir du moment

où la description se veut précise (paragraphe 2 et 3), il devient impossible de conserver le " il ".

Le " on " et le " il me semblait " sont des sujets grammaticaux, liés à la tournure impersonnelle.

Les deux personnages cohabitent dans les phrases, avec une supériorité évidente du " je ", comme sujet et comme objet. Le Horla est beaucoup plus rarement le sujet de l'action, il est pourtant omniprésent : il a une présence différente.

Pour être plus explicite dans cette nouvelle il s'agit d'un homme de quarante-deux ans qui vivait dans une demeure se situant au bord de la Seine. Un jour sans raison apparente il fut pris d'étranges sensations et de malaises qui laissèrent penser à cet homme qu'il n'était pas seul, qu'on le suivait quoi qu'il fasse, qu'il était pourchassé par un être qu'il ne pouvait voir.

Le narrateur nous décrit son angoisse et l'instabilité du fonctionnement de ses sens. Un jour il s'endormit en laissant près de son lit une carafe remplie d'eau. A son réveil qu'elle ne fut pas sa surprise lorsqu'il la trouva vide, persuadé que personne n'avait pu pénétrer dans sa chambre.

Pensant être fou, l'homme décide de fuir vers le Mont-Saint-Michel où il visita le monument médiéval et parla avec un moine de l'existence des choses invisibles.

Pensant être guéri, il retourne chez lui, mais très rapidement sa "folie" le reprend. Ne sachant plus quoi penser l'homme décida donc de mener des expériences : la nuit avant de se coucher, il place divers aliments à côté de son lit (du lait, de l'eau, du pain, du vin et enfin des fraises) à son réveil, les aliments qui le dégouttaient n'étaient plus à côté de son lit, il aboutit donc à la conclusion effrayante que quelqu'un était présent dans sa chambre chaque nuit et que cette personne buvait son eau et mangeait les aliments qui le dégouttaient le plus.

Plus tard, il se rend à Paris où il reste trois semaines, dans cette même ville il assiste à une séance d'hypnotisme qui rend ses pensées confuses tout en alimentant la question que son esprit se pose sans arrêt : L'invisible pourrait-il exister ?

Un beau jour de printemps lorsque l'homme se promène dans le jardin de sa

demeure il voit devant lui une rose se casser s'élever en l'air, alors rentré chez lui angoissé par ce qu'il vient de voir, il s'assoit dans un fauteuil pour réfléchir. C'est alors qu'il voit une page de son livre qu'il avait auparavant posé, se tourner comme si une personne était là en train de lire sans pour autant pouvoir la distinguer.

Maintenant, l'homme en est sûr, un être invisible est à quelques pas de lui, l'envahissant de sa présence pesante ; il baptisa cet être "le Horla".

Après de multiples tentatives il finit par le voir lorsqu'un soir il se retourne vers son miroir comme il avait l'habitude de faire, sauf que cette fois il fut surpris de ne pas voir son reflet, celui-ci avait disparu...

Puis lentement il réapparut comme si quelque chose était passé devant lui...

Il l'avait donc vu, cet être si envahissant qui lui détruisait sa vie.

On a pu remarquer dans le récit que les domestiques du personnage principal sont eux aussi atteints par la même folie que lui ce qui nous laisse penser que cette "folie" est extrêmement contagieuse.

Le personnage principal se met à réfléchir sur un sujet que l'humanité redoute : existe-t-il un être plus perfectionné que l'homme, serait-il son successeur ? Le narrateur répond à ce sujet par l'existence du "Horla".

Plus tard le personnage apprend que la province de São Paulo au Brésil est touchée par une épidémie de folie dont les symptômes sont semblables à ceux qu'il possède. Il se souvient alors que juste avant que sa folie le prenne, il avait vu passer sur la Seine un bateau brésilien.

Pour en finir avec sa folie le personnage décide de tuer le "Horla" par le feu : il l'enferme dans sa chambre et met le feu à sa demeure tout en observant l'incendie depuis son jardin. Tout à coup il entend des cris qui lui rappelle qu'il avait laissé ses serviteurs dans sa demeure...

Il se pose alors la question si le "Horla" aurait pu échapper à une mort si certaine pour un homme. Il prit alors conscience que cet être invisible qu'il nommait "le Horla" faisait partie intégrante de son esprit et de son corps.

Si on prend en considération les catégories de Philippe Hamon, nous distinguons clairement que c'est la catégorie qui s'intitule à juste titre par *l'autonomie*

*différentielle* qui domine les personnages du *Horla*, il s'agit bien évidemment du narrateur lui-même et cette entité qui le hante : le *Horla*. Mais, il ne faut pas oublier qu'on a affaire à un double. Le lecteur est capable de repérer et différencier dans le texte entre ces deux êtres (l'homme et son double), grâce à ces substituts grammaticaux déjà cités.

## 5. Le point de vue

Autre particularité à signaler dans le *Horla*. Elle concerne cette fois le point de vue de la narration.<sup>101</sup> Le personnage principal de cette nouvelle est lui-même le narrateur de l'histoire. Il est situé dans la fiction d'une façon simple. Tout passe par lui-même. Le lecteur le perçoit par « ses yeux » l'univers extérieur. Ce narrateur-personnage est de point de vue narratologique, un élément majeur dans l'analyse en question car c'est par « sa bouche » que l'on connaît l'histoire, c'est lui qui raconte dans le texte.

Dans *Sous l'abri* le narrateur est omniscient, il est « le maître des lieux » car c'est à travers lui que le lecteur est « alimenté » d'informations sur « ce » qui se passe dans l'histoire.

## 6. L'émergence du fantastique

Avant de s'étaler sur l'émergence du fantastique dans les deux nouvelles, des définitions<sup>102</sup> de ce genre s'imposent même s'il est difficile de le définir. Pour s'en convaincre, nous allons nous référer aux différents vocables ou expressions employés pour le désigner.

Jean Baronian<sup>103</sup>, dans « La France fantastique », le perçoit comme un certain goût de l'étranger. Pour Jean Gyory<sup>104</sup>, le fantastique est un « fantastique de réaction » alors que pour Jacques Finné, celui des Italiens n'est qu'un

<sup>101</sup> En parlant avec les termes de Philippe Hamon, il s'agit d'un autre critère de distinction par rapport- à la nouvelle arabe.

<sup>102</sup> Les définitions du fantastique que l'on peut rencontrer chez différents auteurs apparaissent souvent comme des reformulations d'une même définition. C'est donc un genre dont la définition ne semble pas poser problème et qui fait l'objet d'un large consensus.

<sup>103</sup> Baronian (Jean), *La France fantastique de Balzac à Louÿs*, Verviers, Marabout, 1973.



« Certain fantastique ».

Suivons les propos de L.Vax qui nous intéresse ici par la précision de sa définition, et qui s'adapte pleinement sur à nos deux corpus : « le récit fantastique (...) aime à nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous placés soudainement en présence de l'inexplicable »<sup>105</sup>

On ne peut prétendre faire une quelconque lecture de ces deux nouvelles sans être interpellé par ce caractère provocateur de l'écriture des deux écrivains. Le lecteur est on dirait la cible d'un éventuel gage et d'une sorte d'un défi ou d'une épreuve à passer en se dotant d'un seul et d'unique moyen d'investigation et même de vérification : la lecture.

Le lecteur est donc invité à guetter les traces d'un fantastique qui s'est voulu chaotique et dominant sur la totalité de ces deux nouvelles. Il s'agit d'un fantastique qui mérite parfaitement son nom car les deux auteurs ont su mené et capté l'attention du lecteur et avec lui « bien sûr » ses interrogations sur la véracité et l'authenticité des événements et les faits dans les deux histoires. Le lecteur de « sous l'abri » ne peut guère avoir de réponses claires quant à la nature de ces événements contradictoires dans leur essence et absurde si un même espace peut les réunir. C'est un espace d'une fiction (un montage d'un film) à l'intérieur d'une fiction (la nouvelle elle-même) ou c'est tout simplement de la pure folie. Cette folie est inadmissible et ne trouvera jamais d'explications rationnelles. Les lecteurs comme les gens de sous l'abri ne peuvent pas avancer de réponses définitives. C'est là les limites du fantastique et du réel.

La veine fantastique est présente dans toute la production de Maupassant. Il est à signaler que sa maladie, qui devrait déboucher sur la folie, peut expliquer en partie la force de cette inspiration. Il faut dire aussi que la névrose est devenue un thème littéraire dans les années 1880.

---

<sup>104</sup> Gyory (Jean), *L'Autriche fantastique*, Verviers, Marabout, 1976.

<sup>105</sup> L'art et la littérature fantastique, Paris, P.U.F., Que sais-je ? 1960, p.5.

Dans le *Horla* on est confronté à une autre stratégie d'écriture plutôt fantastique. Maupassant a opté pour le jeu du double, dans lequel le réalisme y rejoint le fantastique en ce que la réalité se charge d'une dimension expressionniste et presque magique. Dans le *Horla*, Maupassant joue le jeu du fantastique et s'efforce de faire croire au lecteur de la réalité de l'événement inexplicable qu'il relate.

- C'est ce qui peut justifier ce choix de la première personne. Un personnage qui décrit, qui rapporte, qui restitue ce qui est ressenti sans donner une explication rationnelle ou scientifique.

Le choix des verbes est significatif pour le doute ou la vision : il me semble, sait-on ? Je me sens souffrant, je crois....

Les comparaisons et les métaphores montrent une certaine hésitation, une déstabilisation comme si une main hypothétique, est par conséquent suspecte. Or, toutes les images deviennent suspectes. Le passage suivant en est un exemple :

« *la tige d'une de ces roses se plier, comme si une main invisible l'eût tordue, puis se casser, comme si cette main l'eût cueillie* ». <sup>106</sup>

Les exclamations comme ah!, oh! Ainsi que les hyperboles montrent la perte du contrôle de soi, l'émotion extraordinaire, la surexcitation, l'affolement. „Ah! Mon Dieu!..” Nos sens misérables ne suffisent plus, le monde familier (l'habitat) se dérègle et les objets s'animent (télékinésie). Le „je” est même dépossédé dans son inventaire.

Ajoutons à toutes ces traces qui illustrent ma présence de cette veine fantastique plusieurs motifs :

Le vampire (:”buvait ma vie entre mes lèvres.

La glace/le miroir : le narcissisme se transforme en danger par l'anéantissement du spectateur-esclave. Son reflet est dérobé.

Le fleuve maléfique: le trois-mâts brésilien apporte le danger, la mort. Etc.

<sup>106</sup> Guy de Maupassant, le *Horla*. Éd. Pocket, 1998, P 131

Le lecteur de « sous l'abri » quant à lui se croit loin du fantastique au début ou plus exactement tente constamment de ne pas croire à cela. Il y est pourtant, bon gré mal gré car, il est piégé par une écriture qui se veut comme telle. Cette écriture le pousse à « hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués »<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> Tzvetan Todorov, Introduction à la littérature fantastique, Seuil, 1970.



## **7. Points de ressemblance et de divergence**

### **7.1. Points de ressemblance**

#### **7.1.1. Une problématique du genre**

Les nouvelles dans les deux cultures ont échappé et échappent toujours à des tentatives « théoriques » de la maîtriser et de la fixer définitivement.

#### **7.1.2. Un souci commun**

Les deux auteurs ont le souci d'écrire bref avec une intrigue simple et avec peu de personnages aussi.

#### **7.1.3. Des éléments narratologiques universels**

On ne peut nullement imaginer un récit qui peut s'échapper à l'évidence. Cette évidence se caractérise dans toutes les nouvelles voire même dans tous les récits par le fait de la narration elle-même qui puise à son tour d'éléments narratologiques fixes et inévitables. On ne peut pas raconter en dehors de l'espace-temps. On ne peut raconter sans qu'il ait un contenu à raconter, à transmettre : l'histoire. Ce contenu doit obligatoirement se dérouler dans une linéarité qui suscite des événements et des états particuliers joués et ressentis par des personnages. La narration se fait en passant par une voix qui raconte et qui voit : un narrateur. Ceci dit que les deux nouvelles contiennent les mêmes éléments évoqués à savoir : le temps, l'espace, les personnages, une histoire, des événements et un narrateur.<sup>108</sup>

L'homme ne peut malgré tout s'échapper à son essence. Il puise dans ces éléments universels qui organisent sa faculté de communiquer. Puisque ces éléments sont les mêmes, ne nous sommes pas en face d'un homme qui veut créer la différence pour être différent et unique ? Ces différences ne sont-elles pas uniquement des variables d'un seul élément ? Des éléments stables créent un éclatement inépuisable de sens, de signifiés. Cette manipulation hasardeuse, ces combinaisons éternelles de ces éléments ne constituent-elles pas à elles

---

<sup>108</sup> Est-ce une évidence qui ne vaut pas la peine d'être citée ?

seules une preuve tangible qui va peut-être réduire les entreprises des critiques au simple fait du *silence*. Un silence qui alarme nos sens vers d'autres réalités plus importantes que ces tentations de creuser derrière une quête de sens éternelle de ces mêmes éléments pourtant figés et statiques. Ne nous sommes pas face à une « loterie » de manipulation des éléments narratologiques dans laquelle le seul gagnant est le texte et le seul perdant est le temps qu'on y consacre.

#### **7.1.4. Un respect du genre**

Ce titre provocateur, s'est offert à cette étude car effectivement, les deux auteurs avaient le souci voire même la conscience d'un genre qui exige du respect sinon, ce contrat sous-jacent entre l'auteur et son écrit, connaîtra des perturbations et des désagréments.<sup>109</sup>

Nous sommes face à deux écrivains qui avaient le respect d'une écriture particulière et d'une forme exigeante : la nouvelle. Maupassant lui, a investi son effort, dans un récit bref où les personnages sont peu nombreux et l'intrigue est presque unique – si on considère- que le noyau de cette nouvelle est en fait, ce dédoublement, et ce conflit entre ces deux entités : le moi et son autre moi qui cohabitent dans le même corps. Dépossédé par le Horla, le personnage s'effondre. La fuite doit se faire hors de ce monde : le suicide.

Les autres événements de la nouvelle (Consultation chez le médecin, Episode de la carafe vide, Hypnose de sa cousine...)

#### **7.1.5. Une architecture savante au service du fantastique**

Dans les deux nouvelles, on assiste clairement à une construction intelligente dans le sens de voulue et programmée bien sûr d'un plan et d'une structure narrative soignée dès le départ pour donner ou plus exactement avorter une nouvelle dite fantastique.

Bien que les techniques d'écriture sont différentes, l'effet recherché est le même : dans sous l'abri, Naguib Mahfouz a investi, deux éléments importants de

---

<sup>109</sup> Classification du genre oblige aussi.

la structure narrative qui sont l'espace unique et les événements absurdes qui cohabitent et s'entremêlent pour produire l'insensé, l'inattendu, le doute, et donc le fantastique. Maupassant lui – répétons le encore une fois- il s'agit plutôt d'un homme hanté par son double, invisible, un être surnaturel qui agit à son insu ; le Horla, dont il perçoit chaque jour la présence de plus en plus obsédante. Cette folie le conduira à de nombreuses actions insensées, à un malaise et perturbation psychologique.

### **7.1.6. Le temps de l'histoire**

Dans les deux nouvelles les catégories temporelles convoquées dans les deux nouvelles sont bien réelles et correspondent -comme c'est le cas de l'espace-, au monde réel. Dans la nouvelle de Naguib Mahfouz, il s'agit d'une journée qui paraît ordinaire grâce à la description annoncée au début du texte et on peut dire de même aussi pour celle de Maupassant qui a découpé sa nouvelle selon une autre technique celle d'un journal périodique qui raconte des événements réels et qui correspondent au temps réels.

### **7.1.7. Des textes et des prétextes**

Ces deux textes s'offrent à nous comme un produit fini certes mais aussi comme une matière ou un produit à remodeler, à recréer le sens. Des enjeux inestimables sont à déchiffrer, à décoder avec des lectures analytiques qui adopterons d'autres approches qui mettront à nu les autres strates que peuvent suggérer nos deux nouvelles<sup>110</sup>.

---

<sup>110</sup> A force de lire un texte, des zones d'ombre se présente au lecteur ou plutôt des hypothèses se proposent à lui, avec ces deux textes beaucoup de questions nous ont effleurées l'esprit : Quelles sont les vraies motivations qui étaient derrière l'écriture des ces deux nouvelles ? Ces conflits entre les gens dans la rue et ce conflit entre soi même pour le Horla, ne sont –ils pas finalement similaires quelques part ? Notre étude et notre approche a prouvé ses limites quant à lever le voile sur les autres dimensions inévitables de ces textes.

## **7.2. Les points de divergence**

### **7.2.1. Une identité différente :**

L'identité de la nouvelle occidentale est le résultat de plusieurs métamorphoses : Métamorphoses de ses formes, de ses types, et des ses contenus.

La nouvelle arabe quant à elle n'a pas connu le même processus de développement c'est-à-dire linéaire. Elle a évolué d'une manière concentrique

### **7.2.2. Un rythme différent**

Si le temps de l'histoire est similaire dans les deux nouvelles et correspond au monde réel, les rythmes des deux nouvelles sont différents. Nous constatons que les événements de l'histoire de la nouvelle arabe sont racontés avec un rythme beaucoup plus rapide que chez celle de Maupassant.

### **7.2.3. L'espace est l'ancrage réaliste**

L'espace participe, dans les deux nouvelles, à la construction de l'architecture globale du texte : la mimesis. Mais, nous avons remarqué ensemble que sa fonction dans la nouvelle arabe en dépit de la description qui n'est pas tellement riche (par rapport à la nouvelle de Maupassant) que l'espace contribue avec une intensité plus importante à cette hésitation qui « hante » et le lecteur et le narrateur quant au véracité de ces lieux. Tous les deux sont obligés (par la force du discours) dans cette nouvelle de quitter cette espace du réel et pénétrer celui du fantastique.

### **7.2.4. Un personnage unique et un groupe uni**

Le personnage principal de l'histoire du Horla est unique. C'est le Horla qui hante le narrateur. Dans sous l'abri, les yeux sont rivés sur le groupe qui attend le bus sous l'abri du bus. Ni le narrateur ni le lecteur ne distinguent entre ces gens qui regardent les mêmes scènes et ont subi le même destin aussi : la mort. Ils forment une seule et unique entité.

### 7.2.5. Des actions et des réactions

Dans la nouvelle arabe, les événements qui se déroulent sont l'élément déclencheur de tous les réactions des personnages qui sont sous l'abri du bus (la scène de la course poursuite du voleur, l'accident, la scène d'amour ...) stimulent le public qui réagit par l'étonnement.

Dans le *Horla*, ce qui pousse le narrateur à s'interroger et à l'étonnement c'est bien le narrateur lui-même ou plus exactement cet être qu'il l'habite ou cette folie qui le hante.



## Tableaux synoptique

### Tableau 1 :

#### Points de ressemblance

Le horla et Sous l'abri	
1.	Le souci d'écrire bref. Intrigue simple. Peu de personnages.
2.	Les deux auteurs utilisent les mêmes éléments narratologiques à savoir : le temps, l'espace, les personnages, les actions, le narrateur et le fantastique.
3.	Les deux écrivains ont le respect d'une écriture particulière et d'une forme exigeante qu'est la nouvelle.
4.	Dans les deux texte la structure narrative est au service du fantastique.
5.	les catégories temporelles convoquées dans les deux nouvelles sont bien réelles et correspondent au monde réel.
6.	Ces deux textes s'offrent à nous comme un produit fini certes mais aussi comme une matière ou un produit à remodeler, à recréer le sens. Des enjeux inestimables sont à déchiffrer, à décoder avec des lectures analytiques qui adopterons d'autres approches qui mettront à nu les autres strates que peuvent suggérer les deux textes.
7.	L'espace participe, dans les deux nouvelles, à la construction de l'architecture globale et réaliste : la mimesis.

**Tableau 2 : Points de convergence**

	La nouvelle occidentale	La nouvelle arabe
1	L'identité de la nouvelle occidentale est le résultat de plusieurs métamorphoses : Métamorphoses de ses formes, de ses types, et des ses contenus.	La nouvelle arabe quant à elle n'a pas connu le même processus de développement c'est-à-dire linéaire. Elle a évolué d'une manière concentrique.
2	Un rythme lent.	Rythme rapide.
3	Description riche et contribue avec une intensité plus importante à cette hésitation qui « hante » et le lecteur et le narrateur quant à la véracité de ces lieux.	La description est rare mais son rôle est important quant au fait de révéler quelques aspects des personnages surtout.
4	Un espace n'est pas lié directement avec la trame de la nouvelle.	L'espace est une composante essentielle de la trame qui est derrière ce sentiment d'hésitation chez le narrateur et chez lecteur aussi car cet espace peut-être un espace « neutre » une simple rue dans laquelle se déroule des événements absurdes ou celui d'un tournage d'un film.
5	Un personnage unique : le Horla qui hante le narrateur.	Plusieurs personnages certes mais unis par leur témoignage et même par leur destin : la mort.
6	La folie stimule et provoque des réactions.	Les événements stimulent et provoquent des réactions.

# Conclusion

Nous avons remarqué ensemble qu'en dépit du mode différent de transformation et de développement de la nouvelle, dans les deux cultures : « arabe » et « occidentale » ; les quelques notions et définitions nous ont montré que la nouvelle a échappé et échappe toujours à des tentatives « théoriques » de la maîtriser et de la fixer définitivement.

Tout porte à croire cependant que la théorie nous a orienté d'ors et déjà, sur des pistes communes : la nouvelle occidentale est un récit bref qui possède des caractéristiques qui lui donnent une véritable identité . Cette identité est le résultat de plusieurs métamorphoses : Métamorphoses de ses formes, de ses types, et de ses contenus. Ces transformations sont le fruit aussi de plusieurs modalités de récit ou plus exactement de leurs mouvements à travers l'histoire littéraire de ce genre, comme le conte, le fabliau du Moyen Age, les fables, les lais et les dits etc. Les transformations de ces avatars historiques ont fait en sorte que le XIX<sup>e</sup> siècle était l'âge d'or de la nouvelle française qui est définie comme un récit bref qui présente une intrigue simple où n'interviennent que peu de personnages.

La nouvelle arabe quant à elle n'a pas connu le même processus de développement c'est-à-dire linéaire. Elle a évolué d'une manière concentrique. Nous avons vu que la séance (al Mâquâmat) respectait parfaitement les exigences d'un récit court, avec un autre objectif d'ordre didactique celui là. Sans oublier pour autant cette fameuse rime qui donnera une poétique exceptionnelle au discours qui lui aussi est plein d'ironie pour censurer ou contourner la censure de la société. Les récits cités dans le Coran, sont aussi considérés par les critiques comme « les ancêtres » du récit court. Ajoutons à ceux la, *al-hadiht* (discours ou paroles) de Malik Ibn Dinar (l'histoire de sa repentance). Les Mille et Une Nuits *Elf leïla wa leïla*) qui constituent l'exemple le plus marquant de récit bref et en dépit de la complexité de ses structures car c'est un ensemble complexe de contes imbriqués les uns dans les autres. Au XIX<sup>e</sup> siècle, tout porte à croire que le « récit bref » ou la nouvelle s'est tourné vers l'Occident, l'influence est considérable même si le débat est encore ouvert

quant aux vraies origines de ce genre dans la littérature arabe surtout la nouvelle littéraire telle qu'elle est connue actuellement. La nouvelle littéraire arabe est-elle un genre purement arabe ? Ou a-t-elle été influencée par sa « sœur » occidentale ? Cette étude avait pour but de dégager quelques points de ressemblances et /ou de divergences de quelques aspects de la structure de deux nouvelles de cultures différentes : arabe et française. L'objectif a-t-il été atteint ?

Nous espérons que tel est le cas et que les exemples que nous avons ici développés en donnent la preuve.

Il est évident qu'une totale similitude et ressemblance sont à exclure. Cependant, il était plus au moins prévu que les deux auteurs allaient puiser et utiliser les mêmes éléments inévitables qui sont : l'espace et le temps . On ne peut en aucun cas échapper à ces deux éléments qui sont interdépendants et intimement liés depuis le début, depuis l'éternité. Ajoutons, l'histoire, les événements, les personnages et le narrateur aussi qui sont investis différemment.

Est-ce une évidence qui ne vaut pas la peine d'être citée ? L'homme ne peut pas malgré tout échapper à ses limites et à sa nature, à cet être, qui ne peut que puiser dans ces éléments universels qui organisent sa faculté de communiquer. Puisque ces éléments sont les mêmes, ne nous sommes pas en face d'un homme qui veut créer la différence pour être différent et unique ? Ces différences ne sont-elles pas uniquement des variables d'un seul élément ? Des éléments stables créent un éclatement inépuisable de sens, de signifiés. Cette manipulation hasardeuse, ces combinaisons éternelles de ces éléments ne constituent –elles pas donc à elles seules une preuve tangible qui va peut-être réduire les entreprises des critiques au *silence*. Un silence qui alarme nos sens vers d'autres réalités plus importantes que ces tentations de creuser derrière une quête de sens de ces mêmes éléments pourtant figés et statiques. Ne sommes-nous pas face à une « loterie » de manipulation des éléments narratologiques dans laquelle le seul gagnant est le texte et le seul perdant est le temps que nous y consacrons.

Ces spéculations ne vont pas nous laisser insensibles face à d'autres aspects communs entre ces deux nouvelles à savoir un souci permanent d'écrire

bref et surtout d'écrire avec la conscience d'un genre exigeant et sensible à manipuler : la nouvelle littéraire. Un mérite est à louer pour les deux auteurs qui ont attiré l'intention des lecteurs vers deux réalités, deux constats, deux mondes différents dans chaque nouvelle. Le Horla est-il une hallucination ou une réalité ? Les événements de « Sous l'abri » sont-ils des scènes de cinéma ou une pure réalité ?

Ce dédoublement, ce jeu, cette folie ont créé et ont fait surgir parfaitement le fantastique dans les deux nouvelles. C'est ce même élément qui peut constituer un point de départ à d'autres approches qui tenteront quant à elles de découvrir les autres strates, les autres dimensions, et les autres vérités qui ont été omises par notre modeste entreprise de compréhension et d'analyse. Une tentative qui avait pour but de rapprocher à l'aide de quelques outils de la narratologie qui ne permettent pas d'aller au delà de ce dit des nouvelles vers un non dit ressenti par un lecteur même ordinaire. Notre travail n'avait pas la prétention d'expliquer les mécanismes et les enjeux de ce qui est supposé dans ces deux nouvelles. Il garde le droit quand même d'ouvrir la voie à d'autres études avec des objectifs plus ambitieux et surtout avec des approches plus appropriées.

Ce qui est frappant dans ces deux nouvelles et qui constituent un point important de divergences entre ces deux nouvelles, c'est le rythme des événements. Effectivement, Naguib Mahfouz relate ses événements avec une vitesse beaucoup plus rapide que celle ressentie dans la nouvelle de Maupassant. L'espace aussi n'a pas la même fonction. Dans la nouvelle arabe, c'est lui qui motive et nourrit l'hésitation. Cette hésitation se nourrit de plusieurs éléments. L'espace en fait partie car un seul et un unique espace a pu supporter un nombre considérable d'événements dramatiques, chaotiques et même parfois érotiques (un fugitif, une bagarre, des accidents de voitures, des scènes d'amour, l'arrivée d'une caravane, ...) tout cela sous les regards de ces personnages passifs qui sont sous l'abri. L'espace a nourri donc et a fait submerger le fantastique avec excellence. Ces gens et avec eux le lecteur n'arrêtent pas de se poser des

questions. Est ce réel ? Est ce du cinéma ? Chez Maupassant c'est plutôt cette présence invisible, ce double qui hante le même personnage qui est derrière le fantastique.

Ce personnage est pourtant seul, unique si on ne prend pas en considération son double invisible. Dans *sous l'abri*, les personnages sont astreints pour leur part à un temps bref, fragmentaire et discontinu. Ils existent certes, mais dans la rupture. Deux types importants sont à distinguer : des personnages actifs (ceux qui courent, qui dansent, qui construisent la tombe... et des personnage passifs qui se contentent d'observer, de suivre les événements qui se déroulent devant eux, sans intervenir directement pour changer ou modifier le cours des événements. Ils alimentent avec leurs interrogations, leurs soucis, quant aux vraies causes de ces événements. Ce souci et cet embarras sont partagés par le lecteur aussi. L'un de ces personnages qui attendent le bus a qualifié ce qui se passe de « scandale ». Le lecteur, partage le même malaise que ces gens qui pourtant ne sont connus que par « ce » qu'ils font (voleur), par leurs métiers (des ouvriers), par leur sexe (homme ou femme) ou par leur origine (des Européens). Cela explique que ces personnages sont mis en valeur non pas par ce qu'ils *sont* mais par ce qu'ils *font*.

Nous avons essayé de comparer quelques éléments de la structure narrative de deux nouvelles de cultures différentes : arabe et française. Il est tout a fait clair que la scientificité de ce travail ne peut atteindre un degré plus élevé car nous sommes loin d'être en mesure de généraliser ces résultats obtenus sur d'autres corpus. Nos ambitions sont justement de pouvoir l'entreprendre dans une étude plus approfondie avec un nombre suffisant de corpus à comparer et surtout avec des approches plus adaptées qui nous laissent une marge de critique plus importante et plus de liberté pour plus de clarté et de précision.

**Références  
bibliographiques**



## Références bibliographiques

- ADAM J.- M., " le récit" *Le grand atlas des littératures*".
- ANGELET C. et HERMAN J., "Narratologie" Duculot, 1987
- *L'art et la littérature fantastique*, Paris, P.U.F. , *Que sais-je ?* 1960.
- AUBRIT Jean- pierre, *le conte et la nouvelle* ; éd Armand Colin, Paris, 1997
- BARONIAN (Jean), *La France fantastique de Balzac à Louÿs*, Verviers, Marabout, 1973.
- BOLL-JOHASEN H., " Une théorie de la nouvelle et son application aux chroniques italiennes de Stendhal" revue de littérature comparée, "Problématique de la nouvelle" octobre-décembre 1976.
- al-CHAROUNI Youssef, "Dirassat fi al-riouaya wa al-kissa assaghira" " études sur le roman et la nouvelle " (دراسات في الرواية والقصة القصيرة) Nouvelles Editions Artistiques. 1967, en arabe.
- COMBE D., "les genres littéraires", Hachette, 1992
- CORTAZAR J., Entretiens avec Omar Prego, " les nouvelle, un jeu magique", Folio, essais, 1986
- FONTANIER, PIERRE *Les figures du discours*, Flammarion 1968.
- GENETTE G., "Espace et langage" *Figures*, Le Seuil, 1966
- GENETTE Gérard, *Figures III*, SEUL , 1972.
- GENTTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, coll. "Poétique", Seuil, 1983
- GODENNE René, *La nouvelle française*, PUF. 1974
- GORY (Jean), *L'Autriche fantastique*, Verviers, Marabout, 1976
- GROJNOWSKY Daniel, "l'amateur de nouvelles", "Maupassant, miroir de la nouvelle", Presses universitaires de Vincennes 1988.
- GROJNOWSKY Daniel, "lire la nouvelle", Nathan Université. 2000.
- KAFABI Mohamed Abdassalam, "De la littérature comparée" (في الأدب المقارن), (Fi Aladab Almoukaran), Editions Dar Anahda Alarabia. 1971. en arabe.
- KHAWAM René R., "Nouvelle Arabes", Choiesies et traduites sur le texte arabe. Editions SEGHERS. 1964
- LOUVEL Liliane, VERLEY Claudine, *Introduction à l'étude de la nouvelle : littérature contemporaine de langue anglaise*. Presse Universitaire du Mirail. 1995.

- MAHFOUZ Naguib, *L'amour au pied des Pyramides*, تحت المظلة (Sous l'abri du bus) trad., Richard Jacquemond, éd Babel, 2002.
- MERTENS P., "*Faire bref et en dire long*", "*Pour la nouvelle*", éditions Complexe, 1990.
- METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 1968.
- NOR AOUAD Youssef, (*fan al-mâqama bayna al machrik wa al - maghreb*). "*l'Art des Maqâmâts entre l'Orient et l'Occident*" (فن المقامات (بين المشرق والمغرب), *dar al-kalam* (éd, le stylo) 1979.
- OUTTMANI Badri, *wadifatou al -lougha fi al-khitab a'roumansî arriwaî al-wakî li Naguib Mahfouz* « la fonction de la langue dans le discours romanesque réaliste chez Naguib Mahfouz » وضيفة اللغة في الخطاب الرمئسي الروائي الواقعي لنجيب محفوظ Alger. 2000.
- OZWOLD Thierry , *La Nouvelle* , Hachette , 2003 France .
- PEREZ CAMERO- C., "*Le temps de la nouvelle*", 1992.
- RAOUL Makarius Anthologie de la littérature arabe contemporaine, vol1 Roman, Nouvelle , éd SEUIL, 1964.
- REUTER Yves, *L'analyse du récit*, Dunod, Paris, 1997
- RICOEUR P., "*Temps et récit*", le Seuil, tome I, 1983- 1985.
- SCHAEFFER J.-M., "*Qu'est ce qu'un genre littéraire ?*" le Seuil, 1992.
- STALLONI Yves, *les genres littéraires*, Nathan..2001.
- TADIE Jean-Yves, *La critique littéraire au XX<sup>e</sup> siècle*, AGORA, 1997.
- TODOROV Tzvetan, . *Théorie de la littérature*, textes réunis pat, Le Seuil, 1965.
- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970

## Articles et colloques

- BRADEAU Michel " Sur la nouvelle", Le Monde, Vendredi 22 mai 1992.
- BORONAD A., «Genèse et esthétique de la nouvelle, in Revue de Littérature Comparée, 1976, vol. 50, no4, Paris
- FORESTIER Louis, *Maupassant et l'écriture*, sous la direction de, actes du colloque de Fecamp 21.22.23/mai/1993. Nathan, 1993.
- Hamon Philippe, *Pour un statut sémiologique des personnages* littérature, n° 6 1972.
- KOROGHLI Ammar, *Naguib Mahfouz, Témoin de son époque*, in le quotidien El Watan du 3 juin 2005.
- Le magazine littéraire, novembre 1988, n°310 , spécial Maupassant.
- PAGÁN LÓPEZ ANTONIA; *Les sentiers du texte dans l'écriture d'Yves Frontenac: Nouvelle, Récit ; Roman* Anales de Filología Francesa, n. ° 13, 2004-2005
- TASSART Jean-Loup dans «travailler avec Jean-Loup Trassart», *Le français aujourd'hui*, numéro spécial, *La nouvelle*, Septembre 1989, P81-83.

## Sitographie

- <http://www.scribearabe.net/articles2.php?l=content/art2/entretien.f.r.inc>
- P. Bayard, "Demain est écrit", Actualités de Fabula, samedi 15 octobre 2005, URL : <http://www.fabula.org/actualites/article12207.php> Laurent Dubreuil, « Maupassant et la vision fantastique », Labyrinthe, Thèmes (n° 4), , 87-100 [En ligne], mis en ligne le 19 février 2005. URL : <http://revuelabyrinthe.org/document294.html>. Consulté le 21 mars 2008
- Rachid Sabbaghi, Entretien inédit avec Naguib Mahfouz, in le site officiel de l'institut des Arts et lettres Arabes (Egypte).
- "Corps et construction identitaire", Actualités de Fabula, lundi 3 avril 2006, URL : <http://www.fabula.org/actualites/article13903.php>
- [http://fr.wikipedia.org/wiki/Les\\_Mille\\_et\\_Une\\_Nuits](http://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Mille_et_Une_Nuits)
- <http://fr.wikipedia.org/wiki/Maupassant>
- [http://fr.wikipedia.org/wiki/Naguib\\_Mahfouz](http://fr.wikipedia.org/wiki/Naguib_Mahfouz)
- <http://hypo.ge-dip.etat-ge.ch/athena/selva/maupassant/textes/horla.html>
- <http://www.ac-strasbourg.fr/pedago/lettres/lecture/maupasbio.htm>
- <http://www.cndp.fr/revueTDC/776-41209.htm>.
- [http://www.taharbenjelloun.org/chroniques.php?menuimg=3&type\\_texte=0&id\\_chronique=67](http://www.taharbenjelloun.org/chroniques.php?menuimg=3&type_texte=0&id_chronique=67)
- Jan Baetens, "Une nouvelle version de la narratologie structurale : récit et causalité selon Emma Kafalenos", Acta Fabula, Vol7num6 Novembre-Décembre 2006 (volume 7, numéro 6), URL : <http://www.fabula.org/revue/document1835.php>
- Laurent Dubreuil, « Maupassant et la vision fantastique », Labyrinthe, Thèmes (n° 4), 87-100 [En ligne], mis en ligne le 19 février 2005. URL : <http://revuelabyrinthe.org/document294.html>. Consulté le 21 mars 2008.

**Les usuels :**

- Encyclopaedia Universalis, V13,(DVD), 2008.
- Encyclopedie ENCARTA (DVD)2008.
- Le dictionnaire portatif du bachelier, Hatier, 1998.
- Le Petit Larousse,(CD) Copyright (©) Larousse 2008.

# Table des matières

	<b>Pages</b>
<b>Introduction</b> .....	<b>1</b>
 <b>Chapitre I : La nouvelle en Occident et en Orient.</b>	
<b>I. La nouvelle en Occident</b> .....	<b>8</b>
1. La problématique du genre. ....	9
1.1. L'influence d'avatars historique.....	9
1.2. Des récits en mouvement.....	10
1.3. Un caractère hybride.....	11
2. Survol historique .....	12
3.1 L'étymologie.....	12
3.2 L'histoire du genre.....	12
3. La nouvelle et les autres récits brefs.....	14
4. Les définitions de la nouvelle.....	17
5. Aspect théorique de la nouvelle.....	20
6.1 Les conditions de Poe .....	20
6.2. La nouvelle et la critique .....	21
6.3. Esthétique et éthique de la nouvelle.....	22
<b>II. La nouvelle en Orient</b> .....	<b>24</b>
1. Le nouveau littéraire arabe : début et évolution.....	25
2. Les différentes formes de la nouvelle arabe.....	25
2.1 al-Maqâmât .....	26
2.2 Le récit dans le coran.....	29
2.3 al-Hadith.....	30
2.4 al-Qissa.....	31
2.5 al-Hikâya .....	32
2.6 al-Nâdira .....	33
2.7 Les Mille et Une Nuits .....	33

3.	La nouvelle littéraire arabe en Egypte au XIXe siècle.....	34
4.	Présentations de auteurs et des corpus.....	36
4.1.	Guy de Maupassant.....	36
4.1.1.	La jeunesse normande de cet homme .....	36
4.1.2.	Maupassant chroniqueur, nouvelliste, romancier, .....	40
4.2.	Présentation du corpus : Le « Horla... ..	43
4.2.1.	Le résumé de la nouvelle.....	43
4.3.	Naguib Mahfouz .....	46
4.4.	Mahfouz et le Caire.....	47
4.4.1.	Les évolutions du style.....	48
4.5.	Présentation de la nouvelle arabe : « Sous l’abri » .....	49
4.5.1.	Le résumé de la nouvelle .....	50

## **Chapitre II : Étude comparative des structures narratives des deux nouvelles**

### **Les éléments narratologiques comparés**

1.	L’espace.....	53
1.1.	L’espace référentielle.....	60
1.2.	L’espace fonctionnelle.....	60
1.3.	L’espace signifiant.....	62
2.	Le temps.....	62
2.1.	Le temps de l'histoire.....	63
2.2.	Le temps de la narration.....	65
3.	Les actions .....	69
4.	Les personnages.....	74
4.1.	Les personnages actifs.....	75
4.2.	Les personnages passifs.....	75
5.	Le point de vue.....	83
6.	L’émergence du fantastique.....	83

<b>Points de ressemblance de divergence</b> .....	87
7. Points de ressemblance .....	87
7.1.1. Une problématique du genre.....	87
7.1.2. Un souci commun.....	87
7.1.3. Des éléments narratologiques universels.....	87
7.1.4. Un respect d'un genre .....	88
7.1.5. Une architecture savante au service du fantastique.....	88
7.1.6. Le temps de l'histoire.....	89
7.1.7. Des textes et des prétextes.....	89
7.2. Les points de divergence.....	90
7.2.1. Une identité différente.....	90
7.2.2. Un rythme différent.....	90
7.2.3. L'espace est l'ancrage réaliste.....	90
7.2.4. Un personnage unique et un groupe uni.....	90
7.2.5. Des actions et des réactions .....	91
8. Tableaux synoptiques .....	92
8.1. Tableau 1 : points de ressemblance.....	92
8.2. Tableau 2 : points de convergence.....	93
<b>Conclusion</b> .....	94
<b>Références bibliographiques</b> .....	99
<b>Articles et colloques</b> .....	102
<b>Sitographie</b> .....	103
<b>Les usuels</b> .....	104