



République Algérienne Démocratique et Populaire  
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique  
UNIVERSITE ABOUBAKR BELKAÏD - TLEMCEM  
Faculté des Lettres et des Langues



**École doctorale de français**

**Pôle Ouest**

**Antenne de Tlemcen**

***Thème :***

**Approche sémio-narrative du comique dans le genre picaresque français et arabe.**

**Thèse de Doctorat en sciences des textes littéraires.**

Présentée par  
**Mme Ibtissem KHALDI**

Sous la direction de :

**Mr. Zoubir DERRAGUI (Professeur, Université Abou Bakr Belkaid – Tlemcen)**

***Membres du jury :***

❖ Mme. Rabéa BENAMAR	MCA	Université. Tlemcen	Présidente
❖ M. Zoubir DERRAGUI	Professeur	Université. Tlemcen	Rapporteur
❖ M. Abbes BOUTERFAS	Professeur	Université. Aïn Temouchent.	Examineur
❖ Mme. Hanane El BACHIR	Professeur	Université. Oran 2	Examinatrice
❖ Mme. Amaria MEGNOUNIF	MCA	Université. Tlemcen	Examinatrice
❖ Mme. Souhila BOUKLI	MCA	Université. Saida	Examinatrice

***Année universitaire : 2018 - 2019***

---

**À MES PARENTS ET À MON FILS  
CHAOUKI**

---

## ***REMERCIEMENTS***

Je tiens à remercier de tout cœur le Professeur Zoubir DERRAGUI, mon directeur de thèse pour son aide, son soutien et ses conseils, sans qui je n'aurais pas pu mener à bien ce travail.

Mes plus sincères remerciements vont également aux membres du jury d'avoir bien voulu lire, examiner et évaluer mon travail.

J'exprime ma gratitude envers toutes les personnes qui m'ont aidée au cours de ce parcours de recherche.

---

## Sommaire

<b>Introduction.....</b>	<b>05</b>
<b>Chapitre I : Rire et Discours comique.....</b>	<b>15</b>
<b>Chapitre II: Voix narratives et distribution des rôles.....</b>	<b>89</b>
<b>Chapitre III : Hiérarchisation thématique.....</b>	<b>151</b>
<b>Chapitre IV : Mise en texte et diégèse des deux corpus.....</b>	<b>208</b>
<b>Conclusion.....</b>	<b>268</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>276</b>
<b>Annexe.....</b>	<b>285</b>



# INTRODUCTION

---

De prime abord, le récit picaresque est un genre littéraire propre à l'Espagne. Le roman *Lazarillo de Tormes* est considéré comme un archétype puisque son auteur fut le pionnier du genre. Cette forme a connu son apogée avec les deux romans *Guzman d'Alfrache* (1599) et *Buscon* (1626). Ils constituent, dès lors, le corpus idéal du roman picaresque. La période de leur apparition coïncide avec celle où l'Espagne traverse une crise politique et économique. Cette crise a favorisé la naissance du genre. Les auteurs, et à travers leurs personnages, ont réussi, à dénoncer les vices, à peindre les malheurs et à présenter les différentes classes sociales et la pauvreté d'un peuple fatigué.

Très vite, le roman picaresque conquiert d'autres pays européens, comme la France et l'Allemagne, et cela grâce à plusieurs raisons dont la plus importante est les traductions des grands romans picaresques espagnols. Le roman picaresque français apparaît dès le début du XVII<sup>ème</sup> siècle avec le titre le plus célèbre «Histoire Comique de Francion » de son auteur Charles Sorel qui a alimenté sa source d'inspiration de la matière religieuse, sociale et politique de la société française de son siècle. Le roman picaresque se manifeste par opposition au roman héroïque et idéologique présenté dans les récits de chevalerie. Les événements historiques de l'Espagne sous le règne de Philippe III ont favorisé, en France, la naissance d'un chef-d'œuvre picaresque dont le père fut Alain René Lesage. Le roi Philippe III, qui devait réorganiser le régime politique et l'économie de l'Espagne, laisse le pouvoir total entre les mains de ses ministres et surtout entre celles du duc de Lerme qui, au lieu de gouverner l'Espagne, il ne pensait qu'à s'enrichir. Du coup, la crise économique s'est aggravée, la petite noblesse s'est appauvrie de plus en plus et la misère émerge dans le pays. Ces conditions pénibles ne tardent pas à se manifester en France un siècle après, la société s'affaiblit et le régime politique fait preuve d'une incapacité à saisir la situation et à résoudre les

---

problèmes du peuple. C'est pour ces deux raisons que, *L'Histoire de Gil Blas de Santillane* a vu le jour.

De même, la société arabo-musulmane, à l'époque où les Maqâmat ont vu le jour (X<sup>ème</sup> siècle), vivait la même situation tragique que la France du XVII<sup>ème</sup> siècle. Le pouvoir abbasside s'affaiblit par la présence de Chiites iraniens et la rivalité des Fatimides. Du coup, en 945, les Chiites dominent Bagdad et obligent les abbassides à rester pendant cent-dix ans sous leur protection et sous celle des princes Bouyides. Les vizirs bouyides furent hautement instruits et novateurs. Ils bâtissaient de grandes constructions et encourageaient l'industrie et l'artisanat en Iran comme en l'Irak. Plusieurs années après, les Seldjoukides prennent le pouvoir à Bagdad et restaurent le gouvernement des abbassides en 1055. Le régime des abbassides, successeurs des omeyyades, représente une floraison dans tous les domaines : social, culturel, politique, économique et littéraire. Ces conditions socioculturelles ont favorisé la naissance d'un nouveau genre littéraire en l'Orient nommé par le père fondateur (AL-Hamadhâni) Maqâmat (les séances). Sur le modèle du pionnier, plusieurs auteurs ont écrit des séances et dont les plus célèbres furent les cinquante séances d'Al-Harîrî au XII<sup>ème</sup> siècle. Un véritable tableau des vices et des mœurs de la société abbasside est dressé avec un style littéraire remarquable.

\*Choix et présentation du corpus :

Le corpus, qui fait l'objet de la présente étude, est constitué de deux romans picaresques. *L'Histoire de Gil Blas de Santillane* est un roman picaresque d'Alain René Lesage publié de 1715 à 1735. Le récit est inspiré des événements historiques. Le roman raconte l'histoire d'un jeune homme qui quitte sa ville natale pour aller à l'université de Salamanque. Très vite, son objectif et son destin d'étudiant se perturbent et se désordonnent. Cette histoire a connu un immense succès au XVIII<sup>ème</sup> siècle et s'inscrit dans le mouvement réaliste. Composé de douze livres, le roman de Lesage constitue

---

une peinture très riche des vices et des mœurs de la société française sous le manteau espagnol.

Les *Maqâmat d'Al-Harîrî* constituent la deuxième partie de notre corpus. Avec un ensemble de cinquante historiettes, l'auteur présente une société pleine de défauts dans un moule arabe semblable au roman picaresque. Les histoires gravitent autour de deux principaux personnages (le narrateur et le héros) qui sont en déplacement permanent. Leur rencontre fait le sujet de chaque séance. Le thème de ces séances n'est en réalité, qu'un phénomène social présenté sous une forme romanesque à travers un discours comique très varié.

La motivation qui nous a conduite à choisir ce corpus est d'ordre personnel provenant de l'influence des séances de tradition arabe qui baigne son lecteur dans un monde de l'imaginaire et de l'extravagance. L'importance des séances dans la littérature arabe, nous procure un champ varié, vu la richesse des événements et la virtuosité stylistique et poétique qui ont nourri ce choix. Cet intérêt personnel est également orienté vers le roman picaresque français, à titre exclusif, du moment que ce genre de récits fait appel à des supports qui sont presque identiques, et dans la littérature française et dans la littérature arabe. Partons du fait que la biographie est extrêmement variée d'évènements et, en raison d'être le modèle excellent du récit picaresque dans les deux littératures, le choix du corpus s'est effectué.

Cet intérêt personnel est, logiquement, appuyé par un intérêt scientifique, puisque dans ce travail nous traitons l'impact du comique sur le discours des personnages et la ressemblance des deux parties du corpus qui est considéré, toujours, comme un récit picaresque. Il s'agit du même discours qui est présenté sous différentes formes et cela à cause des différences d'ordre temporel, social, religieux et même littéraire. La réflexion qui tient lieu dans cette thèse, construit, parallèlement, un va-et-vient entre les deux récits choisis, d'où la nécessité d'une étude comparative pour mieux cerner la relation qui peut relier le récit picaresque de deux littératures.

---

\*Problématique :

Pour ce qui est de la problématique fondatrice de notre travail, elle s'articule autour de deux questions majeures qui peuvent se résumer ainsi :

\*En quoi consistent le rapprochement ou la convergence du roman picaresque dans les deux littératures (française et arabe) ?

\*Comment le comique se manifeste-il, entant que support pour dénoncer la société, dans les deux récits ? Pouvons-nous dire que le discours comique est le trait caractéristique, le plus pertinent d'un récit picaresque universel ?

A cet effet, nous supposons dès le départ des réponses provisoires qui soutiennent que le rapprochement des deux récits se fait au niveau formel comme au niveau du contenu. L'influence supposée du roman picaresque arabe sur le roman français se constitue au niveau de la thématique proposée par chaque auteur, comme elle se constitue au niveau du discours, et surtout, le discours comique. La ressemblance de la structure permet d'ajouter les séances à la classe du récit picaresque universellement connu par sa forme et son contenu.

\*Objectifs du travail :

Notre recherche s'inscrit dans le cadre de la littérature comparée. Portée sur une étude qui fait appel à plusieurs approches, l'analyse des deux parties du corpus fait appel d'abord, à l'outil de comparaison qui nous donne la possibilité de tisser un ou plusieurs liens entre les deux romans. Cette étude de ressemblances et de différences n'est pas le seul objectif de cette thèse, mais un autre objectif est de rapprocher, et d'une façon convaincante, au maximum, le modèle picaresque arabe à celui du picaresque français, tout en suivant les grands axes de l'analyse. Le principe de notre étude consiste à présenter et à expliquer le rôle du comique dans le roman picaresque français

---

et arabe. D'autres objectifs s'installent dans cet examen et se résument dans les points importants suivants :

\* Mettre en exergue l'articulation entre la littérature et la linguistique, puisque l'écriture est définie par des modèles qui favorisent l'enjeu de la création esthétique. Une conciliation des deux disciplines qui s'avère nécessaire dans l'analyse et le repérage du sens dans les textes littéraires. C'est en faisant appel à des outils linguistiques comme l'approche sémiotique, l'approche narratologique et l'approche discursive que l'analyse explicite de ces deux romans soit possible.

\*Révéler la structure de base du récit picaresque français et arabe par le biais de l'analyse des éléments de la forme du récit comme le style, l'espace, le temps et les éléments paratextuels comme les titres ; et l'analyse du contenu comme le discours comique comme support d'écriture, la thématique proposée dans le corpus, les personnages et les voix narratives.

\*Prouver la fiabilité de la sémiotique et de la narratologie appliquées aux deux récits picaresque pour tracer leurs structures sémiotique et narrative.

\*Dévoiler l'onomastique romanesque proposée dans le récit picaresque français du XVIII<sup>ème</sup> siècle et le récit picaresque arabe du XII<sup>ème</sup> siècle.

\*Méthodologie de la recherche :

Pour répondre convenablement aux différentes questions de notre problématique, et afin de pouvoir atteindre nos objectifs, notre recherche se divise en quatre chapitres. Au début de chaque chapitre, nous proposons ses objectifs, l'approche utilisée dans l'analyse et le préambule théorique qui constitue la base de notre réflexion. Au sens plus large, le fondement théorique est d'ordre narratologique, sémiotique et discursif.

\*Nous intitulons le premier chapitre : « *Rire et discours comique* », où nous nous basons sur deux axes fondamentaux pour effectuer l'analyse. Le

---

premier axe consiste à traiter le récit picaresque comme genre à part, son historique et ses traits caractéristiques différents ou similaires dans les deux littératures. En se basant sur les travaux de Didier Souiller (1989), nous dégagons la structure du récit et nous analysons les caractéristiques du genre picaresque français, puis, en se basant sur les travaux et les définitions de Régis Blachère et Pierre Masnou (1957), nous analysons la structure des séances et nous relevons les caractéristiques propres au picaresque arabe.

Le deuxième axe consiste à mettre le doigt sur le comique comme support de l'écriture picaresque dans les deux littératures et à relier le rire avec ce type de discours. Nous commençons par donner une définition aux concepts importants comme le comique et ses types, le rire, le discours comique et ses types. Par le biais des travaux d'Henri Bergson (1899), repris et redits par plusieurs théoriciens, l'analyse du comique et de ses types s'effectue. Pour repérer les figures du discours comique et ses types qui incitent au rire, nous faisons appel aux travaux de Charles Mauron (1985) et ceux de Lucie Olbrechts-tyteca (1974). Nous parlons, aussi, d'une possible esquisse des séances sur le récit picaresque occidental. Une comparaison est présentée à la fin du chapitre afin de dégager les convergences entre les deux écrits, elle sera suivie d'une conclusion partielle pour récapituler les résultats obtenus.

\*Un deuxième chapitre est intitulé «*Voix narratives et distribution des rôles*», où nous divisons l'analyse en deux points essentiels : Le premier s'intéresse aux voix narratives et à la relation narrateur/ narrataire. Et le deuxième point consiste à soulever les éléments importants dans la construction des personnages du corpus et de leurs anthroponymes. A ce stade, l'analyse s'inscrit dans le cadre narrato-sémiotique, en se basant sur la théorie de Genette (1972) sur les voix narratives et les degrés de focalisation. Nous présentons un fondement théorique pour déterminer le degré de focalisation des narrateurs dans le corpus. Nous étudions les différents narrateurs du corpus, et nous déterminons leur rôle dans les deux récits, tout

---

cela pour voir comment les deux auteurs les relient aux narrataires ? Le deuxième point consiste à présenter les personnages secondaires du corpus, de voir leur portrait et de montrer comment leur discours enrichit l'acte de narration, puisqu'une partie du corpus est un roman à tiroirs. En se basant sur les définitions de Philippe Hamon (1978) et celles d'Yves Reuter (1996), nous essayons de voir comment les rôles sont-ils distribués au fil de l'histoire ? Chemin faisant, nous proposons une étude sémiotique et sémantique des noms propres du corpus, puisque ces noms ne sont pas proposés au hasard mais pour rejoindre le point de vue des théoriciens favorisant la potentialité sémantique des anthroponymes. Nous montrons comment les auteurs, et dans la bouche des personnages, dénoncent la société implicitement et explicitement. Nous achevons, aussi, cette partie d'analyse par une comparaison pour déceler les ressemblances des deux récits. La conclusion partielle est réservée au bilan de cet examen et aux résultats dégagés.

\*Le troisième chapitre que nous intitule « *Hiérarchisation thématique* », et comme l'indique son titre, traite tous éléments qui gravitent essentiellement autour du thème. Nous commençons, d'abord, par la présentation des concepts-clés de l'analyse, comme le thème et ses différentes études, et nous définissons la thématologie et l'art d'étudier les thèmes, pour voir ensuite, que les thèmes d'une œuvre constituent dans l'ensemble une carte qui oriente le lecteur. Nous montrons comment le thème est un élément majeur dans le récit picaresque, et cela à travers, premièrement, un inventaire des thèmes des deux corpus ; deuxièmement, à travers une organisation des thèmes en leurs donnant des étiquettes (c'est-à-dire de regrouper les thèmes et les figures qui les représentent en fonction de groupe de ressemblances et de donner à chaque groupe une étiquette ou un titre qui résume la catégorie, le sens ou la nature des thèmes.) ; et troisièmement, nous voyons comment ces thèmes tissent-ils des relations entre eux pour donner une sorte de carte thématique qui éclaire les relations des thèmes ? Nous démontrons, enfin, que ces thèmes sont alimentés de plusieurs motifs qui justifient le choix

---

thématique de chaque auteur. Le fondement théorique sur lequel nous nous appuyons est riche, avec les définitions du thème de Roland Barthes (1978), de Dominique Maingueneau (1996) et celle de Michel Collot (1988). Les travaux de Paillé et de Mucchielli (2008) ont bien facilité l'analyse et le décodage des thèmes. Sans que nous oublions de suivre le cheminement du comparatisme, nous soulevons les divergences et les convergences de la trame thématique de chaque récit. En guise de conclusion, nous expliquons notre procédure et les résultats obtenus.

\*Le quatrième et le dernier chapitre, nous l'intitulons « *Mise en texte et diégèse* ». Ce chapitre est divisé en trois points importants qui orientent la recherche. Le premier point consiste à déterminer le cadre spatio-temporel du corpus. Le deuxième point traite l'aspect stylistique et le moule d'écriture de chaque auteur. Le troisième point met le doigt sur l'appareil titulaire des deux corpus.

Pour limiter et analyser le cadre spatio-temporel des deux corpus, nous analysons les différents éléments comme le temps du récit, de la narration et de l'histoire, en appliquant la théorie de Genette (1972). Nous montrons comment l'organisation temporelle est-elle présentée dans les deux corpus et cela, sur la base théorique de Weinrich (1973) qui distingue les fonctions de l'emploi des temps verbaux de la narration. Nous limitons, ensuite, le cadre spatial dans lequel les deux aventures se déroulent pour passer à l'examen des toponymes choisis par les deux auteurs.

Pour cerner le deuxième point, qui consiste en l'étude du style de chaque récit, nous examinons le lexique propre à la narration subjective, et cela selon les travaux de Kerbrat Oricchioni (1980). Nous explicitons l'emploi en parallèle de la prose et de la poésie chez les deux auteurs. Nous appuyons cette réflexion par des exemples du corpus. Nous soulevons les différentes figures stylistiques employées par les deux auteurs pour enrichir leurs textes.

---

Pour examiner, enfin, le troisième point, nous répartissons le travail en deux étapes, une première étape consacrée à l'étude sémiotique puis sémantique des titres des romans (le titre global de chaque récit) puis, nous passons à l'étude des sous-titres proposés dans le corpus. Les travaux d'Hoek (1981) et de Genette (1987) constituent le fondement théorique en matière des fonctions des titres proposés, alors que les travaux de Roy Max (2008), qui rappellent ceux de Genette et de Bokobza (1959), alimentent l'analyse des types de titres des deux corpus. Nous achevons l'examen de ce point par une analyse de la forme phrastique et morphosyntaxique des titres et des sous-titres du corpus. Ce chapitre est suivi d'un bilan sous forme de comparaison et d'une conclusion partielle qui expose les résultats.

Nous souhaitons, au terme de cette étude, aboutir à l'idée principale que la mise en relation de la littérature française et de la littérature arabe doit aboutir à un repérage important des caractéristiques des deux civilisations française et arabe, et que ce repérage offre la possibilité à la recherche de parler des ressemblances et d'influence du genre. Nous souhaitons aboutir, aussi, à l'idée que la représentation du discours comique peut, sans doute, renforcer la représentation comique des fléaux sociaux de deux sociétés.

Pour conclure, nous signalons que cette analyse est chapeauté par une introduction qui expose les éléments de base de la présente recherche, comme nous l'avons achevé par une conclusion dans laquelle se manifeste la somme des résultats obtenus. Cette étude n'est qu'une suggestion parmi tant d'autres, puisque le récit picaresque ne cesse d'offrir de nouvelles pistes de recherche à explorer.

---

**CHAPITRE I :**  
**RIRE ET DISCOURS COMIQUE**

---

Objectifs :

\*Quelles sont les différents types du discours comique employés dans les deux parties du corpus ?

\*comment le roman picaresque est-il structuré ? Y a-t-il une convergence au niveau structural et discursif entre le roman picaresque français et arabe ?

Afin d'atteindre ces objectifs, nous abordons d'abord, l'historique du roman picaresque français (du moment qu'il constitue la plus grande partie de notre corpus) puis nous passons aux différentes structures proposées par les théoriciens, ensuite, nous présentons les types du comique et ceux du discours comique. Comme un second travail, nous analysons le corpus en fonction des données théoriques, et cela sur deux niveaux (structurel et discursif). Le résultat est présenté sous forme d'une comparaison avec des divergences et des convergences.

***-Préambule historique et théorique :***

Notre but n'est pas ici de faire une recension de toutes les sources qui ont pu prélude à l'éclosion du genre picaresque, mais de signaler quelles sont les caractéristiques du roman dit picaresque. L'immense succès de la littérature picaresque, en dehors de l'Espagne, est dû au grand nombre de traductions qui ont été faites au cours du XVII<sup>ème</sup> et du XVIII<sup>ème</sup> siècle<sup>1</sup>. Les œuvres picaresques ont été remaniées de façon à devenir conformes aux normes esthétiques, aux canons littéraires, à l'attente d'un public. Le héros de roman picaresque ou le *picaro* essaie de changer sa vie et son milieu social, il lutte pour échapper à la condition à laquelle le condamnent sa naissance et son hérédité. Mais sa tentative est vouée à l'échec ou à une dérisoire réussite. La définition de l'adjectif picaresque nous renvoie au terme du *picaro*, dont la

---

<sup>1</sup> -Valentine Castellarin a développé ce point, en donnant les détails de la traduction faite dans sa thèse de doctorat intitulée : « l'univers féminin du picaresque », soutenue en 2012 à l'université de Bologne. Italie.

---

signification est à peine esquissée. Or, le travail, que présente Zoubir Derragui<sup>2</sup>, détermine l'origine arabe du mot « picaro » (بكر).

## **I Que veut-on dire par roman picaresque ?**

Il est relativement complexe de tracer les grandes lignes du genre et de son histoire. Le picaresque est une forme très controversée dans la critique contemporaine, il est difficile de préciser les caractéristiques du genre. Cette apparente incertitude du concept picaresque s'explique par le fait que le genre picaresque n'est pas normatif. En effet, pendant plusieurs siècles, les romans espagnols du Siècle d'Or (1550-1650), désignés plus tard comme des romans picaresques, ont été rangés dans la catégorie des « romans comiques ». Ce n'est qu'au début du XIX<sup>ème</sup> siècle, que les distinctions faites par le philosophe et critique allemand Friedrich Bouterwek<sup>3</sup> (1766-1828), ont permis la qualification du picaresque, en repérant dans les romans comiques un groupe de romans espagnols centrés autour du personnage du *picaro*.

La forme du picaresque est généralement établie à partir de trois textes canoniques : La vida de Lazarillo de Tormes (1553-1554), La Vida de Guzmàn de Alfarache de Mateo Aleman (1599) et enfin Historia de la vida del buscón llamado Don Pablos de Francisco de Quevedo (1626). Ces trois textes constituent, sans doute, le corpus qui donne naissance au roman picaresque. Après cette première période en Espagne, le genre fut transporté rapidement dans d'autres pays comme la France, l'Angleterre et l'Allemagne. Le contexte géographique a favorisé l'évolution du picaresque.

De nombreux critiques arrêtent l'évolution du genre vers la seconde moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Maurice Molho parle d'une dissolution du genre picaresque dans l'introduction des « *Romans Picaresques espagnols* », édition française 1968. Ce genre d'après lui s'éteint en Europe avec la fin de l'Ancien régime :

---

<sup>2</sup> -Zoubir Derragui a consacré une partie importante à l'étymologie du mot « picaro ». Voir le tome II de sa thèse de doctorat intitulée : « Le genre picaresque dans les littératures : arabe, espagnole et française » soutenue en 1987 à l'université de Sorbonne, Paris IV.

<sup>3</sup> - Friedrich Bouterwek est un auteur et critique allemand qui a traité avec abondance la question du picaresque dans son livre intitulé « Histoire de la littérature espagnole » publié en 1812.

---

« La pensée picaresque est liée, dans le temps de l'histoire, à ce qu'il nous sera peut-être permis d'appeler l'Europe d'Ancien Régime. Elle est un événement qui ne lui survivra pas » (1968 : 141). Il précise que la littérature picaresque touche notamment sa fin avec le *Buscón de Quevedo* : «Évanouie en Espagne (avec Quevedo) au moment où l'Espagne entre en sclérose, la pensée picaresque, après avoir donné un fruit tardif et inespéré dans l'Angleterre puritaine, ne pouvait se survivre ou renaître dans l'Europe du XVIII<sup>ème</sup> siècle » (ibidem). Selon lui, on ne doit pas s'inquiéter sur l'emploi du terme accolé, comme étiquette, à un nombre d'œuvres anciennes ou modernes ou mêmes contemporaines, et cela sous prétexte que le héros est un escroc, un aventurier sans scrupules qui peut être, à un moment, victime de la société. Maurice Molho, conclut sa réflexion en soulignant que la distance du roman picaresque par rapport aux œuvres contemporaines est remarquable.

De son côté, Alberto del Monthe pense qu'il ne faut pas tracer, vraiment, les limites de ce genre à travers le temps et l'espace pour ne pas causer sa dissolution. Il affirme que, c'est une forme socialement conditionnée, pour laquelle on doit garder une opinion historique pour comprendre l'essence de ce genre : « una forma socialmente condizionata, in quanto espressione elaborata e cosciente, ma spontanea, di un contenuto » (1957: 08). Cette réalité est celle de l'Espagne de (1550-1650).

Quant à Edmond Cros, il affirme dans l'avant-propos de sa thèse que:

« Lorsqu'on aborde la critique du roman picaresque espagnol, on est frappé par le nombre des analyses qui sont consacrées au genre et l'indigence relative des monographies. [...] Nous nous sommes habitués à considérer toute une série de récits dits picaresques comme un bloc monolithique. Comment ne pas relever pourtant qu'aucune des perspectives proposées n'est pleinement satisfaisante ? Regrouper ces différents ouvrages autour de certains thèmes qui y seraient généralement présents (la faim, l'honneur...) oblige à ne pas tenir compte de leur richesse et à rejeter, en particulier, l'encombrement de

---

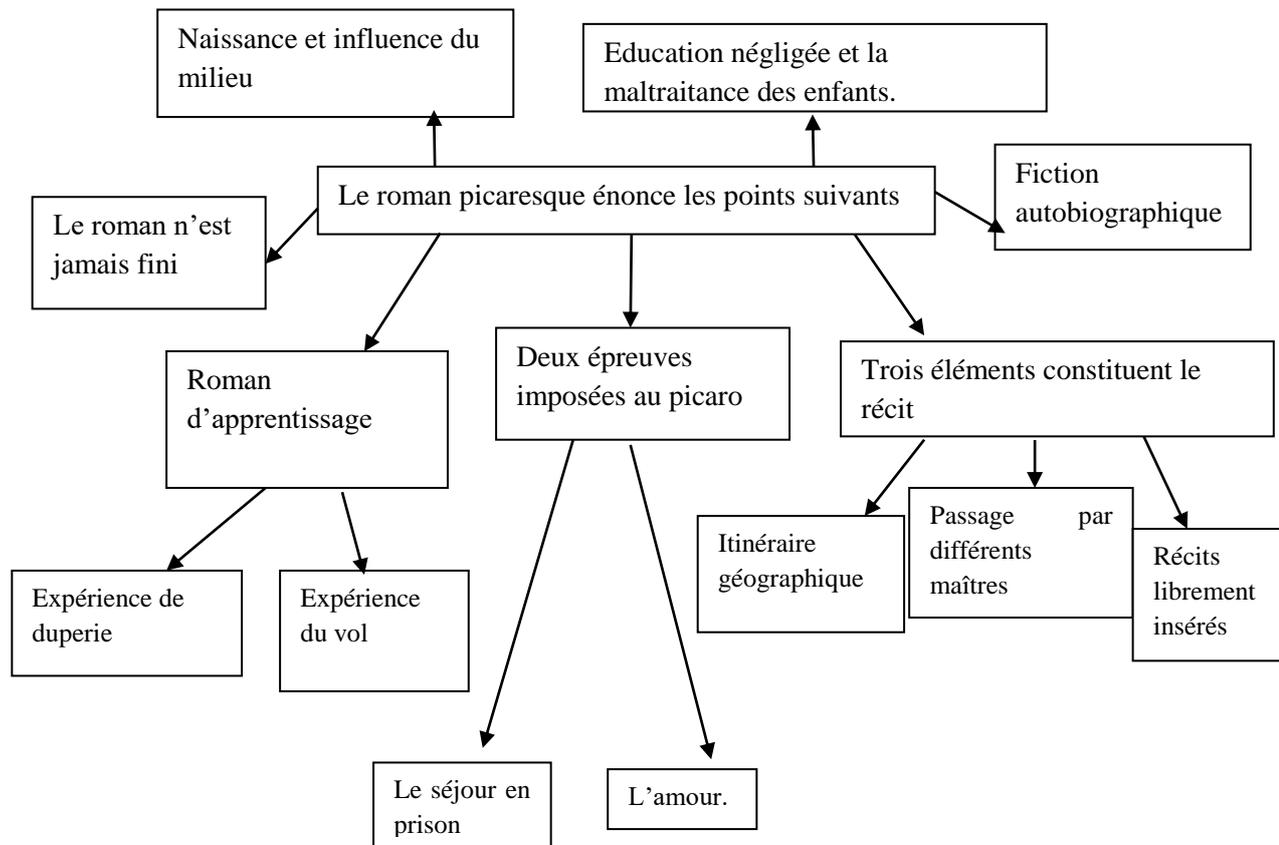
l'exemplarité ou de l'érudition qui enveloppe la trame narrative »<sup>4</sup>  
(cité par Castellarin, 2012 : 24).

Didier Souiller qui propose, dans sa perspective, une chronologie courte à l'évolution du genre, où la naissance est en 1555 et se termine vers la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle, souligne que la naissance du genre est le fruit de la situation religieuse, morale et sociale en Espagne à l'âge d'Or. Par opposition à l'idéologie aristocratique présentée dans les romans de chevalerie, le picaresque va être fortement déterminé dans le temps et l'espace de l'Espagne à l'âge d'Or.

Par ailleurs, Souiller établit une relation d'apparition/ disparition du picaresque avec le roman de mœurs et le roman réaliste. Il pense que la montée du capitalisme industriel et les bouleversements de la Révolution française ont causé la mort du genre picaresque: « il meurt vers le milieu de la seconde moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle » (1989: 06). Dans le même ouvrage, il propose une structure picaresque pour fixer les points fondamentaux qui peuvent définir le genre. Ces points peuvent être représentés dans le schéma suivant :

---

<sup>4</sup> - Cros Edmond, 1967, l'avant- propos de sa thèse intitulée : *Protée et Le Gueux, recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzman d'Alfarache*, Didier, Paris.



Contrairement aux critiques qui considèrent le roman picaresque comme une catégorie historique close et limitée à l'Espagne ; il existe d'autres qui considèrent le picaresque comme une forme historique ouverte, en élargissant ce concept comme un mode narratif éternel qui ne se limite ni à une époque ni à un seul pays. Leur but est de déterminer les caractéristiques générales<sup>5</sup> de la narration picaresque et de prouver que son évolution continue jusqu'au XX<sup>ème</sup> siècle.

<sup>5</sup> -nous avons déjà le schéma des caractéristiques du roman picaresque proposé par Didier Souiller, nous poursuivons seulement l'évolution du genre picaresque.

---

## I.1 Des caractéristiques qui varient selon les critiques :

Claudio Guillén<sup>6</sup> propose huit traits caractéristiques :

- Le récit est une pseudo-autobiographie d'un picaresque.
- Le point de vue du narrateur est partiel.
- Le point de vue du picaresque est réfléchi, critique pour ce qui concerne les aspects religieux et moraux.
- Les thèmes traités sont liés à l'existence, à la faim et à l'argent.
- Le picaresque fait une critique à partir de l'observation des différentes classes de la société, des différentes professions.
- Le picaresque se déplace dans la société avec aisance et liberté sans tracer un itinéraire.
- Les différents chapitres du récit n'ont pas de liens entre eux, si ce n'est qu'ils sont racontés par le héros lui-même.

Stuart Miller<sup>7</sup> rejoint les critiques de Maurice Molho, ils mettent en avant quatre principaux caractères du roman picaresque :

- La forme narrative.
- Le personnage principal ou le héros (le picaresque).
- Le milieu du héros et du déroulement de l'histoire.
- Le point de vue.

---

<sup>6</sup>-Claudio Guillén, auteur espagnol (1924-2007) a écrit plusieurs ouvrages en anglais pour traiter la définition du genre picaresque. Il donne des caractéristiques au genre dans son ouvrage : « Toward a definition of the Picaresque », in *Literature as System*, Princeton, 1971, p. 72 : « J'appellerais romans picaresques au sens strict du terme, un groupe de travaux qui évoluent autour d'une norme et qui respectent certaines caractéristiques. La tradition centrale proviendrait du courant principal du Siècle d'Or espagnol, qui s'étend du Lazarillo à Estebanillo González. » Traduction du logiciel google.)

<sup>7</sup>-Pour plus d'information sur les caractéristiques proposées par Miller, à consulter :

- Miller Stuart, 1967, *"The Picaresque Novel"*, Cleveland, Press of Case Western University Reserve.

- Molho Maurice, 1968, « *Introduction à la pensée picaresque*, dans « Romans picaresques espagnols », Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), P 11-142.

---

## I.2 Evolution chronologique du roman picaresque :

Après avoir passé en revue les différentes critiques controversées sur le genre et sa définition, il est important d'insister sur l'évolution du roman picaresque comme forme historique et, par conséquent, ouverte. Une évolution qui s'étend dans le temps et l'espace : de l'âge d'Or en Espagne à la fin de la deuxième moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle en Europe.

Les travaux de Gonzalo Sobejano sont véritablement un éclairage du roman picaresque espagnol, qui constitue lui-même le corpus pour d'autres romans picaresques européens. Paru en 1964, son article « Sobre la novela picaresca contemporánea », il trace un tableau des romans picaresques contemporains du XX<sup>ème</sup> siècle. Selon lui, les premiers exemples du roman picaresque contemporain parurent au début du siècle avec Silvestre Paradox, suivis de la trilogie « La lucha por la vida » de Pío Baroja. Il affirme que ce picaresque n'est pas une simple réadaptation de récits anciens, mais c'est une nouvelle forme de narration : « No parece, pues, que se propusiera Baroja con tal novela imitar el viejo relato picaresco, sino dar forma novelada a un mundo de bohemia literaria que por su personal experiencia conocía » (1964 : 225). Il étudie le refus de tout penchant picaresque, et cela à travers les œuvres d'Ortega y Gasset, de Gómez de la Serna et de Pérez de Ayala. Après ces années « d'aristocratie littéraire », où plutôt ainsi qu'il les définit, il constate la reprise d'un certain intérêt pour le picaresque à la fin de la guerre civile<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup>- le roman picaresque contemporain n'est pas l'objectif de notre étude, mais nous avons trouvé nécessaire de le mettre en lumière pour montrer l'importance de ce genre littéraire ; d'ailleurs le travail de Cevasco Clizia, « la permanence du picaresque dans la littérature contemporaine », thèse de Doctorat, université de Boulogne, soutenue en 2013, en est la preuve. En ligne sur [ [amsdottorato.unibo.it/6097/1/cevasco\\_clizia\\_tesi.pdf](http://amsdottorato.unibo.it/6097/1/cevasco_clizia_tesi.pdf), consultée le 27-09-2014]

---

Dans cette perspective, il est à rappeler l'opinion contraire de Maurice Molho qui considère que le roman picaresque touche sa fin vers la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle.

Par ailleurs, il impératif de préciser que le picaresque n'est pas un genre qui concerne seulement les cultures occidentales ou même espagnole, où la forme a été le plus développée. La Maqâma est, en effet, l'équivalent du récit picaresque en cultures orientales. Un article de Djamal Eddine BenCheikh en donne la définition synthétique suivante :

« Il s'agit d'un texte n'excédant pas une dizaine de pages, souvent même plus bref, écrit en prose rythmée et rimée. Un 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 cabaret, 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 ». (1989 : 40).

La maqâma, ou la séance en littérature arabe, est un genre qui a vu le jour au X<sup>ème</sup> siècle avec son pionnier Al-Hamadhanî dont le personnage principal est un *picaro*. Il mène une vie de bohème et ressemble beaucoup au picaro espagnol. Cette ressemblance lui donne, peut être, certains traits caractéristiques. Il montre un talent pour l'éloquence et la ruse ; il est en

---

voyage permanent et il raconte des récits. Nous trouvons en lui ce trait d'un narrateur- conteur.

### **I.3 La structure du récit picaresque :**

Nous pouvons dire que le roman picaresque a une structure linéaire chronologique partant, du fait, qu'il est considéré comme roman autobiographique. C'est la vie d'un personnage principal « le picaro » récitée par lui-même et interrompue par des anecdotes. Valentine Castellarin propose dans son article « les caractéristiques du roman picaresque.in Histoire de la littérature » deux types majeurs de structure : « *La structure bipolaire et la structure binaire* », elle ajoute, en définissant la première structure, que :

« Cette structure s'appuie sur la prise de conscience du personnage qui est partagé entre sa volonté d'aller vers le bien et son attirance fatale du mal. Le picaro n'est pas un être totalement amoral, il est conscient que son comportement peut le mener à sa perte mais l'attrance du mal est toujours plus forte. Le picaro traverse des périodes où il prend le temps de s'interroger sur ses mauvaises actions, il fait le choix de mettre fin à son comportement déviant mais il retombe très facilement dans le mal ». (2014 : 03)

Cela nous mène à dire que le *picaro* n'est pas totalement satisfait de ses actes, il regrette d'un moment à un autre ce qu'il fait, de plus il peut être parfois obligé de faire de mauvaises actions. Dans ce sens là, Gil Blas nous semble-t-il- est l'un de ces picaros où le mal lui est imposé en fonction des circonstances. Son principe est plutôt de céder à la nécessité. Au début, il adopte une conduite morale en allant à Salamanque pour étudier puis, les circonstances comme sa captivité chez le capitaine Rolando et bien d'autres évènements, l'ont poussé à une conduite immorale. Valentine Castellarin, poursuit sa réflexion en proposant une définition pour la deuxième structure en disant que: « La structure binaire repose sur deux aspects : l'histoire d'une vie humaine et la prise de parole du picaro qui ayant atteint la maturité ou bien un âge avancé, décide de narrer son existence, soit pour porter un regard critique sur sa vie soit pour justifier ses agissements ».

(ibidem). Nous pouvons, ainsi, résumer dans un tableau, les critères de chaque structure :

Structures	Critères
Structure bipolaire	-le picaro est attiré par le mal à cause des mauvaises fréquentations, le mensonge, le vol, l'escroquerie, l'infidélité, l'identité cachée, etc. -La quête du bien: permet au picaro de garder quelques principes et donne au récit picaresque l'aspect comique.
Structure binaire	-des fragments de la vie des protagonistes: l'enfance, l'adolescence, l'âge mur et même la vieillesse. -les propos du picaro sont des jugements sur la société en fonction des ses observations, ses expériences et ses fréquentations.

En effet, il nous semble important de signaler que, malgré les différentes structures, la présence d'un *picaro* : personnage modeste qui cherche à améliorer ses conditions de vie, plus la présence du caractère comique avec des ingrédients du rire tout au long du récit, forment par excellence le récit picaresque.

#### **I.4 L'impact de la Maqâma sur la littérature occidentale :**

L'influence littéraire de la Maqâma s'impose clairement sur la littérature espagnole. La Maqâma a une forte relation avec le roman picaresque occidental. Les traits de ressemblance du picaro espagnol et du héros des Maqâmat sont fort présents : la définition donnée au personnage, le portrait du picaro, les objectifs du personnage principal, etc.

---

Les séances furent reprises, aussi, par des poètes juifs dont le plus célèbre est le poète Juda al- Harîzî qui a traduit les Maqâmat d'Al-Harîrî en hébreu sous le titre de « *Mahbaroth Ittiel* ». Il a écrit, en suite, une collection des maqâmat hébraïques sous le titre de « *Tahkemoni* ». Comme les maqâmat arabes, c'est un mélange de prose et de poésie avec une satire et une éloquence remarquable. Les auteurs occidentaux musulmans se sont, eux aussi, inspirés de ces maqâmat pour rédiger plusieurs essais, mais ce n'est pas de la même qualité et ni avec la même éloquence.

Un autre point qui s'ajoute, pour renforcer cette influence, est les différentes traductions des Maqâmat d'AL-Hamadhanî et d'Al-Harîrî faites par plusieurs orientalistes, dont nous citons à titre d'exemple :

-Régis Blachère et Pierre Masnou qui ont consacré un ouvrage à la traduction des Maqâmat d'Al-Hamadhanî et une étude sur le genre.

-Régis Blachère qui présente une étude sémantique sur le nom Maqâma dans « *Analecta* »<sup>9</sup>.

-Antoine Isaac Sylvestre de Sacy qui a fourni une traduction des Maqâmat d'Al- Harîrî.

- David Samuel Margoliouth, Charles Pellat et Karl Brockelmann, trois auteurs de nations différentes qui ont consacré des articles remarquables à la Maqâma dans *l'Encyclopédie de l'Islam*.

## **II Le comique et le rire :**

Très important est le caractère comique dans le récit picaresque. Un aspect qui permet au lecteur d'apprécier le récit et de suivre avec impatience l'aventure. Malgré le caractère des évènements, qui sont parfois agressifs, le lecteur éprouve de la pitié et de l'amour pour le picaro. Ce mélange de la naïveté et de la ruse crée l'originalité du roman picaresque dans les différentes littératures (espagnole, française, anglaise, allemande et arabe).

---

<sup>9</sup> -Blachère Régis, 1975, « *Analecta* », coll « études arabes, médiévales et modernes », Institut français de Damas , P61-67 [en ligne en 2014 : [books.openedition.org/ifpo/](http://books.openedition.org/ifpo/)] consulté le 06-12-2015.

---

Un rire spontané, avec un discours comique déterminé, est la recette du récit picaresque. Mais, avant d'analyser les types du comique dans les deux parties du corpus, il est nécessaire -nous semble-t-il- des passer par les concepts définitoires et historiques du comique, du rire, ainsi que de leurs aspects et de leurs types.

## **II.1 Le comique :**

Chercher à définir le comique est une entreprise très difficile. Psychologues, sociologues, historiens, philosophes et linguistes s'accordent sur la difficulté à définir le comique.

### **II.1.1 Henri Bergson 1899 et sa théorie :**

La recherche contemporaine dans le domaine se base sur les travaux d'Henri Bergson, le philosophe qui, en 1899, écrit trois articles sur le *rire* dans la *revue de Paris* qui seront réunis, par la suite, dans son ouvrage « Le rire » en 1901. La théorie d'Henri Bergson représente encore aujourd'hui une référence dans le domaine car sa force réside dans sa vocation généraliste : une théorie qui s'applique à tous les types de comique (de mots, de gestes, de caractères, d'actions). Une réflexion d'Henri Bergson va prendre le statut de loi générale. Il affirme toujours dans « *Le rire* » que : « le comique est provoqué par du mécanique plaqué sur du vivant » (1999: 29). Ainsi, il s'agit de deux représentations de la vie adaptée socialement et de la vie poussée aux limites, là où, elle est une amplification de ses mécanismes. S'il oppose le comique de mots au comique de gestes et autres formes, il n'en cherche pas le sens général du rire : « le rire repose sur l'exagération et la difformité, sur ne ressemblance mécanique et artificielle de la vie » (Meyer, 2003 :66). Les aspects mécaniques du comique sont là, un peu par tout : dans les paroles d'une personne, dans des situations inattendues, quand une personne ne comprend pas ce qui se passe autour d'elle, dans les caractères des individus. Henri Bergson affirme que : « les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une

---

simple mécanique » (ibid : 23). Le comique est là, il se concrétise à travers le rire: nous rions des personnes qui répètent des gestes ou des paroles, nous rions d'une personne qui tombe malgré elle: « est comique tout arrangement d'actes et d'évènements, qui nous donne, insérés l'une dans l'autre, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique » (ibid: 53). Le roman et la pièce théâtrale développent probablement certaines situations comiques, qui par la suite, peuvent être classées dans des catégories diverses. De ce champ d'analyse, Henri Bergson propose le classement suivant:

-Le diable à ressort: est une confrontation de deux obstinations qui se manifeste à travers la répétition des actions jusqu'à la dissolution d'une. Et pour l'illustrer, il propose comme exemple « *Le malade imaginaire* » de Molière

-La répétition ou la similitude des situations : il insiste sur l'importance d'un effet de surprise pour déclencher le rire et le plaisir ressenti quand la prévision est réalisée.

-Un troisième point qu'évoque Bergson est le patin à ficelle : lorsqu'un personnage est une marionnette entre les mains d'un autre qui s'en amuse, tandis que le premier personnage se croit intelligent et libre dans ses actions.

-La boule de neige: quand les différentes situations s'accrochent à une situation initiale pour ramener les personnages au point de départ.

-La technique du risible: l'inversion des situations.

-Le dernier point est ce que Bergson appelle l'interférence des séries, où la même situation appartient à deux évènements séparés et peut être interprétée de deux façons différentes avec deux sens différents.

Donc, la théorie d'Henri Bergson repose sur « *le mécanique plaqué sur du vivant* ».

### **II.1.2 Charles Mauron 1964 et sa théorie :**

Psychanalyste et traducteur, sa théorie repose sur le mimesis dans la création littéraire. Son œuvre « *Psychocritique de genre comique* », 1964, est une analyse des pièces théâtrales de Molière ; où il tisse un lien entre le

---

drame et le comique en étudiant les relations inconscientes dans le roman : « La vraie profondeur de l'art comique doit être recherchée dans l'inconscience fantaisie du triomphe recouvrant un mythe angoissant, c'est-à-dire dans la comédie ou plutôt dans son architecture souterraine » (1985 : 57). En parlant du mythe angoissant, il prend l'exemple du mythe d'Œdipe. Un comique qui nous semble assez ambiguë, car comment un acte tragique entre un fils qui tue son père, épouse sa mère qui se tue par la suite, se crève les yeux et quitte son royaume, peut-il être un fait comique ? Charles Mauron l'explique ainsi :

« la clé du problème se trouve dans le renversement de la culpabilité. Dans la réalité, c'est le fils qui voudrait troubler l'amour des parents. Dans le renversement, le père est dépouillé de ses attributs et dégradé jusqu'à l'état du fils. Le père, dans la comédie, doit donc toujours avoir le dessous ».

(ibid : 59- 60).

### **II.1.3 Freud 1969 et sa théorie :**

Toute recherche psychanalytique du langage repose sur les concepts proposés par Sigmund Freud et cela pour analyser, étudier le rire et le comique et pour faire la distinction entre le rire enfantin et le rire comique. « Freud dit que le comique fait faire au spectateur l'épargne d'un investissement ; on mobilisait ses forces pour faire face à un danger, et on s'aperçoit brusquement que cet investissement était inutile ». (cité par Diatkine. G, 2006 : 529-552). Dans le comique, le langage est en deuxième position. On peut complètement créer un comique, en faisant appel seulement au corps et aux objets matériels, c'est le cas d'ailleurs des films muets. Chaplin a réussi à le faire avec succès en succédant des scènes tragiques et des scènes comiques. Or, il est aussi important de signaler que la théorie freudienne repose sur ce qu'il nomme le « *tendancieux* » et l'« *inoffensifs* ». Il relie le premier concept au « *mot d'esprit* » qui sera repris par la suite dans les travaux de Todorov en 1978 et le deuxième à « *l'esprit inoffensif* ». Ces deux termes relèvent de la psychanalyse, et nous ne voyons pas l'intérêt de les développer.

---

#### **II.1.4 Jean Fourastié 1983 et sa théorie :**

Sa théorie repose sur le concept de «*rupture du déterminisme* ». Nous pouvons constater deux termes majeurs : le déterminisme et la rupture.

-Déterminisme : le fait de s'habituer, de développer une sorte de schéma représentatif du réel, c'est la capacité de prévoir.

-Rupture : causée par une fausse prévision qui engendre la peur.

#### **II.1.5 Jean Sareil 1984 et sa théorie :**

Il considère, lui aussi, tout ce qui fait rire comme comique ; la réflexion développée dans son ouvrage « *l'Écriture comique* », se base sur plusieurs thèmes : la désacralisation comme caractéristique du comique : l'acte de dépouiller quelque chose de son caractère sacré. Elle s'attaque à la langue de plusieurs façons. Un autre thème est le caractère négatif du comique, il donne l'exemple du plus affable humoriste qui conte sa vie quotidienne en critiquant son mauvais sort implicitement. La dédramatisation : l'auteur des textes comique essaye de minimiser le drame au maximum.

De même, Jean Emelina 1991 a traité le thème du comique dans plusieurs articles pour montrer la difficulté de saisir une définition du comique, en considérant que, cette difficulté crée le désir du savoir. Comme l'indique le titre de son ouvrage, il s'agit « d'interprétation » du comique<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> - pour plus d'informations sur l'auteur et son ouvrage voir : Jean Emelina, *Le comique, essai d'interprétation générale*, Paris, Sedes, « présences critiques », 1991, puis 1996. En ligne : [<http://www.persee.fr/doc/igram> consulté le 21-06-2016].

---

## **II.2 Les types de comique :**

Henri Bergson parle de différents registres comiques. Nous en distinguons les plus importants dans notre analyse:

### **II.2.1 Le comique de mots:**

Ça concerne le langage et joue sur les mots. Il se manifeste à travers plusieurs procédés comme les répétitions volontaires d'expression. Il peut naître des prononciations déformées ou d'un langage inventé ou parlé d'une façon inhabituelle. C'est le cas, par exemple, des injures que prononce *Harpagon* à l'égard de son cuisinier qui font rire (*L'Avare* de Molière).

### **II.2.2 Le comique de gestes:**

Ça concerne les mouvements et les gestes inattendus des personnages comme les chutes et les grimaces. On peut rire des mimiques ou des grimaces d'une personne ou même des gifles. Dans la cinquième scène de l'acte deux de *L'Avare de Molière*, les mimiques qui rythment l'échange entre *Frosine* et *Harpagon* poussent le public à rire (entre un air sévère et un air gai).

### **II.2.3 Le comique de situations :**

Il réside dans les situations paradoxales et fonctionne sur le malentendu, appelé aussi comique des quiproquos. Les coïncidences et les rebondissements font rire. *Harpagon* découvre que son fils est un grand dépensier et *Cléante* (le fils) découvre que son père est un usurier (*L'Avare* de Molière, acte II scène 2).

### **II.2.4 Le comique de caractères :**

Il montre les défauts et les vices humains et exagère dans la description du caractère humain. C'est l'avarice d'*Harpagon* qui fait rire.

### **II.2.5 Le comique de mœurs :**

Il ridiculise les tendances d'une époque.

---

### II.3 Les procédés du comique :

A ce niveau aussi, Henri Bergson précise que le comique est le résultat de trois procédés : la répétition, l'inversion et l'interférence des séries. Des procédés qu'on trouve généralement dans le comique de mots où l'auteur utilise un langage riche et varié. Or cela n'exclue guère les autres types de comique; l'effet de répétition engendre le comique. La rencontre répétée d'une personne le même jour cause un comique. Si les situations s'inversent, cela devient comique, si un serveur prend la place de son maître pour tromper une autre personne ou un prince cède sa place à son valet comme dans les contes de fées racontés aux enfants, cela devient aussi comique. Un troisième procédé est l'interférence des séries, comme le cas des quiproquos où deux situations totalement indépendantes se mélangent, ainsi que le jeu de mots où le sens figuré et littéral sont multiples et opposés. D'ailleurs, l'exemple<sup>11</sup> que propose Freud résume correctement ce fait là où le sens littéral pose problème. Un deuxième effet de cette interférence des séries est les différences niées entre les espèces qui provoquent un effet comique. Telle fut l'idée que développe Henri Bergson en parlant du comique de mots. Le fait de traiter un animal comme un être humain engendre le comique, tel est le cas des Fables de La Fontaine, où la différence entre les deux espèces est niée, car ces animaux sont dotés de traits humains.

Après avoir explicité les causes du rire, une définition du rire et un historique des théoriciens, qui ont abordés le sujet dans les différentes disciplines, sont nécessaires.

---

<sup>11</sup> - Sigmund Freud dans son ouvrage « *le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* », explique ce problème qui se pose entre le sens figuré et le sens littéral, en donnant l'exemple d': « un juif rencontre un autre juif et lui demande: «as-tu pris un bain ? », et l'autre lui répond: «Pourquoi, il en manque un ? » » (1988: 110).

---

### **III Le rire :**

Le comique recouvre l'ensemble des procédés qui visent à susciter le rire. Une relation de cause à effet est, celle qui réunit le rire et le comique : « il ne faut pas se le dissimuler, le critère effectif de toute étude sur le comique est le rire » (Olbrechts-Tyteca. L, 1974: 11).

Le rire est à la fois un fait biologique propre à l'homme et une caractéristique sociale. Plusieurs théoriciens définissent le rire et sa relation avec d'autres phénomènes biologiques et linguistiques, son rôle dans les différentes disciplines. Henri Bergson déclare que, seuls les humains peuvent rire, or, ils ne sont pas les seuls qui provoquent le rire ; la preuve, ajoute-t-il que, l'homme peut rire d'un animal car il a constaté en lui une attitude humaine (un geste qui peut lui rappeler une personne). De ce fait, Bergson propose deux conditions du rire :

-L'insensibilité ou l'indifférence est la première condition du rire.

-L'intelligence est exigée comme deuxième condition du rire.

Il ajoute que, le rire est, en réalité, un message à deux signifiés, il doit y avoir une compréhension rapide de ce message (entre celui qui provoque le rire et celui qui le reçoit). Jean Fourastié parle du rire en rapport à la communication, en affirmant que le rire est une réalité biologique que peut être définie comme « un moyen de parler, de penser et de communiquer ».

De même, Freud, Eugène Dupreel et Lucie Olbrechts-tyteca parlent d'un caractère social du rire. Le rire est à la fois la perception, le plaisir, le langage et la valeur commune d'un sentiment. Le rire est social, il est là dans les rues, dans les maisons, entre les gens dans leurs regards de sympathie. Il est là même pour persuader ou convaincre une personne.

Cependant, Charles Mauron relie le fait de rire aux phénomènes économiques que peut rencontrer l'homme. Il donne l'exemple de l'épargne difficilement aboutie et rapidement dépensée. Un état psychique se manifeste et pousse l'homme à rire.

#### **III.1 Les types du discours comique :**

---

Humour, ironie, satire, burlesque et autres termes constituent les différents types de discours comique. De nombreuses études ont traité le sujet pour définir, préciser, distinguer et étudier l'évolution de ces grands types de discours comiques. Nous exposons ces types tout en essayant de déterminer leurs différences. Le discours comique résiste curieusement aux tentatives des chercheurs et aux études d'explication. Cependant, le discours comique du langage (le comique de mots) s'explique le mieux, car les éléments du langage permettent d'établir clairement, des rapports entre les mots, le contexte et les interlocuteurs. Cela permet la définition des types du discours comique. Du point de vue pragmatique, le comique de mots provient de la démonstration par l'absurde des ressources du langage. Les distinctions qui opposent le comique, l'ironie et l'humour sont abstraites et arbitraires par rapport à celles qui opposent les gestes, les paroles et les caractères. Nous proposons des définitions de ces termes (ironie et humour) pour établir une distinction. Tous deux sont une forme de comique de mots fondée sur une transposition entre le réel et l'idéal. Mais, ils s'opposent, selon Bergson, en ce que l'ironie consiste à énoncer ce qui devrait être en n'admettant pas ce qui est réellement, tandis que l'humour décrit précisément et minutieusement ce qui est en faisant croire que les choses devraient être ainsi.

### **III.1.1 L'humour:**

Du point de vue de la psychanalyse, il fait bien partie des procédés visant à provoquer le rire. En outre, cette inclusion ne fournit pas assez de réponses sur la nature de cette relation. L'humour peut s'exprimer à travers toutes les catégories du comique: il peut s'appliquer aux mots, aux caractères, aux gestes, etc. Le terme « humour », souvent employé au sens général, recouvre comme il est déjà dit, tout le comique et cela prête à confusion. Sigmund Freud parle d'une réjouissance propre à l'individu, en lui-même, provoquée par l'humour et d'une jouissance commune entre l'humoriste et le public : un humour communiqué est une sorte d'épargne psychique qui, procure un

---

plaisir à partager. L'humour peut être solitaire dont la participation de l'autre n'ajoute rien, comme il peut être commun. Sigmund Freud relie l'humour avec le Moi et le Surmoi. Pour Fourastié, l'humour se distingue d'autres types de discours comique par un accent intense de l'invention conceptuelle. Il s'oppose à toute idée que l'humour est un monde séparé de la réalité ou qui nie le réel. Cette distinction va installer un rapport entre la pensée et la réalité. Cependant, il pense que, le vrai problème réside dans la façon d'établir ce rapport. A ce niveau là, il propose d'abord trois rapports différents que l'humoriste doit installer:

-Faire découvrir le réel. –Accuser la réalité de réduire le plaisir de l'homme.  
–Retourner toujours à la réalité pour minimiser ses défauts et nier ses complications.

Robert Escarpit, dans son livre « *l'humour* » 1960, traite la question de l'origine du terme, en avançant qu'il est d'origine française dérivé du terme « humeur », et qui a été, ensuite, développé par les anglais en le rendant « humour » pour devenir universel.

Du point de vue linguistique, Dominique Noguez traite l'humour dans son article intitulé « *Structure du langage humoristique* », et publié en 1969 dans *Revue d'esthétique*. Il établit une distinction entre la *forme* et la *matière*, autrement dit le contenu. Donc, il faut toujours penser à une structure formelle de l'humour et une structure matérielle.

Pour ce qui est de la structure formelle, il propose des rapports entre l'humour et la langue, l'humour et la parole, l'humour et la communication verbale (relation signifié/ signifiant) et enfin, entre l'humour et l'ambiguïté du décodage de l'énoncé.

Pour ce qui est de la structure matérielle, il suggère quatre modèles d'humour<sup>12</sup> :

-le bien et le mal, le vrai et le faux marchent en parallèle, de façon naturelle.

---

<sup>12</sup> -pour plus de définitions et de références à propos de l'étude linguistique du terme « humour », à lire l'article de Dominique Noguez proposé et pris comme référence dans la réflexion.

---

-la naïveté faussement présente comme caractère chez les individus.

-Minimiser les drames et dramatiser les choses en les aggravant.

-La gentillesse qui est considérée comme méchanceté.

Du point de vue littéraire, l'humour paraît consister en une forme de satire scientifique. Il est, de plus en plus, accentué, en descendant à l'intérieur du mal pour marquer les particularités. Cela se fait avec l'utilisation des faits précis et des termes techniques. Le but de l'humour est de faire douter l'interlocuteur du réel, avec différents moyens : rendre l'interlocuteur indifférent en créant une situation absurde. Provoquer la révolte en faisant dégoûter le lecteur. Faire vivre le lecteur dans un monde surréel pour le libérer du monde réel ou comme moyen de détruire le monde de la raison.

### **III.1.2 L'ironie :**

L'ironie désigne l'action d'interroger en feignant l'ignorance, c'est une façon de se moquer de quelque chose en : « faisant entendre à l'interlocuteur le contraire de ce qu'énonce l'auteur. Moqueuse, agressive, critique à l'égard du personnage-victime, l'ironie « tendancieuse » implique un élément de dérision, une intention de ridiculiser le point de vue adverse. » (Evrard. F, 1996: 35). Elle ne fait pas douter son lecteur du réel, mais met l'accent sur le désaccord entre le réel et l'idéal, en insistant, sur la sottise des personnes, qui provoque le mépris ; ou sur la mauvaise foi, qui provoque l'indignation, sous la forme oratoire. L'ironie est présente dans la littérature sous plusieurs formes de subjectivité. Le narrateur produit l'énoncé et porte une critique sur son énoncé. Elle repose sur l'antiphrase et la polyphonie<sup>13</sup>. L'ironie a eu depuis toujours sa place dans les études rhétoriques, linguistiques et philosophiques. Un discours puissant et cohérent a constitué un fort appareil conceptuel autour du terme depuis longtemps.

---

<sup>13</sup> -le concept de polyphonie est traité plus explicitement dans le dossier quatre du deuxième chapitre( l'énonciation) du livre d'Argod- Dutard, 1998, « la linguistique littéraire », collection Synthèse, Armand Colin, Paris.

---

Deux théories complémentaires sont celles d'Henri Bergson 1901 et de Sigmund Freud 1969 à propos du terme. Une première, qui, considère l'ironie comme une interférence en donnant deux significations différentes et qui sont superposées à un même énoncé. Et une deuxième, qui, complète la précédente en ajoutant un facteur important qui est l'auditeur et ses réactions. Autrement dit, le récepteur doit être préparé à l'avance à la situation ironique proposée par le narrateur. Il est prêt à décoder le sens contraire de l'énoncé proposé : « l'ironie n'est de mise que lorsque l'interlocuteur est prêt à entendre le contraire, de telle sorte qu'il ne peut lui-même échapper à l'envie de contredire » (Freud, 1988: 267).

Pierre Fontanier, le pionnier de la rhétorique française du XIX<sup>ème</sup> siècle, offre à l'ironie une définition dans son ouvrage « *les figures de discours* » 1986 qui recueille deux livres déjà publiés en 1821 et 1827: « L'ironie consiste à dire par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser. Elle semblerait appartenir plus particulièrement à la gaieté, mais la colère et le mépris l'emploient aussi toutefois, même avec avantage (P145) » (cité par Marmouget, 1997 :10). Cette définition rhétorique considère l'ironie comme un procédé de dire le contraire de ce qu'on veut signifier et cela par le biais de l'antiphrase. Dans cette perspective, l'énoncé ironique porte un sens autre que celui qui est dit littéralement.

S'opposant à la théorie de Freud, Lucie Olbrechts- Tyteca ne voit pas la nécessité de connaître ou deviner le sens contraire de ce qui est dit pour enfin interpeller le rire. Elle trouve que certaines questions et certaines réponses jouent le rôle d'hyperbole ironique, tout en faisant appel à la technique du « *détour* ». Elle ajoute qu'une réponse de l'ironiste opère par analogie dans l'argumentation:

---

« La réponse ironique, elle, ne fait aucune référence directe au problème. Elle opère par analogie: et elle se sert d'une affirmation qui, évoquant l'idée de dégénérescence, est, d'autre part, certainement fausse, c'est-à-dire que, sans pour autant les utiliser conjointement, elle combine les deux types possibles de réponses sérieuses. Mais le rire naît surtout du détour par l'ironie: on accepte les voies de l'interlocuteur d'une manière hyperbolique, pour le mettre devant une incompatibilité entre son mode d'argumenter et le refus d'une affirmation nouvelle totalement invraisemblable » (Olbrechts-Tyteca. L, 1974: 180). Ainsi, le terme du contraire devient le « détour ».

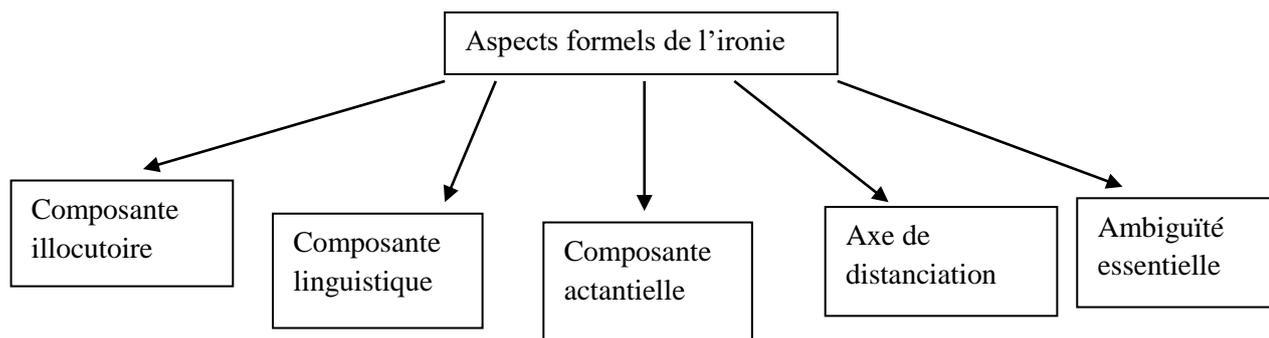
### **III.1.2.1 L'ironie comme trope :**

A la différence de la métaphore, l'ironie est une de ces tropes qui indiquent une attitude énonciative. L'ironie comme trope est une antiphrase. Cela est possible dans la mesure où l'énonciation fournit des indices de l'ironie : dans le contenu (l'utilisation des mots qui n'appartiennent pas au locuteur), à l'oral (l'intonation), à l'écrit (l'écriture italique, les points de suspension).

Une analyse des aspects formels de l'ironie verbale<sup>14</sup>, réalisée par Catherine Kerbrat Orrechioni 1978, consiste à mettre en relief les composantes suivantes:

---

<sup>14</sup> - Ces aspects formels sont bien détaillés dans l'étude proposée par C.K. O, 1978 dans: « Problème de l'ironie » in *Linguistique et Sémiologie*, N°02 (L'ironie), Lyon: P.U de Lyon.



Ainsi, l'ironie est aussi une forme esthétique, c'est une façon de voir, de concevoir et de présenter la réalité d'une manière critique. Cet aspect (l'ironie comme forme esthétique) est souvent le plus utilisé dans la littérature. C'est une technique de mise à distance critique entre la réalité et la représentation, entre l'auteur et sa production.

Dans son livre « *Analyse linguistique de la narration* »<sup>15</sup>, Carole Tisset propose des indices et des marques textuelles et linguistiques pour interpréter et retenir l'ironie :

- Des indices *paratextuels* comme le sourire et le rire du locuteur.
- Des indices *cotextuels* sous différentes formes<sup>16</sup>.
- Des indices *contextuels*.

### III.1.2.2 L'ironie comme polyphonie :

Ducrot défend la conception polyphonique de l'ironie à travers l'interprétation de la distinction entre le locuteur et l'énonciateur.

Jean Paul Richter est le premier auteur qui a réuni ensemble les deux concepts de l'humour et de l'ironie dans son livre « *Cours préparatoire d'esthétique* », sans faire pour autant une distinction claire entre les deux termes. Avec un discours faible, il parle des mécanismes de l'humour pour enfin le remplacer après par l'ironie sans mettre l'accent sur leur différence, d'autant plus que Richter n'a jamais opposé les deux notions et les

<sup>15</sup>- Tisset Carole, 2000, « *Analyse linguistique de la narration* » Campus, Analyses/ Méthodes/ Outils, Sedes, Paris, P 101- 102.

<sup>16</sup>- Tisset propose les formes suivantes : -forme d'un commentaire métalinguistique. -Celle d'un modalisateur. -Celle d'une contradiction interne à l'énoncé. -Les signes typographiques. -Le changement de registres. (P102).

---

caractéristiques qu'il leur a attribuées ne sont que des traits distinctifs propres à l'ironie<sup>17</sup>.

#### **IV La structure du récit picaresque dans l'Histoire de Gil Blas de Santillane:**

Si nous suivons la structure proposée par Didier Souiller, *l'Histoire de Gil Blas de Santillane* sera un modèle idéale où nous pourrions repérer les éléments constitutifs de cette structure. Mais comment ces éléments sont-ils présentés dans le récit ? Commençons d'abord par les éléments de base:

##### **IV.1 La naissance et l'influence du milieu:**

Une influence remarquable que nous pouvons constater durant l'aventure. La société et la politique, en Espagne à cette époque, ont bien influencées l'auteur, qui, va traduire cette influence à travers le caractère du héros. Cependant, la naissance du héros dans la pauvreté va le pousser à chercher une nouvelle condition de vie.

##### **IV.2 Un roman d'apprentissage par excellence :**

Les aventures, qu'a vécues Gil Blas dès son jeune âge, ont pertinemment contribué à la formation de sa personnalité. Dès le début, l'auteur trace un itinéraire d'apprentissage pour son héros. Supposant être un étudiant à Salamanque, Gil Blas devait y subir une éducation des élites mais, cela change au fur et à mesure de ses rencontres avec d'autres personnages. L'objectif du héros change mais celui de l'auteur est toujours le même : garantir un apprentissage au picaresco, cette fois-ci d'une manière très différente pour montrer que ce n'est pas seulement l'université et l'école qui peuvent assurer un apprentissage mais aussi l'école de la vie qui nous apprend à s'adapter à toute situation et condition. Un champ lexical de l'apprentissage est fort présent.

---

<sup>17</sup>- Pour toutes ces informations, nous nous sommes basés sur les travaux de: Simedoh Kokou Vincent, 2008.

---

L'apprentissage se fait à travers les histoires racontées par les personnages secondaires, à travers les aventures vécues par le héros, à travers la duperie et les expériences accumulées par le héros. La vie de l'auteur et par ricochet de celle de Gil Blas est un apprentissage permanent. Il apprend des vieux, des sages, des fous, des femmes, des hommes. Il apprend des différentes situations: de la mort, du vol, de la vengeance, de l'amour, de l'amitié. Tous les signes du roman font référence à un roman d'apprentissage bien déterminé par l'auteur. Généralement, le récit picaresque se répartit en deux phases: une première expérience est celle de la duperie et une deuxième expérience est celle du vol. Plusieurs questions se manifestent donc, dans le roman picaresque d'Alain Lesage: l'auteur présente seulement ces deux expériences tout au long des douze livres de l'aventure ? Est-ce qu'il y a une nouveauté dans le récit picaresque lesagien ? Cette richesse des aventures justifie-t-elle un objectif précis ? Nous supposons trouver des réponses affirmatives dans le récit.

#### **IV.2.1 Apprentissage/ Duperie :**

Au début de l'aventure, le héros un jeune de dix-sept ans va quitter son village pour étudier et occuper un poste important: « tu as déjà dix-sept ans, [...] Je suis d'avis de t'envoyer à l'université de Salamanque, [...] tu ne manqueras pas de trouver un bon poste.» (G.B, I. I : 28). La duperie est présente en parallèle, car l'intention de Gil Blas, en quittant Oviédo, n'était pas vraiment l'éducation mais plutôt de visiter le pays et de voyager: « Il ne pouvait rien me proposer qui me fut agréable, car je mourais d'envie de voir le pays. Cependant j'eus assez de force sur moi pour cacher ma joie» (Ibid : 29).

L'auteur relie l'apprentissage à la duperie de deux façons différentes : d'abord, Gil Blas qui, à ses débuts étant naïf, est dupé par d'autres picaros et escrocs (l'apprentissage se fait par les erreurs : le héros est une victime). Ensuite, Gil Blas qui, en apprenant de ses erreurs, devient escroc et il trompe d'autres gens naïfs pour son bien matériel.

---

#### **IV.2.1.1 Victime de duperie, Gil Blas apprend les ruses:**

En quittant son village, le héros rencontre plusieurs personnages qui vont le piéger pour lui prendre son argent et sa mule. L'homme qu'il va rencontrer à Penaflor dans une hôtellerie, utilise tout son savoir-parler pour acheter sa mule à moitié prix ou moins même: « on la fit passer et repasser devant le maquignon, qui se mit à l'examiner depuis les pieds jusqu'à la tête. Il ne manqua pas d'en dire beaucoup de mal [...] donc qu'elle avait tous les défauts du monde » (G.B, I. II : 32). Ainsi, il vend sa mule de douze pistoles, pour trois ducats seulement. Par manque d'expérience, Gil Blas ne cesse d'être victime de multiples tromperies successives. Le soir même de l'incident, il fait la rencontre d'un personnage qui ne connaît même pas son nom et qui sera obligé de l'inviter à manger à cause de ses louanges :

« Ces paroles furent suivies d'une nouvelles accolade, qu'il me fallut encore essayer, au hasard d'avoir le sort d'Antée. Pour peu que j'eusse eu d'expérience, je n'aurais pas été la dupe de ses démonstrations ni de ses hyperboles; j'aurais bien connu, à ses flatteries outrées, que c'était un de ces parasites, [...], mais ma jeunesse et ma vanité m'en firent juger tout autrement. » (G.B, I. II : 33).

Une autre tromperie est celle de l'histoire d'amour de Camille et le héros. C'est une dupe qui marque l'aventure de Gil Blas, puisqu'elle s'étend sur plusieurs chapitres du récit. Les fripons Raphaël et Camille, lui volèrent la bague, suite à une illusion amoureuse. Gil Blas la récupère et il ne verra plus jamais Camille. Par ailleurs, les aventures se poursuivent avec Raphaël et le héros apprend une bonne leçon: « je les divertis tous deux, surtout par le récit de ma dernière aventure. Camille et Raphaël leur donnèrent une si forte envie de rire » (G.B, II. I : 105).

---

#### **IV.2.1.2 Gil Blas trompe les gens naïfs pour gagner de l'argent:**

Une deuxième phase de l'apprentissage est celle où Gil Blas commence à piéger les autres. Après avoir accumulé une expérience considérable de ses voyages, il dupe plusieurs personnages, seul ou en collaboration avec ses deux fidèles amis (Fabrice et Scipion). Un savoir-faire s'installe chez le héros qui sera, par la suite, rattrapé par la conscience due à l'âge avancé. La rencontre de Gil Blas avec le vieux moine et le tour de supercherie qu'il lui a joué est un simple exemple de ce savoir-faire du héros. Pour pouvoir souper avec lui dans l'auberge, Gil Blas montre au moine qu'il le connaît en lui faisant des louanges: « Père, nous serions-nous vu par hasard ailleurs qu'ici ? Vous m'observez comme un homme qui ne vous serait pas entièrement inconnu » (G.B, VII. IX : 54). Il ajoute en se moquant du moine: « A ce que je vois, lui répondis- je d'un air railleur, Votre Révérence donne dans la métoposcopie ? » (ibidem). La réponse fournie par le moine parut ridicule à Gil Blas qui croit que « Quoique ce vieillard eût toute apparence d'un homme sage, je le trouvai si fou, que je ne pus m'empêcher de lui rire au nez » (ibid : 55).

Dans une autre aventure, Gil Blas et son valet et ami Scipion voulaient s'approprier la dot d'un riche orfèvre. Sous la recommandation de Scipion, le héros accepte le tour: « Savez-vous bien que l'héritière dont il s'agit est un parti de cent mille ducats pour le moins ? N'est-ce pas là un beau morceau d'orfèvrerie ? » (G.B, IX. I : 159). Une hésitation se manifeste au début car le héros pensait à une opération plus importante : « La fille d'un orfèvre ! Peux-tu me proposer une bourgeoise ? » (ibidem) puis, il change d'avis après avoir su la somme: « Lorsque j'entendis parler d'une grosse somme, je devins plus traitable » (ibidem).

---

#### IV.2.2 Apprentissage/ Vol :

Homme mûr et apprenti est à la fois Gil Blas. L'expérience du vol est présente dans le roman seulement à travers l'aventure de Gil Blas au début avec les voleurs du Capitaine Rolando. Le vol n'est pas au centre de l'apprentissage, car l'auteur opte plus pour la supercherie et la duperie durant l'aventure. Nous trouvons dans le récit, un tableau des vices de la société française à cette époque.

Les gens de basses classes utilisent la ruse pour gagner leur vie au lieu de transgresser les lois et de devenir des voleurs. Un vol d'une façon moins agressive est l'usage de l'éloquence et les ruses. Cette expérience de vol peut être expliquée en la divisant en deux parties: la première où, Gil Blas est une victime d'un vol et la deuxième partie où, il est obligé d'être un voleur. Tout a commencé en quittant Penaflor, sur la route, il fut accompagné par deux hommes, dont il ne pensait pas qu'ils étaient des voleurs: « Si ces gens- ci, disais-je en moi- même, étaient des voleurs, ils m'auraient volé et peut- être assassiné. Il faut que ce soient de bons gentilhommes de ce pays- ci, qui me voyant effrayé, ont pitié de moi » (G.B, I. III : 38), ils le conduisent à un souterrain: « voilà le digne neveu de mon oncle Perez pris comme un rat dans une ratière » (Ibid : 39).

Après quelques années de voyages, le héros raconte cette expérience à ses maîtres pour en tirer des leçons et pour ne pas tomber dans le même piège une deuxième fois. Gil Blas devint un voleur malgré lui, car le capitaine Rolando le ramène avec lui deux fois pour lui apprendre à voler. Or, l'intention du héros était plutôt de trouver un moyen pour s'en échapper. Effectivement, à la première occasion, Gil Blas quitte le souterrain avec une jeune dame qui était aussi prisonnière: « Nous eûmes beaucoup de peine à lever la trappe, ou plutôt, pour en venir à bout, nous eûmes besoin de la force nouvelle que nous prêta l'envie de nous sauver » (G.B, I. X : 65).

*L'Histoire de Gil Blas de Santillane* est un roman picaresque de l'apprentissage. Il est le fond d'une critique sociale par la satire et le renversement des situations. Le brigand Gil Blas, qui vole le moine, n'est

---

qu'un novice. Le moine aussi, qui représente habituellement l'église et la morale, n'est qu'un manipulateur qui vole les autres. Une situation qui montre que la société est un ensemble de trompeurs trompés, de dupeurs dupés. L'archevêque est un moralisateur excellent, qui par son discours rabâché convainc les gens, mais qui n'est pas lui-même convaincu ni satisfait de ce qu'il prononce comme homélies:

« je me plais à pêcher [...] j'ai la satisfaction de voir un avare, effrayé des images que je présente à sa cupidité, ouvrir ses trésors et les répandre d'une prodigue main; d'arracher un voluptueux aux plaisirs, de remplir d'ambitieux les ermitages, et d'affermir dans son devoir une épouse ébranlée par un amant séducteur [...] Néanmoins, [...] je me propose encore un autre prix » (G.B, VII. III : 23).

Cependant, Gil Blas, trompe le moine avec ses ruses et ses flatteries: « je vous regarde comme un autre cardinal Ximènes<sup>18</sup>, dont le génie supérieur, au lieu de s'affaiblir par les années, semblait en recevoir de nouvelles forces » (ibid : 22). Il continue à se servir de son poste et de sa place, comme dépositaire des plus secrètes pensées de l'archevêque, pour rendre services aux gens qui ne manquent pas de le récompenser: « Tandis que je rendais service aux uns et aux autres » (G.B, VII. IV : 26). Parmi ces services, les disgrâces que voulait s'attirer le Licencié Louis Garcias; et que Gil Blas a réussi à le faire avec sa patience et son éloquence: « C'est ainsi que les hommes les plus sévères rabattent de leur sévérité, quand leur plus cher intérêt s'y oppose. L'archevêque s'accorda sans peine au vain plaisir d'avoir ses œuvres bien écrites ce qu'il avait refusé aux plus puissantes sollicitations » (ibid : 25).

Un autre méfait, que Gil Blas a commis lors de sa sortie du souterrain, en volant le cheval d'un gentilhomme (G.B, I. XII).

---

<sup>18</sup> -archevêque de Tolède, cardinal et régent d'Espagne et l'un des grands ministres de la monarchie. Il mourut en 1517.

---

### IV.3 Le récit se fractionne sous l'action de trois éléments :

Le deuxième trait picaresque présent dans *l'Histoire de Gil Blas de Santillane*, est les déplacements du héros. Trois éléments interviennent :

Le chemin (l'itinéraire géographique) → La rencontre (le passage par différents maîtres: l'épreuve et la leçon) → Les récits librement insérés (récit à tiroirs).

#### IV.3.1 Le chemin:

Un itinéraire géographique semble bien déterminé au début de l'aventure. Le héros devait tracer un chemin droit vers Salamanque pour étudier et occuper un poste convenable. Or, pour y arriver, il n'a pas cessé de traverser des villes et des villages.

A chaque village, le héros s'arrête pour rencontrer des personnages, qui vont raconter leurs histoires, pour servir chez certains maîtres, pour gagner de l'argent en travaillant. A Oviédo, l'auteur donne naissance à son personnage principal, et il le caractérise par un savoir qui évolue à travers le temps: «quoique je ne fusse jamais sorti d'Oviédo, je n'ignorais pas le nom des villes par où je devais passer: je m'en étais fait instruit avant mon départ » (G.B, I.I : 30/31).

Gil Blas raconte son enfance et son éducation (GB. I.I) à Penafior, première ville visitée, où il eut des aventures avec un trompeur et un muletier (GB.I.II), puis dans une sombre forêt, que l'auteur n'a pas nommé, une aventure va changer le destin du héros qui est emprisonné dans un souterrain. Lesage, n'a pas précisé l'endroit durant toute l'aventure, car le héros ne savait pas où il était réellement: « Après quelques détours [...], nous nous trouvâmes au pied d'une colline, [...], deux hommes levèrent une grande trappe de bois, couverte de broussailles, qui cachait l'entrée d'une longue allée en pente et souterraine » (G.B, I. II : 38). Dans ce souterrain abandonné, le héros passe un temps considérable (l'aventure de Gil Blas dans le

---

souterrain avec les voleurs s'étend sur les sept chapitres suivants: de la fin du chapitre III au chapitre X). Après sa fuite avec la dona Mencia de Mosquera, il passe par Astorga à León: « Nous arrivâmes à la ville d'Astorga » (G.B, I. X : 65). Dès son arrivée, il fut emprisonné à cause d'un incident qui lui est arrivé avec un muletier, avant sa rencontre avec les voleurs. IL décide donc de partir après à la recherche de la dona Mencia de Mosquera en rejoignant Burgos: « j'ai envie, lui dis- je, de prendre le chemin de Burgos: j'irai trouver la dame dont je suis le libérateur » (G.B, I. XIII : 78). Effectivement, il trouve la dame qui le récompense avec une bague: « rien autre chose qu'une bague de trente pistoles » (ibid : 86).

Gil Blas reprend la route pour aller à Madrid, avant le lever du soleil, pour arriver à Duenas où il passe une nuit et une autre à Valladolid: « nous couchâmes à Duenas la première nuit, et nous arrivâmes la seconde à Valladolid » (ibid : 88) ; où une autre aventure l'attend. Une fois encore, le héros gagne la route pour arriver au village d'Olmedo. Ce qui est remarquable dans la narration est que Lesage insiste sur les noms des villes et des villages pour mettre ses aventures dans un espace bien déterminé : « nous allâmes, ce jour- là, coucher entre Moyados et Valpuesta, dans un petit village dont j'ai oublié le nom » (G.B, II. IX : 165). Pourquoi cette expression là? Pourquoi l'auteur néglige ce détail, alors qu'il est un homme méticuleux, précis et qui prend soin des détails? Une question qui reste sans réponse définitive et qui suppose des suggestions, comme le fait de nommer les grandes villes de l'Espagne, ou même le fait de ne pas relater une aventure, quand il s'agit des endroits anonymes, ou peut être, ne pas vouloir ennuyer l'interlocuteur par ces détails.

Cela n'est pas la question principale à ce niveau là, mais bel et bien la façon d'agencer ces détails en faisant référence, à une carte géographique du pays<sup>19</sup>. Un autre élément, est que Lesage est né en France et non pas en

---

<sup>19</sup> - Il ya en annexe une carte géographique qui montre le chemin pris par le héros durant lses aventures. Les personnages secondaires ont suivi un itinéraire que nous n'allons pas détailler.

---

Espagne. Or, sa connaissance des lieux n'est peut être qu'une preuve de son talent.

Le premier chapitre de son troisième livre: « De l'arrivée de Gil Blas à Madrid, et du premier maître qu'il servit dans cette ville» (171); est le titre qu'a proposé l'auteur pour annoncer aux lecteurs le nouvel espace de l'aventure (Madrid). Un long séjour attendra le héros dans cette ville où il va servir plusieurs maîtres et faire la connaissance de plusieurs personnes, dont des comédiens. Sous la demande d'Aurore, Gil Blas l'accompagne à Salamanque pour trouver son amoureux cavalier, puis retourne à Madrid pour le suivre: « Mon ami, continua-t-elle, [...] je veux partir plutôt à Salamanque [...] Nous aurons deux logements à Salamanque. » (G.B, IV. III : 250).

Une fois qu'Aurore épouse Don Luis Pacheco, « nous partirions tous incessamment pour Madrid » (G.B, IV. VI : 296). Dès son retour, Gil Blas trouve un autre maître, mais les incidents qui lui arrivent, l'obligent de quitter Madrid: « Mais la destinée que j'avais à remplir ne me permis pas de faire un plus long séjour dans la maison de cette dame, ni même à Madrid. » (G.B, IV, IX : 311). Accompagné de deux personnages, « nous nous remîmes en marche, [...], nous entrâmes dans le royaume de Valence » (G.B, VI, I : 403). Il passe ensuite par Xelva pour rendre les trois milles ducats qu'il a volé (livre VII). Gil Blas reprend la route après un si agréable asile à Tolède. Il envisage de dépenser une partie de l'argent pour voyager: « dans les royaumes de Murcie et de Grenade, que j'avais particulièrement envie de voir [...] je prends le chemin d'Almansa.» (G.B, VII, II : 14). Là encore, le héros rencontre des problèmes avec son nouveau maître (L'archevêque de Grenade) à cause de sa franchise, il décide de suivre son chemin à Tolède accompagné de Laure: «la première journée, et la quatrième nous arrivâmes à Tolède» (G.B, VII, XI : 63).

---

Or, Gil Blas, et se voyant près de Madrid, ne pouvait que retourner à cette ville ; et: « Dés le lendemain, il se servit de la commodité d'un cheval de retour pour se conduire à cette capitale de l'Espagne» (ibidem). Les affaires de Gil Blas commencent à fleurir à Madrid où il devient le secrétaire du duc de Lerme, mais les malheurs surgissent une fois encore et la nouvelle destination est la tour de Ségovie: « nous roulâmes le reste de la nuit le long de Mançanarez, dans un profond silence, [...], nous arrivâmes sur le soir à Ségovie » (G.B, IX, III : 166).

Après avoir obtenu sa liberté du roi, il gagne avec son valet la route de Madrid. Il s'installe avec Scipion dans sa maison et trouve un travail. L'aventure de Gil Blas continue, cette fois-ci pour se divertir, il décide de retourner aux Asturies: «mais il faut auparavant que je fasse un tour aux Asturies » (G.B, IX, X : 206). Il passe alors par Valladolid où il rend visite à son ancien maître le docteur Sangrado. Les détails que fournit le narrateur/ auteur, donnent aux lecteurs l'impression de vivre et de suivre le quotidien du héros avec précision. Lesage n'arrête pas d'impressionner ses lecteurs avec son souci des détails. Le temps et l'espace sont bien déterminés: « nous couchâmes le premier jour à Alcala de Henarès, et le second à Ségovie, d'où, sans m'arrêter à voir le généreux châtelain Tordesillas, je gagnai Penafiel sur le Duero, et le lendemain Valladolid.» (G.B, X, I : 208). Il arrive enfin à Oviedo pour voir ses parents: « De Valladolid, nous nous rendîmes en quatre jours à Oviedo » (G.B, X, II : 215).

Le troisième chapitre du même livre annonce son départ au royaume de Valence. L'itinéraire est bien précis: « nous prîmes le chemin de Léon, ensuite celui de Palencia; et, continuant notre voyage à petites journées, nous arrivâmes au bout de la dixième, à la ville de Ségorbe » (G.B, X, III : 222).

Il est à constater que Lesage annonce le point d'arrivée de son héros bien avant qu'il le fasse, autrement dit l'auteur prépare son lecteur en dévoilant la pensée du héros, avant même d'effectuer l'acte. A titre d'exemple, dans le livre X, Lesage intitule le chapitre III: «Gil Blas prend la route du royaume de Valence» alors qu'il n'arrive réellement à Valence

---

qu'au chapitre suivant: « je me rendis à Valence en moins de quatre heures » (G.B, X, IV : 228). Pendant son séjour à Valence, Gil Blas vit plusieurs aventures avant de penser retourner à son château de Lirias. Il partage son temps à s'amuser entre les spectacles et les promenades: «Je passai huit jours à Valence dans le grand monde, vivant comme les comtes et les marquis. Spectacles, bals, concerts, festins, conversations avec les dames» (G.B, X, VII : 242). A son retour au château de Lirias, le héros va vivre les heureux jours de sa vie en épousant la belle Antonia, mais sa mort après quatorze mois du mariage le trouble et décide de prendre le chemin de l'aventure. Il retourne, avec son valet, à la cour à Madrid: «Nous nous rendîmes à Madrid en moins de huit jours» (G.B, XI, II : 310). Il fut ensuite envoyé en mission à Tolède par le ministre. Dès qu'il finit sa mission, qui était de faire venir Lucrece, il retourne à Madrid. Enfin, l'aventure s'achève au château de Lirias, où le héros décide de suivre ses affaires de son domicile et cela après son mariage.

#### **IV.3.2 Le passage par différents maîtres:**

L'histoire du héros gravite autour de cet élément majeur du roman picaresque. Plusieurs maîtres successivement servis par Gil Blas. Une richesse éblouissante de personnages et de caractères apparaît dans chaque chapitre de l'histoire. L'inventaire de ces différents maîtres nous semble vraiment intéressant dans ce genre d'analyse. Par ailleurs, il ne faut pas oublier les rencontres d'autres personnages, qui ne furent pas des maîtres mais des amis, des compagnons de voyage ou des valets.

Le début de l'aventure ne donne pas aux lecteurs une idée sur les maîtres que va servir Gil Blas, car, comme nous l'avons déjà vu, le héros quitte sa maison à la recherche du savoir et de la gloire. Il faut dire, qu'en réalité, Gil Blas a servi des maîtres qu'il a choisis et d'autres qui étaient imposés ou proposés par des amis. Voici un tableau qui résume l'ensemble des maîtres du héros :

Maîtres selon le choix du héros.	Maîtres imposés suite aux évènements de l'aventure.	Maîtres recommandés et proposés par des amis.
-Le docteur Sangrado. -La jeune Aurore, fille de don Vincent. -Don Alphonse et sa femme. -L'archevêque de Grenade. -Le comte de Lemos, le neveu du premier ministre.	-Le capitaine Rolando et les voleurs. -La marquise de Chaves	-Le licencié Sedillo. -Le cavalier mystérieux Don Bertrand de Castil Blazo. -Don Mathias de Silva. -La comédienne Arsénie. -Don Vincent de Guzman. -Don Gonzale Pacheco. -Le comte Galiano, un seigneur Sicilien. -Le duc de Lerme. -Le comte d'Olivarès.

#### **IV.3.2.1 Gil Blas serveur du capitaine Rolando:**

Comme nous l'avons déjà présenté, Gil Blas a servi pendant son séjour dans la grotte, obligé par les voleurs de prendre la place d'un jeune valet qui vient de mourir. Donc, le héros ne pensait jamais à ce poste de valet ou de serveur, et c'est la première fois qu'il travaille au service d'une autre personne: « tenez, dame Léonarde, dit un des cavaliers en me présentant [...]. Voici un jeune garçon que nous vous amenons [...]. Nous avons besoin d'un valet pour soulager notre cuisinière» (G.B, I, IV : 40).

---

#### **IV.3.2.2 Gil Blas, valet du licencié Sedillo :**

Cette fois-ci, c'est son ami d'enfance qui lui propose de travailler pour gagner de l'argent qu'il a déjà perdu. Il le conduit chez un vieux chanoine pour occuper le poste d'un valet de chambre: « Le licencié Sedillo, vieux chanoine du chapitre de cette ville, chassa hier soir son valet» - Halte-là, seigneur Arias de Londona, s'écria Fabrice, [...]. La charmante perspective pour un valet! Gil Blas, ajouta-t-il, en se retournant de mon côté. » (G.B, I, XVII : 101).

Convaincu que cette condition était si bonne qu'il ne pourrait jamais en trouver mieux, il part avec son ami chez le chanoine et se fait embaucher. Gil Blas sert son nouveau maître avec satisfaction: « Je servis pendant trois mois le licencié Sedillo » (G.B, II, II : 109). Malheureusement, cette bonne condition ne va pas durer à cause de la mort du chanoine.

#### **IV.3.2.3 Gil Blas au service du docteur Sangrado:**

Le héros décide alors de quitter la maison du défunt pour aller servir dans une autre maison: « Je leur remis même l'habit dont j'étais revêtu, et je repris le mien [...]. J'allai chercher ensuite une autre maison » (G.B, II, II : 114). Il sollicite alors l'intervention du seigneur Arias Londona pour servir le docteur Sangrado. Et par hasard, Gil Blas va rencontrer le docteur qui cherche, lui aussi, un valet: « je rencontrais le docteur Sangrado, [...] « Eh ! Te voilà, mon enfant, me dit-il, je pensais à toi tout à l'heure. J'ai besoin d'un bon garçon pour me servir [...]. En un mot, tu seras plutôt mon élève que mon valet » (G.B, II, III : 115). Le héros sert le docteur Sangrado longtemps avant de le quitter, à cause de l'accident dû à une erreur médicale qu'a faite Gil Blas. Pendant ce temps, le héros a appris le secret de la médecine et a pratiqué cette discipline avec toute confiance.

#### **IV.3.2.4 Gil Blas et le cavalier mystérieux:**

Une lettre de recommandation à Mateo Melendez, va aider le héros à trouver une nouvelle condition. Il va être embauché auprès d'un nouveau maître:« Au bout de huit jours, il me dit qu'il venait de me proposer à un

---

cavalier de sa connaissance qui avait besoin d'un valet de chambre» (G.B, III, I : 172). C'était un maître très sérieux qui ne lui posera aucun problème : « c'était un homme de cinquante et quelques années qui avait l'air froid et sérieux. Il me parut d'un naturel doux, et je ne jugeai point mal de lui. » (ibidem). Mais au bout d'un moment, les rumeurs commencent à surgir à propos de l'identité et le travail de ce cavalier; Gil Blas demande à son maître de lui dévoiler son identité par peur qu'il ne soit un espion: « je suis de la Castille- nouvelle, et je me nomme don Bernard de Castil Blazo » (Ibid : 176). La rencontre de Gil Blas avec le capitaine Rolando va mettre fin à son travail chez don Bernard.

#### **IV.3.2.5 Gil Blas et don Mathias de Silva:**

« Va chercher une autre maison: je ne puis m'accommoder d'un valet qui a de si belles connaissances.» (G.B, III, III : 184). Ainsi, le héros quitte don Bernard et va servir un petit maître que son ami Melendez lui a proposé: « Je vais vous mettre auprès de don Mathias de Silva. C'est un homme de la première qualité, un de ces jeunes seigneurs qu'on appelle petits- maîtres » (Ibid : 185). La mort une fois encore du maître l'oblige à chercher une nouvelle condition: «Quelques jours après les funérailles de don Mathias, tous ses domestiques furent payés et congédiés.» (G.B, III, IX : 223).

#### **IV.3.2.6 Gil Blas au service d'Arsénie la comédienne:**

Le héros occupe un travail chez la comédienne Arsénie grâce à la recommandation de Laure, qui deviendra l'amour de sa vie. Gil Blas se met au goût du théâtre et il s'accoutume aux acteurs et aux délices de la vie comique, puis peu de temps après, il décide de quitter le théâtre pour trouver une maison plus honnête: « un beau matin, je fis mon paquet ; et, sans compter avec Arsénie, qui ne me devait à la vérité presque rien, et sans prendre congé de ma chère Laure, je sortis de cette maison où l'on ne respirait qu'un air de débauche ».(G.B, IV, I :239). Il rencontre un intendant qui travaillait avec lui chez don Mathias.

---

#### **IV.3.2.7 Gil Blas chez don Vincent, puis au service de sa fille**

##### **Aurore :**

L'intendant de feu don Mathias va placer Gil Blas chez don Vincent de Guzman, un homme d'affaires très important : « Don Vincent était un vieux seigneur fort riche, vivait heureux depuis plusieurs années » (Ibid : 240). Après sa mort, il reste au service de sa fille Aurore et l'accompagne dans toutes ses aventures amoureuses.

#### **IV.3.2.8 Don Gonzale Pacheco :**

Après le mariage de sa maîtresse, il a le choix de servir ailleurs ou de rester. Il décide alors de trouver une nouvelle condition, la fille de Guzman l'envoie chez un oncle de son époux : « je vous laisse la liberté d'y demeurer tant qu'il vous plaira ; mais un oncle de mon mari, don Gonzale de Pacheco, souhaite de vous avoir pour valet de chambre.» (G.B, IV, VIII : 297). Il accepte volontiers le poste et il part pour sa nouvelle maison, afin de servir son maître le seigneur don Gonzale. C'était un vieillard riche qui noue une relation avec une dame appelée Eufrasie. Cette femme demande l'aide de Gil Blas pour arnaquer son maître ; mais il refuse et décide de le servir avec zèle. Cependant, cette fidélité va mettre le héros à la porte : « je fus bien mortifié de voir tourner ainsi mon zèle contre moi. Je maudis Eufrasie, et déplorai la faiblesse de don Gonzale. » (ibid : 306).

#### **IV.3.2.9 Gil Blas au service de la marquise de Chaves :**

Son ancien maître va le placer directement chez la marquise de Chaves : « il me donna cinquante ducats, et me mena le jour suivant chez la marquise de Chaves » (ibidem). Gil Blas reste chez elle six mois, quand un incident l'oblige une fois encore, de quitter cette maison.

#### **IV.3.2.10 Gil Blas au service de don Alphonse et de sa femme :**

Gil Blas sort en toute vitesse de chez la marquise et rejoint la route de Madrid. Il fait la connaissance du fils de don Alphonse. Ils deviennent des amis et le héros décide de servir dans le château de don Alphonse et Séraphine : « un matin que j'étais avec don Alphonse, je trouvai ce jeune

---

cavalier triste et rêveur. Je lui demandai respectueusement ce qu'il avait » (G.B, VII, I : 13). L'utilisation de l'adverbe «respectueusement » montre le respect et l'amour, que Gil Blas éprouve pour son maître. Même si le héros n'est pas resté chez don Alphonse très longtemps, il a toujours gardé un contact avec ce maître généreux et cet ami fidèle.

#### **IV.3.2.11 Gil Blas et l'archevêque de Grenade :**

Une rencontre importante dans un hôtel où Gil Blas réside, après sa sortie du château de Leyva, va changer son destin. Un soir, il dîne avec un valet de chambre dans l'église de Grenade : « J'étais assis auprès d'un vieux valet de chambre nommé Melchoir de la Ronda » (G.B, VII, II : 19). Le valet de chambre recommande Gil Blas à l'archevêque de Grenade. Avec son sérieux et son excellent travail, le héros devient le favori de l'archevêque de Grenade : « mon seigneur me fit appeler un beau matin. C'était pour me donner une homélie à transcrire. Mais il recommanda de la copier avec toute exactitude possible » (G.B, VII, III : 20). Gil Blas sert l'archevêque avec zèle, mais cela va encore tourner mal, et le caprice de l'archevêque va s'opposer au sérieux du héros, il finira par le mettre à la porte : « Je sortis du cabinet en maudissant le caprice, ou pour mieux dire la faiblesse de l'archevêque. » (G.B, VII, V : 29).

#### **IV.3.2.12 Gil Blas placé auprès du comte Galiano :**

Après un repos et de petites rencontres, le héros se met au service du nouveau maître, que lui propose Fabrice, le comte Galiano, un grand seigneur sicilien qui paraît généreux et droit. Une description de ce personnage résume son caractère et ses gestes : « le comte Galiano, quoique sicilien, paraît [...], plein de droiture et de franchise. Ce seigneur, après avoir pris son chocolat, s'amusa quelques temps à badiner avec un gros singe qu'il avait auprès de lui, et qu'il appelait Cupidon » (G.B, VII, XIV : 81-82). Le verbe « paraît » montre que c'est une description du premier contact et non pas un caractère réellement présent. Le héros va découvrir, par la suite, le contraire de ce qu'il pensait. C'est à travers le temps qu'il passa au service du

---

comte, qu'il découvre son mauvais caractère et son ingratitude, il décide, alors, de quitter son poste.

#### **IV.3.2.13 Gil Blas, intendant du Seigneur Monteser puis secrétaire de duc de Lerme :**

Gil Blas va à la recherche du seigneur Joseph Navarre, le neveu de son ancien ami Malchior de Rolanda pour demander son aide. Sans hésiter, le seigneur Joseph propose une bonne condition à Gil Blas : « je me charge du soin de vous placer ; et en attendant, ne manquez pas de venir manger ici tous les jours » (G.B, VIII, I : 98). Au bout de quinze jours, le seigneur Joseph lui propose le poste d'intendant chez don Diègue de Monteser, un célèbre responsable dans l'administration des affaires du duc de Lerme : « et, comme j'ai appris ce matin qu'il en avait chassé un, j'ai été demandé sa place pour vous. Le seigneur de Monteser qui me connaît, et dont je puis me vanter d'être aimé, me l'a sans peine accordée, sur les bons témoignages que je lui ai rendus de vos mœurs et de votre capacité. Nous irons chez lui cette après-midi. » (Ibid : 99).

Le feu qui s'est déclenché au château de Lerme, va permettre la rencontre de Gil Blas et du duc. Et, comme Gil Blas a rédigé un rapport excellent et avec exactitude sur les circonstances de l'incendie, le duc de Lerme ne pouvait s'empêcher de demander qui en était l'auteur. Six mois après, le duc de Lerme se rappelle du héros, et, avec la mort de son premier secrétaire, il donne le poste à Gil Blas : « Le malheureux don Valerio, [...] laissa par sa mort un poste de secrétaire vacant chez le duc de Lerme, ce ministre, qui n'avait pas oublié ma relation d'incendie, non plus que l'éloge qu'on lui avait fait de moi, me choisit pour remplacer ce jeune homme » (ibid : 102).

---

#### **IV.3.2.14 Gil Blas et le comte de Lemos :**

Le héros fut envoyé secrètement par le duc de Lerme à son neveu le comte de Lemos. Sa mission est de rapporter des informations du comte de Lemos à son oncle : « C'est toi que j'enverrai secrètement au comte de Lemos, et qui me rapporteras de sa part tout ce qu'il aura à me faire savoir » (G.B, VIII, IV : 113). Un peu plus tard, la relation se renforce entre Gil Blas et le comte de Lemos, il devient le messager du comte de Lemos à la nouvelle maîtresse du prince d'Espagne : « Le comte de Lemos sentit une extrême joie, quand je lui annonçai que j'avais fait une découverte telle qu'il pouvait la souhaiter. Je lui parlai de Catalina et, [...], il ne doutait nullement que le prince d'Espagne ne fût fort satisfait » (G.B, VIII, X : 146).

#### **IV.3.2.15 Gil Blas au service du comte d'Olivarès :**

Après la mort du roi Philippe III, le comte d'Olivarès occupe le poste de premier ministre. Gil Blas, qui a déjà quitté le château bien avant à cause du malentendu entre lui et le duc de Lerme, regagne son poste auprès du nouveau premier ministre. Mais de quelle façon Gil Blas l'a fait ?

Le héros décide d'aller au cabinet du monarque pour le prier de lui trouver un poste. Il resta devant sa porte pendant plusieurs jours sans aucun résultat. Un jour, le roi l'aperçut et le reçoit: « un jour enfin il arriva que le monarque, frappé de ma vue, me fit appeler. J'entrai dans son cabinet, non sans être troublé de me trouver tête à tête avec mon roi » (G.B, XI, II : 311). Gil Blas n'hésita pas de rappeler au roi ses nombreux services. Sans tarder, le monarque recommande à son premier ministre, étonné et surpris, de trouver une bonne condition à son ancien agent : « le roi redoubla sa surprise en lui disant : « Comte, je mets ce jeune homme entre vos mains ; occupez-le, je vous charge du soin de l'avancer » (ibid : 312).

A la fin, il faut dire que la majorité des postes qu'a occupé Gil Blas, sont grâce à une bonne ou mauvaise recommandation. Ce fait, était en réalité, très fréquent. On ne pouvait être recruté sans cela.

---

En guise de conclusion, nous pouvons dire que Lesage a atteint son but, il a pu présenter à son public un récit avec une richesse d'évènements remarquables. En écrivant ce roman de la sorte, l'auteur expose au public, ses qualités, son talent d'écrivain et son goût raffiné. La diversité des évènements et des personnages incite l'interlocuteur à approfondir sa lecture, afin de suivre l'aventure, et de la vivre avec le héros.

#### **IV.3.3 Les histoires insérées :**

Le roman à tiroirs est une technique rhétorique qui permet de passer la narration d'un personnage à un autre. Bien sûr, cela se fait en créant une sorte de relation entre le premier narrateur et celui qui va poursuivre l'acte de narrer. Nous trouvons, dans le roman, plusieurs histoires qui n'ajoutent parfois rien à l'aventure principale, mais qui sont là pour préciser le temps et enrichir le roman. Ces histoires insérées ont un autre rôle, elles donnent plus de précisions et de descriptions aux personnages rencontrés.

Dans le roman de *Gil Blas de Santillane*, quelques histoires dépassent un chapitre ou deux. Si par exemple, le héros rencontre à ami, il raconte ses aventures, demande au personnage rencontré de raconter les évènements qui l'ont poussé à arriver là. Parfois, ce sont les maîtres qu'a servis Gil Blas, qui prennent la relève pour narrer une partie de leur vie.

L'insertion des ces histoires est faite de façons différentes, en fonction de la place de l'histoire racontée, de l'importance du personnage au sein de l'aventure ou de l'importance des évènements racontés. Nous pouvons citer, à titre d'exemple, l'histoire de Scipion (X. X. XI. XII), pour parler de l'importance du personnage. Trois longs chapitres pour relater la vie de ce personnage, un ami et un valet fidèle du héros qui passe le reste de sa vie avec Gil Blas. L'auteur a jugé nécessaire de donner une grande importance au passé de Scipion, à cause d'une longue relation qui relie ce personnage au héros.

---

Pour ce qui est de l'importance de l'histoire racontée, nous pouvons citer l'histoire de Raphael (V.I). C'est une aventure en Orient qui détermine les détails de l'autre monde. C'est, en quelque sorte, une comparaison entre deux régimes différents qui ont beaucoup de points convergents. Une convergence surtout concrétisée par le personnage du Prince d'Espagne et de ses maîtresses, et du Calif d'Alger et de ses maîtresses. Elle est aussi apparente (la convergence) dans la trahison des maîtresses (Catalina qui fréquentait à la fois le prince et don Calderon / Et Farrukhnaz, maîtresse du Pacha Soliman et de Raphael).

En ce qui concerne l'importance des événements racontés, l'histoire de Laure (VII. VII), donne un bon exemple. Les événements de l'aventure de Laure vont influencer sa relation avec le héros. Son caractère et son infidélité (présentés dans l'histoire) poussent Gil Blas à revoir sa relation amoureuse avec Laure. Cette histoire pousse le héros à réagir différemment dans ses prochaines relations. Il essaye d'être plus vigilant et de bien choisir son âme-sœur.

Une question importante est celle de savoir comment ses histoires sont-elles insérées ? Comment a fait Lesage pour passer de l'aventure principale à ses histoires du deuxième degré ? Bien sûr, l'auteur passe d'une histoire à une autre avec une souplesse pertinente. Rarement, où l'on constate une fracture dans l'aventure. Et si cela se fait, l'auteur remplace cet enchaînement par une répartition. Il opte pour l'utilisation des chapitres avec un nouveau titre qui annonce la prochaine histoire. Le personnage suivant enchaîne, directement, la narration en présence du héros qui lui cède sa place et devient un personnage secondaire, à l'écoute de l'histoire. Nous essayons de le montrer brièvement ainsi :

---

#### **IV.3.3.1 Histoire du capitaine Rolando :**

C'est la première histoire insérée dans l'aventure. L'auteur l'introduit d'une façon spontanée sans aucune rupture: «Rolando, [...], imposa silence à la compagnie. « Messieurs, leur dit- il d'un ton de maître : écoutez ce que j'ai à vous proposer ; depuis que nous nous sommes associés, nous n'avons pas eu la curiosité de nous demander quelles sont nos familles. Faisons- nous cette confiance pour nous divertir » (G.B, I, V : 43). C'est le verbe « proposer » qui pousse l'interlocuteur à se demander quelle est l'histoire de chacun des voleurs. En plus de cela, « cette confiance », est une expression qui évoque la curiosité de connaître les aventures qui ont poussées ces voleurs à embrasser ce métier. Sans tarder, l'histoire du capitaine est relatée par lui-même sans mettre un titre pour l'annoncer : « capitaine, qui parla le premier dans ces termes : » (ibidem).

#### **IV.3.3.2 Histoire de dona Mencia de Mosquera :**

Un chapitre séparé est consacré à cette histoire : « *CHAPITRE XI : Histoire de dona Mencia de Mosquera* » (66). Dès la première phrase, le personnage raconte sa vie. Le héros est là à l'écoute des événements. Elle se présente en premier lieu et présente sa ville natale : « je suis née à Valladolid, et je m'appelle dona Mencia de Mosquera. » (ibidem). Le locuteur annonce cette histoire à la fin du chapitre précédent. D'une façon implicite et polie, Gil Blas pousse ce personnage à la narration : « je lui contai mon histoire pour lui confirmer dans la bonne opinion qu'elle avait conçue de moi. Par là je l'engageai à me donner sa confiance et à m'apprendre ses malheurs, qu'elle me raconta comme je vais le dire dans le chapitre suivant » (ibid : 65). Donc, déjà, l'interlocuteur est informé que l'histoire va être racontée dans « le chapitre suivant » ; et aussi, il sait de quelle façon le personnage est poussé à raconter « par là je l'engageai ».

---

### **IV.3.3.3 Histoire d'un garçon barbier :**

De la même façon que l'histoire précédente, la vie du jeune barbier est introduite. Un chapitre séparé lui est consacré et le barbier commence directement la narration. « *Histoire d'un garçon barbier* » ; tel fut le titre de l'histoire (II. VII.139). Il commence son histoire avec la présentation de son grand- père et il informe ses camarades des faits : « Fernand Pérès de la Fuente, mon grand- père (je commence la chose d'un peu loin) » (ibidem). Bien sûr, à la fin du chapitre précédent, l'auteur prépare l'interlocuteur à l'écoute de cette aventure, il présente le personnage et les conditions de sa rencontre. Une fois encore, c'est le voyage qui va les rassembler. Une nouvelle expression est utilisée pour expliquer comment le héros a poussé son ami de voyage à relater sa vie : « Ensuite, je lui dis que pour reconnaître ma complaisance, il fallait qu'il me contât aussi l'histoire de sa vie » (G.B, II, VI : 138).

### **IV.3.3.4 Histoire de don Pompeyo de Castro :**

L'histoire est racontée au (III. VII : 211) en utilisant la même technique, un dernier paragraphe du chapitre précédent lance l'histoire. Deux éléments essentiels sont présents à chaque fois : préparer l'interlocuteur à ce qui suit et expliquer le lien qui existe entre le personnage et Gil Blas. Le vocabulaire, certes, change et les expressions sont de plus en plus riches.

Tout cela montre l'éloquence et la rhétorique d'Alain Lesage. A ce niveau, nous pouvons citer à titre d'exemple : « Quelque bonté pourtant qu'il ait pour moi, croiriez- vous que j'ai été sur le point de sortir pour jamais de ses Etats ?- « Et par quelle aventure ? dit le marquis. Conte- nous cela, je vous prie. »- Très volontiers, répondit don Pompeyo ; et c'est en même temps mon histoire dont je vais vous faire récit » (G.B, III, VI : 210).

---

#### **IV.3.3.5 Histoire du mariage de vengeance :**

Le mariage de vengeance n'est pas l'histoire de vie d'un personnage rencontré par le héros, c'est un tableau accroché parmi plusieurs sur le mur d'un château qui fait le sujet. Les figures merveilleusement présentées, et qui donnent un spectacle tragique, poussent Gil Blas et Aurore à demander l'explication du tableau. L'interlocuteur est averti du lancement de l'histoire ainsi : « Elvire, qui s'aperçut bien que nous mourions d'envie d'entendre l'explication du tableau, eut la bonté de nos retenir, en disant que l'histoire qu'elle allait raconter n'était pas de celles qui demandent secret. Un moment après, elle commença son récit dans ces termes. » (G.B, IV, III : 253). Lesage insiste pour que le lecteur puisse connaître les événements de l'histoire avec des termes comme : « nous mourions d'envie, nous ne pouvions nous lasser de les regarder, les choses étaient peintes avec des expressions si fortes » (ibidem).

#### **IV.3.3.6 Histoire de don Alphonse et de la belle Séraphine :**

C'est don Alphonse qui raconte l'histoire de sa vie et de son amour à Séraphine. Il commence par son origine : « Je suis de Madrid, et voici mon origine » (G.B, IV, X : 316). L'histoire est lancée avant que : « mon fils, dit le vieillard, vous n'avez rien à craindre ; on peut me faire toute sorte de confidences.» Alors le cavalier lui parla dans ces termes. » (ibidem).

#### **IV.3.3.7 Histoire de don Raphael :**

C'est un personnage que va rencontrer le héros bien avant et plusieurs fois, sans avoir beaucoup d'informations sur lui. C'est lui qui avait dépouillé le héros des milles ducats reçus par la dona Mencia (I. XVI). C'est au cinquième livre que sa vie est évoquée. L'histoire est introduite dans le chapitre précédant : « bien que je sache tous les événements de votre vie, ils sont si instructifs pour les personnes de notre profession, que je serai bien aise de les entendre encore raconter. Aussitôt don Raphael commença dans ces termes l'histoire de sa vie » (G.B, IV, XI : 333).

---

#### **IV.3.3.8 Histoire de Laure :**

Laure relate les circonstances qui l'ont obligée d'être une comédienne : « je vais te conter, le plus succinctement qu'il me sera possible, par quel hasard j'ai embrassé la profession comique » (G.B, VII, VII : 38), ensuite, elle demande à Gil Blas, de lui faire un compte- rendu: « Laure, [...], me demanda compte de tout ce qui m'était arrivé depuis notre séparation » (G.B, VII, VI : 37). Gil Blas pousse Laure à raconter l'histoire de sa vie : « Je lui en fis un fidèle rapport, et, quand j'eus satisfait sa curiosité, elle contenta la mienne, en me faisant le récit de son histoire dans ces termes » (ibidem).

#### **IV.3.3.9 Histoire du capitaine Chinchilla :**

L'histoire est intégrée implicitement de la manière suivante : « Après avoir eu avec lui deux ou trois conversations, il m'honora de sa confiance » (G.B, VII, XII : 64). L'échange qu'a eu le héros avec ce capitaine lui a permis de connaître ses aventures dans les différents lieux : « Je sus toutes ses affaires. Il me conta dans quelles occasions il avait laissé un œil à Naples, un bras en Lombardie et une jambe dans les Pays- bas » (ibidem).

L'histoire n'est pas réellement détaillée. L'auteur utilise deux phrases pour la récapituler en quatre points : les affaires du capitaine ; son séjour à Naples, au Lombardie et au Pays- bas. Le narrateur reste le même.

#### **IV.3.3.10 Histoire d'Inésile de Cantarilla :**

Une autre histoire est intégrée dans l'aventure du héros sans lui consacrer un chapitre. Elle est narrée par le héros lui-même qui donne les détails de la vie de cette dona et de ses amours avec un jeune capitaine. Cette insertion est justifiée par l'importance de la relation entre cette histoire et le nouvel emploi de Gil Blas : « à l'occasion d'une histoire que je vais raconter et sans laquelle peut- être je n'aurais jamais été employé à la cour » (G.B, VIII, I : 100). Pour bien distinguer l'histoire du reste de l'aventure, l'auteur le fait par l'expression : « la voici ».

---

#### **IV.3.3.11 La fable indienne :**

Une ruse par laquelle, Gil Blas voulait pousser le duc de Lerme à le payer. Il raconte cette fable pour exprimer son besoin d'argent. Le héros pensait qu'avec cette fable, à objectif éducatif, il pouvait éveiller la conscience du premier ministre mais sa tentative échoua: « il y a des ministres qui ne trouvaient pas bon qu'on leur fit des leçons » (G.B, VIII, VI : 119). Or cette colère ne va pas durer et Gil Blas redevient le préféré du duc. Introduite (la fable) par « le ministre me demanda quelle était cette fable, et je la lui racontai dans ces termes : » (ibid : 118) ; c'est la ponctuation ( : puis « ») qui organise les faits.

#### **IV.3.3.12 Histoire de don Roger de Rada :**

Dans un chapitre séparé, l'histoire de ce personnage est relatée. De la même façon, elle est précédée par une annonce : « faites- m'en donc, s'il vous plaît, un rapport fidèle » (G.B, VIII, VII : 124), suivie d'une réponse affirmative, sous forme d'une phrase introductive présente à la fin du chapitre précédant : « très volontiers, me répondit le jeune Grenadin, je vais vous conter sincèrement mon histoire. » en même temps, il m'en fit le récit de cette sorte » (ibidem).

#### **IV.3.3.13 Histoire de don Gaston de Cogollos et de dona Helene de Galisteo :**

C'est une histoire d'amour d'un prisonnier qui fait connaissance avec le héros durant son séjour à Ségovie : « Le cavalier qui a troublé votre repos, reprit- il est un prisonnier d'Etat qui a sa chambre à côté de la votre » (IX.V : 174). Le chapitre VI du même livre porte le titre de cette histoire qui est annoncée par « Il faut que je vous fasse le récit de cette histoire ; vous apprendrez en même temps celle de mes malheurs » (ibid : 175).

---

#### **IV.3.3.14 Histoire de Scipion :**

Elle est la plus importante et se divise en trois phases : un début inséré dans les évènements : « Je serais, dit Scipion, le fils d'un grand de la première classe, ou tout au moins de quelque chevalier de Saint- Jacques ou d'Alcantra » (G.B, IX, X : 256), une suite: « Suite de l'histoire de Scipion. Tant que j'eus de l'argent, mon hôte me fit bonne mine, » (G.B, IX, XI : 278), et une fin, séparée aussi dans un autre chapitre : « Fin de l'histoire de Scipion. Scipion finit son histoire en cet endroit. » (G.B, IX, XII : 305). Mais ces trois phases se succèdent.

Ainsi, il faut dire que les histoires sont réellement insérées d'une façon libre et variée, parfois, elles sont faites par la division en chapitres et d'autres fois, seulement, par la typographie. Un seul point final, peut introduire l'histoire et la sépare du reste de l'aventure.

#### **IV.4 L'éducation négligée et les mauvais traitements dont fut victime l'enfant :**

Ce trait caractéristique est un axe essentiel de l'histoire. L'auteur n'a pas focalisé l'aventure sur les évènements de la naissance et de l'éducation de son héros. En revanche, pour présenter Gil Blas et pour justifier le choix de ce nom aussi, il débute l'aventure avec une présentation du héros et de ses origines dans un chapitre qu'il nomme : « De la naissance de Gil Blas et de son éducation » (G.B, I, I : 27). Il explique, donc, aux lecteurs l'origine du nom ainsi : « Blas de Santillane, mon père, après avoir longtemps porté les armes pour le service de la monarchie espagnole, se retira dans la ville où il avait pris naissance » (ibidem). Or, l'auteur n'a pas précisé le nom de la ville natale du héros ni de son père mais le héros a grandi à Oviédo.

Quant à Gil, c'est le nom de son parrain et oncle maternel le chanoine Gil Perez. Une dernière information qui concerne son éducation est : « Il me prit chez lui dès mon enfance, et se chargea de mon éducation, [...], il résolut de cultiver mon esprit » (ibidem).

---

## **IV.5 Deux épreuves sont rituellement imposées au picaro : le séjour en prison et l'amour :**

Ces deux épreuves sont réellement présentes dans ces aventures. Le héros a eu plusieurs histoires d'amour et il a passé un séjour en prison à deux reprises. Nous commençons par l'amour dans la vie du héros :

### **IV.5.1 Gil Blas et l'amour :**

Le héros a vécu plusieurs aventures amoureuses que nous développerons dans l'étude des thèmes. Le plus important est donc de voir comment ces histoires sont-elles représentées ? Voulant sortir de la forme classique du roman héroïque, l'auteur présente un héros ordinaire, humain et avec des défauts. Un héros qui apprend des leçons en faisant des erreurs, en tentant de nouvelles choses, une personne qui se trompe tout simplement. L'amour et les maîtresses étaient une caractéristique de la société française au XVIII<sup>ème</sup> siècle. Le héros a connu plusieurs femmes durant son aventure. Il se maria deux fois : la première fois avec sa belle Antonia morte tragiquement après l'accouchement ; et la deuxième fois avec Dorothee qui dure jusqu'à la fin de l'aventure.

Les histoires d'amour sont ancrées chronologiquement avec les faits. Au début de l'aventure, Gil Blas se consacrait plus à la recherche de la richesse, tout en profitant des rencontres avec de belles femmes (Camille, Laure, etc). Puis, il se stabilise et pense à se marier et à avoir des enfants, suite aux conseils de son valet Scipion.

### **IV.5.2 Gil Blas et la prison :**

Comme la plupart des picaros, Gil Blas est emprisonné à Ségovie et à deux reprises : une fois à cause de l'histoire de la bague volée (II. V.), et une autre fois à cause de la politique et de son travail avec le premier ministre (IX. IV).

---

Effectivement, l'auteur a personnifié son héros à travers son séjour à la prison. Un personnage principal avec des défauts et des qualités que peuvent avoir tous les hommes, pour ainsi effacer cet aspect de l'héroïsme que la littérature française vénère. En conclusion, l'histoire est l'exemple idéal de la structure du roman picaresque.

#### **IV.6 Le roman picaresque n'est jamais fini : c'est un livre ouvert :**

*L'Histoire de Gil Blas de Santillane* est, au contraire, une aventure avec une fin bien déterminée et heureuse. La dernière phrase utilisée pour achever le roman et même le titre du dernier chapitre annoncent la fin ; c'est-à-dire tous les problèmes sont résolus. Le lecteur ne s'attend plus à rien : « le ciel a daigné de m'accorder deux enfants, dont l'éducation va devenir l'amusement de mes vieux jours » (G.B, XII, XIV : 404). Ainsi, le lecteur est prévenu de ce que Gil Blas envisage de faire le reste de sa vie.

#### **IV.7 La fiction autobiographique :**

Beaucoup, sont les indices qui classent cette aventure dans le récit autobiographique. Déjà au début, l'auteur avec la voix de Gil Blas s'adresse au lecteur avant même le début de l'histoire (Gil Blas au lecteur). A ce propos, Genette affirme que : « ce genre (le roman autobiographique) regroupe à mon avis tous les récits qui programment une double réception, à la fois, fictionnelle et autobiographique, quelle que soit la proportion de l'une ou de l'autre » (1987 : 14). Nous pouvons dire que Lesage ne s'enfonce pas trop dans sa vie personnelle mais il véhicule sa pensée à travers ses personnages, tout en leur donnant une dimension fictive. L'auteur ne présente pas une lecture autobiographique explicite, malgré la présence de quelques indices de l'autobiographie que nous avons déjà décelés. Cela est dû à la présence de la réalité et de la fiction dans la narration.

---

## V La structure des Maqâmat d'Al-Harîri :

La Maqâma, comme genre littéraire obéit à une structure générale ; à la fois formelle et thématique qui peut la caractériser. Nous devons à Al-Hamadhanî les premiers linéaments du genre et de ses caractéristiques. Le point que nous traitons à ce stade est plutôt les caractéristiques internes de ce genre pour pouvoir rapprocher ces *Maqâmat* du roman picaresque français. Mais avant tout, il nous semble nécessaire de faire un recueil de définitions des Maqâmat comme genre littéraire.

Cette question de définition de la séance, comme genre, intervient dans plusieurs écrits et de différentes façons : la Maqâma est- elle un conte ? Une nouvelle ? Un discours littéraire simple ? Une pièce théâtrale ? Est- elle un roman ? Ou un genre littéraire indépendant ? les critiques littéraires donnent des définitions à la maqâma qui présentent de nombreux points communs ; pour ainsi la rapprocher à d'autres genres littéraires ayant des caractéristiques universelles. Nous pouvons citer quelques exemples de ces définitions :

\**Régis Blachère et Pierre Masnou* pensent que le père fondateur des Maqâmat s'est inspiré: « [...] d'un conte condensé à l'extrême, d'un contenu fort mince, avec quelques effets de surprise plus que rudimentaires dont l'intérêt se réduit une fois encore à la forme, à l'emploi du style balancé ou sag' rimé et rythmé, à l'utilisation d'un vocabulaire très rare» (1957 : 19).

\**Silvestre de Sacy* les définit comme: « des nouvelles racontées par un personnage supposé, et entremêlées de prose et de vers : elles ont toujours quelque chose de piquant, soit par les aventures qui en sont le sujet et par l'originalité des personnages, soit par les leçons de morale, de philosophie, de ruse et de souplesse qui y sont mises en action. » (1926 : 03).

\**Chawki D'ayf* ne les considère pas comme des histoires mais : « un discours littéraire éloquent ». Cette affirmation est basée sur l'élément de la non- fiction dans les belles- lettres du Moyen- âge (un discours littéraire qui relate des évènements arrivés à des personnages historiques) ; et que cette

---

littérature non- fictionnelle dans le monde arabe comportait plusieurs formes telles que les compilations :

« La compilation est l'une des formes de la littérature les plus fréquentes durant la période des Abbassides. Il s'agissait de collections de faits, d'idées, de poèmes et d'histoires instructives traitant d'un seul thème à la fois et recouvrant des sujets aussi divers que la maison et le jardin, les femmes, les resquilleurs, les aveugles, la jalousie, les animaux, l'avarice ». (Baba, 2011 : 54-55).

Les biographies, les récits de voyage et même d'autres formes. Il annule, ainsi, la fiction dans les *Maqâmat*, un élément caractéristique de ce genre selon les propos d'Al-Harîri qui parle de leur création par Al-Hamadhanî dans l'introduction de ses *Maqâmat* : « المقامات التي ابتدئها بديع الزمان. » و علامة همدان ذكر L'utilisation du verbe « créer » montre la présence de la fiction dans ce genre littéraire. Il ajoute un peu loin pour confirmer la présence de cet élément structurel :

"وعزا إلى أبي الفتح الإسكندري نشأتها.و إلى عيسى بن هشام روايتها.و كلاهما مجهول لا يعرف.و  
نكرة لا تعرف"

Il affirme l'impossibilité d'identifier ces personnages dans la réalité, car ils sont fictifs. Ce nouveau genre en prose, et qui fait appel à la poésie, va être une voie intermédiaire entre le discours littéraire non- fictionnel et le discours littéraire fictionnel. La séance est donc mieux définie comme une courte histoire structurée en fonction de la notion du temps, de l'espace, des personnages, de l'action et de la fiction.

*Youcef Nour Awad*<sup>20</sup> évoque les *Maqâmat d'Al-Hamadhanî* dans son ouvrage pour dire :

"إن نظرة سريعة لمقاماته تظهر إنها قصة قصيرة بطلها نموذج إنساني مكّد متسول، لها راو و بطل،  
تقوم على حدث طريف مغزاه مفارقة أدبية، أو مسألة دينية، أو مغامرة مضحكة تحمل في داخلها لونا  
من ألوان النقد أو الثورة، أو السخرية، وضعت في إطار من الصنعة اللفظية و البلاغة "

---

<sup>20</sup> Awad Youcef Nour ,1986, "Fannu Al Maqâmat bayna al machriqui wa al maghribi" ( *L'art des maqâmât entre l'Orient et l'Occident* ) , La Mecque , Maktabatat - T'âlib al- Jâmi'î ,p12 .

---

Cela veut dire que si nous voulons examiner rapidement ses Maqâmat, nous trouverons que se sont de courts récits, avec un narrateur et dont le héros est, à la fois, un mendiant et un excellent orateur.

Sur la base de cette citation, nous pouvons déterminer les éléments structurels de la forme et du fond de la séance.

Quant à Georgie Zaydâne, il pense que se sont de courtes histoires, racontées pas une personne imaginaire. Il ajoute, un peu loin, qu'elles ont un rapprochement avec le théâtre et qu'elles s'appuient sur des éléments structurels comme la présence du dialogue dans l'histoire.

Plusieurs critiques littéraires rejoignent la position de Georgie Zaydâne en ce qui concerne le rapprochement entre les Maqâmat et le théâtre ; comme le fait Charles Pellat qui pense que « la makâma contient un aspect théâtral indéniable » (cité par Pellat et Brockelmann, 1991 : 105) et cela en deux points importants : l'attitude et le comportement du récitant (puisque'il s'agit réellement de texte oral) et du déguisement du héros (qui prend plusieurs formes et se déguise en plusieurs personnages). Cependant, la présence du dialogue dans un texte ne le transforme pas forcément en pièce théâtrale. Le genre romanesque d'ailleurs se caractérise par sa diversité et la présence du dialogue parfois. Cela exclu ce point de comparaison et il faut mieux dire que la Maqâma est un genre typiquement arabe différent d'autres genres.

### **V.1 La forme des Maqâmat d'Al-Harîrî:**

Formellement, les séances ont une structure uniforme. Les éléments constitutants sont toujours présents : un narrateur unique, un héros unique et qui se déguise tout le temps. Les histoires sont courtes en prose rimée et rythmée avec un protocole d'ouverture et enfin une fiction. Commençons d'abord par :

---

### V.1.1 Le protocole traditionnel d'ouverture :

Une expression solennelle au début de chaque séance pour déterminer la chaîne de transmission caractérisée par l'emboîtement. A la manière de « hadîth » et de « l'isnâd », l'auteur donne ainsi à ses histoires une caractéristique de crédibilité quoique, l'utilisation de cette chaîne d'authenticité dans les « hadith » témoigne de la vérité des propos du prophète. Les personnes qui témoignent dans « l'isnâd » sont réelles, à la différence du personnage dans les Maqâmat, qui est fictif.

Au long des cinquante Maqâmat, l'auteur varie son vocabulaire, à ce niveau pour ne pas ennuyer son interlocuteur. Entre « haddathâ, rawâ, hakâ, qalâ, akhbarâ, », le protocole d'ouverture est toujours la première phrase dans les maqâmat après le titre :

"حدّث, روى, حكى, قال, أخبر الحارث بن همام"

Cette expression d'ouverture est suivie d'un signe typographique qui introduit les propos de ce narrateur. Il explique à chaque séance, implicitement, la relation entre le titre et les faits de l'histoire.

### V.1.2 Une histoire courte indépendante en prose rimée et rythmée et en poésie :

La composition des séances est un mélange de prose et de poésie. Chaque récit est indépendant de l'autre. Les événements ne se répètent pas ; le seul point de convergence entre eux c'est la présence du même narrateur et du même héros. La rime est une caractéristique forte présente dans ces récits en prose comme dans la séance n°14 :

"هات يا أبا الترهات. فقال: أني بت البارحة حليف الإفلاس. و نجي وسواس."

L'ajout de la poésie a embelli ces histoires comme dans la séance n°16 :

"سلّ الزمان عليّ عضبه ليرو عني و أحدّ غربه"

"و استلّ من جفني كراه مراغما و أسال غربه"

---

Une virtuosité stylistique et une éloquence frappante se manifestent dans ces récits pour diversifier la Maqâma.

### **V.1.3 La fiction :**

Si nous nous référons à la définition des Maqâmat comme un récit fictif, nous constatons que les éléments structurels sont fictifs. Le narrateur est imaginaire, la héros aussi. Même si le cadre spacio- temporel est réel, nous ne pouvons trouver un personnage réel avec les qualités et les défauts du héros même si les ressemblances sont fortes. Les évènements sont aussi fictifs. Cependant, les Maqâmat s'éloignent des contes merveilleux qui supplantent la société arabe à cette époque. Des contes qui venaient de Perse ou d'Inde, et qui se transmettent de bouche à l'oreille dans les tribus comme les *Mille et une nuits*.

### **V.1.4 L'unique narrateur :**

Un personnage imaginaire raconte le récit. Parfois, il est interne (il participe au récit) et d'autres fois, il est un simple observateur. Dans les cinquante Maqâmat, il porte le même nom et ne change pas de caractère ou de statut. C'est toujours Al-Harîth Ibn Hamâm qui relate les faits. Sa présence est constatée dès le début du récit, avec cette formule d'accueil :

" حَدَّثَ الْحَارِثُ بْنُ هَمَّامٍ قَالَ "

Il y a peu de détails sur ce narrateur et même sa présence, à chaque fois avec le héros n'est pas justifiée.

### **V.1.5 L'unique héros :**

Un personnage principal imaginaire se manifeste dans chaque séance sous différentes façons. Le portrait et les caractéristiques de ce protagoniste varient d'un récit à un autre : mendiant, rusé, éloquent, pauvre, vieux, cultivé et qui recourt toujours à des fourberies à travers des scènes trompeuses pour avoir un bénéfice matériel. Son identité est masquée presque toujours jusqu'à la fin du récit.

---

Quant au fond des Maqâmat, la variété thématique domine sur ces récits. Son objectif est la critique sociale, la dénonciation des valeurs morales à cette époque ; avec un style éloquent et une rhétorique brillante. Al-Harîrî explique et justifie la composition des Maqâmat à la fin de son préambule en affirmant qu'elles constituent des leçons édifiantes aux lecteurs :

"ومن نقد الأشياء بعين المعقول. و أنعم النظر في مباني الأصول. نظم هذه المقامات. في سلك الإفادات. و سلكها مسلك الموضوعات. عن العجاوات و الجمادات. و لم يسمع بمن نبا سمعه عن تلك الحكايات... و هل هو في ذلك إلا بمنزلة من انتدب لتعليم"

Ainsi, nous pouvons dire que la structure des Maqâmat d'Al-Harîrî est très simple et stable à la fois. Nous ne constatons pas un changement au niveau de la forme ou du contenu. Les mêmes éléments se présentent de la même façon dans chaque récit. Or, au niveau du contenu ce sont les thèmes qui varient dans chaque récit. Le point commun est la critique sociale puisque ces thèmes sont inspirés du vécu et reflètent la vraisemblance et le réalisme de la société arabe. La présentation de cette structure, rappelle, à l'instar d'autres genres littéraires, le cadre général des séances. Ainsi, nous pouvons cerner les genres littéraires grâce à cette combinaison homogène qui définit tel ou tel genre.

## **V.2 Les types du comique dans les deux corpus :**

Comme nous l'avons déjà mentionné auparavant, une variété comique domine dans le corpus et nous commençons par dégager le comique que Lesage propose dans son roman pour passer ensuite, au comique proposé par Al-Harîrî. Nous suivons la même répartition théorique et nous citons :

### **V.2.1 Le comique de mots :**

Nous pouvons dégager plusieurs exemples qui constituent les éléments de base de l'analyse:

Le comique de mots dans le roman de Lesage	Interprétation et analyse
<p>-Il allait de nouveau m'<u>étourdir</u> de son <u>babil importun</u>. (LI : 32).</p> <p>-C'était un grand homme sec et pâle, et qui, depuis quarante ans pour le moins, <u>occupait le ciseau des Parques</u>. (LI : 109).</p> <p>-Je ne sais combien de traits pleins de sel castillan, qui vaut bien <u>le sel attique</u>...nous étions en train <u>de rire</u>. (LI : 131).</p> <p>-Monsieur,..., je ne sais pas comment il faut vivre pour se mettre à couvert des coups de langue. <u>Le monde est bien méchant</u> ! nous avons entre autres, <u>des voisins qui ne valent pas le diable</u>. (LI : 174).</p> <p>-j'acceptai la proposition</p>	<p>*le verbe « étourdir » exprime le désagréable. Le héros n'aimait pas la discussion de ce personnage. L'expression « babil importun » est employée pour se moquer de ses propos ambigus et ennuyeux. Le narrateur ajoute plus tard que ces faits sont arrivés à « un jour maigre », qui est un trait de mœurs espagnoles de l'époque, et qui était strictement respecté par crainte de l'inquisition.</p> <p>*c'est une plaisante façon de dire le sort que subissent les malades du docteur Sangrado. Les Parques, en mythologie, sont des divinités qui donnent la vie humaine et en coupent le fil au moment de la mort.</p> <p>*le héros et son ami se lancent des railleries. Le «sel attique» est une plaisanterie fine et délicate, particulière aux anciens Athéniens. Cette expression montre le talent et le savoir de l'auteur. C'est une preuve de son goût raffiné.</p> <p>*ce sont les propos que Gil Blas utilise pour informer son maître des rumeurs qui circulent en ville. Un lexique éloquent et ironique est utilisé pour absorber la colère du maître.</p>

<p>du docteur, dans <u>l'espérance</u> que je pourrais, sous un si savant maître, me rendre <u>illustre dans la médecine</u>. (LI : 115).</p> <p>-Sur ce pied- là, dis-je en moi-même en <u>souriant</u>, les pêches du <u>temps d'Adam</u> devaient être <u>d'une grosseur merveilleuse</u>. (LI : 299)</p> <p>-pour seconder mon maître et l'aider à faire des honneurs de chez lui, <u>j'accablai de civilités l'alguazil : je lui fis mille révérences profondes</u>, quoique, dans le fond de mon âme, je <u>sentisse</u> pour lui <u>le mépris</u>. (LI : 178).</p> <p>-Ces <u>discours ironiques</u> ne firent que précéder <u>mille autres semblables</u>...les petits- maîtres lui <u>lançaient</u> tour à tour <u>des traits</u> dont <u>le sot</u> ne sentait point l'atteinte...il lui</p>	<p>*l'espérance exprime le doute et le vœu à la fois. Le héros n'est pas sûr de devenir célèbre en médecine mais il souhaite l'être, grâce à l'orientation de son maître « savant ».</p> <p>*Le héros répond au seigneur d'Amusar par une raillerie, une dérision. L'expression « sur ce pied- là » montre que la suite est une réponse ironique à la remarque faite, par le seigneur, sur les pêches servies. Aussi, le gérondif « en souriant » montre que le héros ne croit pas vraiment les propos du seigneur. Il remonte dans le temps, pour comparer les pêches d'Adam et celles du seigneur.</p> <p>*Gil Blas exprime le contraire de ce qu'il pense pour vanter l'officier et pour se moquer de lui. Ce lexique rassemble « le mépris » et les « révérences » pour exprimer le respect profond à une personne qui n'est pas vraiment digne de ce respect.</p> <p>*Gil Blas résume les propos de la rencontre des « petits- maîtres» en « discours ironiques». Il utilise « le sot », « le tournant en ridicule » pour parler du jeune bourgeois ignorant. Il utilise le sens figuré de l'expression « lancer des traits » pour exprimer la brutalité des propos des petits- maîtres.</p>
--	---

<p>semblait même qu'en <u>le tournant en ridicule</u>, ils lui <u>faisaient encore grâce</u>. (LI : 198).</p> <p>-je ne sais pourquoi on avait donné le <u>nom de ce dieu à cet animal</u>, si ce n'est à cause qu'il en avait toute <u>la malice</u> ; car il ne <u>lui ressemblait nullement</u> d'ailleurs. (LII : 82).</p> <p>-je n'eus pas sitôt dit à cet <u>ambidextre</u> que... (LI : 387).</p>	<p>*Une description ironique de l'animal domestique de l'un des maîtres de Gil Blas. Le nom d'un dieu est donné à un singe ! drôle, est la relation entre les deux : pourquoi le maître nomme son singe ainsi, alors que le seul point de ressemblance, que trouve Gil Blas, est la malice (le singe est appelé Cupidon).</p> <p>*une plaisante façon pour désigner un voleur habile. Le terme signifie une personne qui se sert des deux mains d'une égale facilité.</p>
--	---

### V.2.2 Le comique des gestes :

Plusieurs expressions sont utilisées, dont l'exemple suivant :

<p>Le comique de gestes dans le roman de Lesage</p>	<p>Interprétation et analyse.</p>
<p>-Je fis alors un nouveau <u>lazzi</u>. (LI : 63).</p>	<p>*un lazzi est un pantomime comique dans la comédie italienne. C'est une mauvaise plaisanterie où les gestes remplacent le discours.</p>

### V.2.3 Le comique de caractères :

Nous prenons comme exemples :

<p>Le comique de caractères dans le roman de Lesage.</p>	<p>Interprétation et analyse.</p>
--	-----------------------------------

#### V.2.4 Le comique de situations :

Nous analysons les exemples suivants :

Le comique de situations dans le roman de Lesage	Interprétation et analyse.
-je laissai la première (une jeune femme appelée Phénice) à Séville, <u>occupée à fondre la vaisselle d'un petit marchand</u> orfèvre, qui voulait <u>par vanité</u> avoir une comédienne pour maîtresse. (LII : 50).	*L'expression imagée, qui résume la situation comique des jeunes bourgeois, est utilisée pour dire que la comédienne était entrain de ruiner ce marchand.
- <u>Le Napolitain enrageait de me rencontrer</u> partout ; et ce qui le mortifiait cruellement, c'étaient les contradictions qu'il avait à essayer de ma part...car, pour mieux lui <u>ronger les ongles</u> , je me donnais la peine d'aller dans les marchés pour savoir le prix des denrées... <u>il ne manquait pas de venir ferrer la mule...me maudissait cent fois le jour.</u> (LII : 88).	*Le héros décrit, ironiquement, sa relation avec le cuisinier de son maître sicilien. Une situation comique se manifeste à travers cette relation. L'expression « venir ferrer la mule » a son origine dans une anecdote ancienne, du coup, elle est devenue une expression connue.
-les sujets que nous choissions pour occuper les postes dont nous faisons <u>un si honnête trafic</u> n'étaient pas toujours les plus habiles gens du monde, <u>ni les plus réglés</u> . Nous savions bien que, dans Madrid, <u>les railleurs s'égayaient là- dessus à non dépens.</u> (LII : 135).	*Non seulement à la cour de Madrid, les premiers ministres ont spéculé sur les grâces qui passaient par leurs mains, mais en France, pendant la Régence ou sous Louis XV, le trafic, immodéré des charges, provoqua plusieurs pamphlets, à titre d'exemple, l'énorme fortune de Mazarin, qui a fait couler plusieurs plumes. Lesage critique, ironiquement, cette situation.

<p>*l'intendant, qui me parut plus pâle et plus jaune qu'une fille fatiguée du célibat, vint au-devant de Melendez en lui tendant les bras : le marchand de son côté ouvrit les siens, et ils s'embrassèrent tous deux avec démonstrations d'amitié, où il y avait beaucoup plus d'art que de naturel » (LI : 186)</p> <p>-j'ai toujours <u>fait le métier d'auteur</u> ; j'ai composé des romans, des comédies, toutes sortes d'ouvrages d'esprit. <u>J'ai fait mon chemin : je suis à l'hôpital.</u> (LII : 329).</p>	<p>*une situation très ironique lors de la rencontre du héros et un intendant qui s'est moqué de lui.</p> <p>* la réflexion de Lesage, sur les conditions des auteurs, est une ironie amère de leur situation à cette époque.</p>
---	---

### V.2.5 Le comique de mœurs :

Il se manifeste surtout dans l'histoire des comédiens et nous citons à titre d'exemple :

<p>Le comique de mœurs dans le roman de Lesage</p>	<p>Interprétation et analyse.</p>
<p>-<u>je me suis faite comédienne pour conserver ma réputation.</u> Il me prit une si forte <u>envie de rire</u> lorsque j'entendis laur (LII : 35).</p> <p>-A ce que je vois, lui dis-je <u>d'un air railleur,</u> votre révérence donne dans la <u>métoposcopie...</u>je ne sais pas moins la <u>chiromancie.</u> (LII : 54/ 55).</p>	<p>* c'était une nouvelle raillerie des mœurs des gens du théâtre, comme si les gens respectaient les comédiens. En entendant ces paroles, Gil Blas montre bien toute l'ironie dont l'auteur les a chargées.</p> <p>*La métoposcopie et la chiromancie sont deux arts prétendus de connaître et de deviner le tempérament et les mœurs d'une personne, ou de</p>

<p>-au bout de quinze jours, j'avais déjà <u>une face de bernardin</u>. (LII : 98).</p>	<p>conjecturer ce qui va lui arriver, par l'examen des traits du visage et les lignes de ma main.</p> <p>*c'est une tradition qui remonte au moyen âge, l'auteur insinue que les moines passent leur temps à bien manger et bien boire. Il utilise l'expression pour dire que le héros ne faisait vraiment rien.</p>
---	--

### V.3 Le comique chez Al-Harîrî :

De la même façon que la première partie du corpus, nous repérons quelques exemples pour les diviser par type et nous les analysons dans des tableaux :

#### V.3.1 Le comique de mots :

Les séances sont très riches en comique de mots, puisque le souci de l'auteur est de bien dire ironiquement les choses. Nous analysons quelques exemples ci-dessous :

Exemples du comique de mots chez Al-Harîrî	Interprétations et analyse.
<p>- وتصرفنا عن السفاهة في الفكاهة. حتى تأمن حصائد الألسنة. (séance n°32)</p> <p>- فأبرزت له ديناراً. وقلت له اختبأ: إن مدحته نظماً. فهولك حتماً. (séance n°03)</p> <p>- و مترف لولاه دمت حسرتة</p>	<p>*la rime est toujours présente dans les propos de l'auteur. Les termes utilisés expriment l'humour et le rire.</p> <p>*L'auteur montre l'avarice des gens à cette époque et prouve que certaines personnes font l'impossible pour avoir de l'argent. D'ailleurs, le héros propose quelques vers pour glorifier et désapprouver la monnaie à la fois.</p>

<p>و جيش هم هزمته  كرته. (séance n°03)  -تبا له من مخادع ماذق  أصفر ذي وجهين  كالمنافق. (séance n°03)  -فنشأت لي من فكاوته نشوة  غرام. سهلت عليّ انتتاف  اغترام. (séance n°03)  -فلما رأى أبو زيد امتلاء  كيسه. و انجلاء بؤسه. فقال:  إن بدني قد أتسخ.  (séance n°03)  -و ثابوا إلى نشر الفكاهة  بعدها طوها.  (séance n°05)  -فنظر إليّ نظرة الخادع إلى  المخدوع. و ضحك حتى  تغرغرت مقلناه بالدموع.  (séance n°05).  -اسمع حديثي فإنه عجب  يضحك من شرحه و ينتحب.  (séance n°09).</p>	<p>*le terme comique est employé à plusieurs reprises, cela montre que le discours est à visée ironique.</p> <p>*le narrateur décrit ironiquement l'état du héros et la ruse employée pour quitter les gens réunis. A travers son style, le héros a ensorcelé son public qui ne pensait à rien, quant à lui, il profitait de sa naïveté et gagne l'argent en toute aisance.</p> <p>*Le nom de celui qui fait l'action et le complément d'agent du verbe « duper » sont employés pour exprimer l'état du narrateur et celle du héros. Le verbe « rire » à la folie montre la satisfaction du héros.</p>
--	--

### V.3.2 Le comique de gestes:

Nous prenons les exemples suivants :

<p>Exemples du comique de gestes chez Al-Harîrî</p>	<p>Interprétations et analyse.</p>
<p>-ثم بسط يده. بعدما أنشده.</p>	<p>*A travers ce geste décrit, le lecteur détermine le</p>

<p>وقال أنجز حر ما وعد. و سحّ خال إذا رعد. فنبتت الدينار إليه. (séance n°03)</p> <p>-فقد أجمعت على أن أنسل بسحرة. و أصلي قلب الوالي نار حسرة. (séance n°10)</p>	<p>caractère des citoyens. Le procès de personnification est mis en scène pour le relier aux effets de l'individu sur la société.</p> <p>*Une description du geste du héros, après avoir dupé le Wali. Le verbe employé montre dès le début, l'intention du héros.</p>
---	--

### V.3.3 Le comique de situations :

Voici des exemples relevés des maqâmat :

Exemples du comique de situations chez Al-Harîrî	Interprétation et analyse.
<p>-وآل بنا الدهر الموقع. والفقر المدقع إلى أن احتذينا الوجى...و طوينا الأحشاء على الطوى. (séance n°03).</p>	<p>*Nous pouvons repérer facilement la description détaillée des situations que propose l'auteur. Cette description minutieuse pousse le lecteur à imaginer les scènes de la maqâma.</p>
<p>-فجرّدت دينارا آخر و قلت له: هل لك أن تدمه. ثم تضمه. (séance n°03)</p>	<p>*Le style donne la sensation de vouloir vivre l'une de ces séances.</p>
<p>-تعارجت لا رغبة في العرج و لكن لأقرع باب الفرّج. وألقي حبلي على غاربي وأسلك مسلك من قد مرج. فإن لامني القوم فقلت إعدروا</p>	<p>*La distinction entre le discours relevant de la poésie et celui de la prose se fait facilement, mais qui côtoient plusieurs discours constitutants (social, religieux, politique).</p>

<p>فليس على أعرج من حرج. (séance n°03)</p> <p>قل لوال غادرته بعد بيني سادما نادما يعّض اليديين. سلب الشيخ ماله و فتاه لبّه فاصطلى لظى حسرتين. (séance n°10)</p>	<p>*le héros dévoile sa ruse et envoie un message au Wali pour lui montrer qu'il s'est fait avoir. Le lexique montre le regret du personnage secondaire.</p>
---	--

### V.3.4 Le comique de caractères :

voici des exemples choisis pour l'analyse :

Exemples du comique de caractères chez Al-Harîrî	Interprétations et analyse.
<p>-ما أغرب وبلك. (séance n°03)</p> <p>-قد عرفت بوشيك. فاستقم في مشيك. (séance n°03)</p>	<p>*Toutes les expressions décrivent le caractère physique et moral du héros. Il s'agit d'un personnage très rusé, étrange, parfois insolent. Il change d'apparence (il boite, il marche accroupi comme les vieux).</p>
<p>-فضحك القاضي حتى هوت دنيته. و ذوت سكينته. (séance n°09)</p>	<p>*Le juge est aussi décrit comme une personne amusante.</p>
<p>-فأجاب من غير استحياء ولا إرتياء. (séance n°11)</p>	

### V.3.5 Le comique de mœurs :

Nous prenons comme exemples :

Exemples du comique de mœurs chez Al-Harîrî	Interprétation et analyse.
-و أغمر الزميل بالجميل. وأنزل سميري. منزلة أميري.(séance n°04) -و لا أسمح بمواساتي. لمن يفرح بمأساتي. و لا أرى التفاتي. إلى من يشمت بوفاتي.(séance n°04) -و لا تجشموا لأجلي أكلا. فرب أكلة هاضت الأكل. وحرمته مأكلا. و شر الأضياف من سام التكليف. (séance n°05) -ما عندكم لأين سبيل مرمل نضو سرى خابط ليل الليل. (séance n°05)	*Plusieurs mœurs et coutumes se manifestent dans le discours des personnages. L'amitié est sacrée. Le héros donne une importance à ses amis, il les traite comme des princes. *Le héros se méfie des personnes qui le détestent et qui lui montrent le contraire. *L'hospitalité et l'accueil sont une qualité présente chez les arabes. L'invité est honoré en lui apportant toutes sortes de plats. *Une autre qualité est citée à plusieurs reprises, c'est la charité pour les pauvres. Dans la société arabe, les gens doivent faire des dons aux pauvres et aux vieux qui demandent de la charité.

### V.4 L'ironie et l'humour comme figures du comique dans les deux corpus:

Le discours comique est le support du récit picaresque. Nous pouvons y trouver plusieurs figures de ce discours. L'auteur du récit picaresque fait appel à l'ironie, l'humour et la satire pour présenter la réalité amère de son temps et de son pays. Par rapport au corpus choisi, la représentation des deux auteurs n'est pas vraiment très différente même si le récit picaresque arabe a bien précédé le picaresque européen de plusieurs siècles. Le récit picaresque a gardé son caractère comique à travers le temps. Cela a permis aux

---

théoriciens de considérer cet aspect du comique comme un trait qui définit le genre. Donc, parler du picaresque, c'est parler des figures de l'ironie et de l'humour plus spécialement. Nous allons présenter les deux figures de chaque partie du corpus :

#### **V.4.1 Figures de l'ironie :**

Plusieurs figures surgissent dans le corpus, les deux auteurs font appel à l'ironie pour dire le contraire de ce qu'ils pensent. Lesage exprime clairement que les propos du héros sont le contraire de sa pensée :

-« J'accablai de civilités l'alguazil : je lui fis mille révérences profondes, quoique, dans le fond de mon âme, je sentisse pour lui le mépris » (G.B, III, I : 178). Une figure ironique qui montre le mépris des autorités, le héros vantait le policier quoiqu'il ait toujours détesté les hommes de pouvoirs. C'est une façon très connue pour annoncer implicitement un message. La perception de la figure ironique est différente d'un individu à un autre. L'alguazil pensait que le héros le respectait vraiment. Or, le lecteur peut constater facilement l'intention du héros.

De même, Al-Harîrî présente une variété de figures ironiques pour critiquer la société. Ces figures se manifestent le plus dans la prédication où le héros se moque de ses auditeurs en leur disant le contraire de ce qu'il pense et de ce qu'il fait. Il ne cesse de rappeler que l'alcool est interdit quoiqu'il en consomme sans cesse. Il incite les gens à faire leur prière à temps, quoiqu'il le fasse pour les duper et avoir de la charité. La figure ironique dans la séance ne peut être claire qu'à la fin. Elle n'est pas lancée dans une seule expression mais elle s'étale sur toute l'histoire. Les propos ironiques du narrateur sont directement repérés. Nous citons à titre d'exemple la séance n°07 :

"فوجدت الجوّ قد خلا. و الشيخ و الشّيخة قد أجفلا"

#### **V.4.2 Figures de l'humour :**

L'humour se manifeste, comme il l'affirme Noguez (1969), au niveau de la forme (la langue et les énoncés) et au niveau du contenu (comme figures

---

opposées : le bien et le mal/ le bon et le mauvais/ la ruse et la naïveté). Nous trouvons un discours très riche de formes paradoxales dans le corpus. Les figures de style qu'emploient les deux auteurs marquent par excellence l'humour. Lesage utilise la métaphore pour exprimer ses idées qui sont parfois agressives comme le cas du médecin Gil Blas qui réunit en sa personne l'ignorant et le médecin (c'est un médecin assistant qui n'a jamais fait des études de médecine). Et comme la figure de Raphaël un vrai picaro qui devient un prêtre pour gagner de l'argent.

Cependant, les séances ne manquent pas de nous fournir beaucoup d'images humoristiques qui dénoncent la société. Déjà, le héros même représente un personnage comique. Ses actes sont très agressifs et très souples à la fois. Sans pitié, il arnaque par sa gentillesse les gens. Très rusé, il abuse de la naïveté des autres sans hésitation.

En guise de conclusion, nous disons que le corpus est très riche en figures comiques. Satire, ironie et humour, les deux auteurs cherchaient à dire les choses agressives et décevantes de la façon la plus agréable à percevoir. Des convergences et des divergences se manifestent à cette phase de l'analyse et que nous résumons comme suit :

#### **V.5 Convergences des deux ouvrages au niveau de la structure et du contenu:**

-Commençons d'abord par le début du corpus. Les deux parties sont précédées par une préface ou une déclaration de l'auteur pour annoncer et justifier le choix de l'histoire, le choix du type de l'écriture et les motivations de l'acte de rédaction. Lesage explique sous forme d'une leçon de moral les buts de son histoire et Al-Harîrî justifie son imitation des séances d'Al-Hamadhanî.

-Les deux auteurs préfèrent attribuer le rôle principal à un seul personnage. Le héros Gil Blas, qui autour de lui tourne toute l'aventure, est

---

un picaresque à la recherche de la fortune et de la gloire. Il est à la fois héros et narrateur. Quant à Abû Zayd, il est le personnage central qui relie les historiettes. Son objectif est le bien matériel. Les deux héros optent pour la ruse afin d'atteindre leurs objectifs.

-L'autofiction domine dans les deux récits, puisque les deux auteurs avisent le lecteur, au début dans les préfaces, qu'il s'agit de récit fictif inspiré de la réalité et que les personnages sont inventés, en prenant des caractéristiques des personnes qui peuvent déjà exister.

-Les types de comique évoqués dans les deux récits sont identiques. Nous y trouvons le comique de mots, de gestes, de situations, de caractères et de mœurs. La présentation de ces types est presque la même, la différence découle de la langue, de la société, de l'époque et de la religion.

-Le contexte de la rédaction est le même puisque les deux auteurs ne supportaient plus la décadence de leur société.

-Les figures du discours comique utilisées dans le corpus sont pratiquement similaires. Nous trouvons l'humour mélangé à l'ironie dans un discours hautement stylé.

## **V.6 Différences des deux ouvrages au niveau de la structure et du contenu :**

Plusieurs de différences se présentent dans le corpus. Cette différence est justifiée (les sociétés ne sont pas les mêmes, les siècles et le temps sont différents, la religion diffère, etc). Nous résumons les divergences dans les points suivants :

-La structure du récit picaresque français diffère de celle du récit picaresque arabe à plusieurs niveaux. Premièrement, le récit français est un récit à tiroirs car nous constatons la présence de différents narrateurs et différents personnages qui n'ont pas une relation directe avec le héros/narrateur principal. En revanche, les récits arabes ont un seul et unique narrateur et le fait de faire passer les propos sous la technique d'« isnad » ne prouve pas

---

qu'il s'agit réellement d'histoires à tiroirs, c'est une tradition arabe tirée du « hadith » du prophète.

-Les composantes du récit picaresque français proposées par les théoriciens ne sont pas similaires à celles proposées pour le récit picaresque arabe. Dans les séances, nous remarquons la présence d'un protocole d'ouverture qui est totalement absent dans le récit picaresque français.

-La longueur des histoires est différente. Les séances sont de courtes histoires en prose rythmée et rimée, cependant, le récit de Lesage est une longue histoire qui dépasse onze chapitres. Les aventures de Gil Blas sont une suite d'évènements enchaînés et sans relâche, à la différence de celles d'Abû Zayd qui à chaque séance, s'annonce une nouvelle aventure.

-Dans les aventures de Gil Blas, nous constatons la présence des expressions rares, très élevées et raffinées à côté des expressions en latin et en espagnol. Or, l'auteur des séances s'intéresse au souci de bien dire en respectant la rime et le rythme des phrases.

Ainsi, nous pouvons dire que durant ce chapitre, nous avons analysé la structure du récit picaresque français et arabe pour établir une comparaison et voir les similitudes et les différences. Nous avons analysé en deuxième position le discours comique et ses types qui sont un support excellent de la rédaction du récit picaresque. Nous avons conclu cette analyse par un rapprochement au niveau du contenu des deux récits. Enfin, nous disons que cette étude se poursuit avec d'autres éléments à analyser dans les chapitres suivants.

---

**CHAPITRE II :**  
**VOIX NARRATIVES ET**  
**DISTRIBUTION DES RÔLES.**

---

\*Objectifs :

-Quelles sont les voix narratives qui se présentent dans le corpus ?

-Les personnages secondaires ont-ils la même fonction dans la narration des histoires ?

-Comment les noms des personnages sont-ils bien choisis ?

Dans le chapitre présent, nous analysons les voix narratives et les personnages qui se manifestent dans le corpus pour voir à quel point se ressemblent-ils, partant du fait que ce sont des picares. Notre analyse s'inscrit dans le cadre sémiotique et narratologique, en se basant sur la théorie de Genette (1972) sur les voix narratives. En présentant un fondement théorique afin de déterminer le degré de focalisation des narrateurs, nous montrons comment les auteurs, et dans la bouche des personnages, dénoncent la société implicitement ou explicitement.

Deux axes importants vont être traités à ce niveau :

\*Le premier axe consiste à soulever les différents narrateurs du corpus, de déterminer leur rôle dans les deux récits, et voir la relation qui les relie aux narrateurs proposés par les deux auteurs.

\*Le deuxième axe consiste à présenter les personnages secondaires du corpus, avec leurs portraits pour montrer que leur discours enrichit l'acte de la narration, puisqu'une partie du corpus est un roman à tiroirs.

A lire les titres des deux romans, à lire les critiques sur les personnages picaresques des deux histoires, nous pouvons avoir un aperçu sur les deux récits. Pour Gil Blas de Santillane, il s'agit bel et bien d'un picares qui est à la recherche des aventures, de la gloire et de la fortune ; de même pour le héros des Maqâmat qui est à la recherche du bien matériel.

---

Cependant, le narrateur Al-Harîth, ne semble guère à la recherche de la gloire, mais plutôt, c'est la curiosité, le savoir et les belles lettres qui l'attirent le plus. Cette curiosité est comblée à travers les rencontres répétées avec le héros des historiettes Abû Zayd As- sarûjî, un véritable picaro avec son caractère fort semblable au picaro espagnol.

A la croisée du roman satirique stigmatisant le monde et la société, et du roman comique ou antihéroïque, et sous l'influence du modèle picaresque espagnol, Lesage invente son Gil Blas. Un roman d'un genre nouveau « critique » dans la société française. En revanche, Al-Harîrî, et à la différence de son maître<sup>21</sup>, présente ses récits dans sa version autorisée. Ses *Maqâmat* sont un sujet populaire qui sert à décrire des scènes animées de la vie quotidienne.

Lesage qui, avec une multiplicité de personnages picaros, a pu nouer une aventure assez longue pour bien peindre la société, ainsi que ses défauts. A travers l'utilisation d'un espace autre que la France, il a donné naissance à son chef-d'œuvre qui met les mœurs de la société en question et revendique, aussi, l'attitude des gens de cette époque, sans différencier un homme de religion d'un valet ; un homme de lettre d'un comédien qui incarne un rôle dans une pièce. En choisissant l'Espagne comme lieu où se déroulent toutes les aventures de Gil Blas, ainsi que la plupart des personnages qui entrent en interaction avec lui, Lesage voulait garder tout d'abord, son Gil Blas dans l'univers où est né le picaresque et aussi pour bien dissiper ses critiques qui touchent plus les hommes du pouvoir et de la religion.

Théoriquement, on a toujours tendance à distinguer entre « l'auteur » et le « narrateur ». L'auteur est la personne qui a créé le roman, mais n'intervient pas à l'intérieur. Le roman est, donc, sa propre création, il a le droit de modeler son ouvrage selon ce qu'il veut et peut donner à ses personnages le ton qu'il lui plaît. Or, le narrateur est une création de pensée

---

<sup>21</sup> -Le créateur et le pionnier du genre est Al-Hamadhânî, source d'inspiration de notre auteur Al-Harîrî.

---

qui prend à sa charge l'acte même de raconter. C'est le moteur du processus de la « narration »<sup>22</sup>. Dans les romans historiques, les mémoires, les lettres, les récits autobiographiques et les contes, il y a toujours un narrateur qui prend en charge la présentation des faits dans un ordre déterminé par l'auteur.

### **I Voix narratives : qui parlent à travers le récit ?**

La voix narrative est une notion complémentaire de la focalisation. Il s'agit non pas de trouver l'auteur, mais de reconnaître la voix qui s'exprime dans la fiction, autrement dit, qui parle dans l'histoire. D'ailleurs, Reuter. Yves évoque : « la question des voix narratives [...] renvoie aux relations entre le narrateur et l'histoire qu'il raconte » (1997 : 45). Si le narrateur laisse paraître des traces relatives de sa présence dans le récit qu'il raconte, il peut également acquérir un statut particulier, selon la façon privilégiée pour rendre compte de l'histoire. La voix narrative permet de distinguer deux tendances de narrer très différentes, ainsi Gérard Genette déclare qu' : « On distinguera donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte [...], l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte [...]. Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, hétérodiégétique, et le second homodiégétique » (1972 : 252).

Les ouvrages que nous prenons comme corpus présentent un mélange varié de narrateurs homodiégétique, hétérodiégétique et même intradiégétique, puisqu'il s'agit d'un narrateur (Gil Blas) qui est, aussi, le héros de l'aventure, il est inclus dans la diègèse. En outre, si ce narrateur homodiégétique agit comme le héros de l'histoire ; il sera même appelé selon Genette « autodiégétique ». Quant aux Maqâmat d'Al-Harîrî, le narrateur est tantôt homodiégétique, tantôt hétérodiégétique. Ainsi, pour mieux comprendre ce terme de narrateur et son rôle, il ne faut guère oublier la distinction proposée par Genette entre les éléments suivants :

---

<sup>22</sup> -C'est en 1969, que Todorov a proposé le terme de narratologie qui est une discipline fondée sur l'étude des textes narratifs.

---

\*Histoire comme l'ensemble des événements racontés.

\*Récit comme le discours oral ou écrit qui raconte les événements.

\*Narration comme l'acte réel ou fictif qui produit ce discours. C'est le fait même de raconter.

\*Diégèse comme l'univers dans lequel l'histoire se déroule.

Sous le terme de voix, Genette réunit une série de questions qui concernent, de manière générale, les relations et les nécessaires distinctions qui établissent trois distances qui sont : le narrateur, l'auteur et le personnage. A ce stade, nous nous interrogeons sur ce qui se passe lorsque le narrateur est en même temps un personnage de l'histoire qu'il raconte ?

L'auteur d'un ouvrage est la personne qui prend en charge la responsabilité de produire cet ouvrage, par contre, le narrateur n'est que la représentation réelle ou fictive d'un individu conçu par l'auteur comme responsable de la prise de parole au sein de l'ouvrage. C'est le rôle fictif créé par le narrateur. D'ailleurs, Roland Barthes l'affirme en disant : « or, du moins, à notre point de vue, narrateur et personnages sont essentiellement des êtres de papiers, l'auteur (matériel) d'un récit ne peut se confondre en rien avec le narrateur du récit » (1977 : 40).

### ***1.1 Le narrateur hétérodiégétique :***

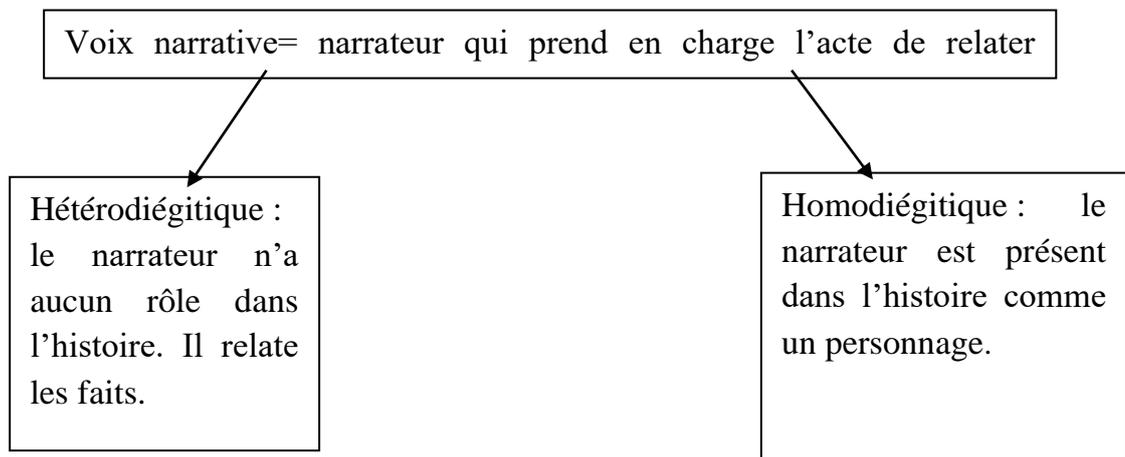
C'est un narrateur qui est généralement extérieur à l'action. Il s'apparente au narrateur d'un récit historique et donc, il peut maîtriser tout le savoir, il en sait plus que le personnage. Nous citons comme exemple la narratrice dans "les Mille et une nuit", qui est hétérodiégétique. Elle raconte des contes dont les personnages sont étrangers et qui n'ont aucune relation avec elle. L'adjectif (hétérodiégétique) permet de qualifier un narrateur extérieur, détaché de l'histoire dont il assure la narration. Le narrateur ne prend aucune part à l'intrigue. Dans un chapitre intitulé « le mariage de vengeance » dans les aventures de Gil Blas, nous voyons comment la vieille

---

Elvire décrit tout, à l'intérieur et à l'extérieur du récit, et aussi les sentiments des personnages. Par opposition, le narrateur des maqâmat est homodiégétique car il est présent dans l'aventure.

### ***1.2 Le narrateur homodiégétique :***

Le narrateur peut faire référence à lui-même avec le pronom « je », ou il peut être un personnage principal. Il peut être même parfois un personnage secondaire. Dans ce cas, il doit être présent dans le récit, et il s'assure une place pour ainsi avoir une vue sur tout ce qui se passe, peu importe le temps de la narration. Ce sujet doit, donc, être l'objet de la narration comme il doit devenir à la fois sujet-objet de la narration. En effet, plusieurs exemples se manifestent : les récits autobiographiques, les romans historiques, les récits-mémoires (dans la Gloire de mon père, le narrateur (auteur) relate les événements de son enfance et de ses souvenirs avec son père. Gil Blas relate, à l'âge de vieillesse, ses aventures de jeunesse. Al-Harîth relate ses rencontres avec le bohème As-sarûji). Nous pouvons, en effet, schématiser ce type de narrateurs pour bien comprendre comme suivant :



---

Il existe d'autres répartitions selon Genette qui suivent ces deux types. L'auteur parle dans son livre (*figures III*) d'un narrateur extradiégétique et d'un narrateur intradiégétique. Ces deux notions ne seront pas analysées dans ce présent travail car nos objectifs sont différents. L'auteur de « *Gil Blas de Santillane* » donne une place importante à un narrateur homodiégétique qui est le héros même : c'est l'aventurier Gil Blas. De même, le narrateur est la voix directe de l'auteur puisqu'il s'agit, plutôt, d'un récit autobiographique.

En effet, l'auteur et le narrateur se confondent. Gil Blas et Lesage sont une seule personne au début de l'ouvrage, dans la déclaration de l'auteur/narrateur, Gil Blas, le narrateur s'adresse directement au lecteur, de même, au cours de tout le récit, le narrateur/auteur ne cesse pas d'interpeler le lecteur.

De même, le narrateur/personnage Gil Blas agit et réagit avec les événements. Il est le héros qui relate ses aventures en Espagne comme il est un personnage secondaire qui assiste à une autre aventure arrivée à un personnage déjà rencontré. Il peut être un adjuvant ou un opposant.

Par ailleurs, Al-Harîrî, le narrateur des séances, cède sa place à un narrateur imaginaire homodiégétique appelé Al-Harîth qui relate ses aventures avec le héros. Ce même narrateur est parfois, hétérodiégétique, car il relate les aventures du héros avec d'autres personnages.

### ***1.3 Le fil narrateur dans les deux corpus :***

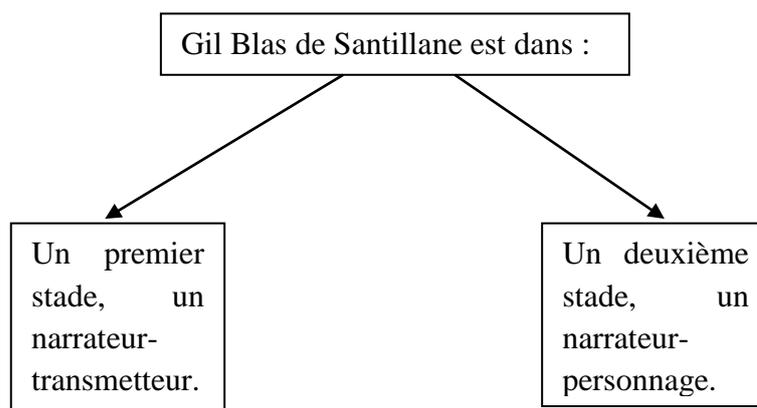
Le roman de Lesage fut publié en trois parties séparées. D'abord, une première partie en 1715, puis une deuxième en 1724, et enfin, la troisième partie en 1735. C'est un récit qui retrace la vie d'un jeune nommé Gil Blas. C'est à partir du moment où il part à l'aventure à dix sept ans, que l'histoire commence, pour ne s'achever qu'une fois vieux. C'est un récit à la première personne, où le héros âgé raconte sa vie et ses rencontres avec toutes sortes de personnages de différents milieux sociaux. Lesage, trouve, dans ce récit, une occasion de critiquer satiriquement la société.

---

A regarder la couverture de l'ouvrage noir et blanc ou en couleur, selon les différentes éditions, nous trouvons l'image d'un jeune homme sur sa mule dans la campagne. Il ressemble fort à un cavalier mais sans cheval, avec une épée et un chapeau, nous pouvons déjà constater qu'il s'agit d'une aventure selon le mode satirique. Une image qui fait rappeler Don Quichotte avec sa silhouette maigre et mourante.

Réparti en douze livres en plusieurs chapitres, avec un volume qui dépasse les huit cent pages<sup>23</sup>, nous pouvons déduire que l'aventure est trop longue, bien détaillée de la jeunesse à la vieillesse du héros, suivant les événements relatés. Le roman est dominé par une seule voix principale qui oriente le déroulement de l'histoire. Cette voix est nommée dès le début. Il s'agit de Gil Blas de Santillane. D'autres voix interviennent, de temps à autre, pour raconter des histoires propres à ces personnages secondaires. Cela est justifié, puisqu'il s'agit d'un récit picaresque et que les histoires à tiroirs ou récits emboîtés en sont une caractéristique principale.

Toutefois, il faut signaler que ce narrateur est un transmetteur, et en même temps, c'est un personnage en contact avec d'autres. Il en est aussi de même pour la plupart des narrateurs des récits emboîtés. Delà, nous pouvons schématiser le rôle de héros ainsi :



---

<sup>23</sup> -Selon la version prise comme corpus publiée en Suisse en 1960.

---

### I.3.1 Le portrait physique de Gil Blas :

Ce narrateur/personnage semble se caractériser non pas par son physique mais par son caractère et sa morale. Le souci essentiel de l'auteur n'est pas le choix de son héros mais l'art que le narrateur va mettre en lui-même en tant que héros. Il ne faut pas négliger que l'esthétique des romans de Scarron est semblable aux romans de Lesage ; puisqu'ils utilisent, tous deux, les mêmes sources espagnoles dans le « *Roman comique* » pour le premier et dans « *Gil Blas de Santillane* » et « *Le diable boiteux* » pour le deuxième. Les nouvelles espagnoles semblent leur fournir des personnages à leurs histoires. Pour Gil Blas, l'auteur apparaît rapporter, au début du roman, une déclaration de l'auteur. Il propose un contrat de lecture puisque le héros est appelé à devenir personnage/ auteur puis auteur/ narrateur qui s'adresse de temps à autre au lecteur. Le récit, au début du roman picaresque ne semble avoir pour but que la déclaration et l'objectif de l'aventure du héros d'atteindre Salamanque.

Le peu d'importance donnée au physique de Gil Blas est étonnant, puisque tout au long de l'aventure, l'auteur a bien pris soin de décrire avec précision le physique des autres personnages. Par ailleurs, nous trouvons quelques passages où l'auteur décrit la tenue de Gil Blas, puisque ce dernier changeait son look en fonction des occasions et des événements, comme il l'a fait le jour où il voulait visiter la dona Mencia de Mosquera : « Je me résolus à prendre habit de cavalier, persuadé que sous cette forme je ne pouvais manquer de parvenir à quelque poste honnête » (G.B, I, XV : 84).

Cependant, l'auteur évoque l'âge et la bonne santé du héros en quelques occasions. Cela pour situer les aventures dans un cadre temporel précis. Au début de l'aventure, le héros précise son âge avant de parcourir l'Espagne : « tu as dix-sept ans » (G.B, I, I : 28), puis il annonce au lecteur, une deuxième fois son âge après avoir quitté sa vie natale : « d'être enterré tout vif à dix-huit ans » (G.B, I, VI : 50). Après, le héros parle de son âge d'une façon plus générale en faisant référence à sa jeunesse et à son vieil âge,

---

avec des termes comme « jeunesse/vieillesse » ou « mon jeune âge/vieillir ». A la fin de l'aventure, il montre que de nombreuses années se sont écoulées depuis le début du récit : « un homme qui commence à vieillir [...] quoique je ne parusse pas avoir mon âge, et que je pusse me donner dix bonnes années de moins » (G.B, XII, XIV : 401-402). De plus, le héros précise la durée de son service dans le ministère avant de clôturer le récit en disant : « j'ai travaillé vingt ans dans les bureaux du ministère [...] l'éducation va devenir l'amusement de mes vieux jours » (G.B, XII, XIV : 402-404).

Une allusion symbolique à la santé du héros est faite sous forme d'une comparaison. Il s'agit de la remarque de la cuisinière dans le souterrain : « tu me parais plus robuste que lui » (G.B, I, IV : 40). Ainsi, nous pouvons dire que l'auteur a donné une importance au facteur temps dans l'aventure répartie en douze livres. Les événements suivent un enchaînement chronologique en fonction du déroulement de la vie quotidienne du héros.

### **I.3.2 Le souci des vêtements, un élément important pour l'auteur :**

Lesage s'intéressait beaucoup à l'habillement de son héros, en tant que narrateur/transmetteur ou narrateur/personnage, durant les aventures. Cela est la preuve qu'on pouvait, à cette époque, connaître la classe sociale des personnes, rien qu'avec les habillements. Gil Blas, le personnage moteur de l'aventure, occupe plusieurs postes (comme nous allons le voir), et donc, ses habits vont changer en fonction de son rôle dans la société :

\*Un sentiment de mépris et de honte envahit le héros, en portant des vêtements misérables, surtout quand il s'agit d'une occasion pour séduire une femme : « elle en remarque la honte que j'avais de me présenter à ses yeux sous un misérable habillement » (G.B, I, XIV : 81).

---

\*Le héros/narrateur voulait avoir l'air d'un cavalier noble, en essayant de se procurer d'autres vêtements, même s'ils étaient usés : « Je me résolus de prendre un habit d'un cavalier [...] et je fais venir un fripier » (G.B, I, XV : 84). Le narrateur/auteur montre que les gens à cette époque se procurent de vieux habits à cause de la pauvreté. Du moment qu'il était un jeune homme à la recherche de la fortune, il ne pouvait pas se permettre un habit neuf.

\*Néanmoins, le narrateur/personnage donne des détails sur son goût, celui des nobles à cette époque, comme il met le doigt sur la propreté exigée. Le héros était très soucieux de son habit : « Je ne pus toutefois fermer l'œil ; je ne fis que rêver de l'habit que je devais prendre [...] achèterai-je une soutanelle ? » (ibidem). L'auteur montre que son héros avait un goût raffiné : « j'avais un goût délicat » (ibid : 85), et qu'il cherchait toujours à être propre et présentable : « j'avais donc un manteau, un pourpoint à manches tailladées et un haut- de- chausses fort propres, le tout de velours bleu et bordé d'or [...], j'achetai du linge, un chapeau, des bas de soie, des souliers et une épée. » (ibid : 85-86).

\*Le portrait physique du narrateur/personnage est présenté ironiquement, puisqu'il est destiné à être fouillé et dépouillé, tout comme celui de l'ermite dans la scène-sacrilège du cinquième livre de l'aventure. Ce corps est lié à la scatologie traditionnelle du picaresque, sans doute atténuée par l'auteur : « ils me tournèrent de tous côtés et me dépouillèrent pour voir si je n'avais pas d'argent entre la peau et la chemise » (G.B, I, XII : 74).

\*Une fois encore, le narrateur/personnage fait référence au métier exercé à travers les vêtements. Nous pouvons constater, dès la première lecture, que Gil Blas regrette à un certain point de pendre, une autre fois, son habit : « je pendis au croc, une seconde fois, mon habit brodé pour en prendre un de mon maître, et me donner l'air d'un médecin » (G.B, II, III : 119). Il marque, par cela, un regret de laisser tomber temporairement sa chevalerie

---

prétendue, car le héros, et en portant ces vêtements, croyait posséder le titre d'un cavalier noble avec sa tenue de velours brodée.

\*La description de l'habillement que fait le narrateur/personnage de lui-même se poursuit. Cette fois, Gil Blas le médecin exprime la différence entre lui et son nouveau maître le docteur Sangrado (une différence de pensée, de profession et même de taille) : « j'avais un manteau traînait à terre avec un pourpoint et un haut-de-chausses quatre fois plus longs et plus larges qu'il me fallait [...] je me contraignis, pour garder le decorum dans la rue, et mieux contrefaire le médecin » (ibid : 119). Gil Blas, habillé en médecin, va rencontrer son ami d'enfance Fabrice qui ne peut pas s'empêcher de rire à cause ses habits, essaye de lui répondre d'un air sérieux, car il devait : « respecter un nouvel Hippocrate ! Apprends que je suis le substitut du docteur Sangrado, qui est le plus fameux docteur de Valladolid » (ibidem).

Ainsi, l'auteur affirme que les rôles et les classes sociales, à cette époque, sont marqués systématiquement par les vêtements. Le héros et les personnages changent leurs vêtements, tout en les adaptant au rôle social incarné et en fonction des circonstances. Gil Blas est, tantôt, un médecin avec un manteau long, tantôt un cavalier avec son épée et sa tenue brodée. Il se parait « donc, à l'aide du barbier, d'une manière qui tenait un milieu entre don César et Gil Blas » (G.B, II, IX : 223).

#### ***1.4 Gil Blas n'est pas le seul narrateur dans le roman :***

Il est évident que le roman picaresque est un ensemble de récits emboîtés (plusieurs histoires séparées dans une même aventure). L'auteur a bien présenté cette caractéristique dans son roman. Effectivement, l'aventure est garnie d'histoires racontées par des personnages secondaires. Il s'agit, à la fois, d'un narrateur/transmetteur et d'un narrateur/ personnage, cela est en fonction de l'histoire insérée. Nous pouvons facilement repérer ces histoires grâce aux titres annoncés explicitement dans les chapitres. Parfois même,

nous trouvons des titres qui résument l’histoire à suivre. Voici une liste des histoires emboîtées dans l’aventure :

Le titre de l’histoire insérée	La référence
-Histoire de dona Mencia de Mosquera.	-Livre I, chapitre XI : 66.
-L’arrivée de plusieurs voleurs dans le souterrain, et de l’agréable conversation qu’ils eurent tous ensemble.	-Livre I, chapitre V : 42.
-Histoire de don Raphaël.	-Livre V, chapitre II : 335.
-Histoire du garçon barbier.	-Livre II, chapitre VII : 54.
-Histoire de Laure.	-Livre VII, chapitre VII : 32.
-Histoire de don Roger de Reda.	-Livre VIII, chapitre VIII : 124.
-Histoire de don Gaston de Cogollos.	-Livre IX, chapitre VI : 175.
-...commencement de l’histoire de Scipion.	-Livre X, chapitre X : 256.
-Suite de l’histoire de Scipion.	-Livre X, chapitre XI : 278.
-Fin de l’histoire de Scipion.	-Livre X, chapitre XII : 289.
-Fin de l’histoire de don Gaston et dona Helena de Galisteo.	-Livre XI, chapitre XIII : 374.

---

Ajoutons à cela que certaines histoires ne sont pas aussi importantes dans le déroulement des aventures. Nous pouvons facilement supprimer ces parties, et cela, sans perdre le fil narratif et sans modifier l'enchaînement des événements arrivés au héros. Parmi ces histoires qui n'apportent pas grande chose à l'aventure, nous citons l'histoire du capitaine Rolando (au premier livre, chapitre V : 42- 49). C'est le récit autobiographique d'un personnage secondaire. Le lecteur n'est pas obligé de connaître ces détails pour comprendre l'histoire du héros. Le plus important est de savoir quelle est la relation qui relie ce personnage au héros ?

Le narrateur/héros cède sa place à d'autres narrateurs pour enrichir le roman, par exemple l'histoire du fameux tableau accroché au mur du château d'Elvire (le quatrième livre, chapitre IV : 254- 279). L'histoire est intitulée « mariage de vengeance (Nouvelle) ». Il s'agit d'un tableau qui a attiré l'attention du héros lors de sa visite à Elvire. Accompagné de la jeune fille Aurore, tous deux sont curieux de connaître l'histoire de ce chef-d'œuvre. Il s'agit d'un spectacle tragique où la vieille veuve de don Pèdre (dona Elvira de Pinarés) commence à relater l'histoire. L'auteur a consacré un chapitre entier pour présenter et parler du roi de Sicile qui n'a aucun rôle dans l'histoire de Gil Blas. D'ailleurs, il ne s'agit que de l'historique de l'île de Sicile.

En effet, le fait de réciter une aventure, où les personnages sont presque inconnus, et pour le héros, et pour le lecteur, ne peut être justifié que par l'influence du picaresque espagnol. L'auteur imite fidèlement les romans espagnols, ou du moins, c'est ce qui est dit dans la préface du roman : « entièrement pris d'un roman espagnol » (Digot, 1960 : 12). Cette question d'originalité est évoquée par Delon Michel qui affirme, dans son ouvrage intitulé « Genres, formes, tons », qu' : «à propos de Gil Blas de Santillane (1717/ 1735), l'imitation des grands romans picaresques espagnols est visible » (2001 : 329).

---

Les personnages auxquels la parole est confiée par le narrateur persistent généralement et réapparaissent une deuxième fois dans le récit. Les « tiroirs » ne sauraient se réduire à une fonction ornementale ou pure divertissement : ils renseignent le lecteur sur des événements antérieurs et ils permettent une multiplication prodigieuse de la population romanesque et gagnent le fonctionnement de l'effet-personnage. Voici quelques exemples :

#### **I.4.1 Le narrateur n°01 : capitaine Rolando :**

C'est le chef des voleurs qui ont kidnappé le héros. Dans le cinquième chapitre du premier livre, il raconte l'histoire de son enfance avant de devenir un célèbre voleur. Selon lui, il a fait cette confidence à ses amis dans le but de les divertir. Une histoire qui s'étale sur trois pages pour relater sa vie privée et son éducation, en employant le pronom personnel « je » : « j'étais [...], je devins, [...], j'avais [...], je suis fils unique d'un riche bourgeois » (G.B : 43). A la fin de son histoire, nous constatons la présence d'un nouveau registre avec l'emploi du « nous » qui se justifie ainsi : « je faisais toutes sortes de débauches avec des jeunes gens de mon humeur » (G.B : 44). Après, le « nous » remplace le « je », puisque le jeune Rolando fréquente des jeunes qui ont une mauvaise réputation : « nous commençâmes à voler la nuit » (G.B : 45).

#### **I.4.2 Le narrateur n°02 : La veuve de don Pèdre :**

Avec un style raffiné et une éloquence remarquable, l'histoire du roi de Sicile fut racontée par la veuve Elvire qui, durant toute l'histoire du tableau, est absente. Elle est un narrateur/transmetteur, car elle n'effectue aucun rôle dans l'histoire mais, tout simplement, elle relate des faits au passé. C'est une histoire de son arrière grand-père. A lire le chapitre « mariage de vengeance », sans le relier à l'aventure de Gil Blas, nous ne pouvons tisser aucun rapport entre les personnages de l'histoire racontée sur le tableau et les personnages de l'aventure de Gil Blas : « elle commença son récit dans ces termes » (G.B, IV, IV : 253).

---

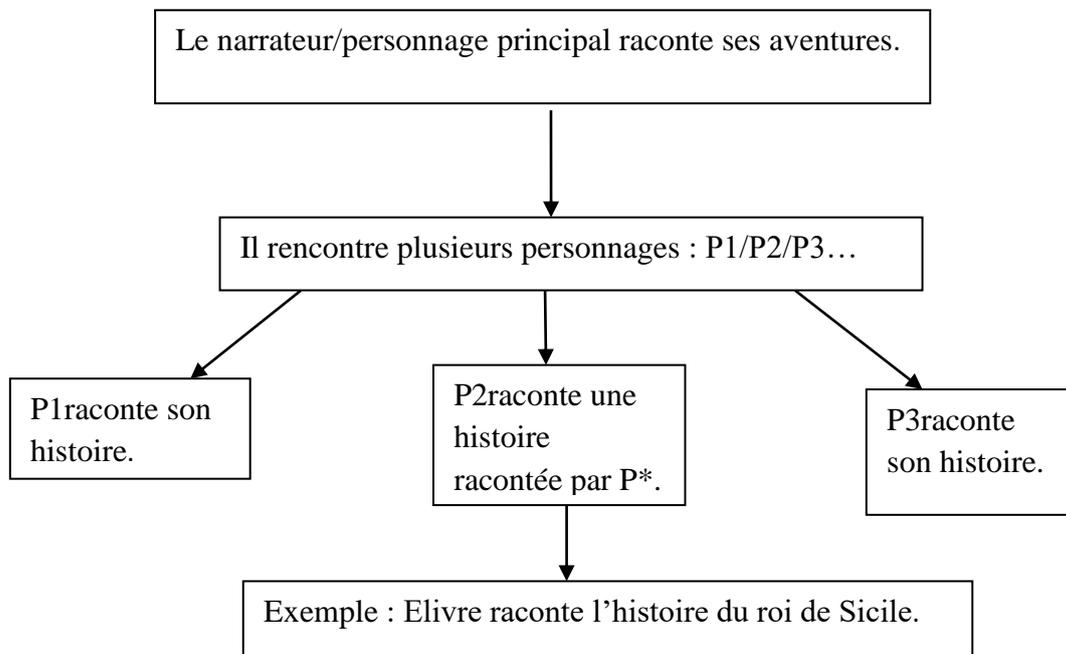
#### **I.4.3 Le narrateur n°03 : Scipion :**

Scipion est le valet et l'ami du héros qui l'accompagne jusqu'à la fin de l'aventure. Il prend la relève du narrateur principal. Durant trois chapitres, Scipion relate ses aventures et sa vie avant de connaître le héros. L'histoire est un récit autobiographique. Il y a donc un narrateur/personnage et le récit est à la première personne : « je voudrais, lui répliquai-je [...], il me tint ce discours [...], je commençais à combattre mes inclinations furtives » (G.B, X, XI : 279).

#### **I.4.4 Le narrateur n°04 : don Alphonse :**

Le narrateur principal va céder la place à don Alphonse qui raconte sa vie et son enfance dans le second chapitre du neuvième livre. Cette histoire est interrompue, de temps à autre, par les événements de l'aventure principale. C'est un personnage abandonné dès l'enfance et qui devient riche et occupe un poste important. De la même façon que les autres histoires, don Alphonse est un narrateur/personnage et le récit est à la première personne : « un enfant nouveau-né [...] baptisé et nommé Alphonse. Je suis cet enfant » (G.B : 204).

Le roman de Lesage est sous forme de roman-mémoire où l'écriture épouse les contours des pérégrinations successives du personnage. Lorsque celui-ci est tenu de s'arrêter, c'est la plume de l'auteur qui se met à errer sur le papier, cherchant à saisir le sens de ses aventures. Les déplacements de Gil Blas, ses rencontres avec des personnages issus de toutes conditions, les vicissitudes de son existence et la forme même du récit à la première personne tendraient à faire du roman un modèle par excellence du roman picaresque français. En revanche, nous pouvons schématiser la relation entre les narrateurs comme suit :



Ainsi, il est à dire qu' : « un personnage présent dans la fiction au niveau 01 est aussi narrateur d'une histoire de (niveau 02) dans laquelle il peut être présent ou absent. Le narrateur du niveau 01, quant à lui, disparaît au niveau 02 » (Reuter, 1996 : 73).

Gil Blas semble revendiquer la paternité du récit, ce qui confronte l'illusion à la réalité devant ces faux mémoires, il semble que l'être de fiction gagne une forme d'autonomie par rapport à son créateur et fonde la vraisemblance de son existence. Gil Blas adresse la parole directement au lecteur avec sympathie. Il utilise l'apostrophe « ami lecteur » deux fois et il le tutoie même « qui que tu sois » (G.B, préface : 26).

---

### ***1.5 Gil Blas le narrateur/personnage :***

Gil Blas, un jeune espagnol, et à l'âge de dix sept ans, démuné, se rend à l'université de Salamanque. Il est plongé dans des aventures variées qui font ressortir sa naïveté. C'est un jeune naïf qui vend sa mule pour une somme dérisoire : « vendre ma mule [...] au lieu de faire monter l'estimation à dix ou douze pistoles, [...] fixer à trois ducats » (G.B, I, II : 31). Il se fait volontiers la dupe d'un pique-assiette : « j'aurais bien connu, à ses flatteries outrées, que c'était un de ces parasites [...] dès qu'un étranger arrive, s'introduisent auprès de lui pour remplir leur ventre à ses dépens » (ibid : 33). Et puis, comme si l'expérience n'avait pas suffi, une aventurière l'invite dans son château pour lui voler sa bague précieuse (l'aventure est au chapitre XVI du premier livre).

Gil Blas est typiquement picaro, dont les errances permettent de traverser toutes les couches de la société. Successivement domestique ou valet, assistant d'un médecin, intendant d'une comédienne, régisseur d'un château et favori de l'archevêque, il élabore un apprentissage associé de la vie et de l'évolution morale. Nous pouvons considérer, dans la perspective du roman de formation, que les six premiers livres retracent, en quelque sorte, l'itinéraire de la dégradation morale, qui conduit le héros à prendre l'« air libertin », mais le force d'admettre que le personnage fut d'un bout à l'autre du roman, dupé avant tout par ses illusions. Le personnage de Gil Blas est construit par un certain nombre de signes dont l'auteur fait l'inventaire, notamment à chaque fois qu'un nouveau maître doit l'embaucher et qu'on l'examine « depuis les pieds à la tête », comme l'a fait don Rodriguez (dans le chapitre trois du troisième livre).

Cependant, à un autre niveau, la voix du narrateur suggère que le personnage a évolué en un homme expérimenté. Gil Blas, l'homme âgé, prend ses distances avec l'individu candide qu'il a été, insistant sur sa sottise à plusieurs reprises.

---

### **I.5.1 Gil Blas est un personnage avec une épaisseur psychologique :**

Dans l'ouvrage qui s'intitule « Le roman et ses personnages, lectures analytiques », Calais Etienne précise que : « c'est l'auteur qui dote son personnage d'une épaisseur psychologique en dressant par exemple un portrait moral développé » (2008 : 16). D'origine espagnole, le roman picaresque met en scène, comme personnage principal, un picaresco qui est un aventurier, qui, généralement, relate son histoire et son parcours pour gagner sa vie par des moyens qui ne sont pas toujours honnêtes. C'est un anti-héros (Gil Blas se dit héros, moins il l'est). Lesage a, contrairement aux personnages du récit picaresque espagnol, fait apparaître en Gil Blas son origine honteuse. Il insiste, dans son récit, sur l'inefficacité de l'éducation familiale. Dans le sens de personnage principal, l'auteur a donné une certaine épaisseur psychologique à son héros qui évolue de jour en jour et d'une aventure à une autre. Gil Blas, dès son jeune âge, apparaît comme naïf qui se fait toujours avoir et qui, après le sixième livre, commence à changer de caractère.

En outre, nous pouvons facilement accéder à l'intériorité du héros, notamment par les monologues : « Ah misérable, me dis-je à moi-même, est-ce que tu remplis l'attente de ta famille » (G.B, VI, III : 405). Dans les dialogues où s'instaure un échange entre le « je » narré et le « je » narrateur : au premier qui s'interroge : « ô ciel, dis-je, est-il possible qu'une personne qui se montre si réservée soit capable de vivre dans le libertinage » (G.B, VII, V : 32). Au second qui répond que « ce sont de vrais caméléons qui changent de couleur suivant l'humeur et le génie des hommes qui les approchent » (ibidem).

C'est ainsi que nous pouvons constater la distance critique et l'ironie caractéristique du narrateur/personnage. Lesage a su faire de son héros un véritable type, un picaresco sympathique, un pauvre hère, que la société a fait de lui un fripon. Gentil garçon mais faible, riche de bons sentiments, toujours naturel, il montre quelques fois peu de consistance.

---

Parallèlement, les séances (Maqâmat), comme genre littéraire, obéissent à une structure générale aussi bien formelle que thématique, qui les caractérise. Déjà, le père fondateur du genre a fixé les rudiments de base du genre en l'agrémentant de caractéristiques qui lui sont typiques. La maqâma n'est ni un discours (Hadîth), ni une histoire (hikâya), comme le pensent certains auteurs. Elle est un récit court (quissa quasira) structuré à partir des notions du temps, de l'espace, des personnages, de l'action et de la fiction.

#### *1.6 Le narrateur des Maqâmat :*

Le narrateur des séances est à la fois un narrateur/transmetteur et un narrateur/personnage. Al- Harîrî ne donne pas une grande importance à cet élément. Le narrateur est là pour annoncer et rapporter des événements. Il s'agit, au début, d'un seul narrateur imaginaire qui prend en charge le fait de narrer. Ce narrateur est homodiégétique avec un protocole d'ouverture comme le précise Kilito Abdelfattah. C'est une expression qui inaugure chaque séance à la manière des chaînes de transmission caractérisées par l'emboîtement : « un tel nous a raconté : « حكي, روى, حدث ».

Les Maqâmat, et en ce qui concerne les narrateurs, varient selon les auteurs. Nous trouvons dans les dix séances d'Ibn Nâqiyâ ou celles d'as-Sayyoutî, que le narrateur n'est pas constant, il varie selon le récit. Dans d'autres maqâmat, le narrateur est complètement absent. C'est le cas des Maqâmat d'Az- Zamakhcharî, al- Qortobî, al- Mâlaqî et Al- Ibrâhîmî. Quant à Al- Harîrî, le narrateur de ses cinquante séances est un acteur qui a pour le seul rôle de transmettre le génie et l'éloquence du héros picaresque Abû zayd As-sarûji.

Le narrateur-personnage Al-Harîth Ibn Hammam, y raconte ses rencontres répétées avec Abû Zayd. A chaque fois, le narrateur retrouve le héros dans une nouvelle ville au centre d'une foule qui se presse autour de lui. Les séances d'Al- Harîrî sont un sujet populaire qui sert à décrire des

---

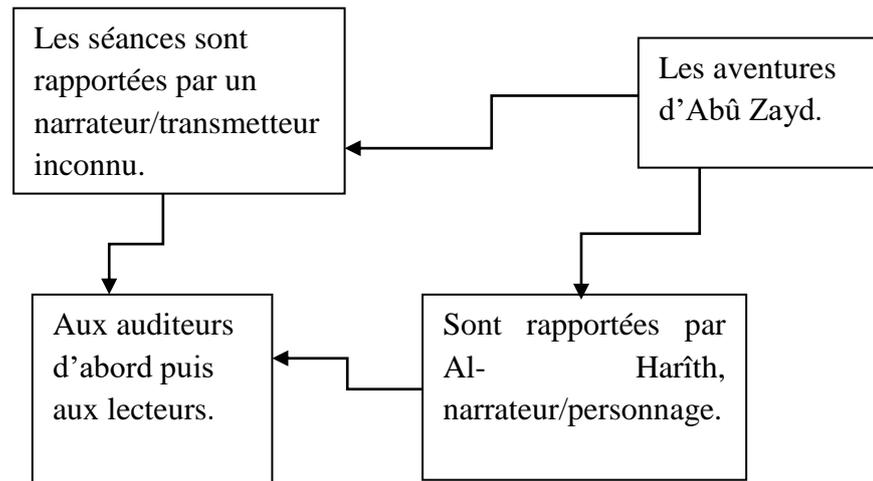
scènes animées de la vie quotidienne. A peine, nous constatons la présence du narrateur avec l'utilisation du « je » et du « moi ».

Le rôle du narrateur est de rapporter des faits, dont il était présent, dans la plupart des cas comme observateur. Dans toutes les séances, le narrateur intervient au début, rappelant la même formule d'ouverture que les propos qu'il rapporte sont ceux qui sont tenus par un second narrateur qui est Ibn Hammam (Al- Harîth Ibn Hammam nous a raconté, nous a narré, nous a dit, nous a informé). Cette chaîne de transmission de la narration est une caractéristique propre aux récits arabes anciens, surtout dans les contes oraux qui côtoient les séances avec leur définition. Les éléments essentiels sont, premièrement, le verbe qui indique l'information (raconter, narrer, rapporter, etc), accompagné souvent d'un énonciateur qui est au pluriel « nous » (haddathanâ) pour s'adresser au public. C'est un narrateur inconnu qui présente les personnages et qui accorde le fil narratif aux autres. Il n'est, ni nommé, ni décrit, il ne participe pas au déroulement des événements rapportés.

Pour les séances d'Al- Harîrî, Ibn Hammam occupe la place d'un second narrateur qui diffère d'une séance à une autre. Tantôt, il se présente comme personnage de l'histoire qu'il raconte, tantôt, il en est témoin seulement. Dans la maqâma n°03, il est un narrateur/personnage, puisqu'il était victime de l'escroquerie d'Abû Zayd, ou comme dans la maqâma n°26, où le narrateur/personnage a prêté son manteau à Abû Zayd qui le gardait sans le lui rendre. Par ailleurs, dans la maqâma n°45, Ibn Hammam est un narrateur/transmetteur, puisqu'il est témoin d'une scène qui a eu lieu devant le juge de la ville. Nous signalons à la fin que l'expression inaugurale change dans une seule séance, c'est la maqâma n°48, où le nom d'Ibn Hammam apparaît dès le début.

Ainsi, nous pouvons résumer le fil narratif des séances comme le suivant : un narrateur/ transmetteur inconnu rapporte au lecteur le récit (les

évènements racontés) dans la bouche d'un narrateur/personnage Ibn Hammam. Les évènements racontés tournent au tour d'un picaro nommé Abû zayd. Le schéma suivant résume la relation entre les narrateurs et les évènements :

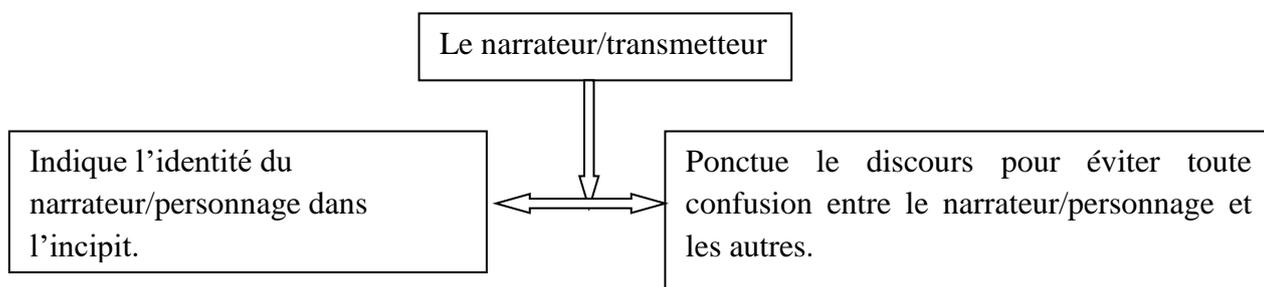


Toutefois, nous pouvons penser à deux possibilités qui justifient le recours de l'auteur à un narrateur/transmetteur inconnu. La première est que ce narrateur/transmetteur intervient pour éviter toute confusion entre le narrateur/ personnage et les autres personnages. Il est, en quelque sorte, le distributeur des rôles dans le récit. Cela se manifeste dans les évènements et à la fin de la séance, et non pas au début, où l'identité du narrateur/personnage est révélée avec la formule d'ouverture. La deuxième possibilité est que ces séances sont le fruit des récits oraux traditionnellement racontés en soirées, qui sont introduits par des expressions appelées « Isnâd ou hadîth ». C'est le cas des œuvres arabes les plus anciennes où tout récit historique : « se trouve précédé d'un isnâd, chaînes de transmetteur, garantissant l'authenticité de la citation » (Vial, 1967 : 133-134).

Cependant, vers la fin de la séance, le narrateur/personnage insère dans son discours d'autres personnages, en s'exprimant à la première personne. Faisant appel à des expressions comme « celui qui a apporté cette histoire a dit ». Le narrateur/transmetteur souligne également l'identité du

---

narrateur/personnage. Et donc, le rôle du narrateur/transmetteur peut se résumer ainsi :



A la lumière des résultats obtenus au cours de cette analyse, nous pouvons dire que les deux histoires sont des récits picaresques, où le fil narratif est varié, mais le narrateur est homodiégétique et a plusieurs fonctions. Il est transmetteur et personnage. Ainsi, nous pouvons dire que la ressemblance entre ces récits touche à la narration qui est prise par un narrateur qui peut représenter différentes instances narratives. Celles-ci diffèrent d'un récit à un autre et représentent les supports par lesquels le récit se transmet. Le narrateur a deux fonctions principales : la première est de raconter une histoire et la deuxième est de créer un contrat de communication qui se fait entre lui et son narrataire. Du coup, le narrateur agit facilement sur son narrataire.

## **II Un narrataire spécial pour les deux récits :**

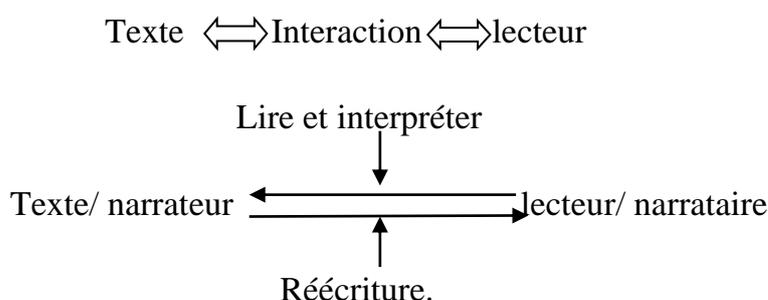
Avant les années quatre-vingt du XX<sup>ème</sup> siècle, tous les travaux et les critiques littéraires ont été portés vers la production littéraire et les conditions historiques qui l'entourent. Désormais, et avec le schéma de communication de Jakobson qui a montré l'importance du pôle opposé de l'émission, le destinataire et son destinataire auront la même importance dans l'analyse des textes et particulièrement en narratologie. Les critiques littéraires s'intéressent, actuellement, à la façon dont le destinataire peut influencer la production du texte. La communication, en effet, peut être intérieure ou totalement extratextuelle, c'est-à-dire entre un texte et un lecteur visé par la structure du texte. Un changement mutuel est à la base de toute

---

communication entre le texte et le lecteur. Il s'agit de donner des détails afin de réserver l'effet de suspense. Le rôle du lecteur est essentiel, car il est responsable de l'interprétation du texte. Ainsi, Couturier Maurice définit la communication en littérature comme :

« Un processus mis en branle non pas par un code donné mais par une interaction mutuelle restrictive et grossissante entre l'explicite et l'implicite, entre ce qui est relevé et ce qui est dissimulé, ce qui est dissimulé pousse le lecteur à l'action mais cette action est contrôlée aussi par ce qui est relevé, l'explicite est à son tour transformé lorsque l'implicite a été à la lumière » (1995 : 10).

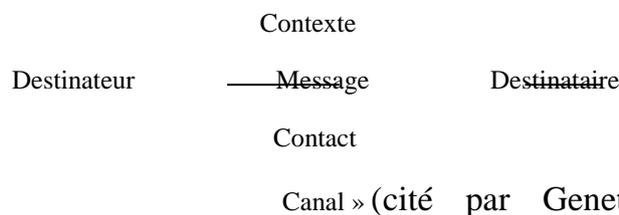
Quand il lit le texte, le lecteur le réécrit sous forme d'une interaction. Cette relation peut être représentée de deux façons :



Le narrateur relate l'histoire et pousse son narrataire à la lire et à l'interpréter. Or le narrataire, et après sa propre lecture, réécrit différemment l'histoire. En conséquence, nous pouvons considérer tout texte littéraire narratif, comme étant un acte de communication, surtout, depuis que R. Jakobson a déterminé les éléments constitutifs du procès linguistique en le décrivant ainsi :

---

« Le destinataire envoie un message au destinataire. Pour être opérant, le message requiert d'abord un contexte auquel il renvoie (c'est ce qu'on appelle, dans une terminologie quelque peu ambiguë, le référent), contexte saisissable par le destinataire, et qui est, soit verbal, soit susceptible d'être verbalisé ; ensuite, le message requiert un code commun en tout ou au moins en partie, au destinataire et au destinataire (ou, en d'autres termes, à l'encodeur et au décodeur du message) ; enfin, le message requiert un contact, un canal physique et une connexion psychologique entre le destinataire et le destinataire, contact qui leur permet d'établir et de maintenir la communication. Ces différents facteurs inaliénables de la communication verbale peuvent être schématiquement représentés comme suit :



201).

Si ces facteurs sont les aspects fondamentaux d'une communication verbalisée, il doit en être de même dans les textes littéraires. Ces facteurs correspondent aux éléments primordiaux du texte narratif littéraire. Du coup :

\*Le destinataire renvoie à l'auteur et/ou au narrateur du texte.

\*Le contexte renvoie au réalisme et à la vraisemblance.

\*Le message renvoie à la thématique.

\*Le destinataire renvoie aux personnes réelles/ individus imaginaires inventés par l'auteur (c'est ce que nomme Genette et Prince le narrataire). Ce destinataire se situe soit à l'extérieur (comme entité en dehors du texte, un lecteur réel en chair et en os), soit à l'intérieur du texte comme (un personnage à qui s'adresse le narrateur ou le lecteur virtuel).

C'est en 1966 que Barthes Roland introduit la notion du narrataire. Tout récit suppose un narrateur et une instance de la réception. Barthes pense

---

que l'on a beaucoup glosé sur le « rôle de l'émetteur », mais déplore la carence de la théorie d'un regard du récepteur en affirmant que : « le problème n'est pas d'introspecter les motifs du narrateur ni les effets que la narration produit sur le lecteur, il est de décrire le code à travers lequel le narrateur et le lecteur sont signifiés le long du récit lui-même » (1966 : 25). Le terme de narrataire doit sa naissance, en critique littéraire française, à Barthes.

Reconnaissant, actuellement, l'importance du narrataire en analyse du récit, Gérard Prince s'est intéressé à la narratologie et aux instances narratives, surtout celles de la réception. Il fera, avec ses travaux, de la démonstration de la théorie de Barthes. Il affirme l'existence de plusieurs destinataires : lecteur réel, virtuel ou idéal.

Genette, quant à lui, en empruntant la notion de narrataire à Barthes, pour ainsi distinguer le destinataire textuel, affirme que le narrataire doit être distingué du lecteur, car ces deux figures ne se trouvent pas au même niveau diégétique : « comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique » (1972 : 265). Par conséquent, cette instance narrative est présente dans le texte, sa présence est encodée à travers un ensemble de signes et d'indices susceptibles d'être étudiés.

Finalement, Prince élabore un système de classification des narrataires selon leur situation narrative et leur position par rapport au narrateur et aux personnages. Notre étude des divers narrataires dans le corpus (Gil Blas de Santillane vs Les Maqâmat d'Al- Harîrî) met en explication la théorie de Gérard Prince et les nuances apportées par Genette pour leur classification :

### ***II.1 Le narrataire degré zéro :***

Cette notion (narrataire degré zéro) est développée par Prince. Il a établi les caractéristiques du narrataire neutre n'ayant comme facultés que celles déterminées par son statut de destinataire. Le degré zéro permet de

---

décrire chaque narrataire : « en fonction des mêmes catégories et suivant les mêmes méthodes » (1973 : 180). Il pense qu'il y a deux compétences essentielles pour ce narrataire :

\*Une première consiste à comprendre la langue de l'histoire racontée, car ce narrataire doit partager avec le narrateur des connaissances linguistiques : « connaître les dénotations et tous les signes qui la constituent les signifiées en tant que tels et, s'il y a lieu les référents [...] de « posséder parfaitement la grammaire, [...] de remarquer les ambiguïtés sémantiques et/ou syntaxiques » (1973 : 181). En outre, ces facultés linguistiques du narrataire (degré zéro) posent problème. Marie- Anne Piwowarezyk conteste cette description, en raison que ce narrataire peut ignorer les référents de quelques signes qui impliquent une familiarité avec une culture précise.

\*Une deuxième compétence qui oblige ce narrataire d'être : « doué de certaines facultés de raisonnement » (ibidem). Il doit développer sa capacité de raisonner pour comprendre la logique du récit fictif. Il doit savoir qu'il existe des règles pour la structure d'une histoire, qu'il y a une intrigue, qu'il y a une dimension temporelle, pour ainsi établir un sens global à l'histoire.

## ***II.2 Les signes du narrataire :***

Pour construire un portrait du narrataire degré zéro, il suffit d'analyser le texte narratif et d'enlever ses écarts. Gérald Prince, dans son article, distingue une série de signes qui décrivent la présence d'un narrataire selon deux catégories :

\*La première est l'adresse directe par l'utilisation d'un pronom à la deuxième personne :

« D'un côté, il y a ceux qui ne contiennent aucune référence directe au narrataire, ou plus précisément, aucune référence venant différencier celui-ci du narrataire de degré zéro. De l'autre, il y a ceux qui, au contraire, le définissent en tant que narrataire spécifique, ceux qui le font dévier des normes établies. » (ibid : 183).

---

Les énoncés sont directement adressés du narrateur au narrataire, particulièrement, lorsque le narrateur le désigne par des expressions et des mots comme « lecteur, auditeur, on, mon cher lecteur ». Donc, l'utilisation de ce genre d'expressions implique aussi le destinataire.

Nous pouvons constater également, la présence du destinataire sous forme de questions ou de négations dans certaines parties de la narration. Par ailleurs, Prince confirme l'idée d'une pseudo-question directe posée au narrataire pour fournir des informations sur sa personnalité et son statut. Ces attitudes du narrateur dévoilent certaines caractéristiques du narrataire. En ce qui concerne la négation, la tentative du narrateur sert tout simplement pour corriger une fausse croyance du narrataire. Infirmer ou confirmer certaines propositions au cours de la narration marque une signification sur l'attitude du narrataire.

\*Pour la deuxième, Prince rappelle que les comparaisons et les analogies sont aussi considérées comme des signaux de la présence du narrataire. Elles sont fort significatives, puisqu'elles donnent une idée de ce qui est familier ou étranger du narrataire. En avançant une explication sous forme d'une comparaison, le narrateur éclaircit un point ignoré au narrataire pour, ainsi, l'aider à dresser son portrait. Prince nomme ces explications « sur-justifications » qui concernent la pensée des personnages et du narrateur. Ces sur-justifications dévoilent non seulement les préjugés du narrataire, mais aussi, les sentiments et les intentions du narrateur à son destinataire :

« Quand [le narrateur] demande pardon pour un phrase mal tournée, quand il s'excuse de devoir interrompre son récit, quand il s'avoue incapable de bien peindre tel sentiment, ce sont des sur-justifications qu'il emploie » (ibid : 185). En conclusion, il est à signaler que le narrataire assure des fonctions diverses qui sont énumérées selon Prince en six points :

Fonctions.	Le narrataire.
*Première.	*Comme intermédiaire entre le narrateur et le lecteur.
*Deuxième.	*Caractériser le narrateur.
*Troisième.	*Mettre en relief certains thèmes.
*Quatrième.	*Préciser le cadre de la narration.
*Cinquième.	*Faire progresser l'intrigue.
*Sixième.	*être comme porte-parole de la morale de l'œuvre.

Pour parler et bien déterminer le narrataire dans les aventures de Gil Blas, nous commençons par donner un aperçu sur la situation de l'instance réceptrice. D'abord, le récit s'ouvre sur un narrateur s'adressant à son narrataire dans l'incipit, qui est, d'ailleurs, intitulé « Gil Blas au lecteur ». Le narrateur, et par son discours, contribue à faire apparaître quelques aspects du narrataire. Au début, nous pouvons constater clairement la nature du narrataire, à travers ce discours, nous percevons son identité qui manque un peu de netteté, en disant à la fin de cette déclaration « qui que tu sois, ami lecteur », le narrateur émet un discours général.

En même temps, nous ne pouvons guère dire que ce narrataire n'est pas familier, Lesage utilise des expressions comme : «avant que d'entendre l'histoire de ma vie, écoute ami lecteur, un conte que je vais faire ». Donc, durant l'aventure, Gil Blas le narrateur est l'ami de son narrataire. Il lui attribue deux portraits différents :

«Tu va ressembler à l'un ou à l'autre de ces écoliers. Si tu lis mes aventures, sans perdre garde aux instructions morales qu'elles renferment, tu ne tireras aucun fruit de cet ouvrage ; mais si tu le lis avec attention, tu y trouveras, suivant le précepte d'Horace l'utile mêlé avec l'agréable » (G.B : 26).

---

En effet, le narrateur propose un narrataire sage qui tire des leçons morales du récit et qui est « plus judicieux » (ibid : 24), comme il propose un narrataire avec esprit superficiel qui prend les choses à la légère : «le plus jeune des écoliers, qui était vif et étourdi, n'eut pas achevé de lire l'inscription » (ibidem). L'emploi du pronom personnel « tu » permet de diminuer la distance qui sépare le narrateur du narrataire. Le « tu » indique, généralement, la relation de familiarité, renforçant, ainsi, le lien entre ces deux instances de la situation narrative et du statut du narrataire.

De plus, en situation de communication le pronom « tu » est, pratiquement, en corrélation permanente avec le pronom « je ». Le narrateur s'adresse tout au long du roman au narrataire en disant : « je ne ferais pas grâce au lecteur » (G.B, XII, II : 365), comme si, ce narrataire doit être présent durant toute l'aventure. Cependant, en lisant le roman, nous constatons que l'auteur insiste sur la présence du narrataire qui ne doit pas perdre des détails de l'aventure, et affirme que ce narrataire ne doit pas être ennuyé par des détails qui ne servent pas à la progression narrative. Ainsi, cet échange paradoxal de savoir et de ne pas savoir les détails va renforcer le statut de communication entre narrateur et narrataire.

D'un autre côté, la personnalité du narrataire reste dépourvue de toute catégorisation sociale, les seuls indices dans cette partie du discours du narrateur sont « tu, ami lecteur, cher lecteur ». Sa présence est explicite à travers ces expressions, mais sa réaction sur ce qu'il entend n'apparaît pas. C'est un narrataire qui ne réagit pas. La relation entre les deux instances (narrateur/narrataire) est une sorte de confession, une leçon de moral à tirer ou que le narrataire doit en tirer.

De leur côté, les théoriciens arabes déterminent le narrataire des séances comme ceux auxquels le héros va raconter son histoire. Il apparaît sous plusieurs formes, dans le monde fictionnel des séances. Il peut être personnage du récit : c'est le cas du héros mystificateur incarnant le rôle du

---

narrateur qui raconte à ses auditeurs son récit de mensonge pour les abuser. Cela est bien constant dans la plupart des séances. Le narrateur peut être, aussi, narrateur/ transmetteur lui-même inconnu, approuvant les propos du narrateur/personnage, avant de les rapporter au lecteur réel. Le narrataire des séances se manifeste sous plusieurs signes dans le texte. Le narrataire est désigné par des énoncés comme « Ô frères ! Ô croyants ! Ô gens ! Ô compagnons ! ».

Finalement, nous pouvons dire que la narration chez les deux auteurs est caractérisée par une vive volonté de tout décrire : les personnages rencontrés, les villes visitées, les villages côtoyés et les paysages. Il leur arrive parfois même, de donner l'origine et l'explication d'un nom.

### **III Les personnages et la distribution des rôles :**

Les personnages provoquent le dynamisme de la lecture et cela, à travers le dynamisme de leurs actions comme s'ils étaient réels, des êtres en chair et en os. Le personnage a sa famille, son travail et son caractère. Il appartient à une classe sociale. En outre, dans un roman, le personnage est une création fictive, qu'on peut lui attribuer une identité : nom, âge, sexe, passé. Ces informations peuvent être aussi classées sous forme d'indications physiques et psychologiques données par le personnage lui-même, un autre personnage ou le narrateur. Elles peuvent être classées sous forme de parole, d'une action, et c'est aux lecteurs d'interpréter ces indications. Avant de passer à l'analyse des personnages dans le corpus, nous pensons qu'il est nécessaire de présenter le mot « personnage » et son étymologie.

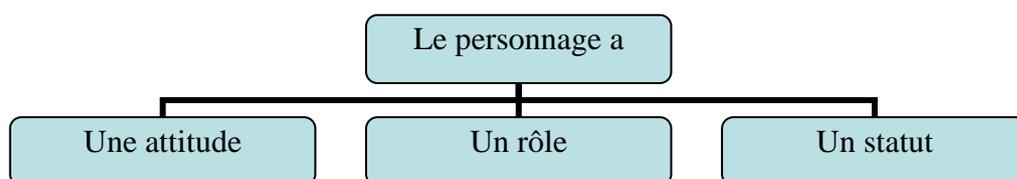
#### ***III.1 Le terme « personnages » et ses définitions selon les dictionnaires :***

Le terme est dérivé du latin « persona » qui désigne le masque des acteurs porté sur scène. Apparue en France au XV<sup>ème</sup> siècle, Gustave Jung Carl reprend ce terme vers 1920, pour désigner une instance physique d'adaptation de l'être humain pour répondre aux exigences de la vie sociale. Donc un sujet qui se cache derrière un personnage peut avoir plusieurs fonctions :

---

\*apparaître tel ou tel jour, \*se construire un visage pour s'en faire un rempart,  
\*se cacher derrière tel ou tel masque.

Le schéma suivant définit le personnage selon Mead. G. M et Wallport. G, les deux psychologues sociaux en se basant sur trois notions (statut, rôle, attitude).



\*L'attitude : est un élément qui joue un rôle important dans la caractérisation du personnage. Elle désigne une régularité du comportement face à des situations de prise de position.

\*Le statut : est une notion complémentaire qui désigne le droit légitime d'exiger d'autrui, un ensemble de conduites.

\*Le rôle : le devoir exigé et attendu d'autrui qui se manifeste sous forme de conduites correctes. La cohérence existante entre ces trois notions représente donc le personnage.

Cette diversité de la définition du terme « personnage » selon les théories, nous conduit à donner un aperçu historique rapide sur cette question. L'intérêt du terme est de préparer le terrain aux études récentes. En analysant cette évolution, les théoriciens et, notamment, en didactique cherchent à répondre aux questions suivantes :

\*Comment la lecture littéraire contribue-t-elle à l'évolution d'une société ?

\*Comment et pourquoi un lecteur prend-t-il part à la construction du sens ?

En s'intéressant à la lisibilité du texte et à ses mécanismes parmi lesquels le personnage qui : « est autant une reconstruction du lecteur qu'une

---

construction du texte » (Hamon, 1977 : 119). Il est donc très efficace de produire des écritures centrées sur le personnage, surtout au niveau d'apprentissage. Cependant, le processus de la lecture pourra se réaliser à l'aide d'une étude sur la perception des personnages. La diversité des personnages conduit à une variété de points de vue, c'est-à-dire chaque personnage conduit à une certaine réception chez le lecteur. De ce fait, nous pouvons dire que le personnage contribue vivement à la production d'une situation de communication dans un récit. L'analyse des personnages se rapporte considérablement aux objectifs d'étude et aux approches appliquées. La narratologie, en effet, propose une analyse qui simplifie la tâche à d'autres disciplines.

Nous suggérons en analyse une classification des personnages qui permet de distinguer la hiérarchie des personnages, en faisant premièrement un simple inventaire qui détermine les personnages principaux et les personnages secondaires. Ensuite, une identification du personnage permet de réaliser le portrait moral et physique, le statut social, ainsi que d'élaborer un réseau relationnel entre les personnages.

### **III.2 *Les personnages des deux corpus :***

Le personnage est un élément important dans le récit pour décrire les compétences narratives. En effet, il est pratiquement, impossible de raconter une histoire sans les personnages. Yves Reuter le confirme en disant que : « l'importance du personnage pourrait se mesurer aux effets de son absence » (1997 : 34). L'importance du personnage est une évidence, et si nous voulons résumer, en reformulant les propos d'Alphonse François de Stade et de François Mauriac (1972), nous pourrions dire que les personnages sont des illusions, des êtres étrangers et fascinants qui vivent dans notre imagination, portent des noms et se déplacent.

Maurice Blanchot définit les personnages en disant que : « Pour moi, ce sont des personnages en carton, je n'arrive pas à penser à eux. J'ai

---

l'impression qu'ils ne savent pas encore au juste ce qu'ils sont : ils attendent. Et moi, j'attends avec eux » (1988 : 88). Ainsi, il conçoit le personnage comme un objet pluridimensionnel, d'où la difficulté de cerner une définition. Jean-Philippe Miraux rejoint la définition proposée par Philippe Hamon et, qui est différente en quelque sorte. Il s'exprime en disant qu' : « un personnage n'est pas donné à priori, mais une construction progressive, une forme vide que viennent remplir différents prédicats » (1997 : 25). Le personnage est donc un produit qui n'est pas fini. Il est un objet en processus de construction qui se définit, au fur et à mesure, de l'acte de lecture.

Les personnages ont un rôle important dans l'organisation et le déroulement des histoires, surtout s'il s'agit d'un roman picaresque à tiroirs. A côté du héros, il y a une pléthore de personnages qui agissent et réagissent aux évènements de l'histoire. Ces personnages sont désignés par un nom, un prénom ou un surnom et différenciés par des pronoms (je, tu, elle, il, elles, ils), ou même par des désignateurs périphrastiques, selon Yves Reuter : « ces désignateurs sont composés de groupes nominaux plus au moins étendus » (1996 : 63).

Roland Barthes met l'accent sur le rôle primordial du personnage dans la production d'un récit en affirmant qu' : « il n'y a pas un récit sans personnages » (1966 : 16), son rôle est incontestable. Barthes nomme ensuite, le personnage non selon ses traits physiques et psychologiques, mais selon son rôle et ce qu'il fait dans l'histoire. Le personnage est au centre de l'œuvre, parfois il apparaît, parfois, il disparaît.

### ***III.3 Comment répartir les rôles ?***

D'une façon sûre, chaque histoire est l'histoire de la vie d'un ou plusieurs personnages. Greimas propose un schéma nommé actantiel pour répartir et déterminer le rôle de chaque personnage, comme il précise leurs fonctions narratives :

---

« C'est peut-être parce que tous les personnages peuvent être regroupés dans des catégories communes de force agissante (les actants), nécessaires à toute intrigue. Il isole alors six classes d'actants participant à tout récit défini comme une quête. Le sujet cherche l'objet ; sur l'axe du désir, du vouloir, réunit ces deux rôles. L'adjuvant et l'opposant, sur l'axe du pouvoir aident le sujet ou s'opposent à la réalisation de son désir, le destinataire et le destinataire, sur l'axe du savoir ou de la communication, font agir le sujet en le chargeant de la quête et en sanctionnant son résultat. Ils désignent et reconnaissent les objets et les sujets de valeurs » (cité par Reuter, 1996 : 51).

Nous nous intéressons essentiellement aux rôles effectués par les personnages dans la fiction. Moins attirés par le schéma actantiel, nous allons parler des catégories de rôles (héros, personnages secondaires qui apparaissent et réapparaissent), nous mettons l'accent sur leurs propos qui contribuent à la caractérisation des personnages. En effet, les personnages peuvent se caractériser par plusieurs éléments comme l'âge, qui peut être aussi important et cela en fonction des détails donnés, le passé qui peut approfondir son rôle dans le récit et justifier ses comportements, les traits physiques particuliers qui peuvent le différencier, son caractère moral, psychologique et son statut social. Mais avant tout cela, il faut lui attribuer un nom.

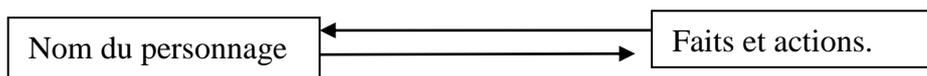
#### III.4 *La nomination des personnages :*

Le nom du personnage est un élément important car il influence par son caractère répétitif les autres composantes du texte. Le nom est, en effet, un désignateur principal qui occupe plusieurs fonctions. Il contribue à produire un effet réel. Il transforme cet *être en papier* en un *être vivant*. Il le distingue des autres personnages, en constituant avec cette mention un rappel de ses caractéristiques. Tous les noms dans les romans sont motivés de telles ou telles façons. Il ne s'agit pas, parfois, de noms mais d'appellations comme le corregidor ou le pédant, le Calif ou le juge. Le nom permet la classification diverse des personnages. Il revoie, selon Reuter :

---

« à une époque (noms plus au moins anciens, plus au moins nobles), il renvoie à une aire géographico-culturelle (ce que l'on ressent, par exemple, dès le début des romans ruses), il renvoie à un genre (prénoms des contes, noms composés et nobles, des romans de cape et d'épée, noms surprenants des romans de science-fiction), il distingue des groupes de personnages à l'intérieur des mêmes romans (jeunes et vieux, pauvres et riches, autochtones et étrangers) » (1996 : 64).

Il existe une interaction entre le nom et le faire du personnage. Cela se manifeste généralement quand le lecteur entend pour la première fois le nom d'un personnage, il imagine ou s'attend à certaines actions et certains types d'histoires, tel est, d'ailleurs, le cas de Candide de Voltaire. Ce sont les qualifications et les actions du personnage qui font illusion à la signification du nom. La caractérisation est donc implicite.



#### **IV Hiérarchisation des personnages :**

En s'inspirant de l'analyse structurale, Philippe Hamon s'intéresse à la sémiologie du personnage qui est « non seulement un signe, mais un ensemble de signes à l'intérieur du texte » (1978 : 129). Il développe sa méthode, en tenant compte, des différentes composantes comme le faire du personnage et son être. Au terme de ses recherches, il propose six paramètres simples pour distinguer les personnages. Ces paramètres peuvent se résumer en :

\*La qualification différentielle qui renvoie à la qualité des qualifications attribuées à chaque personnage et aux éléments de leur manifestation. Il s'agit, donc, de voir si les personnages ont des signes particuliers comme des blessures, s'ils sont plus au moins décrits physiquement, psychologiquement d'une façon favorable ou défavorable.

\*La distribution différentielle qui s'intéresse à déterminer les aspects quantitatifs comme la fréquence d'apparition et la durée à des moments importants avec un rôle important.

---

\*L'autonomie différentielle qui prend en compte le type de combinaison des personnages entre eux. Il s'agit des déplacements, de la multiplicité des relations avec les autres personnages. Ce personnage, et selon son importance, peut apparaître longtemps seul ou avec d'autres personnages.

\*La fonction différentielle qui concerne le rôle des personnages dans l'action, plus au moins réussi.

\*La pré-désignation conventionnelle qui met en relation le faire et l'être des personnages. Elle combine entre le statut du personnage et le genre littéraire.

\*Le commentaire explicite qui porte sur la manière de catégoriser le personnage, le discours tenu par le narrateur à propos d'un personnage, son statut dans le même texte.

#### ***IV.1 Les personnages principaux dans les deux corpus :***

A ce niveau, il est à distinguer les personnages en deux catégories (personnages principaux et d'autres secondaires). Les personnages principaux sont les socles de l'intrigue, ceux qui provoquent et clôturent les éléments. Il faut signaler d'abord, qu'au cours des siècles, la notion de personnage principal ou héros a évolué et a changé au fur et à mesure du changement des courants littéraires et des changements de la vie sociale. Au XVIII<sup>ème</sup> siècle, le personnage principal du roman s'oppose au héros antique et même à celui du théâtre tragique. Le personnage trace un parcours avec des sentiments qui pourraient être ceux des lecteurs. Il n'a plus la même grandeur ni la noblesse des héros légendaires. Le personnage principal trace son chemin dans l'histoire d'une façon moins glorieuse.

Ce n'est qu'au XVII<sup>ème</sup> siècle, que les romanciers commencent à faire vivre des personnages qui soient proches de leurs lecteurs. La nominalisation du personnage principal diffère selon les mouvements littéraires auxquels le roman appartient. Nous pouvons distinguer :

---

\*Un personnage soumis au sentiment et pris dans la contradiction de ses désillusions, tel est le cas du mouvement romantique.

\*Un personnage en quête d'affrontement du monde et de la société, tel est le cas du roman réaliste.

\*Un personnage qui s'adresse à un monde en l'interrogeant, tel est le cas des romans du XX<sup>ème</sup> siècle.

#### ***IV.2 La caractérisation du héros selon deux niveaux directe et indirecte :***

Le héros est caractérisé d'abord par ce que Reuter nomme désignateurs, le plus souvent par un nom et un prénom significatifs. Cette désignation donne parfois un indice sur la condition sociale du personnage. Un deuxième trait caractéristique pour l'identification du héros est le portrait physique, le corps du personnage, les vêtements qu'il porte, son milieu social, son environnement familial. D'ailleurs, dans l'aventure de Gil Blas, l'auteur donne une très grande importance à ces caractéristiques. Le seul trait qui est moins présent lors de la présentation du héros est le physique, le corps du héros n'est pas décrit. Or, le caractère psychologique surgit réellement dans les deux parties du corpus.

Le héros peut être, aussi, identifié à travers des éléments comme les gestes, les mimiques et les comportements. Ce sont également des éléments qui perfectionnent le tableau de l'auteur. Les dialogues et paroles, insérés dans le récit, contribuent également à la personnalisation du héros. A travers le ton, les expressions utilisées, nous pouvons définir quelques traits du héros.

Techniquement dit, le personnage dans un roman évolue, il n'est pas constamment fixe tout au long de l'histoire. Le lecteur peut donc, dessiner dans son imagination une image instable et non définitive du héros. Elle peut progresser pour ainsi s'améliorer au fil de l'histoire comme, au contraire, le héros perd ses facultés l'une après l'autre à cause des situations diverses ou à cause, tout simplement, du temps (la vieillesse par exemple). En effet, nous

---

pouvons conclure en disant que le héros désigne le personnage principal du récit. Il n'est pas obligatoirement un être hors du commun ou qui possède des caractéristiques exceptionnelles (à titre d'exemple, le vieux pêcheur dans l'histoire du vieil homme et la mer, ou le père Goriot de Balzac). Dans d'autres récits, il suscite l'admiration par son courage et son fort caractère. Le héros a parfois des faiblesses qui donnent un caractère humain au personnage et le rendent plus touchant aux yeux des lecteurs.

Dans l'aventure de Gil Blas, le personnage principal est le picaro Gil Blas qui raconte ses aventures. Personnage déjà bien présenté comme narrateur-personnage et narrateur-transmetteur, puisqu'il s'agit d'une fiction autobiographique. Quant aux séances, un seul et unique personnage principal domine dans toutes les histoires (Abû Zayd As-sarûji).

Abû Zayd As-sarûji, héros des séances d'Al-Harîrî, est un personnage principal dans chaque séance, il apparaît au début désargenté, en quête permanente du bien matériel. Le narrateur décrit le héros comme une personne boiteuse en haillons qui demande l'aumône. C'est un vagabond coquin et fripon dont les tribulations sont l'occasion de portraits ironiques sur le vif. Toujours mal habillé et demandant de la charité dans des contextes différents, le héros prononce ces vers dans la séance n°05 :

" ما عندكم لابن سبيل مرمل      نضو سرّى خابط ليل أليل "  
جوي الحشى على الطوى مشتمل      ما ذاق مذ يومان طعم مأكّل "

Le narrateur ou al-rawi décrit le physique et le comportement du héros. Il le voit comme un orateur talentueux qui sait exploiter son éloquence inépuisable pour gagner plus d'argent. Une éloquence qui fut toujours récompensée d'aumône durant toutes les séances. Nous prenons comme exemple deux séances :

La séance n°01 où le narrateur est émerveillé par l'éloquence du héros. Tous les auditeurs lui accordent de l'aumône, en l'acceptant avec un grand plaisir :

"أدخل كل منهم يده في جيبه. فأفعم له سجلا من سيبيه. و قال : اصرف هذا في نفقتك...فقبله مغضيا. وأثنى عنهم مثنيا"

La séance n°17 où le héros profite de son éloquence pour lui accorder des biens. Cette fois-ci, à sa victime est un commerçant. Le narrateur annonce la présence du héros dès le début puisqu'ils voyagent ensemble à Jérusalem :

"قفلت ذات مرة من الشام. أنحو مدينة السلام في ركب من بني نمير. و معنا أبو زيد السروجي"

Il affirme qu'il est la merveille du temps. Emu par son style et ses capacités langagières, il le décrit comme :

"عقلة العجلان. و أعجوبة الزمان. و المشار إليه بالبنان. في البيان"

A ce niveau, nous pouvons dire que l'objectif du héros est toujours le même (le bien matériel), peu importe la séance et les sujets opérateurs pris au piège. La relation du héros et des sujets opérateurs peut se résumer ainsi :

	Les séances	Les sujets opérateurs.	
Le héros Abû Zayd As-sarûji	N°17 as-sanjâriya.	Un commerçant.	Le seul objectif du héros est le bien matériel.
	N°48 al-harimiya	Des croyants.	
	N°32 at-taflîsiya	Des fidèles.	
	N°1 al-makkiya.	Le narrateur et ses amis.	

Ce qui est remarquable dans ces séances est que le héros ne se contente pas d'incarner le rôle d'un mendiant qui abuse des gens, il préfère se déguiser en deux personnages paradoxalement différents : celui d'un vieux sage qui sait bien communiquer ses moralités pour convaincre ses victimes et celui déjà mentionné comme un mendiant. Son seul support est la prédication, il fait tout le temps appel à la religion pour arnaquer ses victimes. Le héros joue son tour en procédant au mécanisme suivant :

Le héros	Rôle n°01	Rôle n°02
Son support est la prédication	Un mendiant comme dans la séance n°03	Un homme sage qui conseille les gens comme dans la séance n°48.
Son objectif est le bien matériel.		

De ce fait, nous pouvons dire que le héros a bien exploité les principes de la société à cette époque en sa faveur. C'était plutôt, l'état théocratique qui trouvait sa légitimité dans la religion. Et par cela, Al-Harîrî voulait peindre, d'une manière très franche, ce qui se passait à cette époque, le prêche était le moyen le plus sûr, le plus rapide et le plus facile pour leurrer les gens. Abû Zayd est censé être un moralisateur dans la première séance :

"أيها السّادر في غلوائه. السّادل ثوب خيلائه. الجامح في جهالاته. الجانح إلى خزعبلاته. ألام تستمرّ على غيِّك. و تستمرّ مرعى بغيك؟ و حتّام تتناهى في زهوك. و لا تنتهي عن لهوك؟ تبارز بمعصيتك. مالك ناصيتك"

Katia Zakaria, dans son article<sup>24</sup>, souligne le problème d'origine du personnage Abû Zayd comme personnage réel ou fictif, elle affirme que

<sup>24</sup> - ZAKARIA. K, 1994, « Norme et fiction dans la genèse des Maqâmât d'al-Harîrî », in *Bulletin d'Etudes Orientales*, Institut Français du Proche-Orient (IFPO), n° 46, PP : 217-231, Lyon, en ligne : [<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs>, consulté le 03-07- 2014].

---

l'auteur n'a pas mentionné dans son préambule que ce personnage existait ni qu'il est inspiré d'un modèle réellement présent. Cependant, il faut préciser qu'il fut inspiré des séances d'Al-Hamadhânî, tout comme certaines séances composées selon le modèle du pionnier, et pour cela, nous pouvons attribuer l'exclusivité de ce protagoniste à Al-Harîrî, qui met son éloquence, la beauté de son langage, ses qualités et ses capacités littéraires en épreuve.

Tout en choisissant ses victimes, le héros s'adapte aux circonstances de la scène, en changeant d'apparence d'un mendiant en vêtements usés, à un aveugle aux yeux bandés, d'un vieil homme à un homme boiteux, ou à un orateur pauvre qui éveille la conscience chez les auditeurs. Abû Zayd est un vrai personnage picaresque qui, par ses escroqueries et ses fourberies, gagne à tout prix son bien matériel, en dépit des états de ses victimes. Il est, en quelque sorte, une personne immorale vidée de tout principe, son seul but est l'argent. Néanmoins, le héros se caractérise par le comique et l'ironie, ce qui permet au lecteur de se distraire et d'apprécier sa façon d'abuser les gens.

#### ***IV.3 Autres personnages, rôles et paroles :***

Etienne Calais pense que : « la parole du personnage peut contribuer à la caractérisation du personnage révéler sa psychologie et son idéologie » (2008 : 10). Nous classons les personnages en associant les désignateurs aux paroles par ordre chronologique de l'aventure et en lien directe avec le héros Gil Blas. Mais avant, il faut signaler que les personnages secondaires dans l'aventure de Gil Blas sont bien détaillés, ce qui nous permet de les analyser plus que les personnages secondaires dans les séances qui sont à peine présents pour faire avancer les histoires et agir face au héros. Cela nous amène à dire que l'analyse des personnages secondaires se focalise sur ceux dans l'aventure de Gil Blas. Une multitude de personnages se présente, mais nous ne gardons que les plus importants dans l'aventure.

En lisant l'aventure de Gil Blas, nous pouvons constater plusieurs types de personnages secondaires : ceux qui sont amenés à apparaître une

---

fois, ceux qui sont amenés à réapparaître deux ou plusieurs fois et ceux qui sont amenés à ne plus réapparaître.

#### **IV.3.1 Ceux qui sont amenés à apparaître une fois :**

Ce sont les personnages évoqués dans d'autres histoires-tiroirs ou qui n'ont pas vraiment influencé le sort du héros. Nous citons à titre d'exemple :

##### **IV.3.1.1 L'hôte André Corcuelo :**

Maître d'une hôtellerie d'assez bonne apparence, que le héros évoque et le décrit en disant : « cet hôte, le plus grand babillard des Asturies, et aussi prompt à conter sans nécessité ses propres affaires que curieux de savoir celle d'autrui » (G.B, I, II : 31). Le héros le peint comme une personne curieuse qui se mêle de tout et qui connaît toutes les affaires des autres. Il est un adjuvant puisqu'il apporte de l'aide au héros en lui offrant ses services, plusieurs fois, durant son séjour à Penaflor. Son rôle s'achève ainsi sans qu'il soit évoqué une autre fois après les adieux.

##### **IV.3.1.2 La dame Léonarde :**

« la cuisinière (il faut que j'en fasse le portrait) était une personne de soixante et quelques années. Elle avait eu dans sa jeunesse les cheveux d'un blond très ardent, car le temps ne les avait pas si bien blanchis, qu'ils n'eussent encore quelques nuances de leur première couleur. Outre un teint olivâtre, elle avait un menton pointu et relevé, avec des lèvres fort enfoncées, un nez aquilin lui descendait sur la bouche et ses yeux paraissaient d'un très beau rouge pourpre » (G.B, I, IV : 40)

Ainsi, nous constatons que le héros est très fasciné par la beauté de cette dame qui occupait le poste d'une cuisinière chez les voleurs dans le souterrain. Elle représentait le seul espoir pour héros avec son comportement généreux. Grâce à ce « bel ange des ténèbres » le héros a surmonté son emprisonnement. Ses paroles étaient très rassurantes pour le héros.

##### **IV.3.1.3 Aurore, la fille de don Vincent de Guzman :**

Le héros décrit ce personnage qui incarne le rôle de la fille de son maître au début, puis qui devint son valet, en disant : « sa fille unique, qui

---

entraîna alors dans sa vingt-sixième année, et pouvait passer pour une personne accomplie » (G.B, IV, I : 240). La mission qu'effectue cette jeune fille à Gil Blas était de lui collecter des informations sur son bien aimé don Luis. L'auteur, comme d'habitude, décrit minutieusement cette jeune fille, qui était d' : «une beauté peu commune, elle avait l'esprit excellent et très cultivé » (ibidem), au fur et à mesure de l'aventure. Le souci du style est toujours une priorité et la description est répartie : les qualités et le psychique sont séparés de la description physique. Ce personnage va changer son apparence physique pour attirer l'attention de son bien aimé, et le héros décrit ce changement ainsi : « la belle Aurore [...] elle couvrit ses cheveux noirs d'une fausse chevelure blonde, se teignit les sourcils de la même couleur, et s'ajusta à la réserve de son visage, qu'était un peu beau » (G.B, IV, V : 280). Le rôle de ce personnage s'étale sur sept chapitres, sa description morale et physique s'apparente à un portrait éblouissant qui met le lecteur en position d'imaginer, réellement, une scène fictive.

#### **IV.3.1.4 Le comte Galiano :**

C'est le nom d'un seigneur sicilien qui vient de l'Italie pour s'installer à Valladolid. Le héros occupait le poste d'intendant chez ce comte pour un bon moment, mais après avoir quitté l'Espagne pour retourner en Italie, ce personnage disparaîtra de l'aventure. En le rencontrant pour la première fois, Gil Blas pensait qu'il : « quoique sicilien, paraît généreux, plein de droiture et de franchise » (G.B, VII, XIV : 81). L'auteur décrit aussi l'animal de ce personnage en disant : «un gros singe qu'il avait auprès de lui, et qu'il appelait Cupidon. Je ne savais pourquoi on avait donné le nom de ce dieu à cet animal » (ibidem).

#### **IV.3.2 Personnages amenés à réapparaître une fois :**

Certains personnages vont réapparaître après une éclipse. L'auteur doit déjà les présenter la première fois, comme il précise leur rôle et leur relation avec le héros. Leur deuxième apparition va être une suite de ce qui

---

est déjà passé ou une nouvelle aventure qui va les rassembler avec le héros. Parmi ces personnages, nous citons :

#### **IV.3.2 La mère de Gil Blas :**

C'est un personnage qui apparaît pour la première fois au début de l'histoire et à la déclaration de Gil Blas pour expliquer les raisons de son existence : «il épousa une petite bourgeoise et [...] je vins au monde dix mois après leur mariage » (G.B, I, I : 27). Le héros parle de sa mère, qui était une femme de chambre, c'est le seul détail que propose l'auteur de ce personnage. Le narrateur évoque et se souvient de ce personnage à plusieurs reprises. Ce personnage va s'éclipser durant plusieurs années de l'aventure pour réapparaître une deuxième fois quand le héros retourne à sa ville natale, et cela, après la mort de son père : « votre mère, qui ne se porte pas trop bien, est obligée de servir de garde » (G.B, X, II : 216).

Cette mère apparaît comme une vieille femme triste, fatiguée de servir les autres, n'a pas vu son fils depuis son départ. Suite au décès du père, le héros avait peur de revoir sa mère. La scène des retrouvailles est décrite afin de provoquer les émotions du lecteur et cela à travers le lexique employé : «je parus devant ma mère, une émotion que je lui causai lui annonça ma présence, avant que ses yeux eussent démêlés mes traits, [...] me dit-elle tristement » (ibidem). Cette dame assume, au sens propre, son rôle de mère. Elle cherche la grâce et le pardon pour protéger son fils malgré toutes les blessures et les fautes de son enfant qui l'a abandonnée et ne venait pas la voir pendant plus de vingt ans : «ma mère, voici Gil Blas, votre fils, qui vous prie de lui pardonner les chagrins qu'il vous a causés, et qui vous demande votre bénédiction » (ibidem). Ensuite, le héros présente le portrait psychique de sa mère qui était sage et patiente, surtout au moment où elle vient de perdre son amour éternel et son compagnon de vie : « ma mère était trop préparée à cette mort, pour s'en affliger sans modération » (ibidem).

---

Constatons, dès le premier regard, la clémence d'une mère qui a retrouvé son fils et qui voulait le prendre dans ses bras, le héros s'incline devant son désir, il reste avec sa mère pendant toute la nuit pour se confier à elle : « j'eus [...] avec ma mère un entretien qui dura toute la nuit. Nous nous rendîmes mutuellement un compte fidèle » (ibidem). Convaincu par la tolérance maternelle, le héros cherchait toujours son pardon et son soutien : « comme les pères et les mères cherchent [...] à excuser leurs enfants, nous ne pûmes croire que vous eussiez un si mauvais cœur » (ibidem). Vers la fin du deuxième chapitre de même livre, la mère décida de rester dans sa ville jusqu'à la fin de ses jours et de ne pas partir avec son fils. En effet, Gil Blas rentre chez lui au château de Lirias où on lui annonce, un peu de temps après, la mort de sa mère. Ainsi, son rôle s'acheva et le héros ne l'évoque qu'occasionnellement.

Enfin, nous pouvons remarquer les propos de ce personnage qui sont rares, mais qui sont caractérisés par la sagesse, l'amour et le pardon. Et comme toutes les mères et malgré la longue absence de son fils, elle a assumé son rôle bien comme il faut.

#### **IV.3.2.2 Le capitaine Rolando :**

Son rôle commence dans le premier livre de l'aventure, et le héros va faire sa connaissance : « je m'appelle le capitaine Rolando. Je suis le chef de la compagnie » (G.B, I, IV : 41). Son rôle fut assez important dans cette partie de l'aventure et l'auteur fournit à son lecteur des informations sur le physique, le psychique et le comportement de ce personnage. Dans la bouche du personnage même ou celle du héros, ces informations se manifestent progressivement. Nous commençons, d'abord, par la désignation que le narrateur attribue à ce personnage, appelé parfois le seigneur Rolando, comme au début du cinquième chapitre du même livre, et parfois, le capitaine Rolando, le narrateur emploie les deux désignations pour marquer la même personne. Cela est justifié, puisque la désignation change en fonction du type de relation entre le héros et ce personnage. Le narrateur qui

---

ne connaissait pas vraiment le personnage l'appelait tout le temps le seigneur Rolando, mais une fois que la relation se renforce, le héros l'appelle le capitaine Rolando. Ainsi, le lecteur peut constater que le héros s'est familiarisé avec ce voleur.

D'autres informations sont présentées par le personnage même sous forme de récit de souvenirs d'enfance. Ce récit est relaté face au héros pour que le lecteur puisse imaginer ce personnage :

« Je suis fils unique d'un riche bourgeois de Madrid [...] ma mère entreprit de me nourrir de son propre lait [...] je devins insensiblement l'idole [...] de peur que l'étude ne me fatiguât, je n'apprenais ni à lire ni à écrire [...] ma mère m'accablait de caresse [...] quand je devenais maître de mes actions, nous commençâmes à voler » (ibid : 43).

La description et le récit de vie s'étalent sur toute une page pour parler de sa vie avant d'être voleur, pour ensuite réunir une troupe de fripons dans une grotte. La relation du héros avec ce personnage touche à sa fin après avoir quitter la grotte, et le héros ne le rencontra qu'après un bon moment pour la dernière fois. Leur rencontre fut à Madrid : « J'aperçus le capitaine Rolando. Ma surprise fut extrême [...] ce fameux capitaine, la terreur de cette contée » (G.B, III, II : 178). A la fin de la rencontre, le héros décrit le physique du capitaine en disant que : « c'était un homme fort grand. Il avait le visage long, avec un nez de perroquet, et, quoiqu'il n'eût pas une mauvaise mine, il ne laissait pas d'avoir l'air d'un franc fripon » (ibid : 179). Nous pouvons, ainsi, imaginer cette personne comme une personne malhonnête que nous pouvons la soupçonner, et cela, à cause des propos du héros.

Gil Blas n'évoque plus ce personnage, ni se rappelle de lui puisqu'en réalité, le capitaine Rolando l'a menacé avant de le quitter en disant : « oublie que tu m'as rencontré aujourd'hui, et ne t'entretiens jamais de moi avec personne, car si j'apprends que tu me mêles dans tes discours, tu me connais, je ne t'en dis pas d'avantages » (ibidem). Il est à signaler que le nom de ce personnage est d'origine espagnole, comme d'ailleurs, la plupart des

---

noms employés, et cela prouve l'influence du picaresque espagnol sur les écrits de Lesage. L'Espagne, derrière laquelle se cache la France, l'auteur est un homme marqué par l'ambivalence.

#### **IV.3.2.3 Le docteur Sangrado :**

C'est une personne symbolique qui fait référence aux hommes du savoir à cette époque. L'auteur en profite pour railler les médecins français de son temps. Il apparaît pour la première fois comme : « le docteur que tout Valladolid regardait comme Hippocrate » (G.B, II, II : 112). Le narrateur le décrit comme :

« un grand homme sec et pâle, et qui, depuis quarante ans pour le moins, occupait le ciseau de parques. Ce savant médecin avait l'extérieur grave, il pesait ses discours et donnait de la noblesse à ses expressions. Ses raisonnements paraissaient géométriques et ses opinions fort singulières » (ibidem).

Cette description est assez signifiante sur les deux plans physique et psychique puisque le héros le compare à tous les autres médecins. Emu, au début, par ce personnage, le héros devient son serviteur et son disciple. Le principe de ce personnage sur le plan professionnel était de : « faire saigner et faire boire de l'eau chaude » (ibid : 118). Une technique qui est, selon lui, la plus efficace pour guérir toutes les maladies. Le héros reste en contact directe avec ce personnage durant trois mois de l'aventure, puis il ne parle plus de lui après avoir quitté son service et la ville aussi.

Le docteur Sangrado réapparaît vers la fin de l'aventure quand le héros passe par Valladolid, il alla chez lui pour le trouver : « assis dans un fauteuil, un livre à la main. Il se leva sitôt qu'il nous aperçut, vint au-devant de nous d'un pas assez ferme pour un septuagénaire » (G.B, X, I : 209). A travers les expressions (depuis quarante ans et septuagénaire), nous pouvons déduire la durée de leur séparation (presque trente ans). Le docteur retraité change ses habitudes et ne tient plus comme avant, à son principe :

---

« Une vieille apportait au docteur un verre avec deux carafes [...], l'autre de vin, [...] il but un coup, [...] cela ne lui sauva pas des reproches qu'il me donnait [...] vous buvez du vin, vous êtes déclarés contre cette boisson, vous déplorez l'ignorance des personnes qui appellent le vin le lait des vieillards » (ibid : 211).

Un changement radical de la personnalité et du comportement du docteur Sangrado est dû, selon lui, aux changements de la société, de la science, de la médecine et des pratiques qui déplaisent à ce personnage. Sa jeunesse contredit sa vieillesse puisque tout ce qui était interdit à son jeune âge ne le sera plus à son vieil âge. Finalement, nous pouvons dire que le choix de ce personnage n'est pas dû au hasard, l'auteur voulait présenter à son lecteur un modèle-type des docteurs français à cette époque. Il voulait se moquer de la pratique de ces ignorants et prouver que les nobles ont, aussi, des faiblesses et font le contraire de ce qu'ils disent. Et comme critique directe, le docteur Sangrado est la représentation symbolique du médecin Hecquet, le doyen de la faculté de médecine de Paris.

### **IV.3.3 Personnages amenés à réapparaître plusieurs fois :**

Nous focalisons notre regard ici, sur la parution et les rôles des personnages qui ont une présence permanente dans l'aventure à côté du héros. Personnages que nous désignons secondaires, mais qui contribuent essentiellement au déroulement de l'histoire. Nous n'allons pas suivre forcément l'ordre chronologique de la parution de ces personnages. Commençons d'abord, par le personnage Fabrice.

#### **IV.3.3.1 Fabrice fils du barbier Nûnez :**

C'est un personnage qui apparaît pour la première fois dans le chapitre dix-sept du premier livre. Le narrateur l'introduit en disant qu' « un jeune homme s'arrêta pour me considérer [...] deux années ont-elles si fort changé le fils du barbier Nûnez [...] votre compatriote et votre compagnon d'école. Nous avons si souvent disputé chez le docteur Godinez » (G.B : 95). Son rôle s'étale jusqu'à la fin de l'aventure. C'est un personnage plus au moins

---

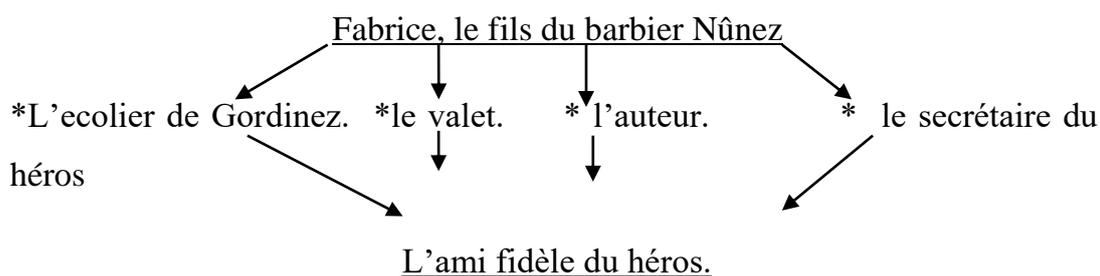
principal dans l'aventure, car, c'est grâce à lui que le héros a pu trouver plusieurs postes comme valet ou secrétaire. Dans le premier chapitre du deuxième livre, l'auteur annonce le rôle de ce personnage : « Fabrice mène et fait recevoir Gil Blas chez le licencié Sedillo » (G.B :103). Ce fut la dernière fois que le héros verra le fils du barbier qui s'éclipsa pour un bon moment pour, ensuite, réapparaître après la mort du maître de Gil Blas : « je rencontrai Fabrice, que je n'avais point vu depuis la mort du licencié Sedillo » (G.B, II, III : 119).

Ce personnage apporte toujours l'aide au héros. Le fils du barbier comble toujours le vide et la demande du héros, il le sauve et le conseille puisque il savait servir son ami d'enfance : « et je courus chez le fils du barbier Nûnez » (G.B, II, IV : 126). Ce personnage va disparaître encore une fois, puisque les deux amis décident de prendre deux chemins différents. Le héros regrette cette séparation et continue son aventure. Le narrateur ne parle plus de ce personnage jusqu'au septième livre. Après une longue absence (plus de quarante-trois chapitres de l'aventure), le fils du barbier réapparaît d'une façon différente. Il change de vêtement, de statut et de caractère. La rencontre des amis fut le sujet de description du narrateur en disant : « j'aperçus Fabrice que j'avais laissé à Valladolid [...] ce qui m'étonna, c'est qu'il s'entretenait familièrement avec le duc de Medina Sidonia et le marquis de Sainte-Croix, [...] il était vêtu aussi proprement qu'un noble cavalier » (G.B, VII, XIII : 71). Un changement radical du personnage qui étonne le héros. Le fait de s'entretenir avec deux personnes très importantes et nobles, d'une façon familière, prouve qu'il est, lui aussi, bien placé. Pour confirmer son incertitude, le héros s'approche de ce personnage et lui adresse la parole. Tout de suite, le personnage reconnaît son ami d'enfance et l'invite chez lui pour faire dissiper son étonnement en disant : « je vais te contenter. Je suis devenu un auteur. Je me suis jeté dans le bel esprit. J'écris en vers et en prose. Je suis au poil et à la plume » (ibid : 72). Avec ces prodigieux propos,

---

le héros n'arrivait pas à croire que son ami, le fils du barbier qui était toujours un domestique et un valet, devient du jour au lendemain un célèbre auteur.

Cependant, l'auteur dénonce, à travers ce personnage, les auteurs de son époque. Une critique comique se manifeste avec les gestes et les manières de ce personnage. Lesage se moque, en toute franchise de cette catégorie de personnes dans la bouche de Fabrice. La désignation change en fonction des conditions qui entourent le personnage. Au début de l'aventure, le narrateur le nomme Fabrice ou le fils du barbier Nûnez, pour devenir après le seigneur Fabricio ou le don Fabricio. Une chose est sûre, ce personnage reste l'ami fidèle du héros et leur relation persiste jusqu'à la fin de l'aventure. Ainsi, entre apparition et disparition, ce personnage représente le secours dont le héros a toujours besoin. Nous pouvons résumer le rôle et les désignations de ce personnage durant l'aventure comme suit :



#### IV.3.3.2 Scipion :

Ce n'est qu'au huitième livre de l'aventure que l'auteur donne naissance à ce personnage. Son rôle initial est un laquais du héros à Madrid. Il est décrit avec ces termes :

« Celui-ci paraissait fort éveillé, plus hardi qu'un page de cour, et avec cela un peu fripon. Il me plut [...] il était intrigant [...] il me fallait un chien de chasse pour découvrir le gibier, c'est-à-dire un drôle qui eût de l'industrie, et fût propre à déterrer et à m'amener des gens [...] c'était justement le fort Scipion. Ainsi se nommait mon laquais » (G.B, VIII, VII : 123).

---

Il semble pouvoir résumer dans ce passage la psychologie du personnage, des qualités dont le héros cherchait dans son laquais, une personne qui s'adapte selon le besoin de son maître. Quant au portrait physique, il est tout à fait écarté, puisque son maître cherchait en lui le soutien moral. Jusqu'ici, aucun détail sur ses vêtements, son comportement et sa vie privée. Ce personnage restera pratiquement, attaché au héros tout le temps. Sa fidélité et son zèle sont remarquables. Son rôle est très important car il influence l'avenir du héros et gère le déroulement de l'histoire avec ces propos.

Scipion, et comme le héros, souhaitait ramener des personnes qui ont besoin d'une intervention du ministre. Il était un vrai chien de chasse et le valet de la maison qui s'occupait de tout. En échange, le héros le récompensait avec dix pistoles pour chaque affaire. Le premier chapitre du neuvième livre annonce clairement son rôle. Il est à la recherche d'une épouse pour son maître et il joue un rôle important dans la préparation de ce mariage. Très minutieux dans sa recherche puisqu'il voulait lui proposer la fille d'un riche orfèvre et : « que l'héritière dont il s'agit est un parti de cent mille ducats » (G.B : 159). Comme son maître, ce personnage est cupide et cherche le bien matériel avant tout. C'est un excellent séducteur et orateur puisqu'il sait ensorceler ses victimes. Une malice mélangée à l'ironie se manifeste dans son discours. Il accompagne tout le temps son maître et ne le quitte sauf si celui-ci l'envoie en mission : la première fois, quand le héros est en prison et la deuxième fois quand il l'envoie à Madrid chez le duc de Lerme pour lui remettre une lettre.

Ce personnage fait preuve d'une éloquence remarquable devant le duc : « Monseigneur, dit Scipion à son excellence, en lui présentant le paquet dont il était chargé, un de vos plus fidèles serviteurs, qui est couché sur la paille dans un sombre cachot de la tour de Ségovie, vous supplie très humblement de lire cette lettre » (G.B, IX, VIII : 196).

---

Pour la troisième fois, ce personnage quitte son maître qui l'a envoyé à la nouvelle Espagne en mission pour en tirer profit. Une absence qui dure longtemps. Ce personnage s'éclipse pour marquer, ensuite, son retour de la nouvelle Espagne. Ainsi, nous pouvons dire que Scipion est un symbole de l'amitié dans une société de trahison, de supercherie, de fourberie et de moquerie. L'ami fidèle de Gil Blas, il consacre son temps et ses efforts au service de son maître. Il est un personnage à double facettes puisqu'il est malin avec les autres et fidèle à son maître. Chose qui se traduit clairement dans son discours qui ne manque pas d'éloquence. Ses comportements sont ceux d'un vrai picaresque en quête de fortune et de gloire.

#### **IV.3.3.3 Laure :**

C'est le deuxième personnage féminin qui réapparaît plus d'une fois (après la mère de Gil Blas). Il voit le jour dans le troisième livre de l'aventure et, c'est le héros qui le décrit en disant : « je vis sortir une dame, richement habillée, et parfaitement bien faite [...] pour me faire voir qu'elle méritait [...], elle leva son voile, et offrit à ma vue un visage des plus agréables » (G.B, III, V : 200). Le lexique employé dans la description est mélioratif puisqu'il la nomme (ma beauté, cette créature qui m'a frappé). De son côté, la vieille femme, qui a réuni ce personnage et le héros, emploie aussi un lexique mélioratif très riche pour valoriser Laure (une veuve jeune, de qualité, délicate, etc). Chaque fois qu'elle parle d'elle, elle évoque en lui la curiosité et les émotions.

Au moins, c'est ce que le héros pensait de cette jeune-veuve. Une femme sage, très belle, très riche et qui sait parler parfaitement. Grâce à son style vertueux et à son éloquence inépuisable, ce personnage a su charmer le héros. Or, une telle perfection cache toujours des secrets. La réapparition de Laure va dévoiler son vrai caractère. En une scène comique, le héros découvrira la réalité. Il s'agit d'un personnage picaresque qui est à la recherche de la fortune et de l'argent, en dupant les jeunes bourgeois.

---

Toutefois, cette femme sera par la suite, dupée ironiquement par un autre personnage.

#### **IV.3.4 Personnages secondaires plus au moins anonymes :**

Les personnages secondaires qui se manifestent dans les Maqâmat d'Al-Harîrî sont différents par rapports à ceux employés par Lesage. Ils apparaissent ou réapparaissent sans leurs donner une grande importance. Il y a une diversité de personnages qui ne sont pas nommés mais qui sont désignés par rapport au lien qui les réunit au héros et au narrateur. Nous pouvons les classer en deux catégories différentes : ceux qui sont en rapport directe avec le héros et l'aident et ceux qui n'ont pas une relation directe avec lui.

Pour la première catégorie, nous pouvons citer le fils du héros qui voyage avec lui et qui participe aux événements comme dans les séances n°04 et n°23. C'est un jeune homme qui l'accompagne et qui prend rarement la parole mais le héros le présente comme étant son fils. Il y a aussi son épouse qui la présente comme une vieille femme, sans citer d'autres détails. Sa présence est rare comme dans les séances n°09 et n°40.

Et pour la deuxième catégorie, les personnages sont généralement ceux qui seront dupés par le héros et ceux qui sont là pour leur simple présence (rappelons que l'origine du mot maqâma est la rencontre de plusieurs individus dans un même endroit pour discuter et s'amuser). Parmi ces personnages, nous citons les compagnons et les amis du narrateur comme dans les séances n°22 et n°39. Les hommes de pouvoir comme le calif, le cadi ou le juge et l'imam sont rarement nommés, mais qui peuvent parfois, être désignés par le statut, le poste occupé et même la ville où ils vivent comme dans les séances n°08, n° 23 et n° 34. Le discours de ces personnages est marqué par la virtuosité stylistique, tout comme celui du narrateur. La description de ces personnages est rare car l'auteur ne s'intéresse qu'à la façon d'harmoniser son discours.

---

## V Les noms des personnages dans les deux corpus :

En lisant un roman, le lecteur s'attend à ce que le personnage a une identité, un nom qui le diffère des autres et qui permet au lecteur de suivre son parcours dans le récit et de le reconnaître durant l'histoire. Le nom des personnages peut servir aussi comme titre d'un roman (c'est le cas de plusieurs romans surtout au XVII, XVIII et XIX<sup>ème</sup> siècles). Le choix des noms des personnages reflète le désir de l'auteur de tisser une relation entre son roman (la fiction) et la réalité, comme il peut créer une relation entre les personnages et l'histoire même. L'auteur essaye de créer des personnages réels à travers les noms imaginaires pour compléter les composantes du texte.

### V.1 *L'évolution du nom propre :*

N'importe quel énoncé permet de se rendre compte de l'importance des noms propres dans la langue. Or les noms propres, malgré leur importance dans les textes, sont fréquemment mis à l'écart, surtout en linguistique. Leur rôle est minimisé et la grammaire ne leur propose pas une description détaillée. Pourtant, les travaux linguistiques ne manquent pas ces dernières années. Du coup, les linguistes s'approprient le nom propre, longtemps « abandonné », pour constituer plusieurs approches : syntaxique, sémantique, lexicale. Cependant, le nom propre a fait l'objet d'étude des plusieurs disciplines en science humaine et sociale. Nous faisons appel, s'il est nécessaire, à des disciplines annexes, qui ont influencé les travaux linguistiques comme la logique et la philosophie.

Nous nous intéressons à l'emploi et le statut des noms propres en littérature. Or, la question pertinente : qu'est-ce qu'un nom propre ? ne fait pas l'objet de cette analyse. Nous partons du fait que le nom propre a un/ des sens et qu'il est toujours relié à un référent.

---

## V.2 Définitions du nom propre :

La définition générale du nom propre est d'ordre formel. Le nom propre doit s'écrire avec une majuscule initiale, ne figure pas dans les dictionnaires comme il ne se traduit pas. La définition morpho-syntaxique précise que sa construction se fait sans déterminant. La définition sémantique le présente comme un terme dépourvu du sens, contrairement à la définition pragmatique qui le relie à un référent unique. Cependant, aucune définition n'est totalement complète et satisfaisante, puisqu'il est toujours défini par opposition au nom commun. Le Petit Robert (2005) conçoit le terme comme un Nom et nous trouvons l'usage des expressions comme : « nom de famille, petit nom, se faire un nom, au nom de, etc ».

A ce stade d'analyse, nous nous intéressons aux anthroponymes pour voir comment le choix de nom des personnages a été effectué ? Comment un romancier choisit-il le nom de son héros ? L'onomastique romanesque (la science qui s'intéresse à l'étude des noms propres dans les romans, c'est-à-dire d'un point de vue littéraire) a pour objectif d'étudier la valeur et la signification des noms propres dans l'œuvre littéraire. Le sens du nom propre se manifeste à un premier niveau dans sa conception par l'auteur et à un deuxième niveau dans la perception de l'œuvre par le lecteur. C'est toute une construction multidimensionnelle qui intervient et qu' : « on peut étudier [...], en cherchant les causes et les raisons du choix de tel ou tel nom propre, ou de celui de la réception, en montrant en quoi le nom propre contribue, pour le lecteur, à la construction et la représentation du personnage » (Leroy, 2004 : 101). Ajoutons à cette construction d'autres éléments comme la sonorité du nom.

---

## ***V.2 Les anthroponymes proposés par Lesage :***

Les noms des personnages des deux corpus sont porteurs de sens que le lecteur peut constituer progressivement en recueillant des informations que fournissent les deux auteurs dans la bouche de leur narrateur au fil de l'aventure. Lesage propose une construction onomastique très variée tout en s'inspirant des noms espagnols. Le sens du nom de personnage est élaboré à partir de la description physique et psychique du personnage même. Cela n'empêche pas de dire que le contexte de l'écriture n'intervient pas dans la construction du sens. L'entourage du narrateur a son impact sur le choix des noms. Comme nous l'avons déjà mentionné avant, le nom de personnage se reflète sur le caractère même de celui-ci. Nous proposons quelques exemples de l'aventure de Gil Blas pour voir comment le lecteur peut construire un sens du nom du personnage, en se référant à la relation nom/ caractère du personnage.

\*Commençons par le nom du héros. Gil Blas de Santillane est un nom constitué de trois désignateurs. Le choix de ce nom est justifié dès le début par l'auteur : Gil est le prénom du parrain du héros, quoique la ressemblance entre les deux personnages est totalement absente. Blas de est le nom de son père qui était au service de la monarchie espagnole. Pour ce qui est du terme Santillane, il est dérivé de l'espagnol « Santillana Del Mar » qui est l'une de plus ancienne et plus belle cité de l'Espagne. Le choix de ce nom montre l'influence de la littérature espagnole sur les écrits de Lesage. Le nom de Gil Blas de Santillane constitue aussi le titre du roman.

\*Le docteur Sangrado : le nom est espagnol et qui signifie saigné. Ce nom est associé au désignateur « docteur ». Ensemble, ils ont une signification implicite puisque l'auteur dénonce et critique un célèbre médecin français qui fait toujours saigner ses malades. Au fur et à mesure de la lecture, nous pouvons constater, à travers le caractère de ce personnage, le sens du nom employé et son choix par l'auteur. Le portrait physique du personnage favorise la construction du sens car il s'agit d'une personne

---

maigre. La sonorité du nom joue en faveur du sens, nous entendons clairement *sang* dans Sangrado.

\*Le duc de Lerme : un autre nom dérivé de l'espagnol Lerma est le nom d'un personnage historique espagnol sous le règne de Philippe III, roi d'Espagne (1578/ 1621). Le personnage est nommé durant toute l'aventure ainsi, quoiqu'en réalité ce titre de noblesse fut créé pour la première fois en 1599 et donné à Francisco Gómez de Sandoval y Rojas. Le personnage est nommé aussi premier ministre à plusieurs reprises. Lesage emploie plutôt des désignations que des noms propres.

\*Le prince d'Espagne : une autre désignation utilisée à la place du nom propre Philippe IV (1605/1665). L'auteur emploie seulement des désignateurs du titre de noblesse ou de grade sans avoir recours au nom du personnage. De temps à autre et en fonction de la description, il utilise « l'héritier de la monarchie espagnole » pour désigner le même personnage.

En effet, nous remarquons que Lesage emploie deux catégories de nom. Pour ce qui est des personnages historiques, il fait appel aux désignateurs qui marquent le grade et la classe sociale (duc, don, dona, seigneur, prince et roi). Or, quant-il s'agit des personnages fictifs ou romanesques, l'auteur leur attribue des noms propres inspirés de la littérature espagnole.

### **V.3 Les anthroponymes proposés par Al-Harîrî :**

Les noms propres dans les séances sont, aussi, répartis en deux catégories. Il existe des noms de personnages historiques qui sont rarement cités et des noms de personnages romanesques à côté de la présence de personnages désignés généralement par leur sexe, âge ou fonction. Les noms propres qui dominent sont uniquement deux (celui du héros et celui du narrateur).

---

D'abord, le nom du narrateur est le premier nom propre annoncé, toujours, au début de chaque séance dans le protocole d'ouverture. Al-Harîth Ibn Hammam est un nom composé de deux désignateurs Al-Harîth et Ibn Hammam. Deux noms propres reliés par le mot « Ibn » ou fils qui revoie à la paternité car la société musulmane nomme les personnes par rapport au lien familial ascendant. Il n'existait pas, à cette époque, le nom et le prénom, mais (x le fils de y le fils z). Ce nom d'agent (Harîth) signifie en arabe (laboureur). Il signifie aussi, le courage et la force (autrefois, on disait que ce nom est synonyme de lion).

\*Abû Zayd As-sarûdjî : une autre construction du nom est proposée par l'auteur pour nommer son héros, le bohème imposteur. C'est un nom composé de deux désignateurs et qui contrairement, au nom du narrateur, leur relation est descendante. Au lieu de nommer le héros (Ibn x), l'auteur le nomme par rapport au nom de son fils (Zayd) pour avoir (le père de Zayd). Le deuxième désignateur est celui de la ville d'origine du héros (Sarûdj), d'ailleurs, le héros insiste sur ses origines à plusieurs fois comme dans la séance 29 et la séance n°48, où il prétend que sa ville est reconnue par ses gens croyants et pieux :

"أنا من ساكني سروج ذوي الدين و الهدى".

Cependant, une relation d'opposition relie le caractère du héros et le sens du nom du narrateur, le premier est imposteur qui cherche à gagner le bien matériel sans efforts ni peine et le deuxième qui, son nom montre qu'il s'agit d'une personne sérieuse et honnête. Une autre explication du choix des noms de ces deux principaux personnages est proposée par Katia Zakharia dans son article « Les références coraniques dans les Maqâmat d'Al-Harîrî »<sup>25</sup>, où elle affirme que dans la séance n°48, il ya une ressemblance entre le verset coranique où le nom de Zayd est mentionné et les vers de

---

<sup>25</sup> -ZAKHARIA. K, 1987, « *Les références coraniques dans les Maqâmat d'Al-Harîrî : éléments d'une lecture sémiologique* », in *Arabica*, Brill Academic Publishers, n°34, vol03, PP275-286, en ligne.

---

l'auteur. Elle ajoute que le choix des deux noms (celui du héros et celui du narrateur) est en réalité le découpage du nom de Zayd Ibn Harîtha, un esclave adopté par le Prophète : « il (l'auteur) relie les héros de la maqâma à celui qui représente dans l'Islam l'homme exemplaire, par un lien qui renforce la curieuse résonance des noms propres : Zayd et Abû Zayd ; Al-Harîth et Harîtha » (1987 : 283-284).

\*La fille du héros Meriem : l'auteur attribue le nom de Meriem à la fille du héros dans la séance n°09. Un personnage secondaire qui aide son père à jouer un tour devant le juge. Sa description reflète le caractère de la Sainte Marie. C'est ce que l'auteur veut faire croire à son lecteur au début de l'aventure.

Ajoutons à cela, d'autres noms et d'autres désignations générales qu'utilise l'auteur dans ses séances. Nous trouvons des noms propres à côté des désignateurs. Tantôt, le personnage est nommé comme le Prophète Mustapha dans la séance n°31, Abû Moura dans la séance n°22, Abû Oubaïda dans la séance n°02 ou le nom de Malik Ibn Taouk dans la séance n°10. Tantôt, la désignation est d'ordre général comme le Wali dans la séance n°22, une femme dans la séance n°09 qui, au début était anonyme puis elle révèle son nom au juge (le juge est aussi une désignation générale), Cheikh ou un vieillard comme dans la séance n°08.

## **VI Convergences des personnages dans les deux corpus :**

Plusieurs points de ressemblance se manifestent dans l'analyse.

-Un seul narrateur principal, pour chaque récit, relate les événements. Le narrateur des séances et celui des aventures de Gil Blas sont un narrateur/personnage.

-Les deux narrateurs voyagent et changent de destination en fonction de leur quête (Al-Harîth est à la recherche de divertissement et Gil Blas de la fortune).

---

-Les deux auteurs adressent leurs récits à un narrataire précis, tout en cherchant de lui donner une leçon de moral.

-Une diversité de personnages secondaires se présente dans les deux écrits. Ces personnages sont répartis de façon assez similaire puisque les deux auteurs font appel à des personnages nommés et d'autres qui sont anonymes.

-La nomination des personnages des deux récits est choisie de la même façon. Nous pouvons constater l'influence du caractère sur le nom propre.

-Les deux héros sont nommés en faisant référence à la ville d'origine de chacun.

### **VII Divergences des personnages dans les deux corpus :**

En effet, nous constatons certains points de différences qui sont dus aux raisons déjà citées (le temps, le milieu, la religion). Nous pouvons les résumer ainsi :

-Le narrateur Gil Blas cède sa place à d'autres narrateurs pour relater des événements qui n'ont pas une relation directe avec l'histoire principale. Or, Al-Harîth rapporte des événements déjà racontés, comme il rapporte, aussi, des événements qui lui ont arrivés. Il y a plusieurs narrateurs secondaires dans l'aventure de Gil Blas à la différence des séances.

-La plupart des personnages secondaires de l'aventure de Gil Blas sont nommés avec précision, contrairement, aux personnages secondaires des séances qui sont seulement désignés.

-Lesage attribue des noms espagnols à ses personnages, alors qu'Al-Harîrî garde les noms propres arabes. Cela est justifié par le fait que Lesage était charmé par la littérature espagnole, alors qu'Al-Harîrî était fortement influencé par le pionnier du genre (Al-Hamadhanî).

-Certains personnages secondaires de Lesage apparaissent et réapparaissent, contrairement aux personnages secondaires des séances qui ne sont mentionnés qu'une seule fois.

---

Pour conclure, nous pouvons dire que nous avons pu atteindre les objectifs fixés au début du chapitre, à travers l'analyse des éléments essentiels comme la relation narrateur/narrataire et la relation des personnages secondaires. Nous avons montré comment le caractère du personnage détermine son nom propre et comment ces noms ont un sens bien déterminé. Une distribution des rôles totalement différente se présente dans les deux corpus à cause de la longueur des récits analysés.

Néanmoins, il faut dire que les personnages agissent sur le temps et l'espace de la narration et inversement. L'espace et le temps aident l'auteur dans l'organisation de la relation des personnages, comme ils ponctuent l'acte de narration. Une analyse des deux concepts nous semble nécessaire pour enrichir notre étude comparative. Enfin, nous ne devons pas oublier que les thèmes tracent des frontières pour les personnages et définissent leur personnalité. C'est ce que nous allons voir dans le chapitre suivant.

**CHAPITRE III :**  
**HIÉRARCHISATION**  
**THÉMATIQUE**

---

\*Objectifs :

-Comment les thèmes sont-ils représentés ? Comment sont-ils reliés entre eux et comment sont-ils liés à leurs motifs ?

-Pourquoi les romans picaresques français et arabe gravitent autour de la thématique ?

Il nous semble important dans ce chapitre de définir et de déterminer les thèmes que proposent les deux auteurs, cela pour bien comprendre le contenu des textes proposés. Pourquoi et comment ces thèmes tissent-ils délicatement des relations entre eux et avec la société ? De la même façon que les chapitres précédents : nous commençons par un préambule théorique, que nous jugeons nécessaire pour éclaircir les grands axes d'analyse. Puis, nous passons à l'analyse des deux corpus en fonction des objectifs. Nous achevons ce chapitre par un résumé qui récapitule les convergences et les divergences à propos de l'étude thématique des deux corpus.

## **I Concepts définitoires :**

Pour l'analyse, nous faisons appel à plusieurs concepts et définitions. Commençons par le thème, la thématologie, l'analyse thématique, et la carte des thèmes.

### **I.1 Définitions du thème :**

La notion même de thème peut être appréhendée de plusieurs manières. Dans un texte, le thème ne va pas apparaître tout le temps sous le même aspect linguistique ; il est représenté par une séquence. Smekens (université Da Grand) définit ainsi la notion de « thème » : « c'est un élément sémantique qui se répète à travers un texte ou un ensemble de textes » (1995 : 96). Le thème varie constamment, il peut être sous forme d'une figure, d'un sentiment, d'un acte de vie ou d'un objet. Le thème est ce dont on parle, chaque interlocuteur admet le thème lorsqu'il le rencontre. Il

---

est représenté par des séquences linguistiques (phrase, un nom propre, pronoms).

Le thème selon Doubrovskuy : « [...] n'est rien d'autre que la coloration affective de toute expérience humaine, au niveau où elle met en jeu les relations fondamentales de l'existence, c'es- à- dire la façon particulière dont chaque homme vit son rapport au monde, aux autres et à Dieu [...] » (cité par Collot, 1988 : 80).

Roland Barthes définit le « thème » comme un « itératif », ce qui veut dire, qu'il est répété tout au long de l'ouvrage et qu'il constitue, par sa répétition, l'expression d'un choix existentiel. Il ajoute, en disant que le thème est aussi « substantiel » puisqu'il met en jeu une attitude à l'égard de certaines qualités de la matière. Le thème, donc, supporte un système de valeurs. Il s'associe à d'autres thèmes pour constituer « un réseau organisé d'obsessions », « un réseau de thèmes » qui tissent entre eux des rapports divers (cité par Rastier, 1995 : 246).

Le thème, selon la critique thématique, est présenté par Michel Collot dans son article comme :

« Un signifié individuel, implicite et concret ; il exprime la relation affective d'un sujet au monde sensible, il se manifeste dans les textes par une récurrence assortie de variations ; il s'associe à d'autres thèmes pour structurer l'économie sémantique et formelle d'une œuvre » (ibidem).

Il est à signaler que la notion du « thème » est utilisée dans des domaines différents :

-Comme une référence à un segment de la phrase à l'intérieur de la dynamique textuelle.

-Pour caractériser l'unité sémantique, etc.

Dominique Maingueneau définit le thème, qui caractérise l'unité sémantique, en disant : « Le thème d'un texte correspond à ce

---

qu'intuitivement on peu exprimer comme « de quoi » ça parle ? [...]. Certains parlent de macrostructure sémantique pour désigner le thème» (1996 : 83-84).

Donc, au sens le plus large, le thème est un élément sémantique, souvent répété dans le corpus. Un thème n'est pas seulement l'élément conceptuel général (l'amour, l'espoir, la mort, le voyage, la vérité, etc.), mais il est aussi, un autre élément conceptuel (le concept, l'amour des animaux). Le thème est considéré comme un tout inanalysé, et qui correspond à un sème dont la répétition constitue —> une isotopie. Le thème considéré comme un tout analysé, il correspond à un groupe de sèmes occurrents (répétés ensemble)

—>c'est une molécule sémique.

Les thèmes constituent à la fois le matériau et l'imaginaire de la littérature. Ils permettent à l'analyste de découvrir les aspects de l'élaboration d'un texte littéraire, où s'installe son intérêt.

Nous nous intéressons plus particulièrement à la notion du thème comme unité sémantique : à propos de quoi, une parole est écrite, une œuvre est produite. Les textes littéraires, en particulier, développent systématiquement plusieurs thèmes à la fois. Et, c'est ce qu'on appelle : texte « poly-isotopiques ». D'ailleurs, c'est le cas de notre corpus qui développe à la fois une diversité de thèmes: Alain René Le Sage et Abu El Kacim Al Harîrî se sont inspirés de la vie quotidienne, des fléaux sociaux et des faits culturels et religieux pour élaborer un tableau mosaïque de chaque société. Les deux auteurs présentent des œuvres d'histoires vécues. Convergences ou divergences des deux histoires, la thématique est présentée d'une façon presque similaire et avec un souci des détails donnés.

Différents thèmes sont abordés dans *l'Histoire de Gil Blas de Santillane* ainsi que dans les *Maqâmat*. Nous proposons un inventaire de ces thèmes par ordre chronologique.

---

## **I.2 Analyse thématique :**

La thématique est un ensemble d'au moins deux thèmes, dont les relations ne sont pas nécessairement explicitées. Il peut, aussi, s'agir d'un simple inventaire de thèmes en coprésence. L'analyse thématique est l'analyse des contenus du texte, de quel ordre qu'il soit : du grand thème au thème le plus prosaïque ; du thème principal au plus mineur; de l'état au processus (action) ou à la qualité. En ce sens large, l'analyse thématique inclut notamment l'analyse actionnelle (analyse de l'action) et l'analyse des personnages (Les acteurs).

Pour faire le tour du thème, on peut également, regrouper les informations à partir des questions analytiques (qui, quoi, quand, comment, où, pourquoi, quels résultats). On peut enrichir l'analyse thématique en tenant en compte de la relation de comparaison entre les thèmes et la disposition des thèmes.

L'analyse thématique est une méthode d'analyse consistant « à repérer dans des expressions verbales ou textuelles des thèmes généraux récurrents qui apparaissent sous divers contenus plus concrets » (Mucchielli, 1996 : 259) ; autrement dit, l'analyse thématique consiste « à procéder systématiquement au repérage, au regroupement et, subsidiairement, à l'examen discursif des thèmes abordés dans un corpus » (Paillé et Mucchielli, 2008 : 162).

Sur la trace des travaux de Lannoy, de Paillé et de Mucchielli, la réalisation de notre analyse thématique se constitue des étapes suivantes :

-Le codage thématique inductif : consiste à identifier les thèmes et leurs contenus. Il est appelé aussi codage ouvert (open coding, latent coding).

-L'étiquetage thématique, ou une première identification des thèmes. Cela se fait dans le but de classer le matériau ou les données (le corpus, le texte) en différents ensembles. L'étiquette est, avant tout, un outil d'identification et de

---

découpage du matériau. Les thèmes sont établis progressivement et désignés par un mot ou une expression.

En ce qui concerne le repérage des thèmes dans le corpus, il y a plusieurs façon pour le faire, G.W, Ryan et H.R Bernard, en proposent de :

« Repérer les idées récurrentes, répétées, lancinantes : plus une idée (ou une figure) est présente dans un matériau, plus elle constitue un thème, et un thème central ; cette répétition peut se repérer au sein d'un même matériau, mais également entre plusieurs matériaux (plusieurs entretiens, textes, supports, etc.), dans une visée comparative » (2003 : 85).

-La dernière étape de l'analyse thématique consiste en la consolidation des thèmes : c'est le fait de savoir et de comprendre comment ces thèmes s'organisent entre eux.

## **II Les thèmes dans l'histoire de Gil Blas de Santillane :**

Différents thèmes sont présentés dans cette aventure. Nous pouvons les étiqueter comme suit : d'ordre social, politique ou religieux. L'auteur présente une toile très riche dans son roman.

### **II.1 Thèmes sociaux :**

Une peinture, critique et ironique de la société française, fait l'objet de la part de l'auteur. Nous pouvons citer quelques thèmes traités à titre d'exemple :

Thèmes	Exemples de « Gil Blas de Santillane »
-Les voyages	-L'aventure du protagoniste principal à la recherche de la gloire (voyage à Salamanque, à Valladolid, à Madrid). -Les aventures des personnages secondaires à la recherche de l'amour, de la fortune et de la

	<p>gloire (Aurore à la recherche de l'amour, Laure à la recherche de célébrité, Raphaël pour fuir le passé.etc.)</p> <p>-Voyage en l'Orient, à Alger</p>
-Les classes sociales	<p>-L'histoire du prince d'Espagne.</p> <p>-Rolando, fils d'un bourgeois qui devient un voleur.</p> <p>-Gil Blas de Santillane, un pauvre jeune qui occupe un poste de grade au ministère.</p> <p>-Laure, une comédienne qui se prend pour une duchesse.</p> <p>-Camille, une friponne qui se prend pour une doña.</p> <p>-Gil Blas un valet le matin et don César le cavalier le soir.</p> <p>-La doña Mencia de Mosquera issue d'une famille noble et épouse d'un grand seigneur.</p> <p>-Le caractère de la marquise de Chaves.</p> <p>-Le seigneur Sicilien et le premier ministre qui sont deux grands seigneurs riches et avarés.</p>
Le bien matériel	<p>-L'aventure du héros est une quête de la fortune.</p> <p>-Le capitaine Rolando et les voleurs.</p> <p>-Fabrice, le fils d'un pauvre barbier.</p> <p>-Raphaël et Camille qui volent Gil Blas.</p> <p>-Les cuisiniers qui profitent des biens du seigneur sicilien.</p> <p>-Le muletier qui a piégé le héros en route pour Madrid.</p> <p>-La doña Mencia de Mosquera qui a récompensé Gil Blas.</p>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Gil Blas, l'homme riche qui a une bonne fortune.</li> <li>-Le bon usage des ducats de Gil Blas.</li> <li>-Les fiançailles de Gil Blas à la fille d'un riche orfèvre et l'histoire de la dot.</li> <li>-Scipion en quête de la fortune.</li> <li>-Gil Blas recevant un don de duc de lerne.</li> </ul>
<p>-L'amour : fidélité et trahison.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-L'amitié forte de Gil Blas et de Fabrice.</li> <li>-La fidélité de Scipion à son maître Gil Blas de Santillane.</li> <li>-Le mariage de vengeance.</li> <li>-L'histoire d'amour d'Aurore de Guzman et de don Luis Pacheco.</li> <li>-L'amour et la fidélité de don Alphonse à Séraphine.</li> <li>-La trahison de la mère de Raphaël.</li> <li>-L'amour fraternel entre Raphaël et sa sœur.</li> <li>-L'amour de Gil Blas de Santillane et la dame Lorença Séphora.</li> <li>-La relation amoureuse de Gil Blas et de Laure.</li> <li>- La relation amoureuse de Gil Blas et la belle Antonia.</li> <li>- Gil Blas et l'amour maternel.</li> <li>-Scipion et son amour pour sa femme.</li> <li>-L'amour du roi pour Lucrèce.</li> <li>- La doña Catalina qui trahit, à la fois, le prince d'Espagne et le don Calderon.</li> <li>-la trahison de l'épouse du calif Soliman.</li> <li>-Le mariage double de Lirias.</li> </ul>

<p>La prison</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Gil Blas de Santillane, un jeune homme enfermé dans son village natal et qui voulait le quitter.</li> <li>-Gil Blas de Santillane enfermé dans une cave souterraine.</li> <li>- La doña Mencia enfermée avec Gil Blas dans la cave.</li> <li>-Le quotidien de Gil Blas chez le docteur Sangrado qui l'enferme et le prive de tout.</li> <li>-Gil Blas et la tour de Ségovie.</li> <li>- le nouveau domicile de Gil Blas au théâtre : une vie pénible pour le héros.</li> <li>-Gil Blas en prison à Astorga pour avoir volé un gentil homme cavalier.</li> </ul>
<p>-Le banquet et la nourriture.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Les voleurs autour de la table de dîner.</li> <li>-La nourriture durant le séjour chez le docteur Sangrado.</li> <li>-L'histoire de la fable indienne.</li> <li>- Les repas et la nourriture évoqués durant l'aventure du héros.</li> <li>-La discussion sur les types de vin.</li> <li>-Les dîners et les soirées de réceptions chez les comédiennes.</li> <li>-Les réceptions qu'organise Fabrice chez son ami Gil Blas.</li> </ul>

-La friponnerie et la ruse.	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Le muletier qui a acheté la mule de Gil Blas à moitié prix.</li> <li>-Scipion qui a arnaqué l'orfèvre.</li> <li>-Gil Blas qui boit l'alcool durant l'absence de son maître le docteur Sangrado.</li> <li>-Raphaël qui apporte secours à Camille.</li> </ul>
-----------------------------	---

Nous pouvons constater, à travers les exemples cités, que l'auteur présente différentes images pour chaque thème. Il donne, à son lecteur, plusieurs historiettes pour montrer un seul phénomène social. Si nous prenons, comme exemple la friponnerie, nous remarquerons que l'auteur insiste sur ce fléaux social à travers les personnages et les aventures du héros.

## II.2 Thèmes religieux :

La religiosité au XVIII<sup>ème</sup> siècle est, aussi un axe important. Alain Lesage a traité ce sujet, mais d'une façon particulière en mobilisant sa rhétorique et son éloquence. Nous citons à titre d'exemple :

-La religion.	<ul style="list-style-type: none"> <li>-L'islam en Andalousie.</li> <li>-La conversion de Raphaël.</li> <li>-L'oncle Perez, le chanoine.</li> <li>-Le licencié Sedillo, un célèbre chanoine.</li> <li>-L'histoire de l'archevêque de Grenade.</li> <li>-Raphaël qui devient un prêtre.</li> </ul>
-La Mort.	<ul style="list-style-type: none"> <li>-La mort de l'épouse de Gil Blas et de son enfant.</li> <li>-La mort des parents de Gil Blas.</li> <li>-La mort des patients que traite Gil Blas, le disciple du docteur Sangrado.</li> <li>-La mort du Roi d'Espagne.</li> <li>- La mort du Roi de Sicile.</li> <li>-La mort de don Guzman.</li> </ul>

	-La peste qui a tué de nombreuses personnes.
--	--

### II.3 Thèmes politiques :

La politique est un sujet interdit pour les classes sociales inférieures. Ni le peuple, ni les auteurs, ni les comédiens n'avaient le droit d'évoquer ce sujet en toute franchise. Or, Lesage n'a guère laissé, de côté, la politique surtout quand elle influence directement le sort d'un peuple qui subit les conséquences de l'injustice du régime. Le sujet est abordé différemment à plusieurs reprises :

-La politique	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Gil Blas, le secrétaire du premier ministre, abuse des gens par son pouvoir.</li> <li>-Le Roi d'Espagne qui ne s'intéresse qu'à son intérêt personnel.</li> <li>-Le prince d'Espagne, successeur du Roi Philippe IV.</li> <li>-Le secrétaire Calderone.</li> <li>- Le duc de Lerme et la corruption.</li> <li>-Don Alphonse de Leyva, un homme sage, qui s'intéresse aux préoccupations du peuple.</li> </ul>
-La critique des hommes de lettres, des médecins et des comédiens.	<ul style="list-style-type: none"> <li>-L'oncle Perez, au début de l'aventure, qui voulait offrir à son neveu une bonne éducation.</li> <li>-Voyage de Gil Blas à Salamanque pour s'instruire.</li> <li>-La recette magique du docteur Sangrado pour soigner les patients : faire saigner et boire de l'eau abondamment.</li> <li>-Gil Blas, le disciple du docteur Sangrado avec son fameux manteau.</li> <li>-Fabrice, le fils du barbier qui est devenu,</li> </ul>

	<p>subitement, un écrivain et poète.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-La vie des comédiens.</li> <li>-L'image des auteurs dans la société européenne.</li> <li>-La vie des comédiens dans le théâtre et la façon dont le public les reçoit.</li> <li>- les coutumes et les mœurs des comédiens à cette époque.</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>-La critique des hommes de pouvoir.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Le prince d'Espagne et le divertissement.</li> <li>-Le premier ministre qui cherche son bien matériel et son intérêt personnel.</li> <li>-Gil Blas, le secrétaire général du premier ministre.</li> <li>-Le corregidor et la cour.</li> <li>-L'histoire du capitaine Rolando.</li> </ul>

Nous pouvons remarquer, à travers l'inventaire des thèmes traités dans cette aventure, l'importance qu'accorde Lesage à la société espagnole. Les aventures de Gil Blas sont une mosaïque thématique bien faite pour plusieurs objectifs, c'est tout un procès destiné à dénoncer la société européenne.

Nous étudions, plus tard, en détail ces thèmes, tout en nous appuyant sur des illustrations prises du roman, nous verrons quels sont les points forts de cette toile, puis, nous élaborons une comparaison à ce niveau, pour voir quelles sont les divergences et les convergences qui peuvent exister entre cette aventure et les Maqâmat.

---

### III Les thèmes des Maqâmat d'Al Harîrî :

En Orient au X<sup>ème</sup> siècle, un nouveau genre d'écriture surgit en littérature arabe, c'est les Maqâmat. Avec sa richesse thématique et son souci de bien dire, ce genre commence à attirer, de plus en plus, les lecteurs qui, au fur et à mesure, découvrent cette peinture amusante et éducative des fléaux sociaux. C'est une critique ironique d'une société et d'un pouvoir laxiste.

En dépit de toute critique déjà faite par les Maqâmat, ce genre reste, par excellence, la toile la plus expressive des deux sociétés : arabe et perse. Tout comme Lesage, L'auteur des Maqâmat, et avec sa franchise et son audace expose, à ses lecteurs, une thématique variée d'ordre social, religieux et politique. Voici quelques exemples :

#### III.1 Thèmes sociaux :

Thèmes	Exemples des « Maqâmat d'AL Harîrî »
-Les voyages	-Le narrateur qui se déplace, de ville en ville, à la recherche de divertissement et du plaisir. -Les noms donnés aux Maqâmat selon les villes visitées. -Le héros qui change son nom et son statut de ville en ville. -La description de l'état des voyageurs, des commerçants à la recherche des marchandises.
-La mendicité	-L'état du héros dans plusieurs Maqâmat : un vieux, sous différents déguisements demandant la charité.
-La ruse	-Le narrateur dans certains Maqâmat veut piéger le héros. -Le héros qui est toujours rusé et qui profite des situations pour son intérêt personnel.
-Le	-Les scènes comiques et le style ironique du genre.

divertissement	<ul style="list-style-type: none"> <li>-La description comique des personnages.</li> <li>-Les réactions inattendues du héros dans différentes situations.</li> <li>-L'aventure du narrateur, en elle-même, est un moyen de divertissement.</li> </ul>
-La critique sociale.	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Le calif dans son palais et les soirées musicales.</li> <li>-La description des réquisitoires et des juges dans les tribunaux.</li> <li>-Les soirées des poètes et des rhétoriciens en plein air.</li> <li>-L'image des commerçants malhonnêtes.</li> </ul>

### III.2 Thèmes religieux :

La religion tient sa place dans les Maqâmat à travers plusieurs figures.

Nous en citons deux qui sont les plus fréquentes :

-La prédication	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Le héros qui est souvent un prédicateur pour gagner un bien matériel.</li> <li>-Un héros qui incite les autres à être sérieux, et croyants, mais qui fait le contraire de ce qu'il dit.</li> <li>-Le héros qui reproche aux autres le fait de ne pas appliquer correctement la religion.</li> </ul>
-Le vin dans la société musulmane	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Le vin dans une société musulmane, qui est strictement interdit.</li> <li>-Le héros ivre dans plusieurs séances.</li> <li>-Les soirées animées par des poètes autour du vin.</li> </ul>

### III.3 Thème politique :

L'auteur vise les autorités en présentant des images symboliques des personnes haut placées pour les dénoncer et les accuser de tous les malheurs qui peuvent exister à cette époque. Nous citons des exemples dans le tableau ci-dessous :

-La critique des hommes de pouvoirs	-Le « Cadi » ou le juge qui met en avance son intérêt personnel. -Le plaidoyer du héros qui est un moyen de divertissement pour le juge. -L'injustice des décisions prises du juge.
-------------------------------------	---

#### **IV Exemples et valeurs des thèmes abordés dans les deux corpus :**

Les deux romans sont une forme de récit picaresque propre à chaque littérature (arabe/ française). Les mêmes thèmes sont traités différemment, pour le même objectif : corriger la société.

##### **IV.1 Les voyages :**

Le thème est toujours présent à travers les siècles et dans différentes littératures nationales et cela depuis l'antiquité (voyages des Dieux, des déesses et des héros : Ulysse dans son voyage à la recherche de gloire, les voyages de Sindibad, Enée, fils de venus, qui quitte la ville de Troie et voyage à la recherche d'une nouvelle terre en Italie pour fonder son royaume qui sera à l'origine de Rome). Le voyage est toujours un thème très prisé par les grands auteurs (Saint- Exupéry avec son récit : *Vol nuit* à titre d'exemple, Jules Verne avec son aventure des : *cinq semaines en ballon* et enfin Albert Camus avec son roman : *L'Été*).

Le voyage a de multiples caractéristiques : il peut être une « fuite » du passé comme pour Kaouter Harchi dans *L'ampleur du Saccage*, une « fuite »

---

de responsabilité comme pour Albert Camus dans « *l'été* », ou une « fuite » du monde réel pour d'autres auteurs.

Le voyage est, aussi, une quête d'un avenir meilleur pour Mouloud Féraoun dans l'incipit de *terre et sang*, une recherche de plaisir et de divertissement pour le narrateur des Maqâmat. Gil Blas de Santillane est en voyage permanent, en cherchant au début le savoir puis la gloire, la fortune et le statut social.

Dès le début de l'aventure, le thème est lancé : « Je suis d'avis de t'envoyer à l'université de Salamanque » (G.B, I. I: 06). Salamanque, une ancienne capitale du royaume de Léon, est renommée par son université fondée au XIV<sup>ème</sup> siècle, elle est le rêve de tous les jeunes. Le voyage du héros qui est au début, imposé par son oncle, devient un plaisir pour le héros qui voulait quitter sa ville natale et conquérir le monde : « Cependant j'eus assez de force sur moi pour cacher ma joie » (ibidem). Le héros poursuit son voyage de ville en ville, changeant sa destination chaque fois en fonction de ses objectifs et de ses intentions. Après avoir consacré un temps à la science, il se consacre à la recherche du bien matériel et à la richesse. A la différence des personnages secondaires qui ont visités plusieurs pays (Raphaël et son voyage à Alger, Scipion et son voyage à la nouvelle- Espagne ou en Italie), le héros ne quitte pas l'Espagne et il se déplace seulement dans le territoire espagnol. La plupart des villes espagnoles sont visitées.

#### **IV.2 Les voyages des personnages secondaires :**

Le voyage est tout le temps présent dans l'histoire. Les personnages que rencontre le héros, durant son parcours, racontent leurs propres aventures en Espagne, en Italie, à Alger ou même en Turquie. Cette polyvalence a donné une spécificité à l'histoire.

---

#### IV.2.1 Voyage en l'Orient :

Lesage caractérise l'Orient par la fiction et l'oubli du réel. C'est un endroit qui donne une nouvelle essence à l'aventure ; c'est l'espace idéal de divertissement, de sentiments et de distractions. L'aventure de Raphaël en l'Orient mène le lecteur à un nouveau contexte, par rapport au précédent ; c'est la peinture d'une société différente, une peinture occidentale d'un environnement oriental. Le parfum oriental est fort présent dans l'histoire, cela grâce à cette description précise et minutieuse de l'espace et des personnages. Le lecteur se retrouve dans une nuit des Mille et une nuits de Schérazed. Par une caverne profonde, le personnage Raphaël y accède, en effet, grâce à un escalier orné de fleurs, à de petits ruisseaux serpentant « sur un sable plus jaune que l'or ». L'auteur fait appel à l'odorat et au goût dans sa description : « l'eau nous parut si belle, que nous en voulûmes boire, et la retrouvâmes si fraîche que nous résolûmes de revenir le jour suivant dans cet endroit et d'y apporter quelques bouteilles de vin, persuadés qu'on ne les boirait point là sans plaisir » (G.B, V.I: 356).

Pour décrire ce qu'il a écouté, Raphaël ajoute: « nous les buvions délicieusement, en jouant de la guitare et en nous entretenant avec gaîté » (ibid : 357) ; tout en décrivant ce qu'il a vu : « tandis que nous considérons ses lieux secs et arides et que nous admirons le caprice de la nature qui se montre féconde ou stérile où il lui plaît » (op.cit : 356). Enfin, pour décrire ce qu'il a senti, il dit : « notre odorat fut sain tout à coup d'une senteur agréable. Nous nous tournâmes du côté de l'orient d'où venait cette odeur, [...] et les plus odorants que ceux même qui croissent dans l'Andalousie » (ibidem). L'auteur a abordé ce thème avec désinvolture, il en déploya des fils narratifs et interculturels. Cela est bien justifié du moment où il est à dire que l'auteur connaissait les récits orientaux pour avoir corrigé en 1710 la traduction de *Mille et une nuit* et révisé les manuscrits de l'orientaliste français *Galland*, il avait, d'ailleurs, mis en scène des contes persans. Cette connaissance va se

---

refléter sur une histoire que racontera le héros au duc de Lerme intitulée : *la fable indienne*.

#### **IV.2.2 Voyage d'Aurore à la recherche de l'amour éternel :**

Une autre fois, le thème est présent à travers le voyage d'Aurore qui est à la recherche d'un homme. Aurore est un personnage secondaire et la fille de don Vincent de Guzman, un patient du docteur Sangrado. Après la mort de son père, elle se met, curieusement à réclamer à son tour l'amour : « je vais sur votre rapport combattre mon digne amour » (G.B, IV, II : 185).

#### **IV.3 La critique des hommes de lettres, des médecins et des comédiens :**

L'éducation de Gil Blas est assurée, d'abord, par l'oncle chanoine Gil Perez qui représente la première figure de cette critique que propose l'auteur afin de dénoncer les hommes de lettres. Le personnage est décrit dans les premières lignes au début de l'aventure comme : « un petit homme haut de trois pieds et demi, extraordinairement gros, avec une tête enfoncée entre les deux épaules, [...], c'était un ecclésiastique qui ne songeait qu'à bien vivre » (G.B, I.I : 06). C'est un portrait ironique d'un homme qui, supposant être sérieux, savant et prêtre qui maîtrise plusieurs langues y compris le Latin. Gil Blas a subi une éducation qui lui permettra ensuite d'être un homme sage, pour cela, l'oncle Perez l'envoie pour étudier à l'université de Salamanque, mais avant, il lui a appris à lire, à écrire et à écouter les « auteurs grecs et...les poètes latins ». Donc, il avait déjà la « réputation d'un savants » (ibidem).

Une image qui, au début, nous semble majestueuse, est celle de l'oncle Perez, mais, qui est défigurée après, puisque le héros profitait de la bonté et de la stupidité de son oncle afin d'atteindre ses objectifs. Une deuxième figure est celle du héros à ses débuts. C'est une représentation de la réalité des jeunes savants, qui ne se consacraient à la science, que pour profiter des gens et ne pensaient qu'à leur propre intérêt. Gil Blas n'était pas réellement

---

un homme honnête, qui a sacrifié son temps et sa vie à la science, ni un homme qui pensait à l'intérêt de son pays, mais il cherchait la richesse par n'importe quel moyen. C'est le cas de la jeunesse française à cette époque selon l'auteur.

#### **IV.3.1 La critique des médecins :**

Une fois encore, le thème est présenté à travers le personnage du docteur Sangrado, le médecin ignorant qui connaissait une seule méthode pour guérir les gens de toutes les maladies. Il est à savoir qu'en langue espagnole, le nom Sangrado signifie saigné. Lesage a probablement peint, sous ce nom, comme nous l'avons déjà mentionné, le médecin Hecquet: « il ne m'a servi de rien de publier un livre contre le brigandage de la médecine » (G.B, II, II : 211). L'auteur insinue que, l'ouvrage d'Hecquet (c'est un traité publié en 1732) n'a aucun fondement théorique. Comme le personnage, celui-ci était maigre durant toute sa vie et ne buvait jamais du vin. Il a écrit un ouvrage sur les « *effets de la saignée et de la boisson dans la cure des maladies* ». C'est exactement le traitement avec lequel Sangrado tue ses malades. L'auteur dénonce ironiquement, l'attitude de ces médecins : « qu'il s'est souvent battu contre les empiriques » (ibidem).

Le terme empirique est donné à une secte de médecins qui se basaient non sur une théorie, mais sur l'expérience, rejetant tout raisonnement dogmatique et, avec lui, la connaissance de l'anatomie. C'est un médecin que « tout Valladolid le regardait comme un Hippocrate » (ibidem). Ces propos montrent l'importance que donnent les gens de la ville aux docteurs, puisque le docteur Sangrado est considéré comme Hippocrate, le plus grand médecin de l'antiquité (né en 460 dans l'île de Cos). Le docteur Sangrado, qui est déjà connu par « faire saigner » les gens pour guérir les maladies, est soigneusement décrit. Les gens de la ville supportaient la souffrance afin d'être guéris, même si le docteur a abusé de son fameux remède : faire saigner les patients et leur faire boire abondamment de l'eau.

---

L'auteur représente, à travers la figure de Gil Blas, le disciple du docteur Sangrado, un disciple qui, comme son maître, soigne les gens de la même façon. Cependant, la critique est très claire, cette fois, en attribuant à ce jeune le titre d'un médecin, seulement par l'expérience: « et me donner l'air d'un médecin » (G.B, II, III : 87) car, il n'a jamais étudié la médecine. Le portrait physique, que propose l'auteur du héros, est une dénonciation directe des médecins de son siècle qui, sans études approfondies, pratiquaient la médecine. On ne connaissait le médecin alors qu' :« avec son manteau sombre et long ». Après avoir pratiqué la médecine un moment, le héros est nommé « médecin assistant » et fut, ensuite, agréé en médecine « lorsque tu auras travaillé quelques temps, je te ferai agréger à notre corps » (G.B, II, III : 87).

Cette réalité amère est représentée ironiquement par Gil Blas, un jeune qui propose des remèdes aux patients des « maisons du tiers état ». Il cause la mort d'une dame. A travers ces représentations, l'auteur vise la conscience des gens, il les sensibilise à l'importance de changer cette situation.

L'auteur présente, ensuite, un autre domaine qui est celui de la religion. Différentes situations décrites ironiquement dans le récit. Nous prenons deux figures à titre d'exemple : la première figure se résume dans la relation du héros avec son maître le chanoine Sedillo et la deuxième figure est celle de Raphaël qui devient un prêtre.

\*Le nouveau maître de Gil Blas est un homme prodigieux, mais qui est très avare et qui pense à tout. Il utilise la religion et son pouvoir pour servir son intérêt personnel. Il pense toujours qu'il ne faut pas trop manger pour ressentir la faim des pauvres. Il boit l'alcool en cachette et l'interdit aux autres. Une représentation satirique pour symboliser les hommes d'église, qui supposant servir la religion, ne cherchent que leur l'intérêt personnel.

\*L'auteur insiste sur ce point, il affirme, une fois encore, que les hommes d'église ne sont que des imposteurs, leur soucis est le bien matériel.

---

La figure de Raphaël qui devient un prêtre, et qui rencontre Gil Blas dans les rues de Valence, n'est qu'une preuve de cela :

« Comme je n'avais pu voir toute la ville le jour précédent, je me levai et je sortis le lendemain dans l'intention de m'y promener encore. J'aperçus dans la rue un chartreux qui sans doute allait vaquer aux affaires de sa communauté. Il marchait les yeux baissées, et il avait l'air si dévot, qu'il s'attirait le regard de tout le monde. Il passa fort près de moi, et je crus voir en lui Raphaël » (G.B, X, VI : 236).

#### **IV.3.2 Fabrice l'écrivain- poète :**

L'auteur donne une grande importance à la critique des hommes de lettres dans le récit. Il classe ces intellectuels en deux catégories : des poètes et des auteurs ignorants qui cherchent la célébrité, et des auteurs talentueux qui ont un goût raffiné. La première catégorie est représentée par le personnage Fabrice : c'est un ami de l'enfance du héros. Il apparaît et disparaît en fonction des événements. Après une longue séparation, il devient un poète célèbre : « Fabrice le fils du barbier Nuñez !! » (G.B, VII, XIII : 71), se transforme en « Sir Fabrice ». Il écrit une tragédie qui sera jouée au théâtre du Prince plusieurs fois. C'est une représentation des jeunes auteurs qui cherchent la gloire et la fortune, et qui pensent que c'est la meilleure façon pour s'intégrer à la société bourgeoise. Ainsi, Lesage montre que le vrai auteur n'est pas celui qui rédige des ouvrages mais c'est celui qui a, d'abord, un talent et un savoir-faire.

Pour montrer la différence, l'auteur fait appel à deux figures opposantes : le poète Fabrice sans expérience et sans talent, et le héros qui occupe le poste du secrétaire du premier ministre, après avoir étudié les grands auteurs latins. Une éloquence et une rhétorique appréciées par le premier ministre et qui se manifestent dans la qualité des lettres que rédige le héros avec un style raffiné. Très content de son nouvel emploi, le héros se donne à fond pour plaire à son maître qui, à son tour, ne cesse de lui faire des éloges : « j'avais fait déjà quatre ou cinq pages, quand le duc, impatient de

---

savoir comment je m’y prenais [...] il en lut le commencement avec beaucoup d’intention [...] Tu n’écrit pas seulement avec toute netteté et la précision que je désirais, je trouve encore un style léger et enjoué. » (G.B, VIII, III : 106).

#### **IV.3.3 Les comédiens du théâtre français :**

Une autre catégorie est représentée à travers l’histoire des comédiens du théâtre français. L’auteur peint la vie quotidienne des artistes et des acteurs. Il montre comment ces personnes vivent sans principes et sans valeurs. Leur seul souci est le bien matériel. Une critique symbolisée par l’image du héros qui s’introduit au théâtre et qui y vit peu de temps. L’aventure s’étale sur trois chapitres du roman, où le héros relate son séjour qui lui semblait, au début, parfait, mais qui ne tarde pas à voir réellement ce qui ce passait et à dégoûter la vie de ces gens sans principes. Il décide, enfin, de quitter le théâtre et les comédiens :

« Quand je n’aurais pas su ce qui se passait chez [...] et les autres comédiennes, la maison d’Arsénie toute seule n’était que trop capable de me perdre [...]. Je cédai au torrent pendant trois semaines [...]. Mais je dirai en même temps qu’au milieu des plaisirs je sentais souvent naître en moi des remords qui venaient de mon éducation [...] les désordres de la vie comique commencèrent à me faire horreur » (G.B, III, XII : 237- 238).

Dans la bouche du héros, l’auteur dénonce les comédiens et décrit, en détails, ces personnes. Il commence par la description physique puis morale. Le héros se culpabilise et se blâme d’avoir accepté de vivre avec ces gens vicieux : « Te convient- il de vivre avec ces gens vicieux ? L’envie, la colère et l’avarice règnent chez les uns, la pudeur est bannie de chez les autres ; ceux- ci s’abandonnent à l’intempérance et à la paresse, et à l’orgueil de ceux- là va jusqu’à l’insolence.» (G.B, III, XII : 238).

Ces violentes critiques des mœurs des comédiens, ne sont qu’une dénonciation de ce qui se passe dans le théâtre français du Prince. L’auteur exprime, ainsi, sa colère contre ces comédiens pour avoir interrompu, en

---

plein succès, les représentations de sa comédie *Tucaret*. L'auteur ne cesse pas critiquer, implicitement, ces personnes en présentant le portrait du comédien Carlos Alonso de la Ventoleria (de la Vantardise), qui n'est en réalité, que le portrait du fameux acteur français Michel Baron<sup>26</sup>, qui fit partie de la troupe de Molière, et qui abandonne, longtemps, le théâtre pour remonter sur scène à l'âge de soixante-huit ans. Ajoutant à cela que le terme «troupe» était mal apprécié des comédiens à cette époque. L'auteur met l'accent sur cela à travers sa conversation avec la comédienne Arsénie qui préférait le terme «compagnie» : « Mon ami, reprit Arsénie, corrigez, s'il vous plaît, vos expressions : sachez qu'il ne faut pas point dire la troupe, il faut dire la compagnie » (G.B, III, X : 230).

L'auteur poursuit sa critique et attaque le mauvais goût du public pour justifier l'échec de sa pièce théâtrale. Il se plaint tantôt du public, en tant qu'auteur de comédies : « Alors ils (les conviés) s'y (au théâtre) rendirent tous. Je les suivis, et je vis encore la comédie [...] que je résolus de la voir tous les jours! J'étais particulièrement charmé de ceux qui braillaient et gesticulaient le plus sur la scène, et je n'étais pas le seul dans ce goût- là » (G.B, III, XII : 235), et tantôt du goût des comédiens qui ne savaient pas incarner leur rôle (les acteurs du Théâtre-Français hésitaient, en effet, de jouer la comédie qu'il leur avait remise. Il s'agissait de sa pièce théâtrale « La Tontine ou le Point d'honneur » une comédie en trois actes). L'auteur signale, aussi, l'insolence des comédiens vis-à-vis des auteurs : «les auteurs, malgré les mauvais traitements qu'ils recevaient des comédiens » (G.B, III, XI : 234).

Un dernier point évoqué à travers cette critique et qui se résume dans la relation des comédiens avec l'église qui les excommuniait: « Comme messieurs les comédiens ne sont pas contents des manières de l'Eglise à leur égard » (G.B, III, XI : 230). D'ailleurs, la sépulture chrétienne avait été

---

<sup>26</sup> - Les informations sur la vie de Michel Baron sont prises de l'ouvrage de : Bert Edward Youg, *Michel Baron, acteur et auteur dramatique*, éd. Fontemoing, 1905.

---

refusée à Molière et c'est le roi qui a dû intervenir auprès l'archevêque de Paris pour obtenir le permis d'inhumer. Quant à la célèbre actrice de la « Comédie Française » Andrienne Lecouvreur, elle fut clandestinement enterrée par des portefaix.

#### **IV.4 La critique des hommes du pouvoir :**

La critique lesagienne s'accroît plus, en parlant de la politique, et plusieurs personnages y interviennent. Nous citons à titre d'exemple le premier ministre le duc de Lerme, Le roi et le prince d'Espagne (que l'auteur préfère ne pas les nommer), le premier secrétaire appelé Caldérone, le corregidor, etc. Ces personnages ont contribué à enrichir ce thème dans différentes situations.

Cependant, Jean Digot affirme dans la préface du roman (*Histoire de Gil Blas de Santillane. Ed : 1960*), que l'objectif réel de ce roman n'est pas seulement de peindre la société et d'en tirer la morale mais, il s'agit aussi, d'un ensemble d'expériences de ces personnages qui parviennent quand même à un degré de culture, tout en passant d'une aventure à une autre :

« Les aventures de Gil Blas durant son périple à travers l'Espagne [...], sont prétexte à placer le voyageur au contact des diverses classes de la société : [...] Gil Blas découvre ainsi la comédie d'un monde [...] Gil Blas doit apprendre quelque chose de la vie, la vie le lui apprend et il nous communique le fruit de cet enseignement » (G.B, préface: 13-14).

L'auteur a cédé à l'emprise de la mode en empruntant aux auteurs espagnols plusieurs idées. D'ailleurs, l'originalité de son *Gil Blas* était sujet de discussion, partant de celle du *Père Isla de la Torrey Rojo* à Voltaire en disant qu'il était « entièrement pris d'un roman espagnol : Vie de l'Ecuyer Marcos de Obregon » (ibid : 12). Or, la façon dont l'auteur présente les personnages, avec qui, le héros a eu affaire (chevaliers, médecins, acteurs, auteurs, comédiens, etc), est forte impressionnante et nous fait rappeler, évidemment, son entourage et la France. Cela est bien voulu car nous constatons une ressemblance entre l'auteur et son héros, et c'est plutôt une

---

preuve d'une autobiographie que d'affirmer que c'est une histoire empruntée à un modèle espagnol.

Les représentations de la régence à cette époque qui se multiplient dans le roman, font référence aux événements politiques entre 1709 (publication de *Tucaret*) et 1735 (publication du quatrième volume de *Gil Blas de Santillane*). Elles dénoncent aussi, le trafic de la cour à cette époque : « Aussitôt qu'il eut appris cette nouvelle, il donna toutes les sûretés qu'on exigeait de lui, fit ses petites affaires, et s'en retourna dans la Castille-Nouvelle avec quelques pistolets de reste » (G.B, VII, XIII : 71). Ce scandaleux trafic était appelé les grâces de la cour. Cette peinture de Lesage s'applique aussi bien à la cour de France qu'à celle de l'Espagne. D'ailleurs, ce roman contient, encore, des attaques plus hardies qui n'ont pu passer que sous le manteau espagnol.

#### **IV.4.1 Les aventures du Prince d'Espagne :**

C'est la figure politique la plus importante dans l'histoire. Dès le huitième livre du roman, l'auteur parle des visites secrètes du Prince d'Espagne à la jeune Catalina. Une aventure qui est, en réalité, le fruit de la décadence des gouvernants. Il s'agit d'une relation amoureuse qu'entretient le Prince d'Espagne ou le fils du roi Philippe III avec une jeune femme splendide et c'est Gil Blas qui organise leurs rendez-vous, sous la demande du comte Lemos. Une relation qui dure jusqu'à la mort du roi d'Espagne et fait le thème d'une nouvelle expérience pour notre héros.

C'est le héros qui propose cette jeune femme au prince comme étant sa découverte, alors que c'est Scipion qui l'a fait : « je ne manquai pas le jour suivant d'aller rendre au duc de Lerme un compte exact de tout ce qui s'était passé [...] je ne lui parlai point de Scipion ; je me donnai pour auteur de la découverte » (G.B, XVIII, X : 146). Le comte transmet ces nouvelles au Prince qui, avec impatience, demande de lui fixer un rendez-vous le plus vite possible. Sans tarder, Gil Blas part chez la jeune Catalina qui vivait avec sa

---

tante pour les préparer en disant : « j'ai parlé au prince ; il a mordu à la main grappe : il brûle d'impatience de voir Catalina. Dès la nuit prochaine il veut se dérober secrètement de son palais pour se rendre chez elle » (G.B, XVIII, XI : 147). L'auteur a trouvé ce sujet très fertile, et le comportement infidèle du prince lui a donné l'occasion de critiquer les autorités. La description détaillée et précise montre à quel point le désordre et le désir dominant la monarchie et gèrent le destin du peuple : « dans la douce ivresse où l'héritier de la monarchie espagnole était plongé » (G.B, XVIII, XI : 150).

L'infidélité des sujets de la monarchie va aggraver la situation. Le héros rapporte en détails les événements aventureux du prince au duc de Lerme. Le lexique employé peint avec précision tous les défauts de l'héritier de la monarchie espagnole. Ajoutons à cela les commentaires du héros à propos de ce sujet. Il montre, à chaque occasion, à quel point il est déçu du comportement du prince et de cette fortune gaspillée en pleine crise économique.

#### **IV.4.2 Le duc de Lerme et l'intérêt personnel :**

Le duc de Lerme est un personnage bien choisi. Il est une image réelle plus que symbolique. C'est un homme de pouvoir, il est le premier ministre du roi Philippe III. Très vite, il prend en main les rênes du pouvoir. Précepteur du prince, il le manipule pour atteindre ses objectifs. Ne pensant qu'à son propre intérêt, il gouverne, sous le nom du prince, l'Espagne et gère ses affaires. Après la mort du roi Philippe III, Il impose un renouvellement du personnel politique du palais :

« Il y a déjà longtemps que je vois mon autorité généralement respectée, mes décisions aveuglement suivies, et je dispose à mon gré des charges, des emplois, des gouvernements, des vice-royautés et des bénéfices. Je règne, si j'ose le dire, en Espagne. Je ne puis pousser ma fortune plus loin...je souhaiterais d'avoir, pour successeur au ministère, le comte de Lemos, mon neveu. » (G.B, XVIII, IV : 112).

---

C'est avec ces propos que le duc de Lerme affirme à son nouveau secrétaire Gil Blas qu'il règne sur l'Espagne, pour le motiver et l'inciter à être fidèle et exécuter ses ordres sans hésitation.

Enfin, le duc de Lerme ou (Francisco Gomez de Sandoval y Rojas), est un personnage historique que nous retrouvons à plusieurs reprises. C'est grâce à lui que nous avons pu fixer l'époque des événements racontés par le héros durant le règne de Philippe III (1598-1621). Sous son règne, Philippe III ne prit la direction du royaume que pour la faire passer dans les mains de son favori (Francisco Gomez de Sandoval y Rojas), qui fut le duc de Lerme puis le premier ministre et enfin le grand d'Espagne.

#### **IV.5 Les classes sociales :**

Les différentes classes sociales étaient le centre d'intérêt des auteurs du XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècle. Plusieurs représentations se manifestent durant l'aventure. Nous avons déjà cité les plus importantes. Nous présentons, à titre d'exemple, deux cas pour montrer l'importance de ce thème dans le roman.

Par ailleurs, l'auteur traite ce thème en exposant deux classes sociales majeures : une classe des nobles et de petits bourgeois, et une classe inférieure représentée par les fripons, les voleurs et les comédiens.

##### **IV.5.1 Gil Blas le valet/ Gil Blas le seigneur :**

Deux représentations contradictoires d'un même personnage, d'abord un valet, puisque Gil Blas de Santillane est le fils d'un écuyer qui sert ses maîtres : « j'étais un intendant comme on n'en voit point » (G.B, VII, I : 08). C'est une critique indirecte de la malhonnêteté des intendants de maisons. La Fontaine a, aussi, abordé ce thème en considérant l'intendant comme un animal qui pêche en eau trouble, puis un seigneur pendant qu'il occupait le poste de secrétaire du duc de Lerme. L'auteur montre, ainsi, que les titres et la noblesse se vendent. Les gens veulent s'enrichir pour avoir un titre de noblesse: « il ne m'appela plus que Seigneur de Santillane, lui qui jusqu'alors

---

ne m'avait traité que de vous sans jamais se servir du terme de Seigneurie. » (G.B, XVIII, V : 113). Gil Blas a, d'ailleurs, réussi à avoir ce titre grâce à son poste.

#### **IV.5.2 L'avarice du seigneur sicilien :**

A travers la représentation du seigneur sicilien, l'auteur dénonce l'avarice de la noblesse. Les aventures du héros pendant qu'il était son valet, prouvent cette réalité. Le comte Galiano refusait de payer Gil Blas en échange de ses services. Il ne voulait même pas le prendre en charge quand il tomba malade.

#### **IV.5.3 Le capitaine Rolando :**

Un personnage qui a un rôle assez important au début de l'aventure. C'est le symbole de la force physique et du danger. Le capitaine Rolando est un voleur avec un esprit rebelle. Il est le fils unique d'un bourgeois noble. L'auteur le présente en détail, tout en gardant un aspect de curiosité et de mystère, qui vont par la suite, se diluer pour révéler les origines nobles de ce personnage : « je suis fils unique d'un riche bourgeois de Madrid » (G.B, I, V : 43). Contrairement, à l'image de Gil Blas (un valet qui se transforme en seigneur), ce personnage est la preuve de l'échange entre les deux classes sociales (un noble qui se transforme en voleur).

#### **IV.6 Le bien matériel :**

Ce thème est l'une des caractéristiques du roman picaresque. Le picaro est en quête permanente du gain et de l'argent. Il est amené à gagner de l'argent par n'importe quel moyen (arnaque, friponnerie, ruses, etc). C'est un thème central qui est représenté sous différentes formes et par plusieurs personnages. L'auteur exploite un lexique très fort et pertinent pour présenter ce thème: « je m'associai avec des chevaliers d'industrie [...] je me joignis à des chevaliers de la fortune » (G.B, I, V/VI : 46-48). L'emploi de l'expression « des chevaliers d'industrie » pour désigner les hommes qui vivent d'expédients, escrocs ou en espagnol picaro. La plupart des

---

personnages du roman sont à la recherche de la fortune. Le roman picaresque, qui décrit leurs mœurs, et qui fleurit au XVII<sup>ème</sup> siècle en Espagne, exerça une grande influence sur Lesage. Voici quelques figures:

#### **IV.6.1 Gil Blas de Santillane :**

Il voyage à la recherche du savoir, puis de la fortune. C'est un jeune homme sans expérience, il est la victime de plusieurs ruses. Il incarne le rôle du picaro mais sans réussir vraiment (son aventure avec la fille d'un riche orfèvre pour s'approprier la dot sans l'épouser) puis, il se consacre à assurer sa fortune. Il travaille dans différents endroits : un valet chez plusieurs maîtres, un médecin assistant, un secrétaire du premier ministre, etc.

#### **IV.6.2 Raphaël et Camille :**

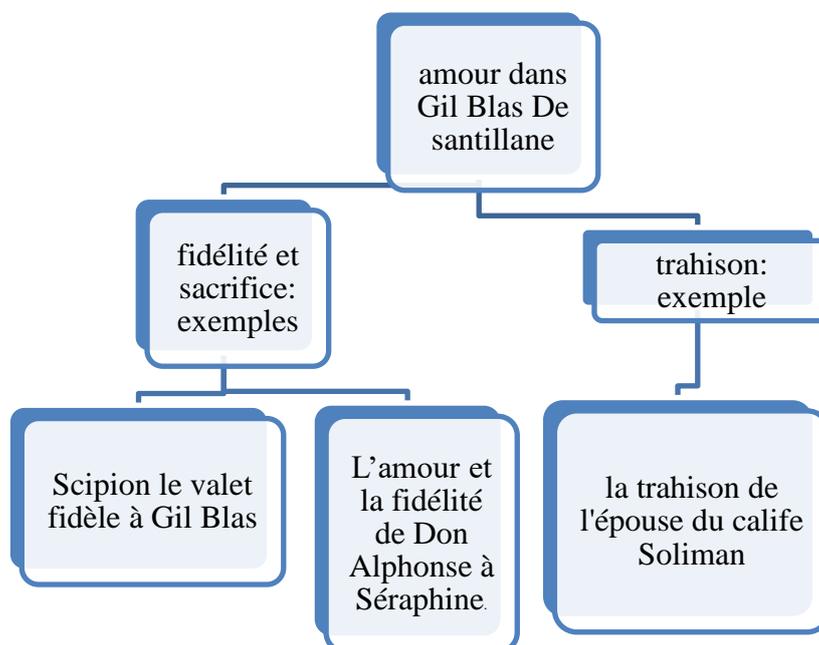
Deux personnages escrocs qui représentent, réellement, les picaros espagnols. Ils ont dupé le héros (l'histoire de la bague et le rubis). L'auteur met l'accent sur les aspects de ce thème à travers le lexique employé: « si cela vient des îles Philippines, je n'en veux point » (G.B, II, IV : 129). Ainsi, Camille valorise la pierre précieuse qu'elle donne à Gil Blas. Elle présume l'avoir reçu (le rubis) de ses oncles natifs des Philippines. Ajoutant à cela l'éloquence de cette aventurière qui mène une vie malhonnête : « Camille me priait, de la manière du monde la plus touchante, de la sauver des mains de la justice. C'était une chose à voir que ce spectacle. Je feignis de me laisser réfléchir » (ibidem).

#### **IV.7 L'amour : entre fidélité et trahison :**

L'amour est le thème qui véhicule les valeurs humaines. L'auteur tisse des relations entre les personnages de l'histoire pour montrer les caractéristiques de ce thème. La fidélité, le sacrifice et la trahison sont le résultat de ces relations. Une configuration du thème se fait par le biais des modèles d'amour (l'amour de l'épouse, l'amour fraternel, l'amour maternel, l'amour amical). Ces relations amoureuses sont présentées différemment et

---

elles ne reposent pas forcément sur Gil Blas. Nous pouvons, ainsi schématiser la construction de ce thème comme suit :



Nous pouvons trouver dans le roman plusieurs histoires d'amour, mais nous nous arrêtons à quelques exemples seulement pour voir comment ce thème est-il représenté ?

#### **IV.7.1 Gil Blas et Fabrice de Nuñez : amis pour toujours :**

L'amitié qui réunit ces deux personnages dure toute l'aventure. Cette relation continue avec des moments de rencontre et de séparation. Fabrice et Gil Blas sont des amis d'enfance et font la preuve d'une amitié qui dure jusqu'à la fin du roman. Cet amour amical est caractérisé par la fidélité. Chacun d'eux admet les conseils que propose l'autre : « Eh ! Mon ami reprit-il (Fabrice) en suite, je suis ravi de te rencontrer ! [...] Fabrice, mon cher Fabrice [...] » (G.B, I, XVII : 95). Les expressions et le point d'exclamation utilisés par l'auteur expriment la force des sentiments qui relient ces deux amis. La configuration thématique est réalisée par le lexique éloquent et mélioratif.

---

#### **IV.7.2 L'amour de Gil Blas de Santillane et de la dame Lorença**

##### **Séphora :**

L'amour sensuel est représenté sous forme de plusieurs relations. Le héros a eu beaucoup de relations amoureuses dont la plus marquante est sa relation avec la dame Lorença Séphora, un amour qui ne dure pas longtemps puisque le héros voyageait tout le temps et change de maître à chaque fois. L'échec de cette relation est dû à la différence d'âge. C'était un amour unilatéral puisque cette femme était plus âgée que lui, un amour imprégné de respect pour cette splendide femme :

« Pendant que je m'applaudissais du bonheur de ma condition, l'amour, comme s'il eût été jaloux de ce que la fortune faisait pour moi, voulut aussi que j'eusse quelques grâces à lui rendre ; il fit naître dans le cœur de la dame Lorença Séphora, première femme de Séraphine, une inclination violente pour M. l'intendant (le héros). Ma conquête, pour dire les choses en fidèle historien, frisait la cinquantaine » (G.B, VII, I : 08).

#### **IV.7.3 La trahison de la mère de Raphaël :**

L'amour peut avoir deux facettes : une facette de la fidélité et une facette de la trahison. Lucinde, la mère de Raphaël est une comédienne de Madrid, une femme belle et ravissante, qui donne volontiers son fils de douze ans au marquis Leganez. Une femme qui cherche, avant tout, son intérêt personnel, a épousé déjà trois hommes et qui va rencontrer son fils abandonné à Alger. Elle lui annonce deux nouvelles inattendues : la première est qu'il a une sœur appelée Béatrix, qui, elle aussi se trouve enfermée dans le château du pacha d'Alger et la deuxième nouvelle, est qu'elle va épouser le pacha appelé Soliman : « j'en veux faire mon quatrième époux » (G.B, V, I : 377).

La trahison se manifeste à travers les sentiments de Raphaël à deux reprises : une fois, quand il fut délaissé par sa propre mère pendant son enfance et une autre fois, quand sa mère décide d'épouser un

---

musulman : « Quel projet ! Interrompis- je avec horreur ; vous, épouser un musulman ! Vous oubliez que vous êtes chrétienne » (ibidem). Pour lui, ce n'est pas seulement une trahison à sa propre personne et à sa sœur mais aussi à sa religion chrétienne et à son pays.

#### **IV.7.4 La doña Catalina et sa trahison du prince et du don Calderon :**

Le personnage de doña Catalina est déjà évoqué avant, quand nous avons parlé de la relation secrète du prince d'Espagne. Une femme qui fréquentait deux hommes importants de la monarchie espagnole sans crainte ni regret, son souci était de gagner le plus d'argent. Entre ces deux hommes (le prince et don Calderon), elle maintient un rapport amoureux à l'aide de sa tante qui ne la dénonce pas: « Quand elle fait la nièce, elle s'appelle Catalina ; et, lorsqu'elle fait la petite- fille, elle se nomme Sirena » (G.B, VIII, XII : 153). Sirena est la maîtresse de don Calderon : « Hélas ! J'ai bien peur que cette maudite Aragonaise ne soit la maîtresse de Calderon » (ibidem) et Catalina est le nom de la maîtresse du prince. Le double rôle de cette femme marque une forme de trahison.

#### **IV.8 La mort et la religion :**

Généralement, les deux thèmes sont reliés. La mort est toujours conçue par l'homme comme une rupture, un fait difficilement acceptable. Que faire de la mort, des morts ? Ce sont deux questions auxquelles les religions cherchent des réponses. La religion donne du sens à ce qui apparaît comme le non-sens par excellence. Lesage évoque les deux thèmes dans son roman à travers plusieurs figures : la mort de différentes causes (mort naturelle, mort due aux fautes médicales, mort à cause de la peste, etc.), et les différentes religions.

##### **IV.8.1 La mort des parents de Gil Blas:**

Le héros parle peu de ses parents après avoir quitté Oviedo où il les a laissés. Complètement oubliés par leur fils, l'auteur ne les mentionne qu'au dixième livre où le héros rend visite à ses parents après avoir reçu des

---

nouvelles qui lui annoncent la maladie de son père : « votre père, [...], a une fluxion de poitrine, ou, pour mieux dire, il est dans ce moment entre la vie et la mort » (G.B, X, II : 216). La mort du père sera suivie par celle de sa mère qui est due, en réalité, à la négligence du fils qui fait preuve à son égard d'ingratitude. Pourtant, il regrette son manquement à ses devoirs durant toute sa vie et surtout pendant ses séjours à Ségovie (en prison) : « la voix du sang se fit entendre ; je me rappelai tous mes devoirs envers mes parents ; et, rougissant de honte de les remplir si mal » (G.B, X, II : 219).

Gil Blas fait le nécessaire et prend en charge les funérailles de son père. Les remords et les regards des villageois ont éveillé la vanité du fils qui essaye de se rattraper : « dans cette occasion, je me flattai qu'en faisant de la dépense pour un père qui ne me laissait aucun héritage » (ibid : 220).

#### **IV.8.2 La mort de l'épouse de Gil Blas et de son enfant :**

La mort est un événement qui provoque la douleur et le chagrin. Le héros qui a perdu à la fois sa femme Antonia et son bébé ne pouvait supporter cette douleur et s'isole du monde pour longtemps : « mon fils mourut ; et sa mère, quoiqu'elle fut heureusement accouchée de lui, le suivit de près ; une fièvre violente emporta ma chère épouse » (G.B, XI, I : 306).

On dit toujours, qu'un amour fait oublier un autre, effectivement c'est le cas du héros qui demeura triste jusqu'à la rencontre de sa future épouse à la fin de l'aventure : « s'offrant à ma vue avec tous ses charmes, elle (Dorothee) fit sur moi la même impression qu'Antonia » (G.B, XII, XIII : 399)

#### **IV.8.3 L'histoire de Raphaël à Alger :**

L'histoire de Raphaël rassemble plusieurs thèmes. La religion, en fait partie. Suite à sa visite non désirée à Alger, le personnage va se retrouver face à des situations où la religion est incontournable. Commençons par sa mère qui veut se convertir pour épouser le pacha Soliman, puis, lui-même qui était obligé de se convertir à l'islam pour rester à côté de la favorite du pacha, et

---

enfin, sa rencontre avec des esclaves de différentes religions. Beaucoup de passages décrivent ce thème et lui donnent plus d'aspects. Se convertir à l'islam n'est qu'un moyen de garder un lien avec Farrukhnaz la favorite de Soliman, il justifie cette trahison en disant:

«J'en atteste notre grand prophète, malgré ces démarches, je (la favorite) ne vous suis point infidèle. J'ai voulu entretenir cet esclave chrétien (Raphaël) pour le détacher de sa secte, et l'engager à suivre les croyants...j'ai toutefois vaincu ses préjugés et il vient de me promettre qu'il embrassera le mahométisme » (G.B, V, I : 363).

#### **IV.8.4 La religion et la fable indienne :**

L'auteur introduit, dans son roman, des aspects de différentes religions pour faire preuve de son éloquence. Dans la fable indienne, l'islam est mal présenté à travers plusieurs expressions : « c'est, repartit Zéangir, qu'un derviche cabaliste m'a enseigné la langue des oiseaux » (G.B, VIII, VI : 118). L'expression soulignée dans cet exemple veut dire qu'il s'agit, selon l'auteur, d'un moine musulman versé dans la cabale, une science qui prétendait permettre d'entrer en contact avec les esprits.

#### **IV.9 La ruse et la prison :**

Le roman appartient au récit picaresque, un genre littéraire qui met, en avant plan, la vie des picaros, leurs mœurs et leurs coutumes. Ce sont des personnages rusés qui apprennent de mauvais exemples, en contactant certains individus. Le picaro recourt au mensonge pour parvenir à ses fins (se procurer de la nourriture, de l'argent, se venger de quelqu'un, etc). Le picaro cherche à se faire passer pour ce qu'il n'est pas, il doit cacher sa vraie identité. Les picaros recourent au vol et aux ruses, que ce soit pour se procurer de la nourriture ou pour s'enrichir. Très souvent, le picaro utilise la tromperie pour mieux escroquer sa victime. Plusieurs images interviennent durant l'aventure, et nous commençons d'abord, par :

---

#### **IV.9.1 Raphaël qui apporte du secours à Camille :**

Les facettes multiples de Raphaël et les ruses de Camille sont de véritables scènes de la comédie picaresque. Deux amis qui utilisent les ruses pour voler l'argent des victimes. Gil Blas en fait un. Une ruse bien établie réussit à le piéger : « Je sus ce que je devais penser de Camille et de don Raphaël ; et je compris que mon valet, ayant une entière connaissance de mes affaires, m'avait vendu à ces fourbes » (G.B, I, XVII : 93).

L'aventure de Gil Blas est vraiment riche de ruses et de tromperies. Nous avons pris un seul exemple pour montrer comment l'auteur a attribué à ce thème différents aspects bien détaillés.

Le thème de la prison et de l'enfermement a, lui aussi, sa part dans l'écriture de Lesage et à titre d'exemple :

#### **IV.9.2 Gil Blas et la tour de Ségovie :**

Enfermé à plusieurs reprises, le héros emprisonné, subit des traitements différents à chaque fois. Or, l'enfermement le plus marquant est son emprisonnement à la tour de Ségovie : « un de vos plus fidèles serviteurs, qui est couché sur la paille dans un sombre cachot de la tour de Ségovie » (Op.cit : 196).

#### **IV.9.3 Gil Blas en prison à Astorga :**

Après sa fuite du souterrain, Gil Blas s'arrête à Astorga pour se reposer, mais par malchance, il rencontre un cavalier qui l'a déjà dépouillé en route: « A ce discours qui m'apprenait que ce cavalier était le gentilhomme volé dont j'avais par malheur toute la dépouille » (G.B, I, XII : 74). Ce cavalier reconnaît le héros et demande au corrégidor de le juger et de le mettre en prison: « il nous fit emprisonner tous deux séparément » (ibidem).

---

Le héros commence à se désespérer car il: « y demeurai quinze jours entiers sans voir personne que le concierge » (ibid : 75). On vient de lui ôter toutes ses affaires: « un prisonnier sans argent est un oiseau à qui l'on a coupé les ailes.» (ibidem). Et cela lui rendait très triste.

#### **IV.10 Le banquet et la nourriture:**

Le thème est fort présent dans l'aventure, Lesage réunit ses personnages, à chaque rencontre, devant une table de nourriture et de vin. Le thème de la nourriture change d'aspect en fonction des classes sociales et des situations. Une nourriture abondante et variée chez les voleurs et le maître sicilien et une autre avec portion et quantité réduite chez le docteur Sangrado et le duc de Lerme. Le thème de la nourriture ne constitue pas un thème central dans l'aventure puisque le héros ne se déplace pas pour la chercher. C'est un thème de deuxième degré car l'auteur décrit la vie quotidienne des gens et la nourriture en fait partie. A ce niveau, c'est plutôt l'art de décrire qui prime. L'objectif de l'auteur, ici, est de décrire plus que de présenter le thème.

##### **IV.10.1 Les voleurs autour de la table du dîner :**

Autour d'une table ronde, sont réunis les voleurs chaque soir pour se distraire et raconter leurs aventures :

« Je débutai par le buffet, que je parai des tasses d'argent, et de plusieurs bouteilles de terre pleines de ce bon vin que le seigneur Rolando 'avait vanté : j'apportai ensuite deux ragoûts, qui ne furent pas plus tôt servis que tous les cavaliers se mirent à table. Ils commencèrent à manger avec beaucoup d'appétit ; et moi, debout derrière eux, je me tins prêt de leur verser du vin » (G.B, I, IV : 42).

La cuisine dans la cave est aussi décrite pour donner une autre configuration à ce thème. Le héros qui est prisonnier la décrit ainsi : « nous parvînmes à une cuisine où une vieille femme faisait rôtir des viandes sur un brasier, et préparait le souper. La cuisine était ornée des ustensiles

---

nécessaires, et tout auprès on voyait une office pourvue de toutes sortes de provisions » (ibid : 40).

#### **IV.10.3 La nourriture chez le docteur Sangrado :**

Contrairement à la qualité de ce que mangeait le héros chez les voleurs, son nouveau maître lui impose un régime alimentaire bien déterminé, en disant que c'est la meilleure nourriture pour la santé humaine :

« Nous ne mangions d'ordinaire que des pois, des fèves, des pommes cuites, ou du fromage. Il disait que ces aliments étaient les plus convenables à l'estomac, comme étant les plus propres à la trituration, [...]. Néanmoins, bien qu'il crût de facile digestion, il ne voulait point qu'on s'en rassasiât » (G.B, II, III : 116).

Le héros buvait le vin en cachette puisque le docteur lui a interdit de le faire. La seule boisson permise était l'eau tiède.

#### **IV.10.3 La nourriture chez le licencié Sedillo :**

Le dîner que préparait Gil Blas à son maître le licencié Sedillo et le type de nourriture que choisit la dame Jacinte constituent aussi un discours important dans le développement du thème: « on trouvait ses bisques exquis, tant elle savait bien choisir et mêler les sucs des viandes qu'elle y faisait entrer ; et ses hachis étaient assaisonnés d'une manière qui les rendait très agréables au goût » (G.B, II, I : 106).

Gil Blas le serveur ne rate pas l'occasion de décrire le dîner de son maître : « j'ôtai le bisque lorsqu'il n'en voulut plus, et j'apportai une perdrix flanquée de deux cailles rôties [...] et [...] de grands coups de vin un peu trempé » (ibidem). La description se poursuit pour passer à un commentaire sur les deux personnages principaux du chapitre, le chanoine Sedillo: « notre chanoine, qui était peut-être le plus grand mangeur du chapitre.

---

Mais il soupait plus légèrement: il se contentait d'un poulet ou d'un lapin, avec quelques compotes de fruit » (ibid : 106- 107), et la dame de Jacinte: « [...] la dame léonarde, qui pouvait passer pour une bonne cuisinière: elle n'était pas toutefois comparable à la dame Jacinte. Celle-ci l'emportait peut-être sur le cuisinier même de l'archevêché de Tolèdes » (ibidem). Toutefois, le héros ne va pas apparaître comme un vrai chef devant cette talentueuse cuisinière puisqu'il est : « neuf dans l'art de faire la cuisine ». (ibid : 105).

## V Exemples et valeurs des thèmes dans les Maqâmat :

L'auteur des séances (AL-Harîrî) met l'accent, dans son préambule, sur les motifs de la composition des séances, ainsi que sur leur nombre. Pour Al-Harîrî, la première cause est la décadence intellectuelle, politique et sociale à Bassora. La deuxième cause est la suggestion faite par un notable, de cultiver la séance en imitant le célèbre Al-Hamadhâni, constituant une motivation supplémentaire dont il ne pouvait se soustraire.

Par ailleurs, il est clair que son motif constitue par la suite la thématologie de son œuvre. Des thèmes variés qui ont souvent pour objectif la critique sociale. L'auteur des séances ne s'intéresse pas, uniquement, à l'exposition des enseignements linguistiques et rhétoriques, mais aussi à une critique des valeurs morales et à la dénonciation de la société de son époque. Chawqî D'ayf, dans sa définition des séances, affirme que :

« المقامة على كل حال ليست قصة، وإنما هي حديث أدبي بليغ، وهي أدنى إلى الحيلة منها إلى القصة، فليس فيه من القصة إلا ظاهرها، أما حقيقتها فحيلة يطرفنا بها البديع لنطلع من جهة على حادثة معينة، ومن جهة ثانية على أساليب أنيقة ممتازة. ومن هنا جاءت غلبة اللفظ على المعنى في المقامة، فالمعنى ليس شيئاً مذكوراً، إنما هو خيط ضئيل تنشر عليه الغاية التعليمية، (D'AYF, 1954 : 09).

---

Autrement dit, la maqâma, n'est pas une histoire mais un discours littéraire éloquent, basé sur la ruse avec lequel al -Badî' et d'autres auteurs nous amusent pour nous faire découvrir un incident particulier d'un côté, et de l'autre côté une éloquence parfaite, d'où justement la prédominance de la forme sur le contenu dans la maqâma, un contenu qui n'est qu'un fil très fin sur lequel nous pouvons étaler une visée didactique.

Dans la plupart des productions littéraires, les auteurs se concentrent plus sur le fond que sur la forme qui n'a de prix qu'à la condition d'en être l'expression exacte et complète. Dans les séances, c'est tout à fait le contraire, le thème n'est presque rien. De ce fait, nous n'allons pas nous attarder sur les thèmes comme nous l'avons déjà fait auparavant. Nous nous contentons de quelques exemples.

## **V.1 Les voyages :**

Le voyage est un thème primordial du roman picaresque dans les différentes cultures. Plusieurs figures interviennent dans les séances et nous citons à titre d'exemple :

### **V.1.1 Le narrateur en voyage :**

Le narrateur est en voyage permanent d'une ville à une autre. Il s'agit d'un simple touriste motivé par les voyages. Le motif de ces voyages n'est pas clair. Le plus important pour l'auteur est plutôt les rencontres répétées avec le héros Abu zayd asarûji. Le narrateur Harîth Ibn Hammam est un homme irakien riche et intelligent. Il connaît personnellement le héros des séances, puisqu'ils parcoururent tout deux l'Orient abbasside, de Bagdad à Samarkand et se mêlent aux divers représentants de la société.

Dans la première séance, le narrateur a visité Sana'a au yemen, une ville inconnue pour lui et cela est bien mentionné dès le début :

"إلى صنعاء اليمن. فدخلتها خاوي الوفاض... أجوب طرقاتها مثل الهائم"

---

Il est important de dire que l'auteur a bien précisé Sana'a au Yemen, car il existait à cette époque une autre cité appelée ainsi à Damas en Syrie. Puis il visite plusieurs villes qu'il ne connaît pas forcément (les séances n°07, n°21, n°15) :

"سمرت بالكوفة في ليلة أديمها ذو لونين" "أنست من قلبي القساوة, حين حللت ساوه". " شخصت من العراق إلى الغوطة ". "نهضت من مدينة السلام. لحجة السلام"

Une caractéristique domine ces Maqâmat, c'est le nom ou le titre de chaque séance: la plupart des titres portent les noms des villes visitées où la rencontre avec le héros a eu lieu: « Maqâma houloueniya, el eskandariya, essana'aiya, demachekiya, la ville d'Almansour, etc ». Ce trait caractéristique montre que le narrateur est un passionné de voyage, par ailleurs l'auteur ne donne pas beaucoup de détails sur ces lieux. Son seul objectif est de montrer que le héros change d'endroit après chaque ruse.

### V.1.2 Le héros en voyage :

De son côté, le héros Abu Zayd voyage pour un autre objectif que celui du narrateur : c'est le bien matériel. Un malin escroc qui utilise la ruse comme moyen pour gagner sa vie, tout en amusant ses interlocuteurs par son éloquence. Les passages ou les expressions qui montrent qu'il est en voyage sont presque absentes ; nous ne pouvons le déduire qu'à travers les propos du héros qui, à chaque fois, dévoile son personnage, c'est le cas de la séance n°03, n°05 :

"هذا أبو زيد السروجي سراج الغرباء. و تاج الأدباء"

"قال الحارث بن همام: فناجاني قلبي بأنه أبو زيد"

Le thème est implicitement présenté.

---

## V.2 La mendicité :

C'est l'un des principaux thèmes et l'élément le plus important dans la constitution du contenu de ces séances. Ce thème est relié toujours à la ruse et au bien matériel. Différentes figures se manifestent à travers les cinquante séances présentées. Seul le héros symbolise ce thème, il est là chaque séance, comme un mendiant, sous différents déguisements, qui utilise des fourberies diaboliques pour escroquer les niais.

Nous pouvons citer à titre d'exemple la séance n°03, où le héros se déguise en un vieillard pauvrement habillé mais son habilité oratoire est pertinente. Il s'en sert sûrement pour gagner quelques dinars en composant des vers de poésie, tantôt en louange à cette pièce d'argent, et tantôt aux vices et aux malheurs du dinar :

"أكرم به أصفر راقت صفرته      جواب آفاق ترامت سفرته"  
"تبا له من خادع مماذق      أصفر ذي وجهين كالمنافق"

## V.3 La ruse :

La ruse prime dans chaque histoire. En réalité, la tromperie est une caractéristique principale du genre Maqâma. Pour décrocher le maximum de bien matériel, le héros recourt à toute sorte de fourberie et de ruse pour piéger ses auditeurs, et tout cela dans des mises en scènes sournoises. La séance n°49, appelée aussi «la noce des mendiants » en est un modèle où un groupe de jeunes mendiants se réunissent la nuit pour boire de l'alcool et pour discuter des sujets de la religion et des normes qui ne sont pas appliquées :

"الحمد لله المبتدئ بالأفضال. المبتدع للنوال. المقرب إليه بالسؤال. المؤمل لتحقيق الآمال. الذي  
شرع الزكاة في المال"

A chaque séance, une ruse différente se manifeste et au fur et à mesure, ses ficelles commencent à s'éclaircir tout au long du récit.

---

#### **V.4 Le divertissement:**

Faire rire et divertir le lecteur est l'un des objectifs de l'auteur. Cela se fait de deux façons à la fois : la première, ayant trait à la forme ou le style de rédaction des histoires qui ne sont que des anecdotes, dont le héros se sert pour duper ses victimes (soit le narrateur, soit l'un des personnages de la Maqâma, soit les deux en même temps). La deuxième, est que ces récits sont, aussi, un divertissement pour les personnages aussi. Le narrateur est en voyage pour se divertir, la rencontre du héros avec les personnages l'est aussi.

##### **V.4.1 La description comique des personnages :**

Nous pouvons remarquer que le lexique élégant qu'utilise l'auteur est en faveur de ce thème. Une description satirique des gestes et des paroles du héros surtout, donne au lecteur, l'envie de rire et de lire encore pour s'amuser. Le héros qui, à chaque fois, se déguise en vêtements d'un vieux, d'un pauvre, d'un riche, attire toujours l'intention du narrateur et le pousse à rire. Du coup, il commence à le suivre rien que pour écouter ses anecdotes et voir le rôle qui va l'incarner, c'est le cas, par exemple, des séances n°02, n°03 et n°11 :

"إذ وقف بنا شخص عليه سمل. و في مشيته قزل"  
"ألفيت بها أبا زيد السروجي يتقلب في قوالب الانتساب. و يخيط في أساليب الاكتساب. فيدعي تارة أنه  
من آل ساسان. و يعتزي مرة إلى أقيال غسان."  
"أشرف شيخ من رباوة. متحضرا بهراوة. وقد لقع وجهه بردائه. و نكر شخصه لدهائه"

##### **V.5 La critique sociale :**

La séance est souvent employée comme une critique implicite et pertinente des valeurs morales de l'ordre social. A travers des scènes ou des personnages, la critique s'installe pour dénoncer le régime, se révolter contre des principes ou des traditions. Plusieurs figures se manifestent comme dans la séance n°06 :

---

"روى الحارث بن همام قال: حضرت ديوان النظر بالمراغة. و قد جرى به ذكر البلاغة. فأجمع من حضر من فرسان البراعة. و أرباب البراعة. على أنه لم يبق من ينقح الإنشاء. و يتصرف فيه كيف يشاء. ولا خلف بعد السلف... فقال له ناظورة الديوان. و عين أولئك الأعيان... اعلم أي أوالي. هذا الوالي"

Pour critiquer les hommes de lettres et les rencontres des rhétoriciens qui veulent améliorer la langue. Ces rencontres étaient bien surveillées par l'autorité politique pour empêcher toute menace.

## V.6 La prédication :

La prédication est un thème essentiel des séances. Par contre ce thème est présenté par l'auteur d'une façon négative. Le héros, dans quelques séances, se fait passer, pour un prédicateur pour abuser des auditeurs et leur soustraire de l'argent :

-Le héros qui invite les autres à être pieux et croyants et qui fait le contraire de ce qu'il dit, comme dans la séance n°10 :

"فأخذت بالخبر المأثور, في مداواتها بزيارة القبور. فلما صرت إلى محلة الموات. و كفات الرفات. رأيت جمعا على قبر يحفر. و مجوز يقبر. فانحزت إليهم متفكرا في المال... أشرف شيخ... فقال: لمثل هذا فليعمل العاملون"

-Le héros qui se déguise en un homme croyant comme dans la séance n°12 :

"ولبوسه لبوس الرهبان. و بيده سبحة"

-Dans la même séance, le héros reproche aux autres de ne pas appliquer la religion correctement :

"ليقرأ كل منكم أم القرآن. كلما أظلم الملوان".

### V.6.1 Le vin et la société musulmane :

Plusieurs séances abordent ce thème, c'est une boisson interdite aux musulmans, mais, à chaque fois, l'auteur montre que les poètes se réunissent toujours autour du vin et que dans les soirées du calif le vin coule à flots. Il dénonce dans ces représentations, indirectement ou directement, les hommes

---

de lettres et de la religion comme les vieux qui, supposant être un bon exemple, baignent dans les péchés. Dans les séances n°01, n°12 et n°28, le héros se retire dans un endroit éloigné pour s'adonner aux boissons, le narrateur qui l'a suivi après la prédication, comme dans la première séance, en est un bon exemple :

"وقبالتهما خابية نبيد".

### **V.7 La critique des hommes du pouvoir :**

Deux grandes figures des autorités sont présentes dans la majorité des séances, une est celle des juges « Cadi » : homme de pouvoir qui a le droit de juger les autres et une autre est celle du roi « Calif », qui, supposant être le premier homme de la société musulmane, mais, qui est plongé dans le plaisir et le divertissement. D'ailleurs, c'est l'histoire de la séance n°09, où le héros et sa fille se disputent devant le « Cadi » et après avoir écouté les deux, il reconnaît que le héros est coupable mais n'exécute pas son verdict à cause de l'éloquence du héros et de sa fille. Il essaya de trouver un arrangement entre eux :

اللهم بحرمة عبادك المقربين. حرم حبسي على المتأدبين"

D'autre part, l'auteur reconnaît la sagesse de quelques juges, c'est le cas du récit de la séance n°08 où le juge, et après avoir écouté les deux hommes, décide de jouer un tour pour les libérer car il a compris que s'agit d'une ruse pour avoir de l'argent:

فلما وعى القاضي قصصهما. و تبين خصاستهما و تخصصهما, أبرز لهما ديناراً من تحت مصلاه"

---

## VI La relation thèmes /motifs dans les deux corpus :

Des études de poétique<sup>27</sup> admettent le thème comme un élément qui constitue le texte et le motif comme un élément accessoire. Or, les deux sont une partie du tout : le texte, le motif, le thème et la relation qui peut s'établir entre eux, mettent en évidence le fonctionnement du texte littéraire. Les thèmes proposés dans les deux corpus constituent le texte, et leur relation aux motifs facilite son fonctionnement. Voici quelques exemples dans le tableau ci-dessous :

les thèmes	Le lexique	Les motifs
Les voyages	« à voyager dans les royaumes ». « Parcourir l'Espagne ». « Gil Blas continue son voyage », etc.	*Faire preuve d'un savoir remarquable. *Donner le nom des villes espagnoles est une preuve d'une bonne maîtrise de la littérature espagnole, et de son influence.
Les classes sociales.	« classe de bassesse ». « les bourgeois ». « les jeunes bourgeois ». « les petits-mâtres ». « les valets ». « les seigneurs », etc.	*Dénoncer cette classification injuste. *Dénoncer les nouveaux nobles. *L'auteur montre sa noblesse et sa grandeur.
L'amour	« l'amour fit prendre à la belle Aurore ». « des amours de Gil Blas ». « réjouissances et mariage de Gil Blas », « le roi qui en devient	*Peindre réellement la vie des gens simples. *Renforcer le réalisme et l'anti-héroïsme.

---

<sup>27</sup> - Pour plus d'informations à propos des études poétiques et la thématologie, à consulter : Pageaux D.H. 1994, la littérature générale et comparée, Armand Collin, Paris, P78.

	amoureux », etc.	*Montrer que l'histoire est inspirée de la vie de l'auteur.
Le bien matériel	«la misère ». « la dot de la fille d'orfèvre ». « le bon usage des trois cent ducats ». « vendre le muletier pour avoir de l'argent », etc.	*Démontrer les gens qui cherchent le gain facile et sans effort. *Présenter une catégorie de personnes sans principe qui arnaquent les autres.
Le banquet	« le vin », « le lait des vieillards », « tu la bois comme du nectar », « la soupe », « le dîner », etc.	*Une simple présentation des détails. *Critiquer ceux qui interdisent le vin aux autres, alors qu'ils en prennent en cachette.
La mort	« une triste nouvelle », «la mort du père », « la mort de sa femme et son enfant », etc.	*Ce thème est évoqué comme une caractéristique du roman réaliste. Les personnages sont simples avec des faiblesses. Ils meurent comme ils peuvent connaître le mal.
La religion	« épouser un musulman », « vous êtes chrétienne », « le chanoine », « le licencié », « Dieu », etc.	*L'auteur est fort croyant, et cela se reflète dans son écriture. *Le fait de

		<p>parler de l’Islam est dû à ses travaux de correction et de traduction. Il avait beaucoup d’informations sur d’autres religions.</p>
<p>La critique des hommes de lettres</p>	<p>« le poète Fabrice », « Lucien le philosophe grec », « Sophocle », « une proposition du métaphysique faisait le sujet de leur dispute », « Calderon et Lope de Vega », etc.</p>	<p>*Lesage évoque plusieurs poètes comme Corneille, Racine et Voltaire. Il se plaît à s’opposer aux poètes de mauvais vers.</p> <p>*Il fait appel à plusieurs noms célèbres pour exposer ses facultés et ses lectures.</p>
<p>La critique des hommes de pouvoir.</p>	<p>« le don Calderon », « l’héritier de la monarchie ivre », « le duc de Lerme », « le premier ministre », « la cour de la Castille-Nouvelle », etc.</p>	<p>*L’auteur dénonce le régime européen entier et celui de l’Espagne et de la France. Les rois et les princes ne pensaient qu’à leur propre intérêt.</p> <p>*Il dénonce les guerres et il attaque la cour française sous le manteau espagnol.</p>

La prison	« la tour de Ségovie », « le souterrain », « dans un cachot », « le corregidor », etc.	*Un thème qui enrichit l'aventure et qui marque le roman réaliste. *L'auteur montre qu'il y a des injustices puisque son héros était emprisonné après l'histoire du prince et Catalina.
La ruse	« Fripon », « fourberie », « voulant s'approprier la dot de la fille d'un riche orfèvre », etc.	*C'est le thème central du récit picaresque. *C'est le motif le plus important qui fait avancer l'aventure. Le roman est plein d'histoires de ruses puisque le héros est un picaro.

En revanche, l'utilisation de ce lexique varié, dans les séances, est en réalité justifiée. Le premier motif de ce choix est de prouver la capacité rhétorique et l'éloquence d'Al-Harîrî dans une période où la décadence politique et littéraire dominait. L'auteur voulait faire preuve d'un style raffiné et éloquent. Ajoutons à cela d'autres motifs qui sont présentés dans le tableau, en fonction des thèmes et de l'objectif visé.

Thèmes	Lexiques	Motifs
*Les voyages.	-اقتعدت غارب الاغتراب -ظعننت إلى دمياط. عام هياط	*L'auteur a fait beaucoup de voyages et cela a nourri

	<p>و مياط. و أنا يومئذ مرموق  الرخاء...أسحب مطارف الثراء.  -أزمنت الشخوص من  برقعيد...فكرهت الرحلة عن تلك  المدينة.  -طحا بي مرح الشباب. و هوى  الاكتساب. إلى أن جبت ما بين  فرغانة و غانة, أخوض الغمار,  لأجني الثمار, و أقتحم الأخطار.  -قفلت ذات مرة من الشام. أنحو  مدينة السلام. في ركب من بني  نمير.  -نبا بي مالف الوطن. في شرخ  الزمن...و جبت في سيري و عورا  لم تدمتها الخطى.  -استبضعت في بعض أسفاري  القند. و قصدت سمرقند.  -إلى أن أنتجع أرض واسط.  فقصدتها و أنا لا أعرف بها سكنا.  -إرتحلت من مدينة المنصور. إلى  بلدة صور.  -أجمعت حين قضيت مناسك الحج,  و أقمت وظائف العج و الثج, أن  أقصد طيبة.  -مررت في تطوافي بشيراز.  -بأن أجوب البراري.  - إلى أن صرت ابن كلّ تربة. و  أخا  كلّ غربة.</p>	<p>son imagination.  *Les voyages permettent à  l'auteur de faire avancer  ses histoires, de changer les  personnages anonymes et  d'oublier le héros. Le  narrateur ne reconnaît  l'identité du héros qu'à la  fin de chaque séance.</p>
--	---	---

*La ruse.	<p>-و خلينا بين الشيخين أبي زيد وإبليس.</p> <p>-فلا يملك الجوع الذي هو شعار الأنبياء. و حيلة الأولياء.</p> <p>-ثم تفرقنا بوجوه باسرة. و صفقة خاسرة.</p> <p>-و كم بلغت بحيلتي ما ليس يبلغ بالسيوف.</p>	<p>*Le thème est important pour deux raisons :</p> <p>-L'auteur a imité les séances d'Al-Hamadhânî qui traitent le thème en détail.</p> <p>-la plupart des gens à cette époque utilisaient la ruse pour gagner l'argent.</p>
*Le divertissement.	<p>-ثم أخذ يقنن بحكاياته. و يشمط مضحكاته بمبكياته.</p> <p>-فهزني لقصدهم هوى المحاضرة.</p>	<p>*L'auteur présente les ruses ironiquement. Il les mélange aux railleries pour embellir cette réalité amère.</p>
*La critique sociale.	<p>-إنّ السهر في الخرافات. لمن أعظم الآفات.</p> <p>-و جلنا نحن في شجون. من جدّ و مجون.</p>	<p>*l'auteur peint les vices de la société.</p> <p>*Il dénonce les fléaux sociaux</p>
*La prédication.	<p>-أعلق بقلبك من مواقيت الصلاة.</p> <p>-أشهى إليك من صحائف الديان.</p> <p>-انس لك من تلاوة القران, و تخشى الناس و الله أحق أن تخشاه.</p> <p>-و حين التأم جمع المصلى و إنتظم.</p> <p>-يا قوم ليفرج كربكم. و ليأمن سربكم.</p> <p>-فزعم أنّها كلمات لقنها في المنام.</p> <p>-و الذي حرم أكل الربا. و أحل أكل اللبا.</p>	<p>*l'auteur évoque ce thème pour dénoncer les hommes utilisant la prédication pour avoir l'aumône.</p> <p>*le lexique employé prouve la faculté de l'auteur dans le domaine religieux.</p>
*Le vin dans la société	<p>-و قبالتها خابية نبيد.</p> <p>-أن لا أحضر بعدها حانة نباد. و لا</p>	<p>*Dénoncer les musulmans qui consomment l'alcool.</p>

musulmane.	أشهد معصرة الشراب.	*Montrer que c'est une boisson interdite aux musulmans qui n'appliquaient pas la religion.
*La critique des hommes de pouvoir.	-أيد الله القاضي. وأدام به التراضي. - ليرافعي إلى والي الجرائم. لا إلى الحاكم في المظالم. لما كان بلغني من إفضال الوالي وفضله. و تشدد القاضي و بخله.	*Dénoncer les juges et les walis qui cherchaient l'intérêt personnel. *Dénoncer l'injustice des autorités.
*La mendicité.	-أقتاد رغيفا. -و كنز من سلب المال.	*Présenter les gens qui mendient en cherchant le gain facile et sans effort. *Peindre les poètes de l'époque qui pratiquent la mendicité pour gagner de l'argent.

Ainsi, nous pouvons dire que les deux auteurs ont, presque, les mêmes motifs quant au choix des thèmes traités. Pour peindre, dénoncer et corriger leurs sociétés, les deux auteurs présentent un ensemble de thèmes reliés les uns aux autres avec un style raffiné et d'une façon ironique. Cette révolte contre les vices et les mœurs des deux sociétés a donné naissance à une œuvre qui demeure jusqu'à l'heure incontournable.

Pour résumer cette analyse thématique, nous disons que nous avons essayé, durant ce chapitre, de faire d'abord un inventaire des thèmes proposés par les deux auteurs, et cela à travers le repérage des expressions textuelles et le regroupement du lexique employé ; ensuite, nous sommes passés à un codage thématique inductif des thèmes proposés en fonction du contenu relevé du corpus ; puis, un étiquetage des thèmes en fonction du rôle de

---

chaque groupe de thèmes (nous avons donné un nom pour chaque groupe de thèmes : thèmes religieux : thèmes sociaux, etc). La dernière étape à faire est de voir comment les thèmes du corpus s'enchaînent entre eux ?

### **VI.1 Relations entre les thèmes :**

Les relations, qui peuvent exister entre ces thèmes, diffèrent d'abord, d'un groupe de thèmes à un autre, puis d'un auteur à un autre et enfin d'une société à une autre.

-Entre thèmes, cela peut être en fonction de l'aventure des personnages de chaque roman ; surtout *l'Histoire de Gil Blas de Santillane* où le héros/narrateur rencontre un nombre important de personnages. Les relations sont variées. Si nous prenons par exemple *l'amour* comme thème et sa relation avec des sous-thèmes comme la trahison, nous pourrions constater que ce lien change de forme et de position selon le caractère des personnages concernés.

Or, une relation entre deux autres thèmes qui sont le *bien matériel* et la *tromperie*, peut être considérée comme une relation stable tout au long de l'aventure. Il s'agit donc de deux thèmes en parallèle qui se croisent par nécessité à chaque moment.

Une relation variante des thèmes existe, aussi, dans les *Maqâmat*. La *critique sociale* et *l'éloquence* des propos sont deux thèmes en parallèle. Le *bien matériel* et la *ruse* sont toujours associés: un est le motif (le bien matériel) et l'autre est le moyen (la ruse).

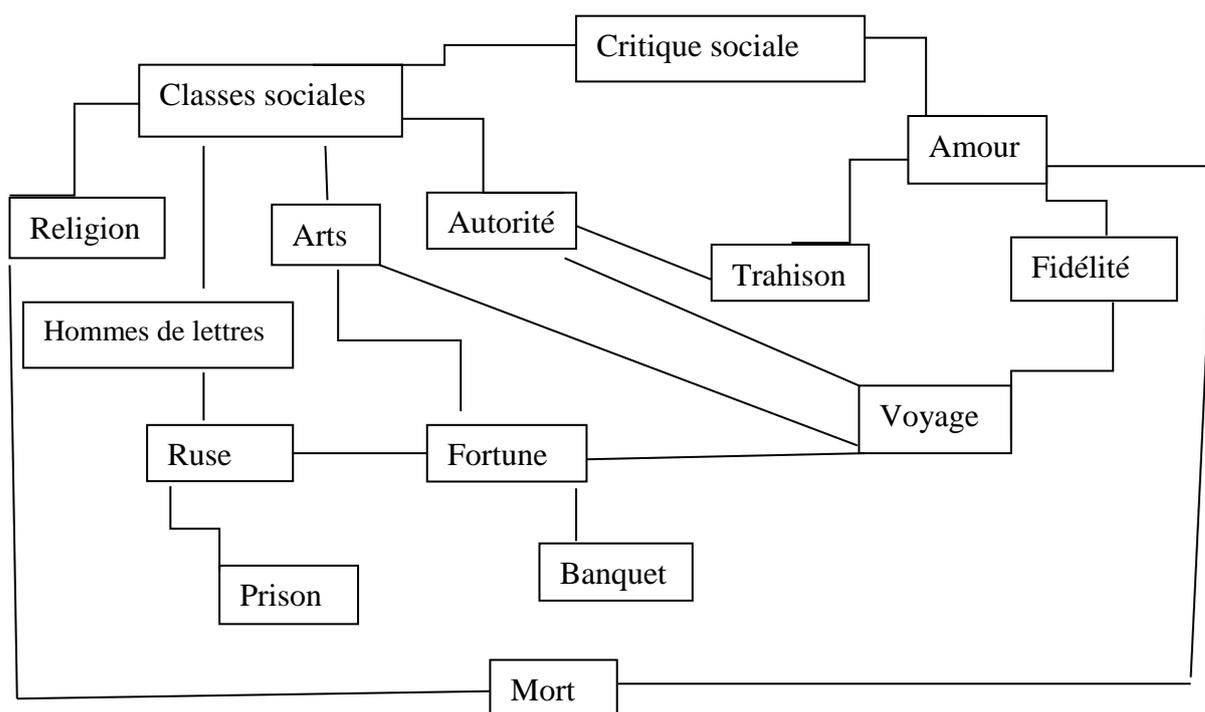
-Entre les groupes de thèmes, cela se fait en fonction des motifs des auteurs et en répondant au genre picaresque. Suivant toujours les modèles du picaresque, les auteurs ne peuvent que mettre leurs motifs en exécution dans un moule propre au genre: dénoncer les vices des deux sociétés d'une façon ironique et non pas parler d'un seul thème durant toute l'histoire.

-La relation des thèmes est présentée en fonction de chaque société. C'est un point très important car les auteurs appartiennent à deux sociétés différentes, deux époques différentes et à deux religions différentes. Donc, la

relation ne sera pas forcément la même. Un auteur chrétien va créer une relation entre deux thèmes en mettant en avant sa religion, ses coutumes et ses traditions, Lesage évoque la trahison en couple avec aisance et éloquence que, Al Harîrî ne pourrait pas le faire.

Cette différence religieuse se manifeste aussi dans le choix des thèmes proposés. Du coup, nous pouvons dire qu'il y a des divergences et des convergences des thèmes présentés par les deux auteurs. Ces relations peuvent se résumer comme suit :

### Thèmes de l'Histoire de Gil Blas de Santillane

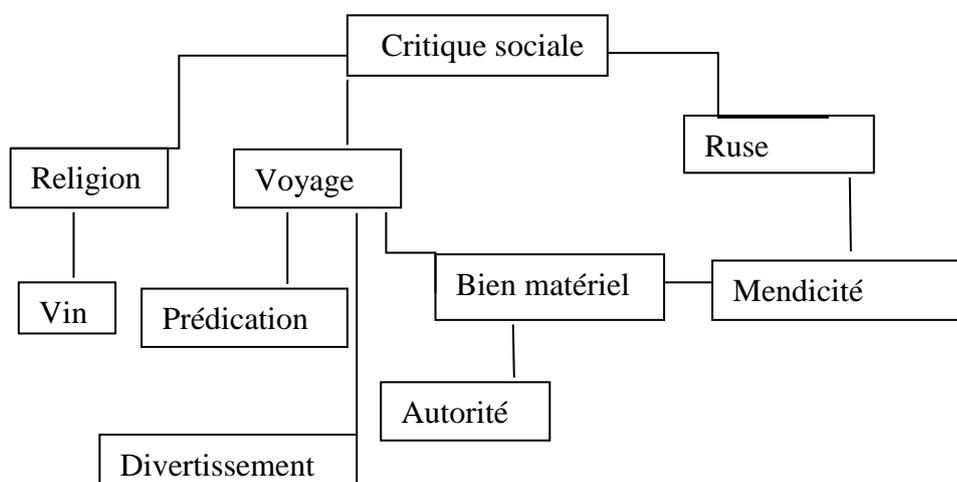


Dans *l'Histoire de Gil Blas de Santillane*, les thèmes sont présentés dans un ordre précis. Les relations entre eux sont claires et faciles à tisser. Commençons d'abord, par la critique sociale qui se réalise avec différents sous-thèmes. Pour parler de la critique sociale, l'auteur traite les classes sociales et la relation entre elles. Les gens de bassesses rêvent d'être nobles et

les nobles se déguisent en valets pour atteindre leurs objectifs et masquer leurs défauts. La critique sociale est présentée aussi avec les relations humaines comme l'amour qui constitue, lui aussi, un thème et qui englobe d'autres sous-thèmes. Il est symbolisé par deux façons différentes : la relation fidèle est la première facette de l'amour (plusieurs histoires interviennent pour enrichir le thème), et la trahison qui représente la deuxième facette du thème (plusieurs images sont présentes pour détailler ce thème).

La religion, l'art et l'autorité constituent d'autres thèmes qui sont en relation les uns aux autres. L'art est présenté en relation avec le sous-thème de la critique des hommes de lettres qui recourent à la ruse pour gagner le bien matériel et pour accéder à la fortune qui va leur permettre de se procurer un titre de noblesse. La religion, qui est en relation avec l'amour de Dieu ou l'amour de l'autorité et de la fortune, ne cesse de rappeler aux gens la mort comme dernière échappatoire. L'autorité symbole de la fortune et du pouvoir est en relation avec la nourriture et les grandes réceptions que les nobles organisent. Le thème marque le gaspillage. Un dernier thème qui est en relation permanente avec tous les thèmes, c'est le voyage. Il marque le voyage des bassesses à la recherche de la gloire, comme il marque le voyage des écrivains et des poètes à la recherche de la célébrité. De même les thèmes des *Maqâmat* peuvent se résumer dans le schéma ci-dessous :

### Thèmes des Maqâmat al Harîri



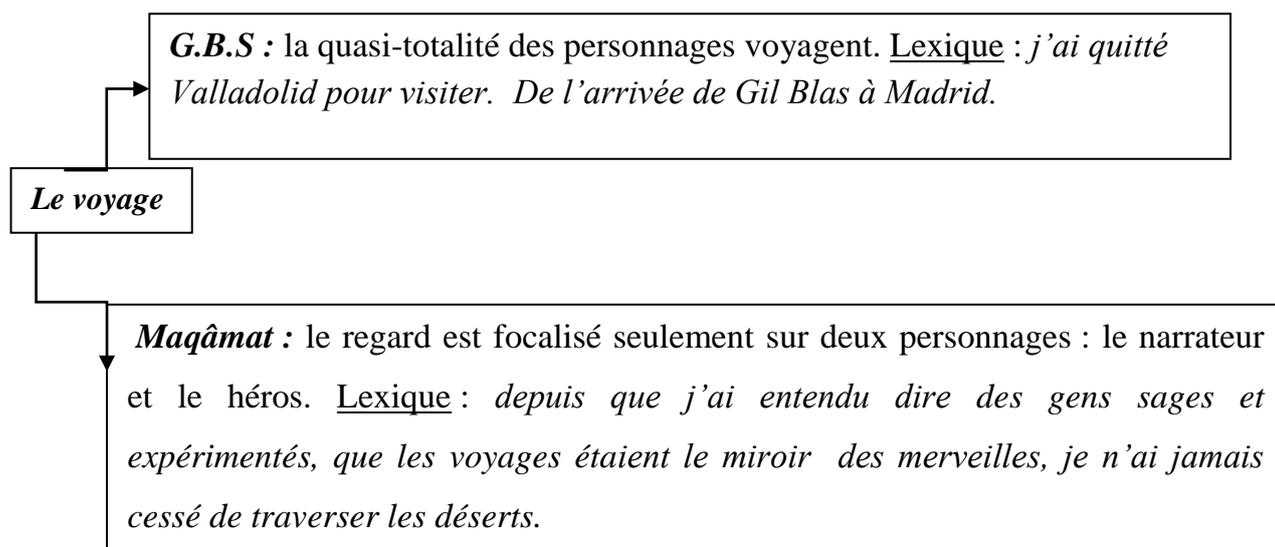
---

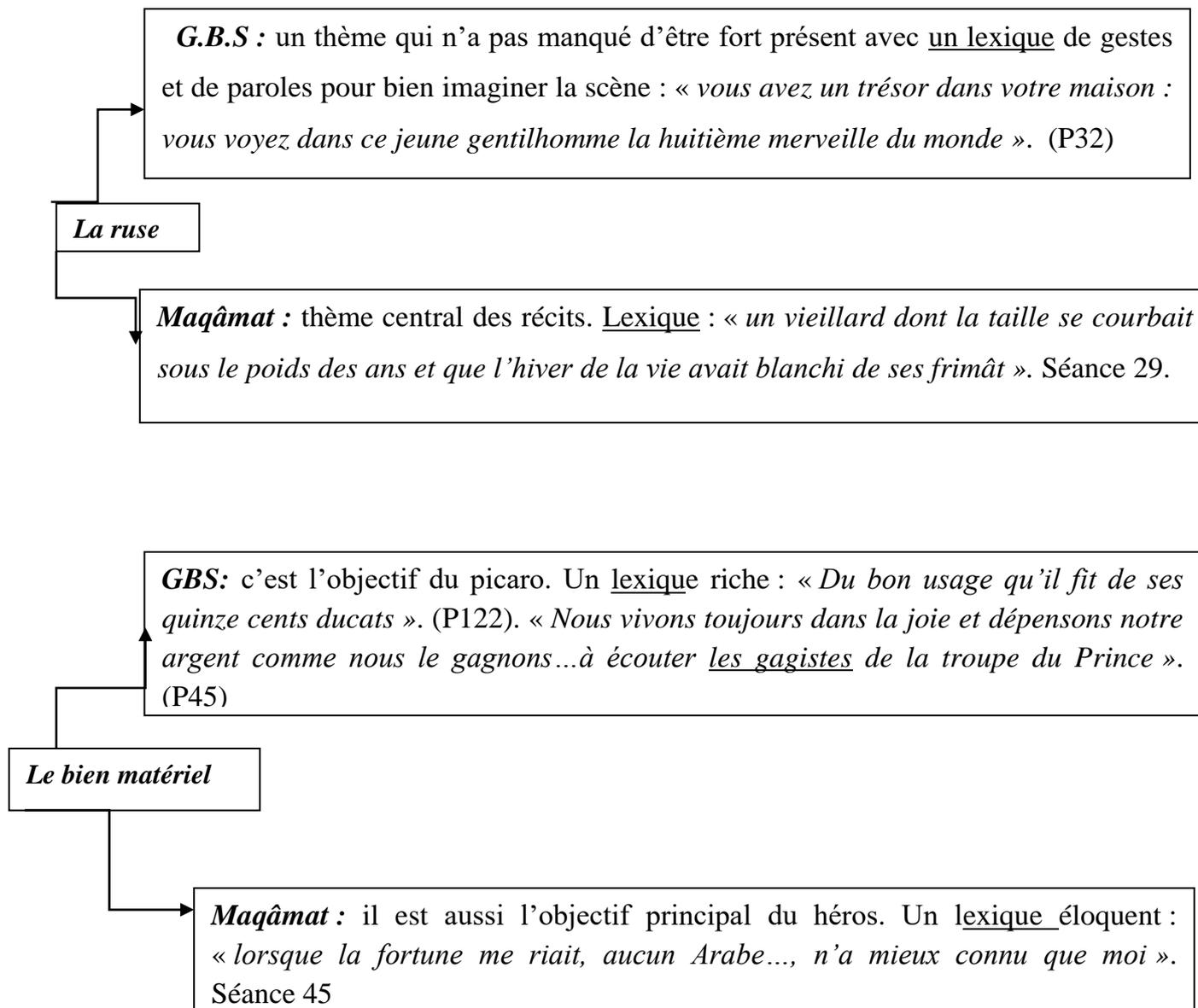
Al-Harîrî présente une variété thématique moins riche que Lesage puisque son premier souci est de bien dire les choses. Les thèmes sont en relation, et les deux thèmes les plus importants sont la critique sociale et le voyage. Cette critique se manifeste à travers la religion mal appliquée et mal interprétée. La religion musulmane qui interdit l'alcool et la ruse, quoique les gens ne peuvent s'empêcher de duper les autres pour le bien matériel et ne cessent de consommer cette boisson sans peur ni crainte. Le voyage est justifié par plusieurs sous-thèmes comme le divertissement, le plaisir, l'aventure et la prédication. Enfin, l'autorité symbolisée par les juges qui rendent mal la justice par négligence des lois.

En guise de conclusion, nous pouvons dire que certains points marquent forcément le roman picaresque français et arabe. Des convergences et des divergences sont sûrement présents et que nous les présentons ainsi :

## VII Convergences des thèmes dans les deux ouvrages :

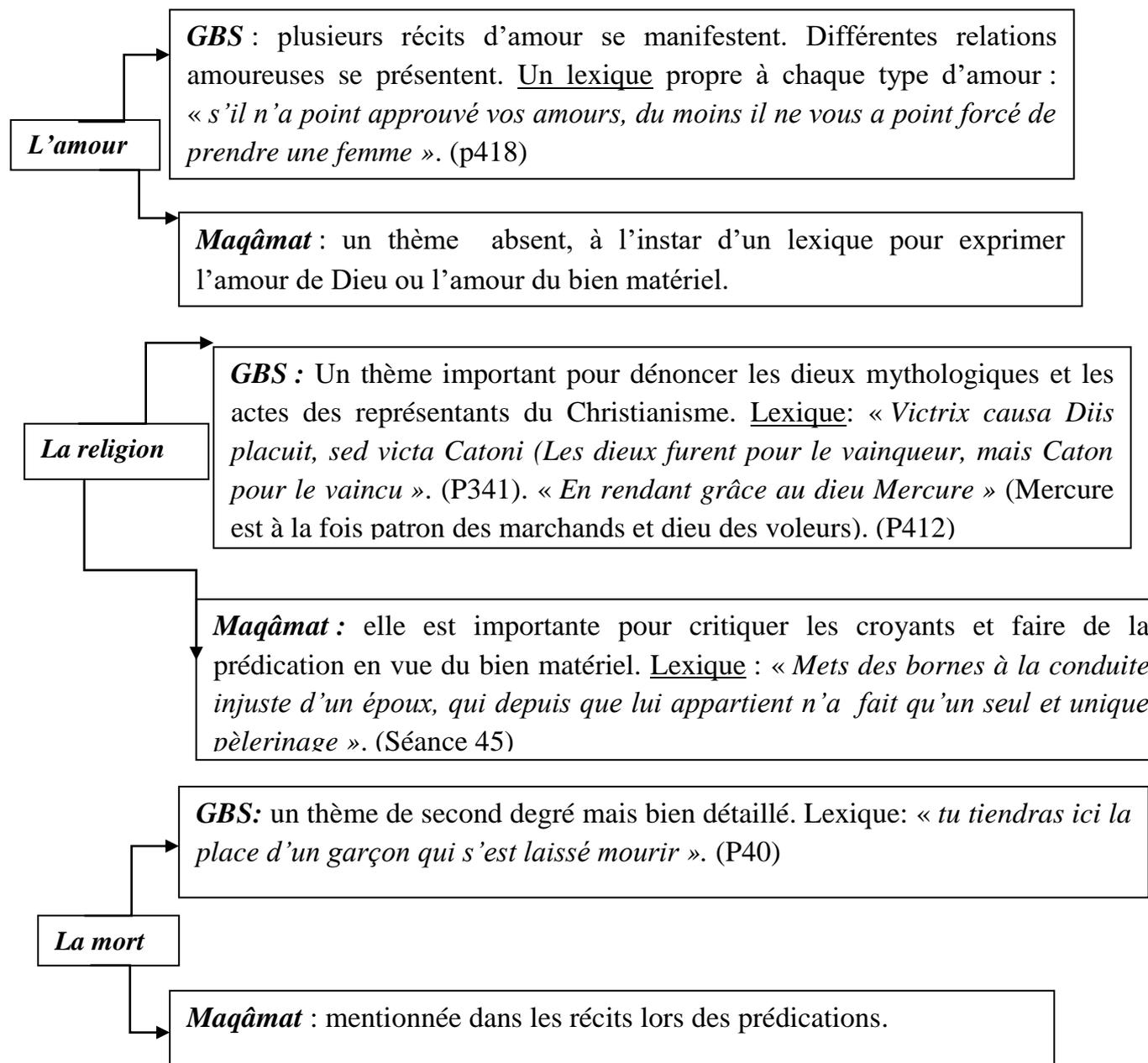
Une convergence de thèmes, dans les deux corpus, qui se traduit avec un lexique riche et varié. Les points phares de cette convergence sont représentés dessous sous forme de comparaison :





## VII Divergences des thèmes dans les deux ouvrages :

La présentation des thèmes proposée par les deux auteurs marque une différence sur plusieurs niveaux. Nous résumons ces divergences comme suit :



Après avoir analysé les thèmes et leurs relations, nous avons mis en évidence le rapport et l'influence du genre dans les deux littératures à travers une comparaison simple des thèmes abordés. Notre analyse se poursuit, dans le chapitre suivant, pour voir quels sont les ressemblances dans les deux corpus, afin de répondre convenablement à notre problématique.

---

## **CHAPITRE IV :**

# **MISE EN TEXTE ET DIÉGÈSE DES DEUX CORPUS**

---

\*Objectifs :

-Quel est le cadre spatio-temporel proposé par chaque auteur ? Et comment contribue-t-il à l'organisation des événements ?

-Comment la stylistique est exploitée pour dénoncer les vices sociaux ?

-Comment les noms propres sont-ils utilisés dans les deux corpus ?

-Comment la construction des titres se présente-t-elle dans les deux corpus ?

Nous commençons, d'abord, par définir le cadre théorique des notions traitées dans ce chapitre. Cette théorie sera suivie directement par l'analyse et l'interprétation des deux corpus. Nous parlons de la notion du temps, des temps verbaux et leur impact sur la narration dans les deux corpus puis nous passons à l'analyse de l'espace évoqué et de la toponymie employée, afin de déterminer les constituants de l'acte de narration. Nous traitons, ensuite, le style et les types d'expressions utilisées pour bien transmettre le message des deux auteurs et pour dénoncer des faits amères de la manière la plus douce possible. Enfin, nous analysons, l'appareil titulaire des deux corpus. Les résultats obtenus seront présentés sous forme de comparaison à la fin du chapitre.

## **I Le cadre spatio-temporel :**

Dans la définition de la narration et du roman, nous retrouvons, souvent, deux grands concepts qui limitent l'histoire et l'insèrent dans un cadre précis. Ces concepts donnent à l'histoire une vivacité en la rendant réelle. Il s'agit du temps et de l'espace. L'importance de ces deux concepts, comme thème, réside dans le fait que les auteurs français au XVIII<sup>ème</sup> siècle avaient besoin de se réfugier dans une époque différente de la leur plutôt décevante. Les héros vivent parfois dans un temps de rêverie ou dans une époque lointaine.

---

L'espace est aussi différent par rapport à la réalité de l'auteur. Il peut être anonyme ou porteur d'une valeur générale. Du coup, l'auteur utilise des mots comme : « la ville, le village, le pays, la région, le sud, le nord », sans déterminer le lieu exacte où l'évènement s'est déroulé, ou même par rapport à quoi cet évènement est présenté.

Or, dans les deux corpus, les deux auteurs précisent le temps et déterminent l'espace, partant du fait qu'il s'agit d'une fiction autobiographique avec l'emploi des pronoms personnels : « je », « nous » et « نحن, أنا ». Le cadre spatio- temporel est déterminé avec des dates exactes ou des évènements importants qui ont marqué un siècle précis ; il y a aussi, les noms des villes et des endroits visités par les personnages. Les auteurs (Lesage et Al-Harîrî) ne cherchent pas à se débarrasser de la réalité, mais bien au contraire, leurs écritures consistent à plonger les personnages dans un univers apparenté au monde réel, pour ainsi, rapprocher, au maximum, la réalité au lecteur et pour peindre fidèlement les deux sociétés.

Le temps et l'espace permettent à l'auteur d'organiser les évènements, ils facilitent l'enchaînement logique des idées à travers l'utilisation des modalités de la détermination spatiale et temporelle. L'analyse de l'espace et du temps, dans un roman, nous permet de voir les relations qui s'instaurent entre l'espace et le corps des personnages, en inscrivant le personnage dans un espace précis avec la présence d'éléments spatiaux (les lieux valorisés, les zones investies de valeurs positives ou négatives). Nous serons aussi, attentifs à tout ce qui peut apparaître comme des indications chronologiques.

### **I.1 Temps du récit, temps de l'histoire, temps de la narration :**

Gérard Genette propose une distinction entre le récit, l'histoire et la narration pour éviter la confusion de l'emploi du terme « récit » : « -Le récit proprement dit, c'est- à- dire « le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même » ; l'histoire est le « signifié ou contenu narratif » ; la

---

narration est « l'acte même de narrer » (1972 : 72). Il faut aussi distinguer le récit comme genre narratif qui se confond avec le roman proprement dit.

Cependant, dans notre analyse nous nous intéressons au récit « proprement dit » défini par Genette. Le discours oral ou écrit raconte les événements. L'histoire c'est « ce que raconte le roman » ou la succession des événements. La narration telle qu'elle est définie par Genette.

Le romanesque d'une œuvre organise une fiction, tout en relatant des événements. L'auteur s'intéresse aux éléments constitutifs d'une période plus que de faire progresser l'histoire. Il ne s'agit pas, tout simplement, de relater le récit d'une vie mais de diversifier les actions. Par conséquent, on ne peut pas proposer une équivalence entre le temps du récit et celui de l'histoire, car il est insensé d'imaginer que le lecteur peut lire l'histoire au moment même où elle est accomplie. Par contre, un lecteur peut généralement lire en quelques heures la vie d'un héros. Il y a une accélération du récit<sup>28</sup>.

### **I.1.1 Le temps du récit :**

Le récit ou le discours narratif écrit/ oral représente l'énoncé dans sa matérialité, il est formé, dans un roman, de la langue, des paroles et des mentions écrites. Ces composantes sont bien structurées dans un temps et un espace déterminés. Le récit suppose une certaine organisation ou un certain ordre pour être compréhensible. L'organisation la plus simple est produite par la succession temporelle comme il existe d'autres organisations qui tiennent compte des liens logiques et des liens de causalité, tout en permettant la structuration interne ou externe des textes.

L'organisation temporelle consiste à monter, grâce à un ordre établi, comment les jeux temporels sont présentés ? Le récit ne se contente pas de recueillir des faits mais il les met en intrigue, et donc il transforme la

---

<sup>28</sup> -Pierre- Louis Rey parle de deux notions importantes par rapport au temps, c'est « ellipse ou sommaire » dans son ouvrage « *Le roman* », 1992, Hachette, Paris. Chapitre05.

---

succession des évènements en une tonalité signifiante. Il les met sous tension entre un début et une fin.

Toutefois, le récit ne raconte pas tous les faits, il est sélectif et il met de l'ordre dans la temporalité humaine. Le récit schématise, simplifie et propose un itinéraire de l'imagination. C'est avec la langue que l'expérience humaine se manifeste. Le temps, lié à l'exercice de la parole, se définit comme une fonction du discours. Il tourne autour du présent défini comme l'instant où le locuteur produit ses propos. Benveniste affirme que si le locuteur utilise un indicateur ou un adverbe temporel pour indiquer le présent, ce présent va se renouveler à chaque fois que l'individu parle et fait acte d'énonciation. L'adverbe « maintenant », à titre d'exemple, ne désigne que le moment où le locuteur le dit (c'est-à-dire le moment de l'énonciation). De ce fait, Benveniste ajoute que la langue est organisée en fonction d'un axe de temps. Le passé constitue l'antériorité du moment de l'énonciation et le futur est le moment qui suit l'acte de l'énonciation.

#### **I.1.1.1 Les usages des temps verbaux :**

Nous pouvons constater que le système temporel, dans le genre romanesque, est marqué par l'utilisation très forte de deux pivots de la structure narrative des récits du XII<sup>ème</sup> et du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Il s'agit du passé simple et de l'imparfait. L'emploi de ces deux temps permet au locuteur de raconter avec aisance des évènements déjà arrivés ou imaginés. Le temps verbal ou le tiroir verbal, comme le nomme les linguistes actuels, est un ensemble de formes linguistiques qui permettent l'appropriation narrative du temps humain dans les récits. Plusieurs valeurs de ces temps verbaux interviennent en fonction de l'usage et de la relation entre ces temps.

#### **I.1.1.2 Le passé simple par opposition à l'imparfait :**

Le passé simple est un temps qui indique l'action dans sa globalité, il saisit le procès d'un verbe de l'extérieur. Il est *perfectif* de la façon de parler d'un point apparu à un moment donné. Quant à l'imparfait, il indique l'action

---

dans son déroulement, c'est- à- dire il présente le procès d'un verbe à l'intérieur. C'est un temps *imperfectif*, car il signale le procès en cours au moment défini comme point de repère. Il ne limite pas l'action et il ne signale pas sa fin. Donc, l'opposition de ces deux temps se manifeste dans l'aspect donné au procès dénoté d'un verbe. L'imparfait ne limite pas l'action alors que le passé simple le fait. Les travaux du linguiste Weinrich Harald déterminent l'opposition entre l'imparfait et le passé simple comme le temps du premier plan et le temps de l'arrière- plan : « l'imparfait est dans le récit est le temps de l'arrière- plan, le passé simple est le temps du premier plan » (Weinrich, 1973 : 114-115). Ainsi, les verbes au passé simple installent les évènements en premier plan et ils font progresser le récit. Et les formes verbales à l'imparfait constituent l'arrière- plan des évènements ou la toile de fond d'une trame narrative. Nous pouvons prendre plusieurs exemples pour montrer cet usage opposé de ces deux temps. L'exemple suivant le montre : « Il ne pouvait rien me proposer qui me fût plus agréable, car je mourais d'envie de voir le pays. Cependant, j'eus assez de force sur moi pour cacher ma joie » (G.B, I, I : 29). Deux actions en deux temps différents, l'une dure pendant que la deuxième action se fait. En effet, l'emploi des deux temps permet d'opposer deux plans distincts.

Cependant, cette distinction entre le passé simple et l'imparfait ne peut avoir lieu que dans le roman picaresque français. En arabe, la seule différence est au niveau du passé, en général, et du présent. En littérature arabe, nous ne pouvons pas constater la différence entre les actions dans le passé par exemple. Pour connaître le temps réel de l'action, au passé, nous faisons référence à une autre action et par rapport aux indicateurs temporels employés. Du coup, la distinction entre les actions revoie au temps du déroulement des évènements et non pas au temps du récit.

### **I.1.1.3 L'imparfait comme temps de clôture :**

Il faut, aussi, signaler que l'emploi de l'imparfait a un autre objectif dans la trame narrative et peut dépasser sa fonction d'arrière- plan dans la

---

narration. L'imparfait est utilisé, aussi, pour faire progresser les événements ou même pour terminer et clôturer le récit, à condition, qu'il soit précédé ou suivi d'un indicateur temporel ou d'un complément circonstanciel de temps. Cet usage de l'imparfait assure la narration des faits historiques, d'ailleurs, son emploi était très fréquent dans les contes et nouvelles du XIX<sup>ème</sup> siècle.

C'est un usage qui est présent dans le roman de Lesage, et nous pouvons prendre comme exemple un extrait de « *Histoire de Gil Blas de Santillane* » : «Après qu'ils m'eurent très longtemps harangué, ils me firent présent de leur bénédiction, qui était le seul bien que j'attendais d'eux. Aussitôt, je montais sur ma mule, et sortis de la ville » (ibidem). L'emploi de l'imparfait, ici, marque la fin d'une séquence narrative et ne clôture pas le récit, du moment que cette action va être le début de l'aventure réelle du héros. Enfin, il est à dire que ce n'est pas le seul exemple à prendre en compte, car le récit picaresque de Lesage est bien riche d'événements.

#### **I.1.1.4 Le passé simple :**

Bien évidemment, l'emploi du passé simple est très fréquent dans le roman de Lesage, il favorise la progression narrative et tisse des liens entre les événements. Il exprime les actions brèves du récit et les multiplie avec aisance et sans recourir à un autre temps pour maintenir l'ordre chronologique des événements dans le passé. C'est un temps très employé par le narrateur qui relate les faits. Il est interrompu par d'autres temps verbaux en fonction de la tonalité de l'auteur (qui introduit des détails sous forme de description, ou des faits pour signaler la présence d'un autre narrateur, ou même, de céder la place du narrateur à un autre personnage).

A titre d'exemple, nous pouvons prendre le passage suivant : « Un jour, un homme m'aborda dans la rue, me salua très civilement et me dit : [...] Je lui répondis que non, [...] ajouta-t- il » (G.B, V, I : 386).

---

### **I.1.1.5 Autres temps verbaux employés dans le récit de Lesage :**

Lesage fait appel à plusieurs temps verbaux dans son récit pour plusieurs raisons. Il mélange fiction et autobiographie dans un récit picaresque riche de représentations. L'auteur prend en considération la rhétorique et le choix du lexique pour prouver aux lecteurs sa qualité d'auteur dans un siècle où l'anarchie culturelle et littéraire dominait. Nous trouvons dans son écriture l'emploi de l'imparfait, et nous avons déjà donné des exemples ; du passé simple qui est employé avec une souplesse remarquable ; nous pouvons trouver, aussi, l'emploi du plus que parfait comme : « j'avais tâché de hâter par mes vœux » (G.B, I, X : 63). L'emploi du passé composé qui est peu utilisé comme : « j'ai commis bien des crimes, [...], j'ai conservé ses jours » (G.B, III, II : 181). L'emploi du conditionnel passé qui est fréquent : « Quand j'aurais été un général portugais fait prisonnier de guerre, le peuple ne serait pas plus empressé de me voir » (ibidem). Le présent de l'impératif intervient au moment du dialogue : « juger donc de moi plus favorablement, [...], croyez- moi plutôt disposé à vous venger » (G.B, IV, X : 322). Le présent de l'indicatif est, lui aussi, employé dans les dialogues : « parlez : j'épouse votre ressentiment, [...], qu'il faut vos immoler, [...], vous croyez d'accord, [...], pouvez- vous attendre » (ibidem).

### **I.1.1.6 Temps verbaux employés dans les Maqâmat d'Al- Harîfî :**

Pour ce qui est des Maqâmat, nous pouvons évoquer l'emploi du passé, du présent ou du futur en général. En littérature arabe, il n'y a pas de différence entre les temps du passé, l'action se fait au passé par rapport à une autre action qui se fait au présent. Donc, les temps verbaux qui dominent dans les séances sont le passé, le présent et l'impératif (الماضي, المضارع, الأمر) .

Le passé domine dans toutes les séances pour deux raisons, la première est que le narrateur raconte des événements qui lui sont déjà arrivés, c'est donc un passé historique et la deuxième raison, son emploi embellit plus le discours narratif de l'auteur. Directement, après le titre, les séances commencent par l'emploi du verbe « raconter » ou son équivalent au passé :

---

"فحار الحاضرون : Ajoutons à cela plusieurs exemples comme : "روي حكي جدت" ( la première séance). L'emploi du présent est peu fréquent dans le discours prosaïque comme : "عند الامتحان يكرم" (ibidem), et plus présent dans le discours poétique comme dans la séance n°02 :

زينة معشوق و لون عاشق " يبدا بوصفين لعين الرامق

"و حبه ند ذوي الحقائق يدعو إلى ارتكاب سخط الخالق"

"لولا لم تقطع يمينا سارق و لا بدت مظلمة من فاسق"

Quant à l'emploi de l'impératif, nous pouvons constater sa présence dans : "زدني إيضا عشت. و نعشت" ( la séance n°06), ou comme dans les propos du juge dans la huitième Maqâma :

"فانظر إلينا و بيننا و لنا... إقطعا به الخصام

و افصلاه"

### **I.1.2 Le temps de la narration, le temps de l'écriture :**

Nous abordons, d'abord, le temps de l'écriture des deux ouvrages, pour, ensuite, passer au temps de la narration. Nous parlons de deux siècles différents et de deux sociétés différentes. Le rythme d'écriture et le contexte de production vont être différents aussi. Le corpus choisi nous oblige de traiter deux types d'écriture (arabe et française), tout en mettant en rapport les convergences qui peuvent naître de cette comparaison. Le récit picaresque arabe comme genre littéraire bien déterminé, dont les Maqâmat, est soumis à des normes précises. Ce genre littéraire est le fruit d'un conflit social et politique au moyen orient au X<sup>ème</sup> siècle. Le père fondateur du genre (Al-Hamadhanî) voulait prouver qu'un vrai orateur ou écrivain peut créer des chef- d'œuvres dans des conditions pénibles. Le désordre politique a fait pénétrer le peuple dans le désordre.

---

Les auteurs, qui n'admettent plus cette situation, revendiquent un autre régime politique à travers l'écriture des séances. En parallèle, la société européenne, entre le XV<sup>ème</sup> et le XVIII<sup>ème</sup> siècle, vivait ce même désordre. Les auteurs qui ne supportaient plus cela, commençaient à dénoncer les responsables. En Espagne, en France ou en Allemagne, une nouvelle écriture apparaît pour remplacer le roman héroïque par tout ce qui est réalité amère d'un peuple mal traité, du coup, le roman picaresque a vu le jour.

### **I.1.2.1 Contexte de la naissance du roman de Lesage :**

Dans la préface du *L'Histoire de Gil Blas de Santillane*, Jean Digot explique les conditions de la naissance du roman de Lesage. Il affirme que Lesage a choisi un héros picaresque pour raconter ses aventures durant son enfance et jusqu'à sa vieillesse. Le choix de l'espace est aussi, justifié dans cette préface. Commençons d'abord, par le choix du récit picaresque, que l'auteur le considère comme un excellent compagnon : « La lecture d'un véritable roman picaresque ne saurait être que d'un excellent compagnonnage » (G.B, préface : 11). Il est, aussi, considéré comme un moyen pour rendre hommage, plus tard, à l'auteur Lesage qui est au rang des grands écrivains en considérant Gil Blas comme le modèle français du roman picaresque : « combien parmi le « grands » de notre histoire littéraire pourraient se prévaloir d'un tel exemple de ferveur ? » (ibidem).

Le roman est conçu, en effet, comme le premier chef-d'œuvre du roman réaliste en France. C'est une vraie création littéraire et non de circonstance. D'ailleurs, l'auteur affirme que son roman est une peinture de la vie des hommes telle qu'elle est. Les aventures du héros sont un prétexte pour placer ce voyageur au contact des gens de diverses classes sociales, pour ainsi, découvrir la comédie du monde et d'en tirer des leçons de moral. Le héros ne doit pas seulement se tirer d'affaire par la fuite, mais il doit profiter des leçons qu'il reçoit sans rancœur. Lesage est un homme très sage et honnête qui a horreur des scandales des hommes de lettres qui surgissent vers la fin du règne de Louis XIV, puis de la Régence.

---

### I.1.2.2 Contexte de la naissance du roman d'Al- Harîrî :

La déchéance des belles lettres arabes a commencé dès la fin du XII<sup>ème</sup>, notamment avec l'instabilité sociopolitique qui a coïncidé avec la composition des séances d'Al-Harîrî. Trois évènements importants ont marqué cette période et qui ont bouleversé l'Irak : 1055 la naissance d'Al-Harîrî et la colonisation de la capitale abbasside par les troupes de Tughril Beg le premier sultan seldjoukide<sup>29</sup>. Cela a engendré, en 1067, une nouvelle réforme de la madrasa (l'établissement d'enseignement) et c'est le vizir Nezâm el-Mulk<sup>30</sup> qui exerce des modifications, en soumettant ces établissements au contrôle politique de l'état. Enfin le dernier évènement important est en 1099, où l'armée de Clermont<sup>31</sup> a pénétré à Jérusalem et ce fait marque le début de la première croisade.

Ibn Kathîr décrit, dans son ouvrage « *al- bidâya wa an- Nihâya fî at- Târîkh* », la période qui correspondait à l'existence d'Al-Harîrî et les faits socioculturels et politiques à Bagdâd, en disant :

« Une Bagdâd dont laquelle il est difficile de reconnaître la ville dont on avait pu dire par ailleurs qu'elle était « le paradis sur terre » : vie chère, chômage, [...], les gens mouraient en si grand nombre que l'on ne pouvait trouver plus le temps d'observer les rites funéraires lors des enterrements [...] des charlatans qui se présentaient comme des messies annonçaient la fin du monde. » (1993: 90-160, cité par: ZAKHARIA.K, 2000: 28).

C'est pour ces raisons que les séances d'Al-Harîrî sont une réponse au déclin de son époque.

Dans l'introduction des Maqâmat d'Al-Harîrî, l'auteur expose son choix et les motifs qui l'ont poussé à rédiger ce texte. Il informe son lecteur

---

<sup>29</sup> - Tughril Beg ou le Prince Epervier est un prince turc seldjoukide (990/ 1063), il fut roi de Bagdâd en 1058.

<sup>30</sup> - Abû 'Alî al-Hasan al-Tûsî ou *Nezâm al-Mulk* (نظام الملك) est un grand politicien, le [vizir](#) des sultans [seldjoukides](#) (né en [1018](#) et mort assassiné en [1092](#)).

<sup>31</sup> En [1095](#), au cours du [concile](#) de [Clermont](#), qu'a fait réunir le pape Urbain II pour lancer un appel à la croisade afin de secourir l'[empereur byzantin](#) et la libération de la [Terre sainte](#) à Jérusalem. L'armée croisée prend la route de Jérusalem en [1099](#).

---

des grands axes de son ouvrage. D'abord, nous y trouvons une brève définition du genre maqâma:

"المقامة هي حكاية تقال في مقام معين و تشتمل على الكثير من درر اللغة و فرائد الأدب, و الحكم و الأمثال, والأشعار النادرة التي تدل على سعة إطلاع و علو مقام على طريقة السجع"

Puis l'auteur affirme qu'il s'est inspiré beaucoup du père fondateur du genre Al- Hamadhânî, et qu'il ne peut jamais arriver à sa perfection, mais il essaye de présenter des leçons de moral et une critique sociale dans le modèle d'Al-Hamadhânî :

"إلى أن أنشئ مقامات أتلو فيها تلو البديع و إن لم يدرك الضالع شأو الضليع... و أنشأت...خمسين مقامة تحتوي على جد القول و هزله"

Al-Harîrî annonce, en toute franchise dans son introduction, que certaines de ses maqâmat sont la version modifiée des maqâmat d'Al-Hamadhânî. Ainsi, la séance n°03 ou « Séance du Dinar » est purement prise de la Séance n°43 d'Al-Hamadhânî et la séance n°47 est faite sur le modèle de la séance n°19 d'Al-Hamadhânî.

Ensuite, l'auteur explique que la rédaction de ces histoires est purement fictive et éducative. Les personnages sont fictifs et le lecteur ne peut trouver aucune ressemblance entre ces personnages et les gens réels. Il ajoute que son objectif est de faire prendre conscience des évènements racontés et d'en tirer des leçons et des expériences :

"و لم يسمع بمن نبا سمعه عن تلك"

الحكايات"

### **I.1.2.3 L'écriture des deux ouvrages :**

Si nous parlons de la production de deux ouvrages, nous pourrions constater plusieurs divergences. Une première divergence est déjà signalée,

---

du moment que les deux auteurs vivaient dans deux siècles différents. Al-Harîrî, qui précède Lesage de plus de quatre siècles, fait preuve d'un talent remarquable en rhétorique arabe par rapport à ses confrères. Lesage, lui aussi, a étonné des auteurs de son siècle et des siècles suivants avec son éloquence. L'auteur de Gil Blas se consacra à la rédaction de son ouvrage qui, restera pour toujours, son principal titre de gloire de 1715 à 1736.

La production de cet ouvrage est répartie sur les vingt années comme suit : deux parties parurent en 1715 constituées des livres I à VI, puis la troisième partie en 1724 constituée des livres VII, VIII et IX, et la quatrième partie en 1736 constituée du livre X au XII. Le temps qu'a pris l'auteur pour la rédaction de cette œuvre renforce l'idée que son roman a une fiction autobiographique. L'acte d'écriture, qui s'étale sur toutes ces années, est nourri d'éléments véridiques.

Pour ce qui est des Maqâmat d'Al-Harîrî, c'est en 495/1101, que la première séance de cet ensemble aurait été rédigée. L'auteur âgé de quarante-sept ans est en plein apogée de son talent, n'hésite pas à présenter sa production au vizir de Bagdad<sup>32</sup> qui fut très ému par cette entreprise, il encouragea Al-Harîrî de poursuivre sa rédaction qui donna naissance à quarante séances au début, puis elles seront, ensuite, suivies de dix autres. Au total cinquante séances, le nombre est bien choisi car il représente ce que subsistait des quatre cents séances d'Al-Hamadhâni. Al-Harîrî éprouvait un grand respect envers son maître, en confirmant qu'il s'agissait d'une imitation à multiples reprises.

Toutefois, si nous parlons de la relation entre le volume de l'histoire et le temps réel des événements, autrement dit, la durée de la vie réelle d'un personnage et la durée de sa vie sur le papier, nous pourrions soulever les deux points suivants :

---

<sup>32</sup> - Abou- Ali Ibn çadaca est le vizir du Calife de Bagdad Mustarsid qui régna entre 512/ 1118 et 529/1135.

---

-Premièrement, Lesage propose plusieurs histoires à la fois. Des histoires qui ne sont pas directement reliées au héros. Une technique considérée comme une caractéristique du roman picaresque appelée selon les théoriciens : histoires à tiroirs.

-Deuxièmement, nous pouvons dire qu'un personnage, qui a vécu pendant plus de quarante ans, peut raconter sa vie en une quinzaine de pages. Or, l'auteur peut raconter une seule journée d'un personnage tout au long de son roman, surtout s'il s'agit d'un personnage principal. Donc, cette différence temporelle va donner naissance à la temporalité de la description qui va embellir le texte, en faisant appel à des éléments de description pour faire progresser la narration. Pour ce qui est de notre corpus ce, décalage temporel est bien apparent et nous pouvons l'analyser ainsi :

Lesage raconte les aventures de son picaro Gil Blas dès sa naissance jusqu'à la troisième année de la naissance de ces deux fils : « il y a de cela trois ans, que je mène une vie délicieuse [...] le ciel a daigné m'accorder deux enfants » (G.B, XII, XIV : 404). Toutes ces années d'aventures sont réparties sur un roman de deux volumes avec douze livres et cent trente trois chapitres, en moyenne de quatre cent pages pour chaque volume, sans prendre en considération les illustrations dans d'autres éditions. En revanche, ce nombre important de pages ne relatent pas seulement la vie et les détails propres à son héros. De temps à autre, l'auteur cède la place de son narrateur à un nouveau personnage pour raconter les événements de sa vie. Là aussi, la répartition du facteur temps et le nombre de pages diffèrent en fonction de l'importance du rôle du personnage et des détails présentés. A titre d'exemple : Gil Blas présente la vie de ses parents et les dix- sept premières années de sa vie en deux pages seulement (PP 27-28). Pour bien préciser ce temps l'auteur dit : « le temps de ton enfance est passé. Tu as déjà dix- sept ans » (ibidem). Lesage résume en une seule phrase, dix- sept ans d'évènements.

---

Autre exemple à présenter, pour ne pas faire l'inventaire de tous les exemples cités durant l'aventure, est celui du temps que le héros a passé dans son cachot : « j'y demeurai quinze jours » (ibid : 75). Ici, l'auteur résume la souffrance de quinze jours de prison en une phrase courte et simple au lieu de consacrer à cet évènement tout un chapitre. Cela est justifié par le fait qu'il s'agit d'un évènement qui n'est pas très important par rapport à la « seizième journée » qui va être pleine d'actions.

En parallèle, l'auteur consacre plusieurs chapitres pour relater des évènements qui ne durent pas longtemps : « La fin d'une nuit du mois de septembre que je sortis du souterrain » (ibid : 54). Le temps des aventures qui vont suivre se résume seulement à la fin de la nuit, alors que, le narrateur va raconter avec plus de détails dans une durée très courte. L'auteur consacre trois chapitres pour les évènements de cette nuit. Il répartit, donc, le temps en fonction de l'importance des évènements (chapitre VIII, IX et X. Livre I. PP 54-65). Les évènements, que relate le héros dès son arrivée à Burgos, s'étalent sur un chapitre, alors qu'il s'agit d'un seul jour : « le jour suivant, je partis de Burgos avant l'aurore pour aller à Madrid » (ibid : 88).

Pour les Maqâmat d'Al-Harîrî, la temporalité est conçue différemment. L'auteur ne donne pas une grande importance au facteur temps par rapport au volume des séances, mais il se concentre plus sur les expressions rimées et le rythme qui font développer son texte. Cela ne l'empêche pas d'employer la notion du temps pour faire progresser les évènements. Nous trouvons des séances plus longues que d'autres en fonction des détails ajoutés à chaque rencontre. En effet, il s'agit de rencontres limitées par un temps précis qui ne dure pas longtemps<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> -les théoriciens définissent les séances par rapport à l'espace où l'on se met debout puis, par extension c'est l'assemblée. Donc, le temps est moins important. Le mot « maqâma » vient de « qâma/ yaqûmu » : se mettre debout, se lever.

---

\*L'auteur, en revanche, inscrit les aventures de son héros dans un cadre temporel moins important, nous pouvons citer comme exemple la séance n°08 :

"رأيت من أعاجيب الزمان. أن تقدم خصمان"

L'expression montre que le narrateur est âgé et qu'il a vécu beaucoup d'aventures. L'expérience du narrateur est résumée dans ces propos.

\*Ou : "بت الليلة عندي" (séance n° 10), pour signaler que les faits cités avant, se sont déroulés le jour.

\*Ou même la séance n°14:

"أرقت ذات ليلة حالكة..ليقصر طول ليلتي الليلاء" pour exprimer l'ennui et le temps qui ne passait pas rapidement.

### **I.1.3 Le temps de l'histoire :**

La définition de l'histoire que propose Genette est similaire de la diégèse. Analyser le temps de l'histoire consiste à montrer les jeux temporels et les formes linguistiques qui les déterminent. Le temps construit par le récit peut être analysé, comme nous le rappelle à juste titre, Y. Reuter<sup>34</sup>, selon « les catégories temporelles convoquées, la construction du temps, et l'importance fonctionnelle du temps ». Dans l'histoire, le temps est employé pour créer un lien entre les faits, il ordonne les événements par importance et par chronologie.

### **I.2 Les figures temporelles dans les deux écrits:**

Lesage et Al-Harîrî emploient le temps dans la narration des événements, un temps qui n'est pas bien déterminé dans les Maqâmat, et un temps précis et exacte dans les aventures de Gil Blas. Cet emploi non déterminé est justifié par le fait que c'est une fiction, et l'emploi du temps déterminé, dans Gil Blas, est expliqué par le fait que Lesage est, en premier

---

<sup>34</sup> -Reuter, Yves, 1997, « L'analyse du récit », Dunod, Paris, P 37.

---

lieu, un historien qui relate des évènements plus au moins autobiographiques : « pour dire les choses en fidèle historien » (G.B, VII, I : 08). Généralement, le temps dans toutes les maqâmat n'est qu'un passé indéterminé non seulement chez Al-Harîrî, mais aussi, chez les autres auteurs de ce genre où nous y trouvons rarement des indices sur le temps réel des évènements.

Les figures temporelles sont insérées dans le texte avec des indicateurs temporels (les catégories temporelles convoquées) tels les adverbes, les locutions adverbiales ou les compléments circonstanciels, tout comme ceux qui sont utilisés dans notre univers. Les figures temporelles dans Gil Blas sont plus déterminées. Plusieurs évènements historiques sont mentionnés tout au long de l'histoire. Nous pouvons citer comme exemple :

\* « et de prendre la voie du muletier » (G.B, I, I : 30). Le XVI<sup>ème</sup> et le XVII<sup>ème</sup> siècle sont connus en Espagne par les voyages avec les conducteurs de mulets. A cette époque, il n'y avait pas de transports. C'est un fait historique qui a marqué l'Espagne à ce temps-là.

\*L'auteur cite aussi : « Il est vrai que la Sainte Hermandad en a découvert » (ibid: 41). C'est une confrérie en Espagne qui était formée au XIII<sup>ème</sup> siècle pour lutter contre les voleurs.

\*Un personnage des histoires insérées affirme que : « Enfin, j'appris qu'en combattant pour le roi de Portugal » (G.B, I, XI : 67). C'est une expression que montre qu'au temps de Gil Blas le Portugal était soumis à la direction du monarque espagnol.

\*Le narrateur déclare qu' : « en nous entretenant d'un bureau d'adresses » (G.B, I, XVII : 99), c'était une nouvelle idée du temps de Lesage. A Paris, il y avait des bureaux de placement, où on enseignait aux valets les adresses et les noms des personnes de qualité.

---

\*le narrateur ne cesse de narrer des faits historiques comme : « même de l'archevêché de Tolède » (G.B, II, I : 106). L'ecclésiastique de cet archevêque était un homme très célèbre par sa richesse en Espagne au XVII<sup>ème</sup> siècle.

\* La narrateur emploie des expressions comme : « parut tout embrasé par un feu d'artifice [...] il se balançait en râpant du tabac » (G.B, III, III : 169- 187), pour présenter la tendance de son époque. D'ailleurs, les feux d'artifice étaient très à la mode, surtout en France. Le Théâtre- Français, en 1746, présentaient des pièces qui se terminaient avec des feux d'artifice comme celle décrite par Lesage dans le récit. A cette époque, les gens qui consommaient le tabac devaient être munis d'une râpeuse pour le réduire en poudre, car au XVII<sup>ème</sup> siècle le tabac était sous forme de carotte.

\* Le narrateur ajoute : « il se mit à rebattre ses compagnes de Portugal » (G.B, IV, I : 242). C'est un fait qui a marqué l'histoire de l'Espagne, parce que le Portugal fut vice- royauté de 1580 à 1640 par Philippe II.

\*Le narrateur parle du : « seigneur licencié Guyomar, recteur de notre université » (G.B, IV, VI : 291), pour critiquer un personnage célèbre au XVIII<sup>ème</sup> siècle. Il s'agit du professeur au collège d'Harcourt et le recteur de l'université de Paris, Guillaume Dagoumer (1660- 1745).

\*L'auteur évoque plusieurs éléments de mode de son époque : « Il prit d'abord du chocolat. » (G.B, IV, VII : 297). Le narrateur parle du chocolat qui était une boisson à la mode du temps de Lesage. Il fut introduit par des moines en France sous le règne de Louis XIII.

\* L'auteur affirme par le biais du narrateur que la cour de France, à la fin du règne de Louis XIV, était en anarchie totale : « vous êtes ici dans une maison où les vrais et les faux dévots vivent pêle-mêle » (G.B, VII, II : 19).

---

\*L'auteur fait une remarque très subjective sur la France de son époque en faisant allusion à l'Espagne du héros : « ce qui prouve bien que les bénéfices ne se donnent pas toujours à la vertu » (G.B, VII, III : 25). Les hommes de religion avaient la totale liberté de distribuer les bénéfices à leurs courtisans.

\*Lesage nomme, dans son roman, des hommes de politique importants, le héros parle des aventures du Prince d'Espagne Philippe III et de son confesseur Louis Aliaga. Cela renvoie à l'Espagne au temps de Gil Blas (XVI<sup>ème</sup> siècle). L'héritier de la monarchie est l'un des personnages souvent cité dans l'aventure. Le duc de Lerme est, aussi, un personnage historique important dans l'histoire de l'Espagne qui devint un cardinal en 1618, il fut connu par sa maison ou *la maison de Sandoval*. L'auteur fait allusion à d'autres événements historiques qui ont marqué ou l'histoire de France ou l'histoire d'Espagne. Le chapitre IX du onzième livre est consacré à un événement historique qui a marqué l'Espagne, il s'agit de la révolution du Portugal et la ridicule compagne de Philippe IV.

En effet, Lesage n'a pas manqué de confirmer son rôle d'historien à travers l'aventure de son Gil Blas. Avec une virtuosité remarquable, il a pu mélanger l'histoire des deux pays. Tantôt, c'est Gil Blas et c'est l'Espagne du XVI<sup>ème</sup> et du XVII<sup>ème</sup> siècle, tantôt, c'est un des personnages ou le narrateur et c'est la France du XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècle.

Les catégories temporelles convoquées dans les Maqâmat sont floues comme dans la première maqâma : "طوحت بي طوائح الزمن. إلى صنعاء اليمن". Le narrateur dit que c'est le temps qui l'a mené à cette ville. L'auteur relie le destin du narrateur avec la notion du temps. Al-Harîth Ibn Hammâm note dans la maqâma n°02 : "و لبثنا على ذلك برهة. ينشئ لي كل يوم نزهة". Le narrateur a côtoyé le héros pendant un moment indéterminé, mais cette relation ne dura pas pour longtemps. Il emploie un peu loin dans la même maqâma le terme

---

"فكنت به أجلو : "الزمان" comme indice de son temps ou de son âge: "همومي و أجتلي زماني طلق الوجه ملتعم الضياء"

Al-Harîrî utilise, souvent, le mot: « nuit ». Dans la maqâma n° 04, par exemple, le narrateur débute les évènements en précisant le temps ainsi :

"في ليلة فتية الشباب, غدافية الإهاب, فأسرينا إلى أن نضا الليل شبابه. و سلت الصبح خضابه"

Al-Harîth commence par situer son voyage avec ses amis dans un cadre temporel plus précis. C'est par opposition au jour que la nuit est déterminée. Le temps est personnifié en ajoutant une description pour dire, autrement, qu'il s'agit du début de la nuit qui sera suivi du jour où la rencontre avec le héros aura lieu.

La nuit est aussi présente dans :

-La maqâma n°05 : "فاستهوانا السمر. إلى أن غرب القمر. و غلب السهر, فلما ورق الليل البهيم". Le narrateur accélère le rythme des actions pour arriver à la nuit où un évènement important aura lieu (sa rencontre avec le héros).

-La maqâma n°10 : "بت الليلة عندي...فقضيت الليلة معه في سمر". Ici, la nuit est employée pour exprimer la durée de rencontre du héros avec le Wali (un personnage secondaire).

-La maqâma n°14 : "أرقت ذات ليلة حالكة الجباب". Le narrateur évoque une nuit sombre d'hiver où il n'arrivait pas à dormir. La nuit était tellement longue qu'il souhaitait recevoir une personne pour lui parler et le distraire.

\*D'autres indicateurs interviennent par rapport aux personnages et par rapport aux figures spatiales. Dans la maqâma n°23, les actions se déroulent au printemps :

"عاشرت بقطيعة الربيع, في إبان الربيع".

---

\*Dans la maqâma n°04, un autre indicateur de temps (un an) est employé en rapport avec les troubles qui ont secoué la ville de Doumiyat : "عام هياط و مياط".

\*Dans la maqâma n°07, Al-Harîth assiste à la cérémonie de la fête de Laïd :

"وقد شمت برق عيد... أشهد بها يوم الزينة". Les actions sont arrivées le jour de la fête religieuse des musulmans.

\*Dans la maqâma n°30, le narrateur affirme que son voyage s'est déroulé dans sa jeunesse : "كنت في عنفوان الشباب. و ريعان العيش اللباب". L'indicateur est utilisé pour déterminer l'âge du narrateur. Or, cette expression ne précise pas réellement son âge par ans mais l'âge par rapport à sa jeunesse ou à sa vieillesse. Enfin, le narrateur emploie, dans la maqâma n°50, le mot (jours) :

"أشعرت في بعض الأيام هما برح بي الإستعارة" pour justifier son voyage à Basora.

En définitive, le narrateur des séances ne relie pas, avec précision, son récit avec des événements historiques ou des dates, au point, que nous ne pouvons même pas savoir si l'histoire de la séance s'est déroulée le matin ou le soir. Au total, il y a seulement trois événements importants qui y figurent. Le premier est dans la maqâma n°31 :

رجف بأن المسالك شاغرة. و "مع رفقة من بني شيبية, لأزور قبر النبي المصطفى. و أخرج من قبيل من حج و جفا. فأعرب الحرميين متشاجرة... و قد أبوا من حرب".

Le narrateur détermine son voyage en pèlerinage par rapport à des événements reliés aux désaccords entre les tribus de Médine et de la Mecque. Il exprime sa vigilance en voulant aller visiter la tombe du prophète.

Le deuxième événement est présenté dans la maqâma n°47 :

"ففضى الله أن يعي ر ما كان عودا"

---

"بأ الروم أرضنا بعد ضغن تولدا"

"فاستباحوا حريم من صادفوه موحدًا"

L'auteur évoque le temps où les Byzantins ont colonisé la terre arabe et décrit leurs crimes. Le dernier évènement est évoqué dans la maqâma n°50, où le narrateur parle de la ville de Saroudj après sa libération:

"فحكوا أنهم ألموا بسروج, بعد أن فارقتها"

"العلوج".

Enfin, nous trouvons dans les maqâmat plusieurs indicateurs temporels comme « Hier, l'aube, maintenant, la soirée d'hier, la nuit d'avant » pour organiser les évènements et pour respecter le schéma narratif. La seule fois où l'auteur précise et nomme le jour (un jeudi) où certaines actions se sont déroulées, c'est dans la maqâma n°48, quand le héros incarne le rôle d'un homme de religion qui regrette ses actes: "حتى عكفت على الخندريس. في يوم الخميس"

### **I.3 Le mode de construction des figures temporelles :**

Les indicateurs temporels dans le corpus sont à la fois explicites et implicites, comme ils sont, aussi, détaillés et non détaillés. Leur première fonction est de situer l'action entre le moment réel de son déroulement et le moment de la narration. Ils organisent, ensuite, l'ordre des évènements. Nous pouvons constater que ces indicateurs opposent le passé et le présent, du moment que le temps a toujours un rapport avec le destin des personnages. L'auteur contrôle ce destin. Il peut faire vieillir les personnages, comme il peut les garder jeunes jusqu'à la fin du récit.

---

### **I.3.1 Personnages jeunes/ personnages âgés :**

L'opposition de la jeunesse et de la vieillesse permet de situer les événements dans une période du passé ou du présent. En effet, cette opposition nous révèle et nous donne une idée sur l'âge des deux protagonistes de notre corpus. Lesage précise l'âge de son héros au début de l'aventure seulement, puis, c'est au lecteur de déterminer son âge en calculant ses années d'aventure. Gil Blas a commencé son voyage à l'âge de dix-sept ans, comme il est cité dans le roman. Or, à la fin de l'aventure, le lecteur ne peut pas savoir exactement l'âge du héros. Le seul indicateur temporel cité à la fin est « il y a de cela trois ans » (G.B, XII, XIV : 404). Il indique le temps de repos par rapport à la dernière aventure et non pas par rapport au début du voyage. L'âge révèle plusieurs éléments sur les personnages comme l'expérience, la maturité et le caractère. Gil Blas quitte, très jeune, sa ville natale pour la première fois (chapitres I, II, III du premier livre). Gil Blas est un vieux retraité (chapitres XII, XIII XIV du dernier livre). Plusieurs exemples peuvent intervenir mais nous ne pouvons pas les citer tous : « Voici le fils du bon écuyer Blas de Santillane, [...], il n'a presque point changé [...] me fit sentir que j'étais fils » (G.B, X, II : 216).

L'emploi du verbe au passé confirme l'opposition entre la période du passé et la période du présent, autrement dit, le héros se rappelle de son enfance à un âge avancé, après avoir quitté son village pour longtemps « après une si longue absence » (ibidem).

### **I.3.2 Autres indicateurs temporels :**

Nous pouvons trouver des indicateurs de temps plus détaillés dans les récits emboîtés comme les mois qui sont nommés : « mois de septembre » (G.B, I, VIII : 54), ou des expressions comme (depuis ce temps là, depuis quinze jours, quinze années, les deux heures après midi, depuis le jour de mon départ, en ce moment, troisième journée, le lendemain matin, le vieux, le vieillard, etc). L'auteur fait, aussi, appel à l'âge des personnages secondaires plusieurs fois : « un homme de cinquante et quelques années »

---

(G.B, I, XVII : 99) ou « j’entraîs dans ma douzième année » (G.B, I, VII : 44). Enfin, nous signalons que l’auteur utilise la comparaison entre le passé et le présent pour déterminer et préciser le temps du déroulement des évènements. Voici un exemple : «Les cabarets de nos jours, ces thermopiles des siècles passés » (G.B, II, IV : 124).

Par ailleurs, dans les Maqâmat, nous constatons cette opposition entre le passé et le présent à travers l’âge du héros et du narrateur. Tantôt, ils apparaissent jeunes et tantôt ils sont vieux. Pour ce qui est de la jeunesse, Al-Harîth est un jeune homme qui voyage dans la maqâma n°02 :

"كلفت مد ميظت عني التَّمائم, و نيظت بي العمائم". Cela pour dire que son voyage commence dès son jeune âge.

\*ou dans la maqâma n° 26 : "ملت في ريق زماني الذي غير". Al- Harîth raconte son aventure avec les bédouins au passé qui exprime la différence entre deux temps : le temps réel où les actions se sont arrivées et le temps de les raconter. Donc au moment où le narrateur relate l’histoire, il est plus âgé ou plus vieux.

\*Dans la maqâma n°41, le narrateur relate une aventure à l’âge avancé :

"أطعت دواعي التصابي, في غلواء شبابي". Al-Harîth évoque son âge pour dire qu’il est temps de laisser à côté le plaisir et le désir.

Cependant, nous constatons la vieillesse quand il s’agit d’évènements arrivés au héros comme dans la maqâma n°49 :

"بلغني أن أبا زيد حين ناهز القبضة, و ابتزته قيد الهرم النهضة". C’est la description que fait le narrateur du héros.

\*Dans la maqâma n°08, le héros se déguise en un vieil homme : "الشيخ".

D’autres indicateurs temporels expriment, eux aussi, cette opposition, et se manifestent dans les récits tels le jour par opposition à la nuit ; hier par opposition à aujourd’hui, etc.

---

Il est très facile de tracer l'ordre des actions dans les Maqâmat par rapport à l'Histoire de Gil Blas de Santillane, pour la simple raison que les aventures de Gil Blas sont très longues par rapport à chaque maqâma. L'ordre est le même pour n'importe quelle séance et qui est comme suit : d'abord, c'est le narrateur qui explique les raisons de sa présence dans la ville. Cette information est suivie d'un indice temporel. Ensuite, il rencontre le héros, qui est généralement, déguisé. Cette rencontre donne naissance à un discours éloquent et édifiant. Après, c'est le héros qui aura la récompense et le narrateur qui va l'identifier sans hésitation. Le héros essaye de justifier ses mauvaises actions et sa conduite comme avant dernière étape. Enfin, le narrateur se sépare du héros.

## **II Le cadre spatial dans les deux ouvrages :**

Les lieux vont d'abord ancrer le récit dans le réel. Ils permettent de relier le récit à notre univers. Un lieu est un endroit où l'action s'est déroulée. Dans cette étape, nous nous intéressons aux lieux tout en les séparant des toponymes, qui seront analysés par la suite. L'espace ou l'endroit construit par le récit peut s'analyser en fonction de son nombre, de sa catégorie et de l'importance de sa fonction dans l'histoire.

L'espace où les personnages se rencontrent est explicitement présenté dans notre corpus. Cet espace peut être une ville, ou une rue, ou une maison, ou un hôtel, ou une mosquée, ou un archevêché. Pour ce qui est des lieux cités, dans l'aventure de Gil Blas, ce sont généralement des villes qui forment un itinéraire précis pour arriver à Salamanque, de temps à autre, le héros change son itinéraire pour accomplir des missions imprévues. Ajoutons à cela, les endroits cités par les personnages secondaires et qui ont une relation directe avec les récits emboîtés.

Face à cela, l'espace cité, dans les Maqâmat, représente le lieu de rencontre du narrateur, du héros et des autres personnages. Il s'agit, aussi, d'un voyage de ville en ville, que va faire Al-Harîth à la recherche du savoir,

---

du goût raffiné et du plaisir. La visite de chaque ville n'est pas programmée par le narrateur dès le début. Le lecteur ne pourra pas deviner la prochaine ville visitée s'il ne lit pas la maqâma suivante.

### **II.1 Les villes visitées par Gil Blas durant son aventure :**

Toutes villes mentionnées dans l'aventure sont des villes espagnoles. L'auteur mentionne d'autres pays quand il s'agit d'une histoire racontée par un personnage secondaire. La plupart des villes visitées sont inconnues par le narrateur car il n'a jamais quitté, auparavant, sa ville natale : « Je formai la résolution de parcourir l'Espagne et de m'arrêter de ville en ville » (G.B, IV, IX : 312). Quoique le roman soit sous forme de récit picaresque, le héros ne voyage pas beaucoup. Il se déplace dans le territoire espagnol pour des raisons autres que le voyage. Le lieu cité n'est pas seulement la ville mais nous trouvons des endroits plus précis et des indicateurs spatiaux plus déterminés. Voici, tout d'abord, quelques exemples des villes visitées par Gil Blas : Penaflor (chapitre II du premier livre), Astorga qui est l'une des plus anciennes villes d'Espagne (chapitre X du livre n°01), Brugos (chapitre XIV du livre n°01), Valladolid (chapitre IV du livre n°02), Madrid (chapitre I du livre n°03), Salamanque (chapitre V du livre n°04), Xelva (chapitre I du livre n°07), Grenade (chapitre VI du livre n°07), Alicante (chapitre III du livre n°08), Escorial (chapitre VI du même livre), Asturies (chapitre I du livre n°10), Valence (chapitre VI du même livre) et Lirias (chapitre XIV du livre n°12).

### **II.2 Les villes visitées par Al- Harîth durant son voyage :**

De la même façon, Al-Harîth voyage de ville en ville en l'Orient. La plupart des villes sont nommées à commencer par la maqâma n°01, où le narrateur visite San'a du Yémen, puis, il part, dans la maqâma n° 02, pour Holwan. Dans la maqâma n° 04, c'est la ville de Doumiyat en Syrie qui est visitée. Il voyage, ensuite, en l'Irak pour visiter la Koufa dans la maqâma n°05. Pour la maqâma n°07, la rencontre aura lieu à Barkaïde. Dans la maqâma n° 09, Al-Harîth visite Alexandrie en Egypte. Il visite la ville de

---

Saoua dans la maqâma n° 11. Il retourne en Syrie pour visiter Damas dans la maqâma n° 12. Il part pour le pèlerinage à la Mecque dans la maqâma n°13. Il visite, dans la maqâma n°15, le Maroc. Dans la maqâma n° 17, il quitte la Syrie pour visiter Sindjar. Dans la maqâma n° 21, il mentionne implicitement la ville où il se trouve en disant qu'il a bu l'eau de Fourath (Irak). Il passe à la ville de Samerkand dans la maqâma n°27. Dans la maqâma suivante, il retourne en Egypte. Il évoque sa visite du littoral syrien dans la maqâma n°30. Dans la maqâma n°31, il visite Médine après le pèlerinage. Son voyage continue pour visiter la ville de Scherraz dans la maqâma n°34. Dans les dix dernières maqâmat, le narrateur passe par les villes suivantes : Tabriz, Erramla, Halab, Basra.

### **II.3 Les indicateurs spatiaux employés par les deux auteurs :**

Les deux auteurs emploient des indicateurs spatiaux qui sont en général propres à la ville ou des indicateurs qui font référence au chemin pris pour arriver aux villes visitées. Les actions dans l'aventure de Gil Blas se déroulent dans des endroits connus comme la prison (le héros est en prison dans le chapitre XII du livre I), dans des hôtels comme ses aventures dans le chapitre XVII du même livre, dans l'archevêché comme l'aventure du héros chez l'archevêque de Tolède (chapitre II, livre II), ou dans une église : « tout devant l'église de Saint- Philippe » (G.B, III, I : 172).

Il y a, aussi, les maisons où le héros va servir ses maîtres comme la maison du docteur Sangrado (chapitre III, livre II), la maison de don Mathias (chapitre VII du livre II), parfois, il s'agit du théâtre (chapitre XII du même livre), du château de la monarchie espagnole (chapitre II, livre VIII) ou du château de Liais (chapitre XIV, livre XII). D'autres endroits sont cités dans les aventures des personnages secondaires comme l'hôpital (chapitre IV, livre III : 197) ou le chemin du cabaret (ibid : 193). A côté de ces endroits, nous trouvons des indicateurs comme « sur la route, sur le chemin, dans le souterrain, etc.). Leur rôle est de combler le vide qui peut avoir lieu au moment des déplacements des personnages.

---

Les lieux de rencontre les plus fréquents chez Al-Harîrî sont la mosquée, devant un prédicateur ou au moment de la prière, et le tribunal devant un cadî ou le wali. L'espace des actions dans les Maqâmat est facile à repérer, à titre d'exemple dans la maqâma n°02, la rencontre aura lieu dans une bibliothèque

(دار الكتب). Dans les maqâmat n°03 et n°12, le lieu de rencontre est une taverne. L'auteur attribue plusieurs noms à cet endroit : "ناد, الحانة, حانة نباد, "معصرة شراب" (زيارة القبور) n°11. La caravane qui traverse la campagne dans la maqâma n°17 (القافلة). Dans la maqâma n°21, le narrateur relate des événements qui se déroulent dans une école coranique :

"فلقيت بها كتابا...حتى أنهم أشركوني في المرتع و المربع".

Quelques rencontres peuvent s'effectuer dans deux endroits différents. Dans la maqâma n°22, par exemple, le narrateur va rencontrer le héros à côté de la Rawda (à Médine où se trouve la tombe du prophète), puis elle se poursuit dans le palais du Wali qui va être un personnage important dans l'histoire :

"وافينا باب الإمارة"

Dans la maqâma n°29, les actions se déroulent dans un grand hôtel ou un caravansérail : "الى دار رفيعة البناء. وسيدة الفناء". Dans la maqâma n°33, l'espace cité est un marché ou souk : "بسوق زبيد". Chez un barbier, le narrateur rencontre le héros dans la maqâma n°47 : "فأرشدت الى شيخ يحجم بلطافة".

D'autres maqâmat auront lieu dans le désert (maqâmat n°14,23, 25, 26, 32, 44). Pour la première maqâma, l'espace mentionné au début de la rencontre est un cercle d'individus, qui parle de tout (maqâm), puis le narrateur va suivre le héros qui se faufile dans une grotte éloignée de la ville : "حتى إنتهى الى مغارة".

---

Un dernier élément que nous signalons, à propos des villes citées dans les aventures de Gil Blas, est que les personnages secondaires qui prennent la narration, mentionnent des villes hors d'Espagne, et cela en fonction de leur origine ou de leurs aventures. Le Maroc est cité comme le titre d'une pièce de théâtre dans le chapitre IX du livre n°02 : « une pièce [...] a pour titre : Les Amusement de Muley Bugentuf, roi de Maroc » (G.B : 168). La Pologne est citée par don Pompeyo. Il raconte son aventure : « j'allai en Pologne, à qui les Turcs venaient déclarer la guerre » (G.B, III, VII : 211).

La Sicile est l'endroit où les événements historiques présentés dans le tableau intitulé : le mariage de vengeance se déroule. Raphaël raconte son aventure à Alger dans le premier chapitre du livre n°05, il parcourt différents lieux : les mosquées, le palais de Soliman Pacha, etc. Le capitaine Rolando évoque Alcala pour décrire le bachelier qui était son ami durant son enfance. C'est une ville de la Nouvelle- Castille. L'Andalousie est évoquée dans le premier chapitre du livre n°08 : « qu'il était depuis trois semaines en Andalousie » (G.B : 97).

La capitale de l'Andalousie est citée dans le chapitre V du premier livre : « des environs de Séville » (G.B : 46). Cette capitale est connue par ses magnifiques monuments. La Perse et le Cachemire sont deux endroits mentionnés dans la fable indienne que raconte le héros au duc de Lerme dans le chapitre VI du livre n°08. Cependant, ces lieux n'ajoutent rien au caractère du héros ni à celui des personnages.

Lesage, et comme tous les auteurs, n'a pas pu résister aux charmes de l'Orient et à sa littérature fantastique, cet espace apparaît une seule fois dans l'aventure mais longuement détaillé. En effet, l'aventure de Raphaël attribue

---

aux personnages une dimension propre aux fictions fantaisistes des contes féériques plus qu'une peinture des vices de la société<sup>35</sup>.

## **II.4 Les figures spatiales opposées chez les deux auteurs :**

Nous pouvons déduire, sémantiquement, un rapport d'opposition de l'usage des lieux dans le corpus, surtout dans les Maqâmat. Nous regroupons les figures opposées comme suit :

### **II.4.1 L'archevêché et la cour de la monarchie :**

Ce sont deux endroits symboliques qui représentent le pouvoir dans le pays (justice et religion) et qui sont dans l'aventure de Gil Blas un espace de décadence et de négligence. Les gens se rendent à l'archevêché pour prier et écouter les homélies d'un ecclésiastique, alors qu'une autre classe sociale va au château de la monarchie pour servir son intérêt personnel ou pour gérer les affaires des favoris.

Dans l'aventure de Gil Blas, l'archevêché devient un lieu de sollicitation et de recommandation, c'est un lieu d'intérêt personnel où l'archevêque est prêt à exaucer les vœux de ses favoris en échange d'un bien matériel. C'est d'ailleurs le cas de l'archevêque de Grenade dans le chapitre III du livre n°07. Un autre exemple est celui du duc de Lerme qui règne sur l'Espagne, entant que cardinal. Ajoutons à cela le vin que consommaient les employés dans l'archevêché sans respecter le lieu sacré. Une autre figure se présente dans le chapitre VI du livre n°10, le couvent des chartreux, qui supposant, héberger des moines mais qui hébergent, bien au contraire, des fripons comme le picaro Raphaël.

La cour devenait un lieu des affaires secrètes entre les comtes et les favoris. Les mœurs du héros se corrompent à la cour. Gil Blas devient le porte-parole du prince auprès de sa belle Catalina. Donc, au lieu de consacrer

---

<sup>35</sup> -L'Orient comme cadre spatial est développé dans l'article de WAGNER. J, 2001, « *L'Orient voilé de Raphaël dans Gil Blas* », in *Tangence*, n°65, PP 33-51, Québec, en ligne : [<http://id.erudit.org/iderudit/008227ar>]. Consulté le 28-09-2014].

---

cet endroit pour traiter les affaires du peuple et pour se préoccuper des gens, l'héritier de la monarchie ne pensait qu'à son plaisir.

#### **II.4.2 La mosquée et le tribunal :**

Dans les Maqâmat d'Al-Harîrî, la mosquée ne représente pas seulement un lieu sacré pour la prière. Les juges ou les cadis exploitent cet espace pour trancher les affaires du peuple. Dans certains ouvrages comme chez Ibn Al-Mounâsif (un célèbre juge andalous et un auteur des plusieurs ouvrages : 1168- 1223), le juge doit gérer les affaires à l'intérieur de la mosquée, comme il peut se mettre dans la cour de la mosquée. Cependant, d'autres théoriciens ont désapprouvé cet acte là. Ils proposent comme solution, que le juge doit se tenir dans son propre domicile pour traiter les affaires.

De ce fait, nous pensons que les maqâmat qui traitent, comme thème, une rencontre devant un juge, auraient lieu dans une mosquée, quoique, l'auteur ne précise pas s'il s'agit réellement d'une mosquée ou d'un autre espace. Donc, la mosquée n'est pas seulement un lieu pour prier et écouter les prêches, elle est aussi, un endroit de confrontations et de spectacle.

Le rapport que tisse l'auteur entre le lieu et les personnages détermine la nature de l'espace, si le personnage est un wali ou un cadi, le lieu sera, sûrement, un tribunal. Si le personnage secondaire est un imam ou un prêcher, le lieu sera une mosquée. Tribunal ou mosquée, ces deux espaces sacrés, pour les musulmans, se transformaient dans les Maqâmat en un lieu de rassemblement où les hommes de pouvoir se distrairaient de l'éloquence du héros qui essaye de les duper. Les juges savent, parfois, que le héros ne demande pas seulement justice, mais il demande des faveurs.

De même, l'acte de prêcher, dans les mosquées, est traité avec un manque de respect. Le héros se déguise en un homme vieux, aveugle ou boiteux, et demande de la charité en échange de ses prêches édifiants. Nous prenons comme exemple la maqâma n°07 :

---

"إن الشيخ من أهل سروج. و هو الذي وشى الشعر المنسوج. ثم خطفت الدرهم خطفة الباشق...فخالج قلبي أن أبا زيد هو المشار إليه. وتأجج كربى لمصابه بناظريه"

De même, dans la maqâma n°15, le héros expose ses compétences linguistiques pour une somme d'argent. Il ne respecte pas le lieu sacré (la cour de la mosquée) où va se dérouler la rencontre :

"شهدت صلاة المغرب. في بعض مساجد المغرب, فلما أديتها بفضلها...أخذ طرفي رفقة قد انتبذوا ناحية. فقلت لأصحابي: لو حضر السروجي هذا المقام لشفى الداء العقام...فلما سحرنا بآياته. و حسرنا ببعد غاياته...

و منحناه إلى أن إستكفى"

C'est ainsi, que ces endroits sacrés ne représentent pour le héros qu'un endroit pour en tirer profit. A travers cette représentation, l'auteur souligne la réalité de la vie quotidienne des gens à cette époque.

#### **II.4.3 La rue et la route : endroits d'échange et de sociabilité :**

La rue est un lieu ouvert pour les deux héros. Plusieurs aventures auront lieu sur la route ou dans la rue. Gil Blas a rencontré beaucoup de personnages sur son chemin de ville en ville. La rue est un lieu de liberté, puisqu'Al-Harîth se permet beaucoup de choses qui offensent la religion et la tradition. La route est un lieu d'apprentissage pour Gil Blas, cela grâce aux personnages rencontrés sur le chemin, comme elle est, pour lui, un espace de malheur, puisqu'il s'est fait duper à plusieurs reprises. Gil Blas expose, fréquemment, ses talents et sa virtuosité sur la route, en voyageant avec la dona Mencia, par exemple, ou en accompagnant un jeune homme à la sortie de Valladolid.

De même, Abû zayd présente ses compétences rhétoriques et ses prêches aux gens en pleine rue. Plusieurs fois, le narrateur assiste à des confrontations entre le héros et d'autres personnages comme dans les maqâmat n°12 et n°17 où le héros éblouit son public avec ses prêches et son

---

discours édifiant. C'est une tradition très connue à l'époque des abbassides où le seul refuge des mendiants et des faux prédicateurs était la rue.

En guise de conclusion, ce repérage du cadre spatio- temporel, nous a permis de voir comment les lieux, dans le corpus, sont organisés et quels rapports tissent les indicateurs spatiaux avec les indicateurs temporels. Cela nous a permis de déterminer, aussi, l'objectif de cet usage par rapport à la réalité et à la narration. Les évènements historiques cités dans le corpus permettent de concrétiser de plus en plus la peinture critique des deux sociétés. Du coup, nous avons pu savoir maints détails sur les personnages et les auteurs.

## **II.5 Les toponymes des deux corpus :**

A l'instar des anthroponymes, les noms des villes ou de pays sont considérés comme une sous-catégorie des noms propres. Cette classification va permettre de fixer un cadre théorique pour la réflexion. Les toponymes qui se présentent dans le corpus sont variés. Les personnages principaux du corpus parcourent leurs pays sans cesse. En arrivant à un lieu, ces personnages avaient déjà parcouru d'autres lieux, comme ils ont l'intention de visiter encore d'autres villes.

Chaque auteur propose une toponymie propre à son pays et à sa culture. Lesage prend l'Espagne comme un lieu parfait pour développer son histoire. Influencé par la littérature espagnole, il ne peut que faire vivre ses personnages (d'origine espagnole) que dans les villes espagnoles. Rappelons que le héros Gil Blas n'a jamais quitté l'Espagne, et que toutes ses aventures se déroulent dans les villes espagnoles.

De même, les personnages principaux des séances parcourent plusieurs villes de l'Empire islamique sans sortir de ses frontières. Par ailleurs, les personnages secondaires de Lesage ont voyagé hors d'Espagne, car l'auteur propose des toponymes de différents pays (Turquie, Alger, Sicile, etc). Nous

---

commençons d'abord, notre réflexion par les toponymes dans l'aventure de Gil Blas.

### **II.5.1 Toponymes proposés par Lesage :**

Deux catégories de toponymie sont employées dans l'aventure de Gil Blas : des toponymes propres au territoire espagnol, quand il s'agit des déplacements du héros, et des toponymes des pays voisins quand il s'agit des voyages des personnages secondaires. Le plus étonnant est que Lesage ne mentionne pas son pays (la France) comme un lieu visité par ses personnages. Cela est peut être justifié par le fait que l'auteur voulait garder son récit picaresque dans le cadre d'origine (le récit picaresque est d'origine espagnole).

Comme nous l'avons déjà affirmé, Gil Blas ne voyage pas mais il se déplace en Espagne. Plusieurs villes espagnoles sont citées et le héros fait le va-et-vient entre ces villes, comme s'il s'agit d'un itinéraire bien déterminé. Les noms des villes visitées sont en espagnol mis à part quelques modifications dans de rares occasions. C'est le cas du nom de « Santillane » qui est à l'origine Santillana Del Mar, ou le nom de « Lerme » qui est à l'origine Lerma, un village dans les provinces de Burgos. Ces modifications sont faites pour adopter ces noms à la langue française dans laquelle le texte est présenté.

Les déplacements du héros touchent à leur fin avec la fin de l'aventure, où il s'installe dans son château de Lirias (dont le nom est modifié avec l'ajout d'un « s » final). D'autres toponymes se manifestent dans l'aventure comme Sicile, une île italienne et Alger comme la capitale du Maghreb.

---

## **II.5.2 Toponymes proposées par Al-Harîrî :**

Les deux principaux personnages des séances sont en voyage permanent. Ils visitent les villes sans y rester trop longtemps. Les toponymes présentés sont ceux de l'empire islamique et qui gravitent autour de l'Irak. Les déplacements du héros sont momentanés puisqu'il est sensé quitter la ville à la fin de chaque rencontre. A la différence de Gil Blas, le héros des séances n'a guère l'intention de s'installer dans une ville. D'ailleurs, c'est ce que confirme Kilito dans son ouvrage, en disant que : « reprendre la course vers un but qui recule sans cesse ; se fixer, s'installer dans un coin de l'espace, cela ne peut être, dans les séances, qu'un projet aléatoire, une illusion intermittente » (1983 : 20). La plupart des toponymes sont ceux des cités de l'Irak comme : Kûfa, Bagdad, Basra, etc.

## **III La virtuosité stylistique et les formes esthétiques dans les deux corpus :**

Le lexique employé est bien choisi par les deux auteurs. Leur style d'écriture se ressemble, du moment que les deux auteurs cherchent à dire les choses avec la façon la plus éloquente possible. Ils montrent qu'à l'époque où le monde se plaint des hommes de lettres sans talents (le XII<sup>ème</sup> siècle pour les séances et le XVIII<sup>ème</sup> siècle pour les aventures de Gil Blas), il existe d'autres auteurs et poètes talentueux. En investissant toutes leurs capacités et leurs richesses langagières, Lesage et Al-Harîrî proposent un modèle du roman picaresque arabe et français, que les littératures (arabe et française) vont les considérer comme une dominante du genre qui va inspirer d'autres auteurs.

Deux formes esthétiques dominent dans le corpus et qui peuvent englober plusieurs sous- formes dessous, il s'agit du discours raffiné et de la prose rimée et rythmée. L'écriture lesagienne est presque purement prosaïque, elle se caractérise par l'emploi du discours raffiné en faisant appel aux différentes langues (latin, espagnol), et avec l'insertion des citations ou

---

des propos de grands philosophes, théoriciens et auteurs célèbres. C'est la virtuosité qui domine dans l'aventure de Gil Blas.

L'écriture d'Al-Harîrî se caractérise par la prose rimée et rythmée parsemée par des vers de poésie. D'ailleurs, il se révèle comme un styliste incomparable. L'auteur des maqâmat a bien travaillé son style au point qu'il ne laisse pas de place au moindre relâchement ou négligence. Le lecteur peut s'identifier dans le récit grâce à ce discours narratif dynamique que proposent les deux auteurs. La narration subjective et l'usage du pronom personnel « je », permettent aussi, au lecteur, d'identifier l'auteur. C'est ce que confirme C. Kerbrat Oricchioni en disant que : « toute unité lexicale est en un sens, subjective, puisque les mots de la langue ne sont jamais que des symboles substitutifs et interprétatifs des choses » (1980 : 70).

### **III.1 La prose et la poésie :**

La prose d'Al-Harîrî n'est pas vraiment variée au niveau de la construction des phrases, mais nous constatons un excès en ce qui concerne l'emploi des figures de style. Abdel Fattah Kilito souligne cela en disant qu' : « une pauvreté syntaxique, une carence cherchaient à se dissimuler derrière une richesse sémantique pléthorique » (1983 : 91). Lesage, par contre, utilise un lexique riche en formes esthétiques, un style transcendant, soigneusement élaboré. C'est un roman adressé à un public précis avec ses formes discursives hautement agencées. *L'Histoire de Gil Blas de Santillane* fut la fierté de Lesage face aux groupes sociaux puissants qui n'acceptaient pas d'être critiqués ironiquement. D'ailleurs, dans la préface du roman, Jean Digot l'affirme en disant :

« Lesage ne tarda pas à chercher sa revanche. Il l'obtint cette revanche de l'esprit par la publication de l'Histoire de Gil Blas de Santillane, roman qui vaut la plus sereine pérennité [...] Gil Blas est la création d'un ressentiment ou d'un dépit, il

---

serait erroné de ne lui attribuer qu'une valeur fondée sur la seule circonstance. »

(1960 : 12).

Toutefois, la capacité poétique d'Al-Harîrî est remarquable. La poésie y occupe une place importante. Elle est explicitement présente avec une expression qui l'annonce comme : "أنشد, فأنشأ يقول, فقال". Les passages en vers, chez lui, sont plus amples par rapport à d'autres auteurs du genre dans le but de montrer le génie de la poésie arabe. Cet art poétique n'est seulement pas une caractéristique propre au héros, mais le narrateur compose, lui aussi, de la poésie à plusieurs reprises. Le jeu entre la prose et la poésie ne suit aucun ordre dans les séances, nous trouvons des vers de poésie au milieu de la séance, comme les maqâmat n°01-02-03 ou à la fin de la rencontre comme les maqâmat n°06-10-13.

Pour Lesage, la poésie n'occupe pas la même place comme dans les maqâmat. Cela n'empêche pas l'auteur d'insérer quelques vers en latin dans l'aventure. Ces vers n'ont pas un lien direct avec le narrateur/ héros, mais c'est plutôt les personnages embrayeurs qui prennent en charge de les lire ou de les composer. A titre d'exemple, nous pouvons citer deux vers latins écrits sur la porte de la maison d'un des personnages :

« Inveni portum. Spes et Fortuna, valete ! »

« Sat me lusitis ; ludite nunc alios ! » : (J'ai trouvé le port. Adieu espoir et fortune, vous m'avez assez joué ; jouez-en d'autres maintenant ) (G.B, IX, X : 206). Comme nous trouvons d'autres vers de poésie, en espagnol, chantés par un prisonnier :

«Ay de mi ! un anno felice »

« Parece un soplo ligero »

« Pero sin dicha un instante »

« Es un siglo de tormento »

---

« Hélas !une année de plaisir passe comme un vent léger, mais un tel moment (instant sans bonheur comme le séjour en prison) est un siècle de tourment » (G.B, IX, V : 173). La poésie est mentionnée comme un art dans le roman lors de la rencontre du héros et de son ami d'enfance Fabrice : « le seigneur don Fabricio, qui fait des vers dignes du roi Numa [...] qu'il prit une licence poétique » (G.B, VIII, IX : 138). Une collection des registres discursifs fait appel aux différents processus de rhétorique (comparaison, métaphore, etc.). Dans la bouche de Gil Blas, d'Al-Harîth ou d'Abû Zayd, les paroles divertissent, les scènes varient et le discours s'enrichit.

Il est question, ici, de voir comment les traits de subjectivité se manifestent dans le discours des deux auteurs selon deux grands axes évaluatifs : le bon (le bien, le mélioratif, le valorisant) et le mauvais (le mal, le péjoratif, le dévalorisant), du moment que le corpus est une description des vices de la société et une critique des défauts des gens.

Ces parties du discours (mélioratifs ou péjoratifs), que décrit Michael Riffaterre comme « parties du discours marquées stylistiquement » (1971 : 28), peuvent se résumer en adjectifs qualificatifs, en verbes et en substantifs.

### **III.2 Les verbes du discours marqué stylistiquement :**

Il s'agit, ici, plutôt des verbes subjectifs qui peuvent marqués un trait évaluatif négatif ou positif. En effet, nous constatons que lors de la description et de l'évaluation des personnages, les deux auteurs font appel à des verbes subjectifs sémantiquement. Nous illustrons nos propos avec des exemples des séances et de l'aventure de Gil Blas. Pour menacer le héros, Domingo utilise un verbe très ancien : « mais s'il t'arrive jamais de faire un nouvel effort pour te sauver, par saint Barthélemy ! Nous t'écorcherons tout vif » (G.B, I, VIII : 52). Ici, le verbe est employé au sens premier. Autrefois, on suppliciait certains condamnés en leur arrachant la peau comme les animaux. L'emploi de ce verbe est assez dévalorisant. Pour l'archevêque de Grenade, le héros est un homme dangereux, ingrat et qui n'est pas digne de

---

confiance : « n'en parlons plus, [...], vous êtes encore trop jeune pour démêler le vrai du faux [...] désormais, je choisirai mieux mes confidents » (G.B, VII, IV : 28). Le jugement, qu'a fait l'archevêque de la franchise du héros, montre son caractère prétentieux et capricieux ; il est, donc, péjoratif.

Il va de soi de dire que l'usage des verbes subjectifs, dans les Maqâmat, est dévalorisant surtout, lors de la description du héros. Le narrateur utilise des verbes désapprouvant les actions du héros comme dans la maqâma n°3 ou la maqâma n°8. Toutefois, nous pouvons trouver des verbes valorisants surtout dans l'aventure de Gil Blas comme : « ma politesse le charma » (G.B, VII, II : 19). Un autre exemple, quand le ministre n'a pas cessé de vanter le héros : « le ministre n'aurait pas borné mon éloge » (G.B, VIII, III : 106). Ici, c'est l'emploi du verbe à la forme négative qui valorise l'action.

Nous trouvons d'autres exemples dans les Maqâmat où l'auteur emploie des verbes pour évaluer les personnages ou les événements. Dans la première maqâma, le narrateur décrit la virtuosité du héros en disant :

"و هو يطبع الأسجاع بجواهر لفظه. ويقرع الأسماع بزواجر وعظه."

### III.3 Les adjectifs qualificatifs :

Comme nous l'avons déjà mentionné, la subjectivité se manifeste dans le discours avec les adjectifs qualificatifs. D'ailleurs, Gilbert Meyer confirme que c'est avec l'adjectif que : « se traduit le plus naturellement l'émotion subjective » (1940 : 07). Lesage présente le portrait des personnages dans le roman comme un élément d'illusion à une chose péjorative ou méliorative avec l'usage des adjectifs qualificatifs. Le narrateur nous brosse plusieurs personnages rencontrés, à commencer par le portrait du juge qui : « n'était pas de ceux qui ont le regard terrible ; il avait l'air doux et riant » (G.B, XII, I : 74), puis le portrait de la dame Jacinte qui était : « une personne [...] belle encore ; et j'admire particulièrement la fraîcheur de son teint » (G.B, II, I :

---

103). De même, le portrait du seigneur don Gonzale qui était un : « vieillard qui avait la moustache en papillotes, les yeux presque éteints, avec un visage pâle et décharné. C'était un de ces vieux garçons qui ont été fort libertins dans leur jeunesse, et qui ne sont guère plus sages dans un âge plus avancé.» (ibid, IV, VII : 297). Un dernier exemple à citer, puisque l'aventure contient plusieurs portraits et un nombre presque infini d'adjectifs qualificatifs, c'est le portrait physique et moral de la marquise de Chaves qui : «était une veuve de trente-cinq ans, belle et bien faite, [...], jamais vu de femme plus sérieuse » (G.B, IV, VIII, 307). Cette capacité remarquable de tisser une trame descriptive au fil de la narration est, aussi, fort présente dans les Maqâmat d'Al-Harîth.

Effectivement, les adjectifs qualificatifs employés dans un sens péjoratif sont souvent réservés à la description du héros et de certains personnages, quant aux adjectifs, qui font allusion au sens mélioratif, ils sont, plutôt, employés pour la description des objets et des lieux.

Dans la deuxième maqâma (le début de son voyage), Al-Harîth porte un jugement valorisant sur le héros, il emploie un discours mélioratif pour le présenter : "ويبرز طورا في شعار الشعراء...و بلاغة رائعة. و بديهة مطووعة, و آداب : بارعة". Puis au fil des rencontres, son jugement change à cause du comportement du héros. La description physique et morale devient de plus en plus péjorative comme dans la maqâma n°04:

"إلى أن لمحت أبا زيد و ابنه يتحادثان. و عليهما بردان رثنان"

\*Ou dans la maqâma n°07 : "فوقف وقفة متهافت. و حيا تحية خافت".

Mais le jugement, porté sur sa faculté langagière, devient plus mélioratif encore : "فأبدع في التشبيه...و صيغة الأدب". (maqâma n°02).

Il est à dire, enfin, que les deux auteurs se sont, réellement, engagés dans l'écriture. Un seul souci était de faire les choses le plus parfaitement possibles, c'est pourquoi ils ont investi toutes leurs compétences langagières.

---

La rhétorique est fort présente et la peinture des vices est ironiquement mise en scène. Lesage présente une diversité culturelle très riche tout en faisant appel à la langue française (comme langue première), à l'espagnol (comme référence à l'origine du récit picaresque) et au latin (comme langue d'élites). Le nom de nombreux théoriciens latins est présent dans l'aventure. Lesage se vante d'étaler sa culture et son savoir dans son chef-d'œuvre à plusieurs reprises. Nous présentons les termes empruntés à d'autres langues et à d'autres cultures comme ci-dessous :

#### **III.4 Les noms célèbres :**

-« le sort d'Antée » (G.B, I, II : 33) : un célèbre géant de la mythologie grecque, c'est le fils de la terre.

-« Un autre Enée/ nouveau Ganymède » (G.B, I, II. V : 37-43) : deux princes troyens. Le premier est le héros de l'Enéide de Virgile, le deuxième fut transporté à l'Olympe par un aigle.

-« Cent Orphée de charmer ce Cerbère », (G.B, I, VIII : 53) : allusion au musicien grec qui a charmé, avec sa voix, Cerbère le gardien de la porte d'enfer, c'est un chien à trois têtes.

-« dans le goût de Sénèque » (G.B, I, XII : 73) : un célèbre philosophe latin né vers l'an 4av.J.C.

-« Celse, l'oracle latin » (G.B, II, IV : 117-120) : un célèbre médecin latin à l'époque d'Auguste.

-« Les dieux Pénates » (G.B, II, IX : 167) : les pénates et les lares sont des dieux domestiques vénérés par les Romains.

-« Pluton » (ibidem) : dieu de la mort. Lesage ne cesse de faire des allusions mythologiques dans son discours.

-« Aristote » (ibid : 168) : le célèbre philosophe grec et l'ami d'Alexandre le Grand.

- 
- « Lapithes » (ibid : 170) : c'est un peuple mythologique de Thessalie, très brave, qui a combattu les centaures lors des noces de roi Lapithe avec Hippodamie.
- « par le Styx » (G.B, III, IV : 195) : c'était le fleuve qui faisait sept fois le tour de l'enfer dans la mythologie grecque.
- « Didon » (G.B, III, VI : 207) : la reine de Carthage.
- « Phèdre » (ibid : 209) : le poète et fabuliste latin qui a charmé Lesage par sa rhétorique.
- « La triple Hécate » (G.B, III, VIII : 219) : une divinité grecque à trois corps.
- « Nestor » (G.B, IV, VII: 299) : c'est un prince grec connu par sa sagesse et ses longs discours.
- « Vestale » (ibid : 300) : c'est une prêtresse de Vesta.
- « Plutarque » (G.B, V, I : 347) : c'est un moraliste grec né en 46ap. J. C et mort en 125.
- « Lope de Vega Carpio » (G.B, VII, VII : 43) : c'est un auteur et poète espagnol (1562- 1635).
- « Démocrite » (G.B, VII, VIII : 55) : un philosophe grec.
- « Pythagore » (G.B, VII, X : 58) : un philosophe et un mathématicien grec du VI<sup>ème</sup> siècle.
- « Auguste » (G.B, VII, XII : 67) : le premier empereur romain.
- « Pilpay » (G.B, VIII, VI: 118) : un brahmane légendaire qui a rédigé des anciens apologues de L'Inde.
- « Pénélope/ le prince d'Ithaque » (G.B,VIII, VIII : 131-132) : c'est l'épouse d'Ulysse/ Télémaque.

---

### **III.5 Les expressions latines :**

-«Sulte nudabit animi conscientiam» (G.B, la déclaration de l'auteur : 23) : c'est un vers pris des cent vingt-trois fables du poète latin Phèdre (14 av. J. C – 50 av. J. C).

-« Sic vos non nobis » (G.B II, V, 133) : le poète Virgile commence ses célèbres vers (quatre) par ces mots pour confirmer que lui seul mérite une vraie récompense.

-« Albo dies notanda lapillo » (G.B, II, IX : 167) : proverbe latin pour dire : un jour digne d'être marqué d'une pierre blanche.

-« finis coronabit opus/ ut ita dicam » (ibid : 168) : en latin pour dire : la fin sera le couronnement de l'œuvre/ pour ainsi dire.

-« Poli hosta porfiar » (ibid : 161) : une expression grecque qui veut dire : jusqu'à en être fatigué.

### **III.6 Les expressions espagnoles :**

-« capeline » : un petit chapeau avec des bords un peu larges.

-« olla podrida/ bergengena » (G.B, II, IX : 170) : pot pourri ou un plat mélangé de toutes sortes de viandes/ petite citrouille.

-« de los ninos/ de los rojos » (G.B, IV, IV : 259) : les enfants et les Pères roux.

### **III.7 Les expressions rares, d'un style élaboré, et/ou inspirées :**

-« écoute ami lecteur un conte que je vais te faire » (G.B, Gil Blas au lecteur : 25) : c'est une expression inspirée de l'avant-propos de La Vie de l'Ecuyer Marcos de Obregon du romancier espagnol Vincent Espinel (1550-1624).

-«le précepte d'Horace, l'utile mêlé avec l'agréable » (ibid : 26) : c'est une expression traduite des propos d'Horace dans son œuvre Art poétique. Lesage informe le lecteur que son roman a un but éducatif avec un style comique.

---

-« alguazil » c'est un mot vieilli qui signifie un huissier ou un agent de justice.

-« sur les universaux » (G.B, I, XVIII : 95) : un terme de la logique ancienne.

-« des humeurs froides, séreuses, flegmatiques et pituiteuses » (G.B, II, IV : 124) : c'est une expression de l'ancienne médecine employée pour ridiculiser les médecins. Les termes sont utilisés dans un sens ironique.

-« Argenti pallebat amore » (G.B, II, IX : 167) : une citation d'Horace prise de son recueil des poèmes *Satires*. L'amour de l'argent le faisait pâlir.

-« Connubio junxit stabili propriamque dicavit » (ibidem) : un vers de l'Énéide de Virgile, il les unit par un lien très solide.

-« mânes » : nom de l'antiquité que donnaient les Romains aux âmes des défunts vénérées.

-« faquin » : un terme littéraire ancien qui désigne un homme mal élevé et méprisable, utilisé en littérature pour présenter une personne en mélangeant le ridicule et la bassesse.

-« je suis au poil et à la plume » (G.B, VII, XIII : 73) : pour dire qu'il écrit bien en prose qu'en vers.

L'auteur implique ses lectures variées dans son roman avec fierté. C'est en effet ce qu'il annonce dans la bouche du narrateur au début : « qu'au bout de cinq ou six années, j'entendis un peu les auteurs grecs et assez bien les poètes latins » (G.B, I, I : 28).

Cependant, cette richesse d'illustration n'a pas eu lieu dans les *Maqâmat* pour deux raisons majeures : le temps que consacre Lesage à la production de son roman est considérable par rapport à *Al-Harîrî*. C'est une sorte de réécriture qui se perfectionne à travers le temps. Ajoutons à cela que l'objectif des *Maqâmat* est plutôt de peindre la société dans un cadre ironique et de rassembler au maximum, les expressions rimées.

---

#### **IV Les titres des deux corpus : analyse et interprétation :**

Il est question ici de voir comment les titres, que proposent les deux auteurs pour leur production, sont-ils présentés ? Et quelles sont les fonctions qu'attribuent ces auteurs à cet appareil titulaire ? De prime abord, nous devons éclaircir cet aspect en présentant un bref aperçu sur l'intitulation et l'étymologie des titres, pour passer, ensuite, au fondement théorique qui va nous servir comme support d'analyse dans l'intention de comparer deux appareils titulaires différents (les titres chez Lesage et les titres chez Al-Harîrî). Durant la lecture du corpus, les titres et les sous- titres nous ont attiré notre attention pour deux raisons : la première est que ces titres sont séducteurs et la deuxième est qu'ils sont vraiment informatifs d'une façon remarquable.

##### **IV.1 Qu'est ce qu'un titre ?**

Le titre est un signe linguistique qui peut avoir différentes interprétations. Une chose est sûre, c'est que le titre est la première image d'un texte, un article, un film, etc. Il permet au lecteur de décoder ce qui va suivre. Le titre stimule la curiosité du locuteur, rien qu'en regardant la couverture d'un livre ou la fiche publicitaire d'un film. C'est l'envie de savoir plus qui se manifeste à travers le contact visuel. Du coup, le titre comme entité significative est digne d'une réflexion sur sa relation avec le contenu du texte et la façon de le présenter (le texte). Plusieurs théoriciens ont tenté d'attribuer des définitions significatives au concept titre. Ces tentatives vont dans un sens plus au moins général qui conçoit le titre comme des propos qui résument le contenu.

Nous trouvons beaucoup de définitions simples au concept qui sont proposées dans les dictionnaires. Pour Hachette, le titre est conçu comme : « un énoncé servant à nommer un texte est qui en évoque le contenu » (2005). Il est, aussi, défini comme une phrase ou expression qui résume ou présente un contenu. Dans le dictionnaire Grand Larousse (1980), le titre est un : « un objet qui indique, annonce quelque chose ». Pour le

---

dictionnaire numérique wikitionnaire, le titre est l'objet qui donne une valeur au contenu ou il le résume. Il est, aussi, l'énoncé qui nomme le contenu dans l'encyclopédie des noms propres (1994). Etymologiquement, le concept est dérivé du latin «*titulus* » dont le sens est polyvalent : volume, rang, affiche ou étiquette. Le concept est employé pour le classement et pour indiquer la fonction religieuse d'un immeuble. Le titre comme signe linguistique n'a pas subi, au début, une grande modification. L'usage du terme a évolué à travers le temps, et ce n'est qu'au XVI<sup>ème</sup> siècle que les théoriciens tentent d'annoncer le contenu du texte dans le titre.

Une définition plus précise est proposée au XIX<sup>ème</sup> siècle, qui englobe les termes clés entre la narration et le lexique. Margo Nobert affirme qu' :

« Au XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècle le sous- titre souvent explicatif se subordonne au titre. À partir du XIX<sup>e</sup> siècle, titre et sous-titre ont souvent tendance à devenir moins explicites par rapport au texte, à se situer à un niveau d'abstraction logico-sémantique plus profond ; abstraction qui a conduit aujourd'hui à l'apparent hermétisme de certains titres » (1983 : 380-381).

#### **IV. 2 Le titre : un objet d'étude pour différentes disciplines :**

Les définitions et les études du titre se complètent. La distinction réside dans le choix des titres étudiés, le titre d'un roman diffère d'un titre des tableaux dans un article. Le titre développe beaucoup de stratégies langagières dans différents domaines : la littérature et la rhétorique, la linguistique et le discours, la sémiotique et la pragmatique, la peinture, les arts et le cinéma.

Or, en littérature, le concept a fait l'objet de multiples études dont les plus importantes sont les travaux de Barthes. R, de Genette. G, de Duchet. C, de Grivel. C, de Ricardou. J, de Ducrot. O et de Hoek. L.

\*On doit à C. Duchet (1973), l'emploi du néologisme titrologie pour désigner ce champ de recherche qui a, pour objet, l'étude du titre comme un élément à plusieurs facettes dont le sens est difficile à saisir concrètement. Il

---

affirme que le titre est l'articulation des deux énoncés : romanesque et publicitaire, c'est le fruit de la rencontre de deux langages différents. En effet, Duchet considère que le titre est à la fois, un discours sur le texte, donc un acte de parole à décoder, un énoncé soumis à plusieurs normes comme celles du roman, de la publicité et les conditions sociologiques qui l'entourent (l'opinion du lecteur, les exigences du marché, l'opinion de l'éditeur). Son interprétation littéraire est une donnée primordiale qui se transforme dans un deuxième rang en une explication ou un sens qu'on peut lui attribuer. Le titre fait toujours référence au texte qui le suit, il est considéré comme le principal élément de mémorisation.

\*Pour J. Ricardou (1972), le titre a, en premier lieu, une fonction rhétorique, et son analyse doit se faire à ce niveau. Il est considéré comme la première étape de la lecture d'un livre puisque la couverture est une vitrine qui attire le client.

\*Selon C. Grivel (1973), le titre a sa puissance sémantique du moment que le texte est soumis à cette marque inaugurale (le titre), et qu'il ne peut être compris et lu sans avoir un rapport direct avec lui.

\* Pour R. Barthes (1982), en sémiotique, la rencontre d'un texte et d'une image fait l'objet d'étude des travaux de Barthes. Il considère le titre comme un élément du co-texte, tout en faisant attention aux types d'intitulés. Cette hypothèse, selon Barthes doit tenir compte de la taille d'écriture, de la longueur et de la localisation du titre. Même si les travaux de Barthes sont, plutôt, d'ordre sémantique entre deux langages, il encouragera les travaux qui développeront la matérialité de l'intitulé. Bien entendu, Barthes pense que l'intitulé excite l'envie de lire le récit et assure le moyen de lire une suite littéraire bien présentée.

Il confirme que ce concept a des sens multiples. Le titre est un apéritif, un opérateur de marque, un boniment, un appétizer, il lui détermine des caractéristiques : « ce qu'il énonce ; lie à la contingence de ce

---

qu'il le suit. L'annonce même d'un morceau de littérature qui va suivre » (1985 : 335).

\*Les travaux de L. Hoek (1981) et de G. Genette (1987), font autorité en la matière. Hoek parle de la possibilité d'une sémiotique du titre dans son livre intitulé « *Pour une sémiotique du titre* » et publié en 1973, puis sa recherche se poursuit à travers la publication de son livre en 1981, intitulé « *La Marque du titre* », c'est un ouvrage entier qui traite avec abondance le sujet.

Sa recherche s'inscrit dans le cadre sociolinguistique, il considère le texte comme un élément d'une interaction sociale, du coup, le titre est défini comme un acte de parole puisqu'il désigne une suite littéraire :

*« En tant qu'énoncé intitulant, le titre se présente comme un acte illocutionnaire : le titre est le point d'accrochage où l'attention du récepteur [...] d'un texte se dirige en premier lieu ; la relation établie entre le locuteur (l'auteur) et l'interlocuteur (le lecteur) est conventionnelle tant par l'endroit où l'énoncé se manifeste traditionnellement que par son contenu, son intention et son effet »*  
(1981 : 248).

Hoek soulève, dans son analyse, la problématique de la position du titre dans le livre. Il souligne que c'est un élément du premier rang, et le considère comme étant un incipit ou l'objet le plus-valorisé, il est : « cette partie de la marque inaugurale du texte qui en assure la désignation et qui peut s'étendre sur la page du titre, la couverture et le dos du volume intitulé » (1981 : 01- 06).

Pour ce qui est de Genette, sa recherche s'inscrit, beaucoup plus, dans le cadre sémiotique et la critique littéraire. Dans son livre *Palimpsestes* (1982), il a examiné le discours d'accompagnement de l'œuvre littéraire pour ensuite, parler du titre, comme élément de paratexte, dans son livre *Seuils* (1987). Cette notion (le paratexte) englobe tous les éléments discursifs, les illustrations et les images, autrement dit tout ce qui est non verbale dans le

---

livre. Le paratexte selon Genette est un élément d'accompagnement de l'œuvre pour faciliter sa lecture :

« Cette frange aux limites indécises qui entoure d'un halo pragmatique l'œuvre littéraire- et par extension sans doute légitime du terme, toutes sortes d'œuvres d'art- et qui assure, en des occasions et par des moyens divers, l'adaptation réciproque de cette œuvre et de son public [...] Le paratexte n'est ni à l'intérieur ni à l'extérieur : il est l'un et l'autre. Il est sur le seuil et c'est sur ce site propre qu'il convient de l'étudier car, pour l'essentiel peut-être, son être tient à son site » (1987 : 05).

Genette ajoute que le paratexte, en relation avec le texte lui-même, est constitué d'éléments internes et d'autres qui sont externes appelés *péritexte* et *épitexte*. Nous rappelons que l'*épitexte* réunit des composantes extérieures du livre comme les supports médiatiques, les journaux intimes, les entretiens, etc.

Le *péritexte*, lui, englobe tout ce qui est autour du texte comme le titre, la couverture, l'image, la préface, le nom de l'auteur, l'éditeur, etc.

A cela s'ajoute les titres et les sous-titres à l'intérieur du livre littéraire et qui organisent les grands axes dans le texte et le ponctuent avec des informations simples pour éclaircir la lecture et pour assurer une certaine cohérence entre ses éléments. Ainsi, Genette conçoit le paratexte comme l'ensemble qui fait du texte un livre qui accroche le lecteur.

\*Les travaux de J. Peytard (1975) considèrent le titre comme un support graphique dans la presse et le discours social. Il accorde une grande importance aux relations qui peuvent naître entre les titres et les sous-titres, comme il s'intéresse à leurs fonctions dans les articles de journaux. Dans le même domaine, P. Charaudeau (1983) considère le titre comme « *une ouverture* » (1983 : 53). Il suppose que les intitulés dans les journaux sont un type de discours de l'information. Les travaux sur les intitulés de presse se succèdent avec ceux de F. Frandsen (1990). Il suppose que le titre est une composante paratextuelle journalistique. P. Goldenstein (1990) rejoint ce point de vue et considère les titres des romans comme l'énoncé initial

---

« chargé de pré- dire le récit à venir » (1990 : 86). F. Sullet-Nylander (1998), propose une analyse syntaxique du titre.

### **IV.3 Le titre littéraire et ses types :**

Pour mieux cerner le sens et le rôle des titres, nous devons passer par les différents classements faits par les théoriciens en ce qui concerne les types de titres :

\*C. Moncelet (1972) propose deux types de titre. Il parle dans son livre intitulé : *Essais sur le titre en littérature et dans les arts*, du titre générique et du titre éponymique. Le premier est nommé ainsi pour marquer le genre, et le deuxième concerne les titres où l'auteur donne le nom du héros, comme titre de son livre.

\* P. Ginestier (1961) propose une autre répartition qui se compose de trois types de titre : le titre mystérieux, le titre homonymique et le titre fictionnel. Il attribue à chaque type une définition pour, ainsi, faire la différence. Le premier type est un titre caractérisé par le mystère, le lecteur ne peut comprendre le choix ni le sens de ce titre qu'après la lecture du texte en entier.

Le deuxième type est surtout présent dans les romans de l'antiquité, il se caractérise par un effet de choc. Le troisième type résume l'action et les principaux événements.

\*S. Bokobza (1956) parle de deux types différents : les titres de type onomastique et les titres de type référentiel. Pour le titre onomastique comme l'indique son nom, c'est un titre qui comporte un nom propre. Bien sûr, le nom propre peut être d'un lieu ou d'une personne. Cela divise ce type en deux autres sous- types (titre toponymique avec les noms des lieux et le titre anthroponymique avec les noms de personnes). Quant au titre référentiel, doit contenir des noms communs.

---

\*Genette se contente de la division des titres proposée par Hoek (1973), il parle des titres objectaux et des titres subjectaux. Genette attribue une autre appellation à ces deux types pour plusieurs motifs dont le plus essentiel est :

« Que le choix n'est pas exactement entre intituler par référence au contenu (*Le spleen de Paris*) ou par référence à la forme (*Petits Poèmes en prose*), mais plus exactement entre viser le contenu thématique et viser le texte lui-même considéré comme œuvre et comme objet. Pour désigner ce choix dans toute sa latitude sans en réduire le second terme à une désignation formelle qu'il pourrait à la rigueur esquiver, j'emprunterai à certains linguistes l'opposition qu'ils marquent entre le thème (ce dont on parle) et le rhème (ce qu'on en dit) » (1987 : 75).

En effet, les titres subjectaux deviennent les titres thématiques qui désignent le sujet ou le thème général du texte, et les titres objectaux deviennent les titres rhématiques qui désignent le texte lui-même comme objet.

#### **IV.4 Les titres ont plusieurs fonctions :**

Le titre prépare le texte comme il l'introduit. Il ne porte pas, seulement, sur le contenu du texte en général mais il a d'autres fonctions que les théoriciens regroupent en quatre grands types en rapport aux composantes majeures de la communication. Il s'agit du message à transmettre, l'objet de cette communication, et du récepteur du message.

En effet, ces fonctions se résument ainsi :

\*Roy Max, dans son article apparu en 2008, rappelle les fonctions proposées par Genette dans *Figures III* en 1987 et qui sont quatre fonctions principales :

\*<sub>1</sub>-Une fonction de désignation ou d'identification : qui sert à désigner le livre même ou le genre. Elle permet au texte d'être unique en le dénommant. Comme si l'auteur donne un nom propre à son roman, et ce titre est un signifiant qui renvoie automatiquement au texte.

---

\*<sub>2</sub>-Une fonction de description : qui peut être une métaphore ou une thématique qui s'intéresse au texte même, ou une rhématique qui peut être ambiguë.

\*<sub>3</sub>-Une fonction connotative : qui dépasse la signification conceptuelle en ajoutant une idée sur le texte, car le titre ne résume pas le contenu d'un texte mais il oriente le lecteur : « les titres restent parfois le seul souvenir des lectures passées » (Roy, 2008 : 47).

\*<sub>4</sub>-Une fonction de séduction : le titre crée une certaine curiosité chez le lecteur. Il est accrocheur et son rôle est d'attirer l'attention du lecteur pour consommer le texte. En effet, qui n'a pas acheté un livre rien qu'en lisant le titre. Un titre apparaît parfois très important, alors que le texte ne l'est pas. Roy affirme que les titres : « sont imparfaits, trompeurs, ou manipulateurs » et que « Tout lecteur apprend, tôt ou tard, à se méfier des titres du livre » (Roy, 2008 : 47).

## **V L'appareil titulaire et intitulation dans les deux corpus :**

Le corpus que nous analysons est très riche en titres, surtout pour le roman de Lesage, cela est grâce à la longueur du récit. Les deux auteurs présentent un appareil titulaire varié et différent à la fois. Varié puisque Lesage change la façon de présenter ses titres, et différent, puisqu'Al-Harîrî présente des titres d'une façon simple et unique par rapport à celle de Lesage. Avec un ensemble de 133 sous-titres dans l'aventure de Gil Blas de Santillane et 50 sous-titres dans les Maqâmat d'Al-Harîrî, le corpus se constitue. Ajoutons à cela, le titre général de chaque partie du corpus (*Histoire de Gil Blas de Santillane/ Maqâmat Al-Harîrî*) et la répartition par livre que propose Lesage pour son roman (Livre premier jusqu'à Livre douzième).

---

## V.1 Les titres des deux corpus : Histoire de Gil Blas de Santillane/Maqâmat Al-Harîrî :

De prime abord, nous proposons l'analyse du titre général de chaque partie. L'Histoire de Gil Blas de Santillane est un titre qui a les quatre fonctions proposées par Genette (1987). Il est désignateur et il identifie le genre littéraire, surtout si nous prenons en considération le siècle où le roman a été publié. Nous pouvons déterminer qu'il s'agit d'un récit picaresque en lisant le titre. Le nom du héros qui y figure joue en faveur de cette proposition. Le lecteur peut deviner qu'il s'agit d'une aventure d'un personnage espagnol puisque l'auteur ajoute un désignateur de la ville d'origine (Santillane).

Avoir un nom espagnol (de la ville) dans un roman français mène le lecteur à reconnaître qu'il s'agit d'un récit picaresque. Ce titre est aussi, descriptif car il renvoie directement au thème général du texte (l'aventure d'un picaresque). Il désigne que le récit est autobiographique où le narrateur raconte sa vie et celle du principal personnage. C'est, aussi, un titre connotatif qui renvoie au résumé de l'histoire comme il oriente le lecteur aux types d'évènements du récit. Enfin, il est attirant et il incite le lecteur à se demander qui est ce héros et quelles sont les aventures qui vont lui arriver ?

Cependant, ce titre est du type onomastique selon la typologie de Bokobza (1956). Lesage propose le nom de son héros dans le titre du roman, il est, donc, d'ordre toponymique. En outre, ce titre peut être considéré comme un titre objectal qui désigne le texte en sa totalité comme objet selon la forme des titres : « L'Histoire ou les Mémoires, Le Journal » (Nobert, 1983 : 382).

Toutefois, le titre de l'ouvrage d'Al-Harîrî est plus simple. Sa construction est différente de celle proposée par Lesage et cela, est dû à la mode littéraire que suivaient les deux auteurs (les normes de rédaction

littéraire du XVIII<sup>ème</sup> siècle en France est différente de celles du XIII<sup>ème</sup> siècle en Orient).

Les titres des Maqâmat d'Al-Harîrî sont composés de deux mots seulement mais qui est, tout de même, identifiant, il indique le genre littéraire (les séances). Outre que ce titre est descriptif, car les annonce le type d'évènements du texte, il est connotatif et renvoie au thème global du récit. Nous pouvons dire, que ce titre est attirant puisqu'il pousse le lecteur à se demander quel en est son contenu et quelle différence existe-t elle par rapport aux Maqâmat d'Al-Hamadhanî ?

Le titre proposé par Al-Harîrî peut être aussi classé en fonction de la même typologie déjà proposée (fondement théorique). Il est d'ordre onomastique avec la présence du nom de l'auteur (toponyme). Il est objectal en présentant le thème général et le type de discours du texte. Ainsi, nous résumons la construction des titres des deux écrits dans le tableau ci-dessous :

Titres et fonctions.	Histoire de Gil Blas de Santillane	Maqâmat Al-Harîrî
*Désignation.	+	+
*Description.	+	+
*Connotation.	+	+
*Séduction	+	+
*types du titre.	*Onomastique (toponyme). *Objectal (reflète le contenu du texte).	*Onomastique (toponyme) *Objectal (présente le thème général du texte).

L'analyse morphosyntaxique des titres est une étude qui nous semble intéressante dans la mesure où nous l'appliquons seulement au le titre général de chaque récit. Le but de cette analyse est de détailler au maximum la construction de ces deux titres. Par conséquent, cette analyse constituera un objectif assez important pour d'autres études puisque les sous-titres que proposent Lesage sont très riches syntaxiquement.

Du coup, le titre qui est un groupe de mots nominal ou verbal, ou une phrase déclarative ou interrogative, affirmative ou négative, suscite une décomposition, à la fois morphologique (la nature, le genre, la catégorie grammaticale et la structure des constituants du titre) et syntaxique (le type et la forme du groupe de mots qui constitue le titre). Donc, nous proposons :

### V.1.1 Le titre que propose Lesage : Histoire de Gil Blas de Santillane :

Mots du titre.	Catégorie grammaticale	Genre/nombre	Fonction
Histoire	Nom commun indéfini	Féminin/singulier	Groupe nominal.
De	Préposition	/	Complément de (Histoire)
Gil Blas	Nom propre	Masculin/singulier	
De	Préposition	/	Complément de (Gil Blas).
Santillane	Nom propre	Féminin/singulier	

Le noyau de ce titre est le nom propre Gil Blas. Les termes (Histoire et Santillane) sont des compléments qui déterminent et précisent la nature de la relation sémantique. L'un est suivi d'une préposition qui marque en quelques sortes la possession et l'autre est précédé de la même préposition afin d'assurer l'appartenance et l'origine. Au-delà, nous pouvons dire que le titre renvoie à un signe féminin indéfini qui suscite la présence de deux compléments de nom pour préciser la forme sémantique et déterminer les sens.

Par ailleurs, le titre de Lesage est une forme plus au moins phrastique et non pas en un seul mot. Nous pouvons le présenter comme un syntagme nominal plus au moins complexe. Il se constitue d'un nom (histoire) et d'un complément de nom composé (de Gil Blas, de Santillane).

### V.1.2 Le titre que propose Al-Harîrî : Maqâmat d'Al-Harîrî : الحريري

مقامات :

De la même façon, nous proposons une étude simple de ce titre en faisant appel à la forme, au genre et à la catégorie grammaticale pour passer, ensuite, à la forme phrastique du titre. Rappelons que ce titre est en arabe et que nous parlons de la grammaire arabe, qui dans ce cas n'est pas différente de celle du français. Donc, l'analyse peut se résumer ainsi :

Mots du titre	Catégorie grammaticale	Genre/nombre	Fonction
- مقامات	Nom commun.	Féminin/pluriel.	Groupe nominal.
- الحريري	Nom propre.	Masculin/singulier.	Groupe nominal qui a pour fonction l'appartenance.

Si on analyse le titre dans sa version originale en langue arabe, nous trouverons une composition légèrement différente par rapport à la version en français. Le titre est constitué d'un mot commun suivi d'un nom propre qui a comme fonction la description. Le nom propre détermine l'appartenance du nom commun (ces Maqâmat sont d'Al-Harîrî), par rapport aux autres séances. Or, si nous prenons le titre en français, nous constaterons un petit changement, c'est l'ajout de la préposition « d' ». Du coup la construction change d'une langue à une autre, et nous obtenons un nom commun suivi d'un complément de nom composé d'une préposition et d'un nom propre.

Par conséquent, ce titre est aussi une forme phrastique qui se manifeste sous forme d'un syntagme nominal puisqu'il est composé de deux parties et non pas d'un seul mot. Ainsi, nous disons que ce titre renvoie à un référent féminin indéfini qui suscite la présence d'un complément de nom pour déterminer les sens.

---

## V.2 Les sous- titres des deux corpus :

La construction sémiotique des sous-titres au sein des deux récits est différente. Nous trouvons différents types de sous-titres. Ce qui nous intéresse à ce stade, est de voir les types des sous-titres proposés et comment ils se construisent pour assurer convenablement, le sens déterminé par les auteurs, et pour résumer le contenu de la partie qui le (le sous-titre) suit. Une typologie du titre plus détaillée est proposée par Nobert dans son article, déjà cité, avant et qu'il conçoit le titre en fonction des éléments sémantiques présents. Sa typologie se résume dans la sous-classification des éléments de base d'un titre subjectal :

« Qui désigne le sujet du texte [...] on définit sommairement le récit « classique » comme un événement impliquant un personnage, survenant à un certain moment, dans un certain lieu et en un certain milieu, [...]. Suivant le type d'information donnée [...], le titre est d'ordre actoriel, spatial, temporel, événementiel, objectal (au sens concret du terme: chose), ou de deux ordres ou plus à la fois » (op.cit : 382).

### V.2.1 Les sous-titres de l'Histoire de Gil Blas de Santillane :

C'est exactement le cas des sous-titres de l'aventure de Gil Blas, où nous trouvons des sous-titres d'ordre actoriel, où le noyau du titre est un nom propre ou un personnage, d'ordre spatial où le noyau est un espace nommé ou désigné, d'ordre temporel, où le noyau est un indicateur de temps, d'ordre événementiel, où le noyau est un événement qui rompt le temps et enfin, d'ordre objectal où le noyau du sous-titre un objet au sens propre. Sur les 133 sous-titres de l'aventure de Gil Blas, nous trouvons :

Types des sous-titres.	D'ordre actoriel	D'ordre spatial	D'ordre temporel	D'ordre événementiel	D'ordre objectal
Nombre des sous-titres.	*68 sous-titres.	*36 sous-titres.	*Aucun sous-titre.	*63 sous-titres.	10 sous-titres.

---

En effet, les sous-titres proposés dans le tableau ci-dessus montrent que la majorité est d'ordre actoriel avec 68 sous-titres et 63 sous-titres d'ordre évènementiel. Pour les sous-titres d'ordre spatial, nous trouvons un ensemble de 36 sous-titres et enfin, il y a 10 sous-titres d'ordre objectal. Pour ce qui est des sous-titres d'ordre temporel, nous n'avons trouvé aucun sous-titre qui évoque la notion du temps ou précise le cadre temporel des évènements. Un autre point à prendre en considération est que la plupart des sous-titres évoque deux éléments à la fois (l'actant et l'évènement par exemple) parce qu'un évènement ne peut se produire sans la présence des personnages. Les sous-titres ci-dessous sont un exemple des sous-titres qui appartiennent à deux ou trois ordres différents à la fois :

\*D'ordre actoriel et d'ordre évènementiel : les sous-titres n°50, n°51, n° 52 des chapitres I, II du livre V et du premier chapitre du Livre VI sont des sous-titres qui annoncent des évènements arrivés à un personnage précis : « Histoire de Raphaël » (G.B : 335).

\*D'ordre actoriel et d'ordre spatial : les sous-titres, n°43, n° 45, n° 94 des chapitres V et VII du livre IV et du deuxième chapitre du livre X annoncent les voyages et les lieux visités par le héros : « Gil Blas continue son voyage, et arrive heureusement à Oviedo [...] » (G.B : 215).

\*D'ordre actoriel et objectal : les sous-titres n°19, n°21, n°22 des chapitres II, IV, V du deuxième livre résument la recherche d'un objet par un personnage : « [...]. Aventure de la bague retrouvée » (G.B : 120).

\*D'ordre évènementiel et d'ordre spatial : les sous-titres n°59, n°64, n°66 des chapitres V, X, XVI du livre VII évoquent des évènements arrivés dans un espace bien déterminé : « Gil Blas va se loger dans un hôtel garni. Il fait connaissance [...] à Madrid » (G.B : 64).

Cependant, l'analyse morphosyntaxique et phrastique de ces sous-titres mérite d'être faite dans un travail seul et séparé. La longueur des sous-titres et leur diversité nous mènent à laisser, à l'écart, cette analyse pour ne pas perdre en vue nos principaux objectifs. Nous pouvons dire pour éclaircir ce point que Lesage utilise différentes formes phrastiques avec des constituants très variés. Parfois, nous avons l'impression qu'il s'agit plutôt d'un résumé du contenu et non seulement d'un sous-titre, c'est le cas par exemple de : « De l'accident qui arriva au singe du comte Galiano ; du chagrin qu'en eut ce seigneur. Comment Gil Blas tomba malade, et quelle fut la suite de sa maladie » (G.B, VII, XVI : 89).

### V.2.2 Les sous-titres des Maqâmat d'Al-Harîrî :

Al-Harîrî, en échange, propose un appareil titulaire plus simple et plus court que celui de Lesage. Avec un ensemble de 50 sous-titres (50 séances), la construction est la même dans l'ensemble. Ces sous-titres sont aussi de différents ordres, mais cette diversité n'est pas aussi riche que celle de l'appareil titulaire lesagienne. Nous classons dans le tableau ci-dessous les sous-titres en fonction de leur type pour ainsi obtenir :

Types des sous-titres.	D'ordre actoriel.	D'ordre spatial.	D'ordre temporel.	D'ordre évènementiel	D'ordre objectal.
Nombre des sous-titres.	*06 sous-titres.	*40 sous-titres.	*02 sous-titres.	*Aucun sous-titre.	*02 sous-titres.

Nous pouvons constater à travers ce classement que la plupart des sous-titres sont d'ordre spatial, avec un ensemble de 40 titres, l'auteur attribue le nom de la ville visitée où la rencontre du héros et du narrateur aura lieu. Nous avons comme exemple la séance n°01, n°09, n°11. En deuxième position, les sous-titres proposés d'ordre actoriel sont de 06 séances (n°08,

n°10, n° 44, n°47, n°48). Les actants cités sont différents, il s'agit parfois d'un juge, d'une personne connue par son éloquence, d'une famille, etc. Les sous-titres d'ordre temporel représentent seulement deux. Le temps cité n'est précis mais il est toujours déterminé par rapport à la prière, comme dans la séance n°15, ou à l'aube comme dans la séance n°42. Les sous-titres des séances n°03 et n°22 sont d'ordre objectal car la rencontre des deux principaux personnages tourne au tour d'un objet (n°03, le sous-titre est dérivé du nom de la monnaie à cette époque : Dinar, et le sous-titre n°22, est dérivé du mot rituel et la poésie à la fois). Cependant, le sous-titre de la séance n°22 peut être d'ordre évènementiel puisqu'il s'agit des rituels du pèlerinage. La même chose pour la séance n°48 qui est aussi d'ordre spatial puisque le sous-titre annonce le lieu où se déroule la rencontre (un quartier de Basra nommé Banû Harâm).

En revanche, au niveau de la morphosyntaxe, les sous-titres des séances sont construits de la même façon. Les mêmes constituants se présentent et il s'agit toujours d'une phrase nominale. L'exemple suivant montre cette structure :

Mots du titre	Catégorie grammaticale	Genre/nombre	Fonction
-المقامة	Nom commun.	Féminin/singulier.	Groupe nominal.
-الدينارية	Adjectif qualificatif	Féminin/singulier.	Groupe nominal qui a le rôle d'un adjectif qualificatif.

Les sous-titres sont composés de deux mots : un nom commun et un adjectif qualificatif qui sont définies par l'article définie (ال) pour former une phrase.

---

## **VI Convergences des deux récits :**

En effet, il y a de nombreuses ressemblances à ce niveau d'analyse. Des convergences au niveau du cadre spatio-temporel employé par les deux auteurs, les temps des verbes et les toponymes présents, d'autres sont au niveau stylistique et esthétique de l'écriture. Beaucoup de points communs sont au niveau de la narration, et de la construction de l'appareil titulaire des deux textes. Nous détaillons cette convergence comme suit :

\*Le cadre spatio-temporel : pour faire avancer le récit, les deux auteurs emploient des verbes à des temps du passé accompagnés d'indicateurs temporels. Le passé (pour les séances) et le passé simple (pour Gil Blas) sont les principaux temps de la narration puisque c'est l'autobiographie qui mise en scène dans un cadre fictionnel.

- Les deux auteurs organisent leur narration en fonction du temps et de l'espace. Nous constatons l'enchaînement logique des événements grâce aux indicateurs temporels.

-Les toponymes employés reflètent les origines et l'influence de chaque auteur. Lesage ne sort pas du cadre picaresque espagnol et les villes citées sont celles de l'Espagne. Al-harîrî fait voyager ses personnages principaux dans les villes d'Irak en s'inspirant de ses origines.

-L'espace est clairement mentionné dans les deux récits avec la présence des lieux nommés dans la plupart des cas. Ajoutons à cela, les indicateurs spatiaux qui précisent l'endroit et donnent plus de détails sur les personnages et les actions.

\*Le cadre stylistique et esthétique : le style raffiné est le point le plus important pour les deux auteurs qui cherchaient à dire les choses de la façon la plus parfaite possible. Les deux auteurs choisissaient bien leurs lecteurs car le style de la narration est soigneusement élaboré.

---

-Une virtuosité stylistique et un choix minutieux des expressions employées prouvent l'éloquence et le pouvoir de mots que possédaient les deux auteurs.

-Les deux récits sont un mélange de prose et de poésie.

\*La construction de l'appareil titulaire : la construction des titres est pratiquement la même chez les deux auteurs, avec quelques différences. Pour le début, les deux auteurs proposent un titre global pour leurs récits et des sous-titres pour mieux organiser leurs idées et bien orienter le lecteur.

-Les deux titres sont des phrases nominales et contiennent un nom propre.

-Les sous- titres des deux récits sont de différents ordres et les sous-titres d'ordre spatial dominant dans le corpus.

## **VII Divergences des deux récits :**

La différence de l'écriture peut se constater, aisément, au niveau des mêmes points, comme elle peut se manifester à d'autres niveaux :

\*Au niveau du cadre temporel, nous ne pouvons traiter les notions du temps du récit et du temps des événements et de la narration que dans le roman picaresque français, pour la simple raison qu'on ne peut pas négliger le facteur de la langue et que les séances sont plutôt soumises à des normes spécifiques de la grammaire et de la linguistique arabes.

\*Le temps de la narration, au sens général, est indéterminé dans les séances. Nous trouvons l'emploi des indicateurs temporels plus au moins vagues (au moment de la prière, un jour avec l'emploi d'un article indéterminé). Or, Lesage propose un cadre temporel plus déterminé en évoquant des événements historiques pour fixer l'ordre des actions déroulées.

\*La différence au niveau de la temporalité persiste puisque les séances sont de courts récits séparés sans relation, contrairement à l'aventure de Gil Blas.

---

\*La taille des récits influence, aussi, l'ordre des événements. Dans l'aventure de Gil Blas, il est difficile de suivre l'ordre des événements et de ne pas se perdre dans l'aventure à cause de la longueur de l'histoire, le nombre des noms propres cités et les histoires insérées qui sont parfois, elles aussi, très longue. Or, les séances sont plus simples puisque les histoires sont séparées l'une de l'autre et les événements s'achèvent une fois que la rencontre des deux principaux personnages est effectuée.

\*Au début de l'aventure, Gil Blas programme son itinéraire qui sera, ensuite modifié à cause des événements. Dès le commencement, le chemin du héros est tracé, alors que dans les séances, le narrateur voyage sans fixer un itinéraire déterminé.

\*Les deux auteurs nous font voyager géographiquement dans les villes d'Espagne et les villes de Syrie, l'Irak. A cause de la différence géographique du pays cité dans chaque aventure, la notion de l'espace se diversifie : nous trouvons deux climats différents. Les séances avec un espace chaud et sablonneux, et l'aventure de Gil Blas avec un espace froid et un climat méditerranéen.

En guise de conclusion, nous pouvons dire que notre analyse pourrait enrichir l'étude comparative du récit picaresque français et arabe. Nous avons montré comment les notions de l'espace et du temps jouent un rôle important dans l'organisation du récit picaresque dans les différentes littératures. Nous avons analysé le style d'écriture de chaque auteur, comment et pourquoi ils ont opté pour cette éloquence et cette virtuosité pour dénoncer des faits simples de la vie quotidienne. Nous avons aussi traité la façon dont les deux auteurs ont nommé leurs productions et quelle est l'impact du contenu sur le choix des titres et les sous-titres proposés. Enfin, nous avons établi une grille de comparaison à ce niveau pour valider nos hypothèses et pour répondre, convenablement, à notre problématique.



# CONCLUSION

---

La préoccupation la plus importante du roman picaresque est d'exposer le manque de respect et l'absence de la morale dans ses récits. L'intention comique et morale de l'auteur met en évidence un personnage inhabituel, avec une certaine liberté et un comportement atypique. La réflexion morale se fait à travers un jugement que font les personnages sur leur comportement ou sur celui d'un autre personnage. Ce jugement moral peut être, aussi, fait à travers les propos de l'auteur/ narrateur qui condamne les actions des protagonistes.

Au terme de cette recherche qui se veut comparative et qui consiste en l'étude du roman picaresque français et arabe, nous synthétisons les principaux résultats obtenus durant le parcours analytique, comme nous déduisons des conclusions d'ordre général. Il est à rappeler, avant tout, que notre principal objectif est de voir en quoi consiste la ressemblance du récit picaresque français et arabe, et comment le comique peut-il être considéré comme l'excellent support de la peinture des vices dans les sociétés. Notre souci était de voir si les traits caractéristiques du récit picaresque français ressemblaient-ils à ceux du récit picaresque arabe.

Sur le plan de la communication, l'entreprise, qui conçoit le roman comme étant un écho d'échange du sens entre le narrateur et son narrataire, ou entre l'auteur et son lecteur, est simple puisque les deux sujets ont la même aire linguistique et culturelle. Cependant, cette entreprise apparaît, plus ou moins, faible lorsque les deux sujets appartiennent à une aire différente. En effet, la littérature comparée met, en premier lieu, les différentes écritures de différentes littératures. Elle est, à la fois, une part du problème posé comme elle est la solution du même problème. Cette discipline a créé un espace libre pour les aires linguistiques et culturelles. D'ailleurs, c'est grâce à cette discipline que cette recherche a vu le jour.

---

Dans cette recherche, l'analyse comparative du comique et de son discours dans le roman picaresque français avec le roman d'Alain René Lesage intitulé « *Histoire de Gil Blas de Santillane* », et dans le roman picaresque arabe avec le livre d'Al-Harîrî intitulé les « *Maqâmat* », nous a permis de constater la présence du comique dans les différents constituants de la narration. Rappelons que nous avons opté pour des considérations théoriques riches et variées pour répondre à notre problématique qui s'articule autour du rapprochement du récit picaresque dans deux littératures différentes (existe-t-il ?) et aussi, autour des diverses représentations comiques afin de corriger la société. Ces précisions théoriques sont plus celles de Gérard Genette, de Didier Souiller et de Charles Mauron, en ce qui concerne la narratologie et la critique littéraire, celles de Philippe Hamon et de Roland Barthes, en ce qui concerne la sémiologie, enfin, celles de Dominique Maingueneau et de Kerbrat Oricchioni en ce qui concerne l'approche discursive. Ces précisions vont, également, nourrir d'autres fondements théoriques qui rentrent dans le même sens. Nous avons, aussi, fait appel à d'autres théories pour éclairer, au maximum, notre analyse des séances d'Al-Harîrî comme les travaux de Régis Blachère ou d'Abdelfattah Kilito.

Nous avons, d'abord, orienté notre recherche vers l'analyse de la structure formelle et fondamentale du récit picaresque français et arabe, et plus précisément les livres de notre corpus. Cette analyse nous a permis d'obtenir différents résultats dégagés de la comparaison et d'affirmer que la convergence est plus au niveau de fond qu'au niveau de la forme.

Nous avons examiné, ensuite, le discours comique et ses types qui sont un support excellent de la production du récit picaresque, et nous avons compris que les deux auteurs emploient le comique pour alléger un peu la réalité amère de la situation économique et de la décadence politique de chaque société. Nous avons, enfin, trouvé que la similitude touche, aussi, le niveau formel quoique cette ressemblance n'est pas vraiment très forte. Sur le

---

plan littéraire, les deux périodes ont connu une floraison exceptionnelle dans le domaine culturel et littéraire. Lesage a fait preuve de sa capacité intellectuelle et Al-Harîrî a montré son goût raffiné. Nous sommes arrivés à la réponse qui confirme que les deux auteurs ont bien contribué au développement du genre picaresque. Le comique est la marque d'un discours d'autrui. Ce caractère de la trace ou de la citation, comme les nomme Roland Barthes, facilite la capacité de déchiffrer le message ironique. Ainsi, les relations entre les deux récits constituent certaines difficultés tant sur les problèmes de définitions du roman picaresque dans les deux littératures, que sur ceux reliés à la théorisation du comique.

Au niveau narratif, nous avons montré, à travers, l'analyse du narrateur et du narrataire de chaque auteur, que leur relation est spéciale car les deux auteurs choisissent leurs narrataires. Le texte que présente chacun d'eux est destiné à un public bien instruit. Nous avons montré que la relation entre les personnages principaux et les personnages secondaires est, à la fois similaire et différente dans les deux parties du corpus. Elle se ressemble, dans les deux romans, puisque les narrateurs et les héros sont les mêmes durant toute l'aventure. Ils ne cèdent, que dans de rares cas, leur place à d'autres personnages qui deviennent à leur tour importants. Elle est différente puisque chaque auteur propose ses personnages secondaires selon sa propre façon. Lesage préfère donner le maximum de détails sur ses personnages secondaires, il nomme la majorité d'entre eux. En revanche, Al-Harîrî marque ses personnages secondaires par des désignateurs d'ordre général dans la plupart des cas. Rarement, où un personnage secondaire porte un nom. A cet effet, nous avons pu déterminer la distribution des rôles qui se présente différemment dans le corpus à cause de la longueur des récits analysés. Un autre résultat surgit, à ce niveau d'analyse qui confirme que le caractère du personnage peut contribuer au choix des noms propres.

---

Pour ce qui est de la thématique du corpus, nous l'avons traité selon différents points. Chaque point nous a permis d'obtenir un résultat précis. Dans le premier point, nous avons repéré les thèmes proposés par les deux auteurs et nous avons déduit que les deux auteurs ont évoqué presque les mêmes thèmes qui relèvent de la peinture ironique de la société. Ce repérage constitue la base de l'identification des idées du texte. Les thèmes peuvent se manifester dans une notion, dans un sentiment ou même dans un mot. Dans le deuxième point, nous avons réparti ces thèmes en fonction du sens global de chacun d'eux. Nous avons constaté que la même répartition se manifeste dans les deux parties du corpus. Nous avons trouvé que les deux auteurs exposent des critiques d'ordre religieux, d'ordre social, d'ordre politique et d'ordre littéraire. Les mêmes représentations symboliques de ces critiques sont mises en scène à travers le comportement, le caractère et le rôle des personnages.

Dans le troisième point, nous avons montré que les thèmes du corpus constituent une sorte de carte d'orientation destinée implicitement aux lecteurs. Les thèmes proposés tissent, entre eux, des relations remarquables. Les relations entre les thèmes sont, à la fois complémentaires et opposées. La nature de ces relations est définie en fonction des mots employés et de leur sens. Ces relations sont véhiculées par le biais des constituants narratifs comme les personnages, l'espace, le temps et l'intrigue. Comme dernier point, la comparaison des thèmes des séances et ceux de l'aventure de Gil Blas, nous ont poussés à déduire une influence à ce niveau.

Cette influence touche le choix des thèmes, la façon de les représenter et les images employées au service de l'objectif principal des deux auteurs (dénoncer les vices dans les sociétés). La représentation des thèmes se fait selon différents supports. Pour ce qui des thèmes proposés dans le corpus, les auteurs exploitent la subjectivité dans la symbolisation des faits sociaux.

Enfin, nous avons vu comment les thèmes définissent des frontières pour les personnages, et cela en faveur de la construction de leur personnalité.

---

Néanmoins, nous déduisons que les personnages agissent sur le temps et sur l'espace de la narration et inversement. En effet, nous ne devons pas oublier que le roman picaresque est un récit où les aventures et le monde des personnages reposent sur ces deux notions fondamentales (le temps et l'espace). Le cadre spatio-temporel aide l'auteur dans l'organisation de la relation des personnages, puisqu'il ponctue l'acte de narration. Le cadre temporel dans le corpus est exprimé à travers plusieurs éléments comme les temps verbaux et les indicateurs temporels. Deux temps verbaux dominent dans l'aventure de Gil Blas, le passé, avec ses différents temps, et surtout le passé simple et le présent de l'indicatif.

Quant aux séances, nous avons constaté la dominance du passé. L'emploi des indicateurs est varié dans le corpus. Le cadre spatial représente le lieu où les personnages s'expriment dans des situations bien définies. L'espace est conçu, aussi, comme un élément de fiction. L'influence du cadre spatial sur les personnages est souvent considérable, d'autant plus que les aventures picaresques de ces personnages constituent le fil conducteur de la trame narrative.

Ce cadre spatial a le pouvoir d'exercer des modifications et des transformations sur les personnages picaresques. Effectivement, le lieu peut présenter aux personnages, un cadre de malheur et d'échec comme il peut être un cadre de joie et de réussite. Certaines villes favorisent plus les rencontres des personnages qui vont modifier ou faire avancer les événements. Nous avons vu comment la ville de Madrid a apporté, à la fois, joie et malheur à Gil Blas (la joie, quand il est devenu le favori du duc de Lerme, le malheur quand le premier ministre décide de le mettre en prison).

De même, les villes citées dans les séances étaient, pour la plupart du temps, un espace propice à la quête du bien matériel du héros. Enfin, nous pouvons dire que le temps et l'espace contribuent, forcément, à la construction des personnages.

---

En ce qui concerne le style d'écriture et la rhétorique, nous avons constaté la présence d'une écriture laborieuse. L'éloquence et la virtuosité stylistique ne manquent pas dans le corpus, bien au contraire, le premier souci des deux auteurs est de dire les choses de la façon la plus élégante possible. Nous avons pu voir à quel point la langue adoptée et la valeur stylistique de la description de la vie sociale, politique et économique sont parfaites. Nous avons constaté la maîtrise du vocabulaire, des jeux de mots et des figures de style. Le recours à des versets coraniques et à la poésie représente une caractéristique propre aux séances et le recours à des expressions, de langues espagnole et latine, mélangées à la poésie reflète l'identité littéraire de Lesage dans l'aventure de Gil Blas.

A cet effet, nous avons traité, comme dernière étape, l'appareil titulaire propre à chaque auteur. Nous avons remarqué que le contexte de la production et le contenu du récit ont agi sur le choix des titres proposés. Les deux auteurs suivent la tendance du courant littéraire de leurs siècles. Les sous-titres que nous avons analysés se manifestent sous forme de petits résumés chez Lesage, contrairement aux sous-titres chez Al-Harîrî qui ne changent ni la forme ni le contenu, il s'agit de sous-titres composés de deux mots sans ajout.

La dernière section de chaque chapitre est consacrée aux conclusions comparatives, voire même aux ressemblances et aux différences entre les deux récits. Nous avons abouti au résultat global que le récit picaresque français trouve ses origines dans le récit picaresque arabe par dérivation. Le héros a les mêmes caractéristiques. Il s'agit d'un picaro à la recherche permanente de la fortune. L'originalité de chaque récit réside dans la virtuosité stylistique propre à chaque auteur.

Cette recherche nous a permis de déduire d'autres conclusions qui se résument en deux points importants :

\*Le premier point est que le héros n'assume l'acte de narration qu'à mi-chemin dans l'aventure de Gil Blas, car la suite des aventures racontées est assurée par d'autres héros.

---

\*Le deuxième point est la raison de la présence du point précédent, puisque les aventures de Gil Blas appartiennent au récit à tiroirs.

Evidemment, les Maqâmat d'AL-Harîrî s'offrent aux lecteurs dans une prose perfectionnée, fidèle à la production orale et qui enrichit la culture populaire. L'examen des séances nous a permis de voir comment l'auteur exploite la langue pour produire le sens des émotions. Cette prose rend le lecteur capable de débloquent ses sensations.

Les deux parties du corpus nous ont fascinées par cette prose capable de véhiculer l'oralité des aventures, où le pouvoir subjectif des mots met le lecteur dans une atmosphère des contes oraux. Ce bon usage de la prose et de la poésie crée chez les lecteurs plus d'enthousiasme et d'intérêt.

En effet, nous devons signaler pour conclure cette présente thèse, que le discours comique fournit un champ très vaste à des études multiples dans diverses disciplines. L'étude du comique et de ses représentations permet l'exploration de l'univers du récit picaresque dans une optique plus approfondie.

A notre sens, le corpus de cette présente étude pourrait constituer un champ d'investigation au niveau rhétorique et stylistique pour *Maqâmat*, ou au niveau discursif pour *l'Histoire de Gil Blas de Santillane*.

---

# **BIBLIOGRAPHIE**

---

### **Ouvrages du corpus :**

- AL-Harîrî. A.Q, édition 2006, «Maqâmat d'Al-Harîrî», Dar Sader, en ligne [<http://www.arabischesbuch.de/index.>], consulté le 10-10- 2014.
- Des traductions de quelques *Maqâmât* d'Al-H'arîrî en langue française :
  - \*SILVESTRE DE SACY A. I, 1827, « *Chrestomathie arabe: ou extraits de divers écrivains arabes, tant en prose qu'en vers* », V.III, Imp. Royale, Paris, en ligne : [<https://www.wdl.org/fr/item>], consulté le 10-10- 2014.
  - \*MUNK. S, 1834, « *HARIRI, SÉANCES, Essai d'une traduction précédé de quelques observations sur la poésie arabe* », Journal Asiatique, Leroux, Paris, en ligne : [<https://www.wdl.org/fr/item>], consulté le 10-10- 2014.
- LESAGE. A. R, 1960, « *Histoire de Gil Blas de Santillane* », éditions Rencontre lausanne, Suisse. Aussi en ligne : [<http://www.inlibroveritas.net>].

### **Ouvrages de méthodologie :**

- BEAU. M, 1999, « *L'art de la thèse* », éd. La Découverte, Paris.
- BENAC. H, 1961, « *Guide pour la recherche des idées dans les dissertations et les études littéraires* », Hachette, Paris.
- BOULOGNE. A, 2006, « *Comment rédiger une bibliographie* », Armand Colin, Paris.
- COMPAGNON. A, 1979, « *La seconde main ou le travail de la citation* », Seuil, Paris.
- DIONNE. B, 1998, « *Pour réussir : Guide méthodologique pour les études et la recherche* », éd. Etudes vivantes, Laval, Québec.
- GUIDERE. M, 2004, « *Méthodologie de recherche* », Ellipses, Paris.
- MUGGHIELLI. A, 1991, « *Les méthodes qualitatives* », PUF, Paris.

- 
- MUCCHIELLI. A et PAILLE. P, 2008 [2003], « *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* », Armand Colin, Paris.
  - TREMBLEY. G, GIROUX. S, « *Méthodologie des sciences humaines de la recherche* », éd. Renouveau Pédagogique, Inc, 2002, Québec, Canada.

**Ouvrages de consultation :**

- ASSAF. F, 1984, « *Lesage et le picaresque* », librairie A.G. nezit, Paris, éd. Numérique Fenixx [en ligne : <https://flipbook.cantook.net>, ISBN 9782402383240, consulté le 26-06- 2016].
- BALADIER. L, 1991, « *Le Récit : panorama et repère* », édition SHT, Paris.
- BAUELLE. Y, 1995, « *Dissertations littéraires générales* », Nathan, fac. Littérature, Paris.
- BRUNEL. P et MOURA. J.M, 1998, « *le Commentaire de la littérature générale et comparée* », Armand Colin, Paris.
- CHAUVIN. D et CHEVEL. Y, 1996, « *Introduction à la littérature comparée* », Dunod, Paris.
- GARDES. J, HUBERT. C, TAMINE. M, Janvier 1996, « *Dictionnaire de critique littéraire* », Armand Colin, Cursus, 2<sup>ème</sup> éd, Paris.
- JOUVE. V, 1999, « *La poétique du roman* », collection Camus lettres, Sedes, 2<sup>ème</sup> éd, Paris.
- LANSON. G, 2<sup>ème</sup> semestre, 1970, « *Histoire de la littérature française, remaniée et complétée pour la période 1859-1950* », Hachette, Hérissé, Evreux, Paris.
- NAVARINO. A, 2011, « *Comprendre pour aimer la littérature française* », Milan, Toulouse, France.
- PAGEAUX. D. H, 1994, « *la littérature générale et comparée* », Armand colin, cursus, série « littérature », Paris.
- STALLON. Y, 2000, « *Les genres littéraires* », Nathan, Paris.

- 
- VANTIEGHEM. P, 1993, « *Les grandes doctrines littéraires en France* », Quadrige, Presses universitaires de France, 2<sup>ème</sup> éd, Paris.
  - VILLANI. J, 2004, « *le Roman* », Atouts lettres, éd Belin, Paris.

**Ouvrages théoriques :**

- ADAM. J.M, 1999, « *le texte narratif, traité d'analyse pragmatique et textuelle* », nouvelle édition entièrement revue et complétée, Nathan, collection fac, Paris.
- ARGOD- DUTARD. F, 1998, « *La linguistique littéraire* », synthèse, Armand Colin, Paris.
- BAKHTINE. M, 1978, « *Esthétique et Théorie du roman* », Gallimard, Paris.
- BALADIER. L, 1991, « *Le récit Panorama et repères* », SHT, Paris.
- BARTHES, R, 1973, « *Le plaisir du texte* », Seuil, Paris.
- BARTHES. R, 1977, « *Poétique du récit* », Seuil, Paris.
- BARTHES. R, 1985, « *L'aventure sémiotique* », Seuil, Paris.
- BERTHELOT. F, 2001, « *Parole et dialogue dans le romans* », Nathan, université, fac, Paris.
- BLACHERE. R et MANSOU. P, 1957, « *Etudes arabes et islamiques : Al- Hamadâni choix de Maqâmat* » (séances), Librairie C. Klincksieck, Paris.
- BLANCHOT. M, 1988, « *Le Très-Haut* », Gallimard, Paris.
- BUFFARD-MORET. B, 2000, « *Introduction à la stylistique* », Nathan, Paris.
- CALAIS. E, 2008, « *Le roman et ses personnages, lectures analytiques* », Ellipses, Paris.
- COURPIE. A, 2002, « *Les grandes dates de la littérature française* », 2<sup>ème</sup> éd, Armand Colin, Paris.
- COUTURIER. M, 1995, « *La figure de l'auteur* », Seuil, Paris.
- DARCOS. X, 1992, « *Histoire de la littérature française* », Hachette, Paris.

- 
- EVARD. F, 1996, « *L'humour* », collection Contours littéraires, Hachette supérieure, Paris.
  - FREUD. S, 1988, « *le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* », Gallimard, « Folio », Paris.
  - GINESTIER. P, 1961, « *Le Théâtre contemporain dans le monde. Essai de critique esthétique* », PUF, Paris.
  - GENETTE. G, 1972, « *Figures III* », Le Seuil, Paris.
  - GENETTE. G, 1987, « *Seuils* », Seuil, Paris.
  - GOLDENSTEIN. P, 1990, « *Lires les titres* », Entrées en littérature, Hachette, Paris.
  - GRIVEL. C, 1973, « *Production de l'intérêt romanesque* », La Haye : Mouton, Paris.
  - HAMON. P, 1983, « *Le personnage du roman* », Droz, Genève.
  - HOEK. L, 1981, « *La marque du titre* », La Haye : Mouton.
  - JACKOBSON. R, 1963, « *Essais de linguistique générale* », éd de Minuit, coll. Points, Paris.
  - KILITO. A, 1983, « *Les séances : récits et codes culturels chez Hamadhânî et Harîrî* », Sindbad, Paris.
  - LEROY. S, 2004, « *Le nom propre en français* », Ophrys, Paris.
  - MAINGENEAU. D, 1996, « *les termes clés de l'analyse du discours* », Mémo, seuil, Paris.
  - MAURON. C, 1985, « *Psychocritiques du genre comique: Aristophane, Plaute, Térence, Molière* », éditions José Corti, Paris.
  - MEYER. G, 1940, « *La qualification affective dans les œuvres de BALZAC* », Droz, Paris.
  - MEYER. M, 2003, « *Le comique et le tragique* », PUF, Quadrige, Paris.
  - MIRAUX. J. P, 1997, « *Le personnage du roman. Genèse, continuité, rupture* », Nathan, Paris.

- 
- MOLHO. M, 1968, «*Romans picaresques espagnols, introduction, chronologie, bibliographie* », Gallimard, Paris.
  - KERBRAT- ORECCHIONI. C, 1986, « *L'implicite* », Armand Colin, Paris.
  - KERBRAT- ORECCHIONI. C, 1980, « *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage* », Armand Colin, Paris.
  - MONCELET. C, 1972, « *Essais sur le titre en littérature et dans les arts* », Le cendre, Bof, Paris.
  - RASTIER, F, 1995, « *L'analyse thématique des données textuelles* », Didierx Erudition, Paris.
  - REUTER. Y, 1996, « *Introduction à l'analyse du roman* », 2<sup>ème</sup> éd, Dunod, Paris.
  - REUTER. Y, 1997, « *L'analyse du récit* », Dunod, Paris.
  - REY. P. L, 1992, « *Le roman* », Hachette, La collection « Contours littéraires », Paris.
  - RIFFATERRE. M, 1971, « *Essai de stylistique structurale* », Flammarion, Paris.
  - SOLER. P, 2001, « *genres, formes, tons* », PUF, collection premier cycle, France.
  - SOUILLER. D, 1989, « *Le roman Picaresque* », PUF, Paris.
  - TISSET. C, 2000, « *Analyse linguistique de la narration* » Analyses/ Méthodes/ Outils, Campus, Sedes, Paris.
  - TODOROV. T, 1987, « *La notion de littérature* », Seuil, collection « Point », Paris.
  - WEINRICH. H, 1973, « *Le temps* », traduction en français de LACOSTE, M. Seuil, Paris.
  - ZAKARIA. K, 2000, « *Abû Zayd as- Sarûjî, imposteur et mystique* », Ifead, Damas.
  - **Ouvrages en ligne :**

- 
- BERGSON. H, 1999, « Le rire, Essai sur la signification du comique », PUF, « quadrige », 10<sup>ème</sup> éd. Paris, en ligne : [<https://fr.wikisource.org/wiki> Consulté le 21-06-2016].
  - BOKOBZA. S, 1986, « *Contribution à la titrologie romanesque : variation sur le titre « Le rouge et le noir »* », collection standhalienne, Droz, Genève, en ligne : [<https://books.google.com/intl/fr//googlebooks/about.html>, consulté le 03-02- 2017].
  - DEL MONTHE. A, 1957, « *Il romanzo picaresco* », Napoli : Edizioni Scientifiche, Italiane, « *Le roman picaresque* », Naples : éd scientifique, Italie, en ligne : [<http://www.persee.fr/doc> consulté le 12-08-2014].
  - DIDIER. B et SERMAIN. J.P, 2004, « *D'une gaîté ingénieuse l'Histoire de Gil Blas, roman de Lesage* », Peeters, Louvain, Paris, en ligne : [<http://books.google.com/books?isbn=9042914270>, consulté le 20-06-2015].
  - EMELINA. J, 1991, « *Le comique, essai d'interprétation générale* », Sedes, « présences critiques », Paris, en ligne : [<http://www.persee.fr/doc/igram> consulté le 21-06-2016].
  - MARMOUGET. E, mars 1997, « *Le comique* », notes de synthèse bibliographique, Université Lyon 2, en ligne : [[www.enssib.fr/bibliotheque.../61745-le-comique.pdf](http://www.enssib.fr/bibliotheque.../61745-le-comique.pdf) consulté le 22-06-2016].
  - MILLER. S, 1967, “*The Picaresque Novel*”, « *Le nouveau picaresque* », Press of Case, Western University Reserve, Cleveland, en ligne: [<http://archive.org/the Picaresque/doc/stream>, consulté le 15-06-2014].
  - OLBRECHTS- TYTECA. L, 1974, « *Le comique du discours* », Editions de l'Université de Bruxelles, en ligne:

---

[[http://digistore.bib.ulb.ac.be/2007/DL2191476\\_000\\_f.pdf](http://digistore.bib.ulb.ac.be/2007/DL2191476_000_f.pdf), consulté le 01-07-2016].

- SMEKENS. W sous la direction de DELCROIX. M, 1995, « *Méthodes du texte : Introduction aux études littéraires* », Duculot, Paris, en ligne : [<https://books.google.com/books?isbn=2801107131>, consulté le 02-12- 2014].

### **Articles théoriques :**

- BAKHTINE. M et PEYTARD. J, 1995, « *Dialogisme et analyse du discours* », in *Référence*, (compte rendu), volume 71, Bertrand Lacoste, Paris, PP 59-60, en ligne : [[www.persee.fr/doc/igram](http://www.persee.fr/doc/igram), consulté le 22-05-2014].
- BARTHES. R, 1966, « *Introduction à l'analyse structurale des récits* », in *Communications*, n°01, Vol 08, Seuil, Paris, PP 01-27.
- BENCHEIKH. J, 1989, « *Maqâma* », in *Poétique arabe*, précédé de *Essai sur un discours critique*, Gallimard, Paris, PP 40-49, en ligne : [<http://www.universalis.fr/encyclopedie> consulté le 27-09-2014].
- CASTELLARIN. V, 2013, « *Les caractéristiques du picaresque* », in *Histoire de la littérature*, PP 02-23, [en ligne : [www.lingue.unibo.it/doc/claudio guillen](http://www.lingue.unibo.it/doc/claudio%20guillen), consulté le 25-06-2016].
- CHARAUDEA. P, 2006, « *Des catégories pour l'humour* », in *Questions de communication*, n°10, PP 19-41, Presses universitaires de Lorraine, France, en ligne : [[http://questions de communication.revues.org](http://questions.decommunication.revues.org), consulté le 01-12-2014].
- COLLOT. M, 1988, « *le thème selon la critique thématique* », in *Communication*, n° 47, Variations, PP79-91, [en ligne : <http://www.persee.fr/doc/com>, consulté le 02-12-2012].
- DIATKINE. G, 2006, « *Le rire* », *Revue française de psychanalyse*, Volume 70, PP 529-552, [en ligne : [www.cairn.info/revue-francaise-de psychanalyse-.htm](http://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-.htm), consulté le 30-06-2016].

- 
- ERLICH. D, 1995, « *Une méthode d'analyse thématique : exemples de l'ennui et de l'ambition* », in *Etudes sémantiques lexicales*, Didier Erudition, PP 85- 103, Paris.
  - HAMON. P, 1978, « *pour un statut sémiologique du personnage* », in *Poétique*, Seuil, PP 128- 132, Paris.
  - KERBRAT- ORECCHIONI. C, 1980, « *L'ironie comme trope* », in *poétique. Revue de théorie et de l'analyse littéraires*, n°41, Le Seuil, PP 108- 27, Paris.
  - KERBRAT- ORECCHIONI. C, 1978, « *Problème de l'ironie* » in *Linguistique et Sémiologie*, n°02 (L'ironie), P.U de Lyon II, PP 10- 46, Lyon.
  - LECOINTRE. S, 1994, « *Humour, Ironie : signification et usage* », in *Langue française*, n°103, Larousse, PP 103- 112, Paris, en ligne : [<http://www.persee.fr/doc/lfr>, consulté le 12-12-2014].
  - NOBERT. M, 1983, « *Le titre comme séduction dans le roman Harlequin : une lecture sociosémiotique* », in *Etudes littéraires*, n°03, vol 16, département des Littératures, université Laval, PP 379-398, en ligne : [<http://erudit.org/fr/revues/pr1708-9069>, consulté le 24-03-2017].
  - PAQUIN. N, 2008, « *Sémiotique interdisciplinaire : le titre des œuvres : un « titulus » polyvalent* », in *Portée*, n°03, vol36, département des arts et des lettres, université du Québec, PP 05-10, Canada, en ligne : [<http://erudit.org/fr/revues/pr1708-2307>, consulté le 15-03-2017].
  - PELLAT. C et BROCKELMANN. K, 1991, « *Makâma* », in *Encyclopédie Islamique*, VI, Leiden, Nouvelle édition, PP : 105-113, Paris.
  - PENALVER VICEA. M, 2003, « *Le titre est-il un désignateur rigide?* », in *Congrès international d'études françaises, acte de colloque APFFUE XI, le texte en tant que carrefour*, Université de La

- 
- Rioja, éd. Logroño, PP 250-259, Espagne, en ligne : [\[https://maesl.ua.es/cv/pernalver.pdf consulté le 14-02-2017\]](https://maesl.ua.es/cv/pernalver.pdf).
- PRINCE. G, 1973, « *Introduction à l'étude du narrataire* », in *Poétique*, n°14, Seuil, Paris, PP : 178- 196.
  - ROY. M, 2008, « *Du titre littéraire et de ses effets de lecture* », in *Portée*, n°03, vol36, département des arts et des lettres, université du Québec, PP 47-56, Canada, en ligne : [\[http://erudit.org/fr/revues/pr/1708-2307, consulté le 15-03-2017\]](http://erudit.org/fr/revues/pr/1708-2307).
  - RYN. G.W et BERNARD. H.R, 2003, « *Techniques to identify Themes* », in *Field Methods*, n°01, Vol 15, Sage publications, Florida, PP: 85- 109.
  - SOBEJANO. G, 1964, « *Sobre la novela picaresca contemporánea* », *Boletín del Seminario de Derecho Político, Universidad de Salamanca*, n° 31, p. 225. Acte de séminaire, université de Salamanque.
  - VIAL. C, 1967, « *Contribution à l'étude du roman et de la nouvelle en Egypte, des origines à 1960* », in *Revue de l'occident musulman et de la Méditerranée*, n°04, Aix-en- Provence, PP 133-174, en ligne : [\[http:// persee.fr/issue/-0035-1474-1967-num -4, consulté le 22-05-2015\]](http://persee.fr/issue/-0035-1474-1967-num-4).
  - WAGNER. J, 2001, « *L'Orient voilé de Raphaël dans Gil Blas* », in *Tangence*, n°65, PP33-51, Québec, en ligne : [\[http://id.erudit.org/iderudit/008227ar, consulté le 28- 09- 2014\]](http://id.erudit.org/iderudit/008227ar).
  - WAGNER. J, 2003, « *Relire Gil Blas aujourd'hui* », in *Lectures du Gil Blas de Lesage*, Centre d'Etudes sur les Réformes, l'Humanisme et l'Age Classique, Presses universitaires Blais- Pascal, Clermont, France, PP 13-22, en ligne : [https://books.google.com/books?isbn=2845162146,](https://books.google.com/books?isbn=2845162146) consulté le 29-09-2014].
  - ZAKARIA. K, 1994, « *Norme et fiction dans la genèse des Maqâmât d'al-Harîrî* », in *Bulletin d'Etudes Orientales*, Institut Français du

---

Proche-Orient (IFPO), n° 46, PP 217-231, Lyon, en ligne :  
[<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs>, consulté le 03-07- 2014].

- ZAKHARIA. K, 1987, « *Les références coraniques dans les Maqâmat d'AL-Harîrî : éléments d'une lecture sémiologique* », in *Arabica*, Brill Academic Publishers, n°34, vol03, PP 275-286, en ligne :  
[<http://halshs.archives-ouvertes.fr>, consulté le 29-05-2016].

### **Dictionnaires et usuels :**

- GEIMAS. A.J et COURTES. J, 1986, « *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* », Tome II, Hachette, Paris.
- HACHETTE .125000*définitions*, 2005, éd illustrée, Paris. ISBN 2.01.28.0561.2
- IBN MANZ'ÛR, 1997, « *Lisân al- 'Arab* », 07 tomes, Dâr as-S'âdir, Beyrouth.
- JABOUR. A.N et IDRIS. S, 1979, « *Dictionnaire Français-Arabe* », Al Manhal, 5<sup>ème</sup> impression, Al Adab, Beyrouth.
- LAROUSSE, *Poche 2013*, éd 2013, Paris.
- REGIS. D, 1987, « *Dictionnaire Arabe-Français* », Larousse, Paris.
- ROBERT. P, 1984, « *Dictionnaire Le Petit Robert* », Paris.

### **Thèses de doctorat/ thèses en ligne :**

- BABA. K, 2011, « Pour une approche sémio-comparative des "maqâmât" d'al-H'arîrî et d'as-Saraqustî », thèse de doctorat, université Mohammed 1<sup>er</sup>, Oujda, Maroc.
- CASTELLARIN. V, 2012, « l'univers féminin du picaresque », thèse de doctorat, université de Boulogne, en ligne : [<http://docplayer.fr/12686988-L-univers-feminin-du-picaresque.html>, consultée le 26- 08- 2014].
- CLIZIA. C, 2013, « la permanence du picaresque dans la littérature contemporaine », thèse de doctorat, université de Boulogne, [en ligne [http://www.google.com :http://ams.unibo.it/6097/1/cevasco\\_elizia\\_tesi.pdf](http://www.google.com :http://ams.unibo.it/6097/1/cevasco_elizia_tesi.pdf), consultée le 27-09-2014].

- 
- DERRAGUI. Z, 1985, « Le genre picaresque dans les littératures : arabe, espagnole et française », université de Sorbonne, Paris IV.
  - SIMEDOH KOKOU. V, 2008, « *L'humour et l'ironie en littérature francophone subsaharienne. Une poétique du rire* », thèse de doctorat en philosophie, Université Queen's, Canada, en ligne: [<https://qspace.library.queensu.ca/bitstream/1974/1080/1> consulté le 13-07-2016].

### **Ouvrages arabes :**

- AWAD. Y. N, 1986, « *Fannu Al Maqâmat bayna al machriqi wa al maghribi* » (*L'art des maqâmât entre Orient et occident*), Maktabatat - T'âlib al- Jâmi'î , La Mecque.
- D'AYF. C, 1954, « *Al-Maqâma* », Dâr al-Maârif, Le Caire.
- DERRAGUI. Z, 1993, « *Moudakhalat fi al adab al adjenabi. Silsilat dourous fi al lougha wa al adab* », Cours de littérature étrangère, Série de leçons de langue et de littérature, Diouane al mabhoutat al djamiâa, Alger.
- IBN KATHIR, 1993, « *al- bidâya wa an- Nihâya fi at- Târîkh* », Volume, Dar Ih'yâ' at-Turath al-'Arabi, Beyrouth.
- MOURTAD. A.M, 1980, « *Fan al maqâmat fi al adab al arabi* », Le genre de séances en littérature arabe, AL watania li enachr, Algérie.

---

# ANNEXE

---

### Chronologie de Lesage :

- \*1668 : 08 mai : naissance de Alain- René Lesage à Sarzeau (Morbihan). Paix d'Aix- la- Chapelle.
- \*1669 : *Simplicissimus*, de l'Allemand Grimmelshausen.
- \*1673 : Mort de Molière.
- \*1674 : *Art Poétique*, de Boileau.
- \*1677 : *Phèdre*, de Racine.
- \*1678 : *La princesse de Clèves*, de M<sup>me</sup> de Lafayette.
- \*1685 : Révocation de l'Edit de Nantes.
- \*1686 : *Entretiens sur la pluralité des mondes*, de Fontenelle.
- \*1688 : Naissance de Marivaux. *Les caractères*, de La Bruyère.
- \*1694 : Naissance de Voltaire. Mariage de Lesage.
- \*1697 : Paix de Ryswick.
- \*1707 : *Le Diable boiteux*.
- \*1709 : *Turcaret*. Bataille de Malplaquet.
- \*1712 : Naissance de J-J. Rousseau.
- \*1713 : Paix d'Utrecht. Naissance de Diderot.
- \*1715 : *Gil Blas de santillane*. Mort de Louis XIV. Naissance de Vauvenargues.
- \*1719 : *Robinson Crusoë*, de Daniel de Foe.
- \*1721 : *Lettres Persanes*, de Montesquieu.
- \*1730 : *Jeu de l'Amour et du Hasard*, de Marivaux.
- \*1731 : *Manon Lescaut*, de l'abbé Prévost.
- \*1732 : Naissance de Beaumarchais. *Zaïre*, de Voltaire.

---

1747 : 17 novembre, mort de Lesage, à Boulogne- sur- Mer. *Zadig*, de Voltaire.

**Les œuvres de Lesage :**

\*Pièces de théâtre :

\* 1707 : [Crispin rival de son maître](#).

\*1708 : Les Étrennes.

\*1709 : [Turcaret](#) .

\*1712 : Arlequin baron allemand, suivi d'une quinzaine d'autres pièces sur [Arlequin](#) comme :[Arlequin roi de Serendib](#) en 1713.

\*1714 : [La Foire de Guibray](#).

\*1718 : Le Monde renversé.

\*1726 : Les Pèlerins de la Mecque.

\*1735 : Les Amants jaloux.

\*Romans :

\*1707 : Le Diable boiteux.

\*1715 : Gil Blas, Livres I-VI.

\*1724 : Histoire de Gil Blas de Santillane, Livres VII-IX

\*1735 : Histoire de Gil Blas de Santillane, Livres X-XII.

\*1747 : Histoire de Gil Blas de Santillane.

\*1732 : Les Aventures de Monsieur Robert Chevalier, dit de Beauchêne, capitaine de flibustiers dans la Nouvelle-France.

\*1736 : Le Bachelier de Salamanque.

\*Romans adaptés :

\*1732 : Guzman d'Alfarache.

---

\*1721 : la traduction de : Roland amoureux de Bojardo.

\*1710 : correction de la traduction des Mille et une nuits de Galland.

**\*GIL BLAS au lecteur :**

Avant que d'entendre l'histoire de ma vie, écoute, ami lecteur, un conte que je vais te faire. Deux écoliers allaient ensemble de Peñafiel à Salamanque. Se sentant las et altérés, ils s'arrêtèrent au bord d'une fontaine qu'ils rencontrèrent sur leur chemin. Là, tandis qu'ils se délassaient après s'être désaltérés, ils aperçurent par hasard auprès d'eux, sur une pierre à fleur de terre, quelques mots déjà un peu effacés par le temps et par les pieds des troupeaux qu'on venait abreuver à cette fontaine. Ils jetèrent de l'eau sur la pierre pour la laver, et ils lurent ces paroles castillanes : " Aqui esta encerrada el alma del licenciado Pedro Garcias : ici est enfermée l'âme du licencié Pierre Garcias. "

Le plus jeune des écoliers, qui était vif et étourdi, n'eut pas achevé de lire l'inscription, qu'il dit en riant de toute sa force : Rien n'est plus plaisant ! Ici est enfermée l'âme ! Une âme enfermée ! Je voudrais savoir quel original a pu faire une si ridicule épitaphe. En achevant ces paroles, il se leva pour s'en aller. Son compagnon, plus judicieux, dit en lui-même : il y a là-dessous quelque mystère. Je veux demeurer ici pour l'éclaircir. Celui-ci laissa donc partir l'autre, et, sans perdre de temps, se mit à creuser avec son couteau tout autour de la pierre. Il fit si bien qu'il l'enleva. Il trouva dessous une bourse de cuir qu'il ouvrit. Il y avait dedans cent ducats, avec une carte sur laquelle étaient écrites ces paroles en latin : " Sois mon héritier, toi qui as eu assez d'esprit pour démêler le sens de l'inscription, et fais un meilleur usage que moi de mon argent. " L'écolier, ravi de cette découverte, remit la pierre comme elle était auparavant, et reprit le chemin de Salamanque avec l'âme du licencié. Qui que tu sois, ami lecteur, tu vas ressembler à l'un ou à l'autre de ces deux écoliers. Si tu lis mes aventures sans prendre garde aux instructions morales qu'elles renferment, tu ne tireras aucun fruit de cet ouvrage ; mais si tu le lis avec attention, tu y trouveras, suivant le précepte d'Horace, l'utile mêlé avec l'agréable.

GIL BLAS AU LECTEUR.

---

**\* Al- Harîri :**

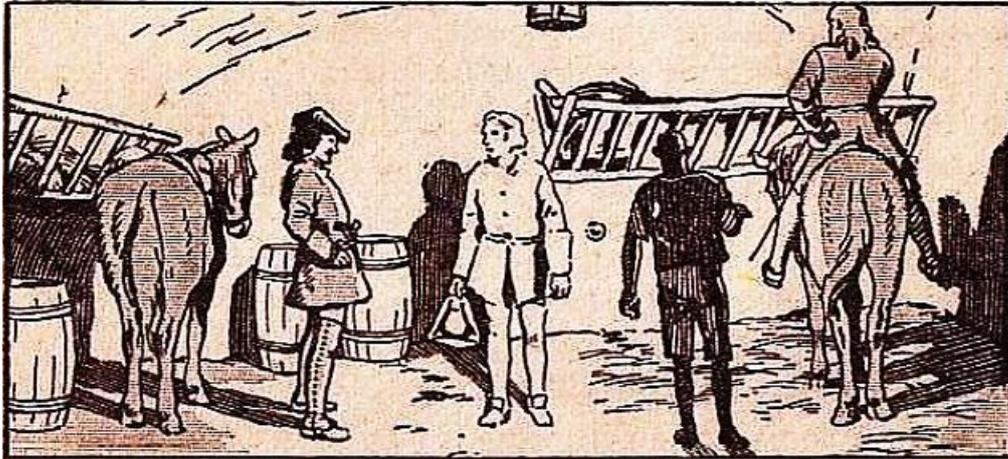
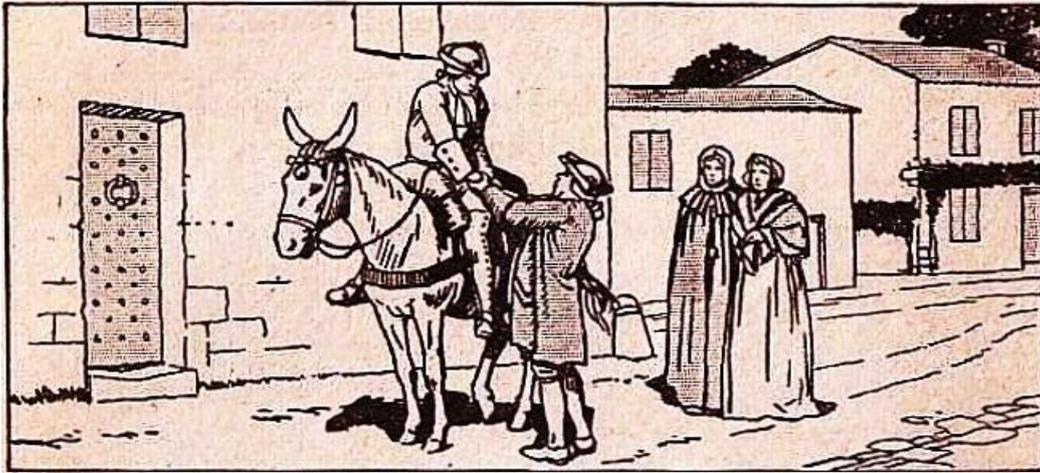
Né en 446/1054 dans la bourgade d'al-Machân, non loin de Bassora, Abou-Mohammed Al-Qasim Ibn Ali, qui est devenu célèbre sous le nom d'AL-Harîrî, d'une famille de riches propriétaires fonciers. Il passa son enfance et son adolescence dans sa ville natale puis à Bassora, une ville qui a perdu sa réputation de richesse et d'activité depuis un siècle et demi, devenait un second centre où les riches bourgeois savants berçaient leur ennui en de longues conversations. Al-Harîrî qui était de leur nombre, occupa un poste important sahib al-khabar (directeur de la sûreté) qui lui permettait de côtoyer les hauts fonctionnaires de Bagdad. Il cultive la poésie, il compose des *Epîtres* en prose rimée et avec une virtuosité extrême. Il a laissé deux traités dont l'un est une sorte des *Dites et ne dites pas* intitulé : *Durrat al-ghawwas fi awham al-khawass*, un ouvrage consacré aux erreurs d'expression dans la langue arabe. Il a composé aussi un poème sur la grammaire arabe : *Mulhat al-i'rab fi al-nahw*.

\*Des photos et des illustrations qui accompagnent les deux romans :





Il s'agit d'un ensemble de dessins qui représentent les scènes des Maqâmat, XIII<sup>ème</sup> siècle. Les photos sont prises de la version originale du livre d'Al- Harîrî. Disponible sur site de la bibliothèque nationale française, en ligne : [[www.gallica.bnf.fr](http://www.gallica.bnf.fr)]. Comme ils sont disponible en ligne : [<http://www.omifacsimiles.com-immels@earthlink.net>]. C'est une illustration de 43<sup>ème</sup> Maqâma.





---

# TABLE DES MATIÈRES

---

<b>Introduction.....</b>	<b>05</b>
<b>Chapitre I : Rire et Discours comique.....</b>	<b>15</b>
<b>I Que veut-on dire par roman picaresque ? .....</b>	<b>17</b>
I.1 Des caractéristiques qui varient selon les critiques : .....	21
I.2 Evolution chronologique du roman picaresque : .....	22
I.3 La structure du récit picaresque : .....	24
I.4 L’impact de la Maqâma sur la littérature occidentale : .....	25
<b>II Le comique et le rire : .....</b>	<b>26</b>
II.1 Le comique : .....	27
II.1.1 Henri Bergson 1899 et sa théorie : .....	27
II.1.2 Charles Mauron 1964 et sa théorie : .....	28
II.1.3 Freud 1969 et sa théorie : .....	29
II.1.4 Jean Fourastié 1983 et sa théorie : .....	29
II.1.5 Jean Sareil 1984 et sa théorie : .....	30
II.2 Les types de comique : .....	30
II.2.1 Le comique de mots: .....	30
II.2.2 Le comique de gestes: .....	31
II.2.3 Le comique de situations : .....	31
II.2.4 Le comique de caractères : .....	31
II.2.5 Le comique de mœurs : .....	31
II.3 Les procédés du comique : .....	31
<b>III Le rire : .....</b>	<b>32</b>
III.1 Les types du discours comique : .....	33
III.1.1 L’humour: .....	34
III.1.2 L’ironie : .....	36
III.1.2.1 L’ironie comme trope : .....	38

---

III.1.2.2	L'ironie comme polyphonie : .....	39
<b>IV</b>	<b>La structure du récit picaresque dans l'Histoire de Gil Blas de Santillane: .....</b>	<b>39</b>
IV.1	La naissance et l'influence du milieu: .....	39
IV.2	Un roman d'apprentissage par excellence : .....	40
IV.2.1	Apprentissage/ Duperie : .....	41
IV.2.1.1	Victime de duperie, Gil Blas apprend les ruses:.....	41
IV.2.1.2	Gil Blas trompe les gens naïfs pour gagner de l'argent: .....	42
IV.2.2	Apprentissage/ Vol : .....	43
IV.3	Le récit se fractionne sous l'action de trois éléments :.....	45
IV.3.1	Le chemin: .....	45
IV.3.2	Le passage par différents maîtres: .....	49
IV.3.2.1	Gil Blas serveur du capitaine Rolando: .....	50
IV.3.2.2	Gil Blas, valet du licencié Sedillo : .....	51
IV.3.2.3	Gil Blas au service du docteur Sangrado: .....	51
IV.3.2.4	Gil Blas et le cavalier mystérieux: .....	52
IV.3.2.5	Gil Blas et don Mathias de Silva: .....	52
IV.3.2.6	Gil Blas au service d'Arsénie la comédienne: .....	52
IV.3.2.7	Gil Blas chez don Vincent, puis au service de sa fille Aurore : .....	
IV.3.2.8	Don Gonzale Pacheco : .....	53
IV.3.2.9	Gil Blas au service de la marquise de Chaves : .....	53
IV.3.2.10	Gil Blas au service de don Alphonse et de sa femme : .....	54
IV.3.2.11	Gil Blas et l'archevêque de Grenade : .....	54
IV.3.2.12	Gil Blas placé auprès du comte Galiano : .....	54
IV.3.2.13	Gil Blas, intendant du Seigneur Monteser puis secrétaire de duc de Lerne : .....	55
IV.3.2.14	Gil Blas et le comte de Lemos : .....	56
IV.3.2.15	Gil Blas au service du comte d'Olivarès : .....	56
IV.3.3	Les histoires insérées : .....	57

---

IV.3.3.1	Histoire du capitaine Rolando : .....	59
IV.3.3.2	Histoire de dona Mencia de Mosquera : .....	59
IV.3.3.3	Histoire d'un garçon barbier : .....	60
IV.3.3.4	Histoire de don Pompeyo de Castro : .....	60
IV.3.3.5	Histoire du mariage de vengeance : .....	61
IV.3.3.6	Histoire de don Alphonse et de la belle Séraphine : .....	61
IV.3.3.7	Histoire de don Raphael : .....	61
IV.3.3.8	Histoire de Laure : .....	62
IV.3.3.9	Histoire du capitaine Chinchilla : .....	62
IV.3.3.10	Histoire d'Inésile de Cantarilla : .....	62
IV.3.3.11	La fable indienne : .....	63
IV.3.3.12	Histoire de don Roger de Rada : .....	63
IV.3.3.13	Histoire de don Gaston de Cogollos et de dona Helene de Galisteo : .....	63
IV.3.3.14	Histoire de Scipion : .....	64
IV.4	L'éducation négligée et les mauvais traitements dont fut victime l'enfant : .....	64
IV.5	Deux épreuves sont rituellement imposées au picaresque : le séjour en prison et l'amour : .....	65
IV.5.1	Gil Blas et l'amour : .....	65
IV.5.2	Gil Blas et la prison : .....	65
IV.6	Le roman picaresque n'est jamais fini : c'est un livre ouvert : .....	66
IV.7	La fiction autobiographique : .....	66
<b>V</b>	<b>La structure des Maqâmat d'Al-Harîrî : .....</b>	<b>67</b>
V.1	La forme des Maqâmat d'Al-Harîrî: .....	69
V.1.1	Le protocole traditionnel d'ouverture : .....	70
V.1.2	Une histoire courte indépendante en prose rimée et rythmée et en poésie : .....	70
V.1.3	La fiction : .....	71
V.1.4	L'unique narrateur : .....	71

V.1.5	L'unique héros :.....	71
V.2	Les types du comique dans les deux corpus :.....	72
V.2.1	Le comique de mots :.....	73
V.2.2	Le comique des gestes :.....	76
V.2.3	Le comique de caractères :.....	76
V.2.4	Le comique de situations :.....	77
V.2.5	Le comique de mœurs :.....	79
V.3	Le comique chez Al-Harîrî : .....	80
V.3.1	Le comique de mots :.....	80
V.3.2	Le comique de gestes:.....	81
V.3.3	Le comique de situations :.....	82
V.3.4	Le comique de caractères :.....	83
V.3.5	Le comique de mœurs :.....	83
V.4	L'ironie et l'humour comme figures du comique dans les deux corpus:.....	84
V.4.1	Figures de l'ironie :.....	85
V.4.2	Figures de l'humour :.....	85
V.5	Convergences des deux ouvrages au niveau de la structure et du contenu: .....	86
V.6	Différences des deux ouvrages au niveau de la structure et du contenu .....	87
<b>Chapitre II:</b>	<b>Voix narratives et distribution des rôles.....</b>	<b>89</b>
<b>I</b>	<b>Voix narratives : qui parle à travers le récit ? .....</b>	<b>91</b>
I.1	Le narrateur hétérodiégitique :.....	92
I.2	Le narrateur homodiégitique :.....	93
I.3	Le fil narrateur dans les deux corpus :.....	94
I.3.1	Le portrait physique de Gil Blas : .....	96
I.3.2	Le souci des vêtements, un élément important pour l'auteur :.....	97
I.4	Gil Blas n'est pas le seul narrateur dans le roman :.....	99
I.4.1	Le narrateur n°01 : capitaine Rolando :.....	102

---

I.4.2	Le narrateur n°02 : La veuve de don Pèdre : .....	102
I.4.3	Le narrateur n°03 : Scipion : .....	103
I.4.4	Le narrateur n°04 : don Alphonse : .....	103
I.5	Gil Blas le narrateur/personnage : .....	105
I.5.1	Gil Blas est un personnage avec une épaisseur psychologique : .....	106
I.6	Le narrateur des Maqâmat : .....	107
<b>II</b>	<b>Un narrataire spécial pour les deux récits : .....</b>	<b>110</b>
II.1	Le narrataire degré zéro : .....	113
II.2	Les signes du narrataire : .....	114
<b>III</b>	<b>Les personnages et la distribution des rôles : .....</b>	<b>119</b>
III.1	Le terme « personnages » et ses définitions selon les dictionnaires : .....	119
III.2	Les personnages des deux corpus : .....	121
III.3	Comment répartir les rôles ? .....	122
III.4	La nomination des personnages : .....	123
<b>IV</b>	<b>Hiérarchisation des personnages : .....</b>	<b>124</b>
IV.1	Les personnages principaux dans les deux corpus : .....	125
IV.2	La caractérisation du héros selon deux niveaux directe et indirecte : .....	126
IV.3	Autres personnages, rôles et paroles : .....	130
IV.3.1	Ceux qui sont amenés à apparaître une fois : .....	131
IV.3.1.1	L'hôte André Corcuelo : .....	131
IV.3.1.2	La dame Léonarde : .....	131
IV.3.1.3	Aurore, la fille de don Vincent de Guzman : .....	132
IV.3.1.4	Le comte Galiano : .....	132
IV.3.2	Personnages amenés à réapparaître une fois : .....	133
IV.3.2.1	La mère de Gil Blas : .....	133
IV.3.2.2	Le capitaine Rolando : .....	134
IV.3.2.3	Le docteur Sangrado : .....	136

---

IV.3.3	Personnages amenés à réapparaître plusieurs fois : .....	137
IV.3.3.1	Fabrice fils du barbier Nûnez : .....	137
IV.3.3.2	Scipion : .....	139
IV.3.3.3	Laure : .....	141
IV.3.4	Personnages secondaires plus au moins anonymes : .....	142
<b>V</b>	<b>Les noms des personnages dans les deux corpus : .....</b>	<b>143</b>
V.1	L'évolution du nom propre : .....	143
V.1.1	Définitions du nom propre : .....	144
V.2	Les anthroponymes proposés par Lesage : .....	145
V.3	Les anthroponymes proposés par Al-Harîrî : .....	146
<b>VI</b>	<b>Convergences des personnages dans les deux corpus : .....</b>	<b>148</b>
<b>VII</b>	<b>Divergences des personnages dans les deux corpus : .....</b>	<b>149</b>
<b>Chapitre</b>	<b>III :</b>	<b>Hiérarchisation</b>
<b>thématique.....</b>	<b>.....151</b>	
<b>I</b>	<b>Concepts définitoires : .....</b>	<b>152</b>
I.1	Définitions du thème : .....	152
I.2	Analyse thématique : .....	155
<b>II</b>	<b>Les thèmes dans l'histoire de Gil Blas de Santillane : .....</b>	<b>156</b>
II.1	Thèmes sociaux : .....	156
II.2	Thèmes religieux : .....	160
II.3	Thèmes politiques : .....	161
<b>III</b>	<b>Les thèmes des Maqâmat d'Al Harîrî : .....</b>	<b>162</b>
III.1	Thèmes sociaux : .....	163
III.2	Thèmes religieux : .....	164
III.3	Thème politique : .....	164

---

## **IV Exemples et valeurs des thèmes abordés dans les deux corpus :.....165**

IV.1	Les voyages :.....	165
IV.2	Les voyages des personnages secondaires :.....	166
IV.2.1	Voyage en l’Orient :.....	167
IV.2.2	Voyage d’Aurore à la recherche de l’amour éternel :.....	168
IV.3	La critique des hommes de lettres, des médecins et des comédiens : .....	168
IV.3.1	La critique des médecins :.....	169
IV.3.2	Fabrice l’écrivain- poète :.....	171
IV.3.3	Les comédiens du théâtre français : .....	172
IV.4	La critique des hommes du pouvoir :.....	174
IV.4.1	Les aventures du Prince d’Espagne : .....	175
IV.4.2	Le duc de Lerme et l’intérêt personnel :.....	176
IV.5	Les classes sociales :.....	177
IV.5.1	Gil Blas le valet/ Gil Blas le seigneur : .....	177
IV.5.2	L’avarice du seigneur sicilien :.....	178
IV.5.3	Le capitaine Rolando : .....	178
IV.6	Le bien matériel :.....	178
IV.6.1	Gil Blas de Santillane : .....	179
IV.6.2	Raphaël et Camille : .....	179
IV.7	L’amour : entre fidélité et trahison : .....	179
IV.7.1	Gil Blas et Fabrice de Nuñez : amis pour toujours :.....	180
IV.7.2	L’amour de Gil Blas de Santillane et de la dame Lorença Séphora :.....	181
IV.7.3	La trahison de la mère de Raphaël : .....	181
IV.7.4	La doña Catalina et sa trahison du prince et du don Calderon :.....	182
IV.8	La mort et la religion : .....	182
IV.8.1	La mort des parents de Gil Blas: .....	182
IV.8.2	La mort de l’épouse de Gil Blas et de son enfant : .....	183
IV.8.3	L’histoire de Raphaël à Alger :.....	183

---

IV.8.4	La religion et la fable indienne : .....	184
IV.9	La ruse et la prison : .....	184
IV.9.1	Raphaël qui apporte du secours à Camille : .....	184
IV.9.2	Gil Blas et la tour de Ségovie : .....	185
IV.9.3	Gil Blas en prison à Astorga : .....	185
IV.10	Le banquet et la nourriture: .....	185
IV.10.1	Les voleurs autour de la table du dîner : .....	186
IV.10.2	La nourriture chez le docteur Sangrado : .....	186
IV.10.3	La nourriture chez le licencié Sedillo : .....	187
<b>V</b>	<b>Exemples et valeurs des thèmes dans les Maqâmat : .....</b>	<b>187</b>
V.1	Les voyages : .....	188
V.1.1	Le narrateur en voyage : .....	189
V.1.2	Le héros en voyage : .....	190
V.2	La mendicité : .....	190
V.3	La ruse : .....	191
V.4	Le divertissement: .....	191
V.4.1	La description comique des personnages : .....	191
V.5	La critique sociale : .....	192
V.6	La prédication : .....	192
V.6.1	Le vin et la société musulmane : .....	193
V.7	La critique des hommes du pouvoir : .....	193
<b>VI</b>	<b>La relation thèmes /motifs dans les deux corpus : .....</b>	<b>194</b>
VI.1	Relations entre les thèmes : .....	201
<b>VII</b>	<b>Convergences des thèmes dans les deux ouvrages : .....</b>	<b>204</b>
<b>VIII</b>	<b>Divergences des thèmes dans les deux ouvrages : .....</b>	<b>206</b>
<b>Chapitre IV</b>	<b>Mise en texte et diégèse des deux corpus.....</b>	<b>208</b>

---

<b>I</b>	<b>Le cadre spatio-temporel :.....</b>	<b>209</b>
I.1	Temps du récit, temps de l’histoire, temps de la narration :.....	210
I.1.1	Le temps du récit :.....	211
I.1.1.1	Les usages des temps verbaux :.....	212
I.1.1.2	Le passé simple par opposition à l’imparfait :.....	212
I.1.1.3	L’imparfait comme temps de clôture :.....	213
I.1.1.4	Le passé simple :.....	214
I.1.1.5	Autres temps verbaux employés dans le récit de Lesage :.....	215
I.1.1.6	Temps verbaux employés dans les Maqâmat d’Al- Harîrî : .....	215
I.1.2	Le temps de la narration, le temps de l’écriture : .....	216
I.1.2.1	Contexte de la naissance du roman de Lesage : .....	217
I.1.2.2	Contexte de la naissance du roman d’Al- Harîrî : .....	217
I.1.2.3	L’écriture des deux ouvrages :.....	219
I.1.3	Le temps de l’histoire : .....	223
I.2	Les figures temporelles dans les deux écrits:.....	223
I.3	Le mode de construction des figures temporelles :.....	228
I.3.1	Personnages jeunes/ personnages âgés :.....	229
I.3.2	Autres indicateurs temporels : .....	229
<b>II</b>	<b>Le cadre spatial dans les deux ouvrages :.....</b>	<b>231</b>
II.1	Les villes visitées par Gil Blas durant son aventure :.....	232
II.2	Les villes visitées par Al- Harîth durant son voyage :.....	232
II.3	Les indicateurs spatiaux employés par les deux auteurs :.....	233
II.4	Les figures spatiales opposées chez les deux auteurs :.....	235
II.4.1	L’archevêché et la cour de la monarchie :.....	236
II.4.2	La mosquée et le tribunal : .....	236
II.4.3	La rue et la route : endroits d’échange et de sociabilité :.....	238
II.5	Les toponymes des deux corpus :.....	239
II.5.1	Toponymes proposés par Lesage : .....	239

II.5.2	Toponymes proposées par Al-Harîrî : .....	240
<b>III</b>	<b>La virtuosité stylistique et les formes esthétiques dans les deux corpus : .....</b>	<b>240</b>
III.1	La prose et la poésie : .....	241
III.2	Les verbes du discours marqué stylistiquement : .....	243
III.3	Les adjectifs qualificatifs : .....	244
III.4	Les noms célèbres : .....	246
III.5	Les expressions latines : .....	247
III.6	Les expressions espagnoles : .....	248
III.7	Les expressions rares, d'un style élaboré, et/ou inspirées : .....	248
<b>IV</b>	<b>Les titres des deux corpus : analyse et interprétation : .....</b>	<b>250</b>
IV.1	Qu'est ce qu'un titre ? .....	250
IV.2	Le titre : un objet d'étude pour différentes disciplines : .....	251
IV.3	Le titre littéraire et ses types : .....	254
IV.4	Les titres ont plusieurs fonctions : .....	256
<b>V</b>	<b>L'appareil titulaire et intitulation dans les deux corpus : .....</b>	<b>257</b>
V.1	Les titres des deux corpus : Histoire de Gil Blas de Santillane/Maqâmat Al-Harîrî : .....	257
V.1.1	Le titre que propose Lesage : Histoire de Gil Blas de Santillane ... : .....	259
V.1.2	Le titre que propose Al-Harîrî : Maqâmat d'Al-Harîrî : الحريري مقامات .....	260
V.2	Les sous- titres des deux corpus : .....	261
V.2.1	Les sous-titres de l'Histoire de Gil Blas de Santillane : .....	261
V.2.2	Les sous-titres des Maqâmat d'Al-Harîrî : .....	263
<b>VI</b>	<b>Convergences des deux récits : .....</b>	<b>264</b>
<b>VII</b>	<b>Divergences des deux récits : .....</b>	<b>266</b>
	<b>Conclusion .....</b>	<b>268</b>

---

<b>Bibliographie.....</b>	<b>276</b>
<b>Annexe.....</b>	<b>285</b>

## Résumé :

Ce présent travail a pour objectif d'examiner et d'analyser les constituants discursifs qui se manifestent sémiotiquement dans l'acte de narration. Cela pour montrer que le roman picaresque arabe, ou plus précisément les séances (*Maqâmat d'Al-Harîrî*), est un genre littéraire qui a, probablement, inspiré le roman picaresque français (*Histoire de Gil Blas de Santillane*). A travers une approche comparative, nous constatons à quel point les deux romans se ressemblent. Partons du fait que les romans sont les aventures d'un picaro à la recherche du bien matériel, nous constatons une similitude à plusieurs niveaux. Il s'agit de montrer comment et pourquoi le comique est le support essentiel de la production de l'œuvre picaresque ?

**\*Mots clés :** approche sémio-narrative, le comique, Maqâmat, récit picaresque français, critique ironique.

## Abstract

This work aims to examine and analyze the discursive constituents that manifest theme selves semiotically in the act of narration. This is to show that the picaresque Arabic novel or more precisely the sessions (Maqamat of Al-Harîrî) is a literary genre that probably inspired the French picaresque novel (Histoire de Gil Blas de Santillane). Through a comparative approach, we see how similar the two novels are. Let us start from the fact that novels are the adventures of a picaro in search of material good, we find a similarity on several levels. It is a matter of showing how and why the comic is the essential support of the production of the picaresque work?

**\* Keywords:** semio-narrative approach, the comic, Maqâmat, French picaresque narrative, ironic criticism.

## الملخص:

تهدف هذه الرسالة إلى دراسة وتحليل المكونات الخطابية التي تظهر في السرد السيميائي، و هذا بهدف تبيان أن الرواية التشردية العربية أو بتعبير أدق (مقامات الحريري) هو النوع الأدبي الذي ربما ألهم الرواية التشردية الفرنسية (جيل بلاس). من خلال المنهج المقارن، ونحن نرى كيف ان الروايتين متشابهتان و نفترض أن هذين النصين هما مغامرات بيكارو بحثا عن مادة جيدة، نجد تشابها على عدة مستويات و هذا ما يظهر كيف ولماذا أن الخطاب الهزلي هو المحور الأساسي لإنتاج الرواية التشردية أو الأدب البكارسكي؟

**\* الكلمات المفتاحية :** مقارنة سيميائية سردية ، الكوميديا، المقامات، السرد تشردي الفرنسي، الانتقادات الساخرة.



République Algérienne Démocratique et Populaire  
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique  
UNIVERSITE ABOUBAKR BELKAÏD - TLEM CEN

Faculté des Lettres et des Langues.

**École doctorale de français**

**Pôle Ouest**

**Antenne de Tlemcen**

***Thème :***

**Approche sémio-narrative du comique dans le genre picaresque français et arabe.**

**Résumé de la thèse de Doctorat en sciences des textes littéraires.**

Présenté par

**Mme Ibtissem KHALDI**

Sous la direction de :

**Mr. Zoubir DERRAGUI (Professeur, Université Abou Bakr Belkaid – Tlemcen)**

***Année universitaire : 2018 – 2019***

---

Notre but n'est pas ici de faire une recension de toutes les sources qui ont pu préluder à l'éclosion du genre picaresque, mais de signaler quelles sont les caractéristiques du roman dit picaresque. L'immense succès de la littérature picaresque, en dehors de l'Espagne, est dû au grand nombre de traductions qui ont été faites au cours du XVII<sup>ème</sup> et du XVIII<sup>ème</sup> siècle<sup>36</sup>. Les œuvres picaresques ont été remaniées de façon à devenir conformes aux normes esthétiques, aux canons littéraires, à l'attente d'un public. Le héros de roman picaresque ou le *picaro* essaie de changer sa vie et son milieu social, il lutte pour échapper à la condition à laquelle le condamnent sa naissance et son hérédité. Mais sa tentative est vouée à l'échec ou à une dérisoire réussite. La définition de l'adjectif picaresque nous renvoie au terme du *picaro*, dont la signification est à peine esquissée. Or, le travail, que présente Zoubir Derragui<sup>37</sup>, détermine l'origine arabe du mot « *picaro* » (بكر).

De prime abord, le récit picaresque est un genre littéraire propre à l'Espagne. Le roman *Lazarillo de Tormes* est considéré comme un archétype puisque son auteur fut le pionnier du genre. Cette forme a connu son apogée avec les deux romans *Guzman d'Alfrache* (1599) et *Buscon* (1626). Ils

---

<sup>36</sup> -Valentine Castellarin a développé ce point, en donnant les détails de la traduction faite dans sa thèse de doctorat intitulée : « l'univers féminin du picaresque », soutenue en 2012 à l'université de Bologne. Italie.

<sup>37</sup> -Zoubir Derragui a consacré une partie importante à l'étymologie du mot « *picaro* ». Voir le tome II de sa thèse de doctorat intitulée : « Le genre picaresque dans les littératures : arabe, espagnole et française » soutenue en 1987 à l'université de Sorbonne, Paris IV.

---

constituent, dès lors, le corpus idéal du roman picaresque. La période de leur apparition coïncide avec celle où l'Espagne traverse une crise politique et économique. Cette crise a favorisé la naissance du genre. Les auteurs, et à travers leurs personnages, ont réussi, à dénoncer les vices, à peindre les malheurs et à présenter les différentes classes sociales et la pauvreté d'un peuple fatigué.

Très vite, le roman picaresque conquiert d'autres pays européens, comme la France et l'Allemagne, et cela grâce à plusieurs raisons dont la plus importante est les traductions des grands romans picaresques espagnols. Le roman picaresque français apparaît dès le début du XVII<sup>ème</sup> siècle avec le titre la plus célèbre « Histoire Comique de Francion » de son auteur Charles Sorel qui a alimenté sa source d'inspiration de la matière religieuse, sociale et politique de la société française de son siècle. Le roman picaresque se manifeste par opposition au roman héroïque et idéologique présenté dans les récits de chevalerie. Les événements historiques de l'Espagne sous le règne de Philippe III ont favorisé, en France, la naissance d'un chef-d'œuvre picaresque dont le père fut Alain René Lesage. Le roi Philippe III, qui devait réorganiser le régime politique et l'économie de l'Espagne, laisse le pouvoir total entre les mains de ses ministres et surtout entre celles du duc de Lerme qui, au lieu de gouverner l'Espagne, il ne pensait qu'à s'enrichir. Du coup, la crise économique s'est aggravée, la petite noblesse s'est appauvrie de plus en plus et la misère émerge dans le pays. Ces conditions pénibles ne tardent pas à se manifester en France un siècle après, la société s'affaiblit et le régime politique fait preuve d'une incapacité à saisir la situation et à résoudre les problèmes du peuple. C'est pour ces deux raisons que, *L'Histoire de Gil Blas de Santillane* a vu le jour.

De même, la société arabo-musulmane, à l'époque où les Maqâmat ont vu le jour (X<sup>ème</sup> siècle), vivait la même situation tragique que la France du XVII<sup>ème</sup> siècle. Le pouvoir abbasside s'affaiblit par la présence de Chiites iraniens et la rivalité des Fatimides.

---

Le corpus, qui fait l'objet de la présente étude, est constitué de deux romans picaresques. L'*Histoire de Gil Blas de Santillane* est un roman picaresque d'Alain René Lesage publié de 1715 à 1735. Le récit est inspiré des événements historiques. Le roman raconte l'histoire d'un jeune homme qui quitte sa ville natale pour aller à l'université de Salamanque. Très vite, son objectif et son destin d'étudiant se perturbent et se désordonnent. Cette histoire a connu un immense succès au XVIII<sup>ème</sup> siècle et s'inscrit dans le mouvement réaliste. Composé de douze livres, le roman de Lesage constitue une peinture très riche des vices et des mœurs de la société française sous le manteau espagnol.

Les *Maqâmat d'Al-Harîrî* constituent la deuxième partie de notre corpus. Avec un ensemble de cinquante historiettes, l'auteur présente une société pleine de défauts dans un moule arabe semblable au roman picaresque. Les histoires gravitent autour de deux principaux personnages (le narrateur et le héros) qui sont en déplacement permanent. Leur rencontre fait le sujet de chaque séance. Le thème de ces séances n'est en réalité, qu'un phénomène social présenté sous une forme romanesque à travers un discours comique très varié.

La motivation qui nous a conduite à choisir ce corpus est d'ordre personnel provenant de l'influence des séances de tradition arabe qui baigne son lecteur dans un monde de l'imaginaire et de l'extravagance. L'importance des séances dans la littérature arabe, nous procure un champ varié, vu la richesse des événements et la virtuosité stylistique et poétique qui ont nourri ce choix. Cet intérêt personnel est également orienté vers le roman picaresque français, à titre exclusif, du moment que ce genre de récits fait appel à des supports qui sont presque identiques, et dans la littérature française et dans la littérature arabe. Partons du fait que la biographie est extrêmement variée d'événements et, en raison d'être le modèle excellent du récit picaresque dans les deux littératures, le choix du corpus s'est effectué.

---

Cet intérêt personnel est, logiquement, appuyé par un intérêt scientifique, puisque dans ce travail nous traitons l'impact du comique sur le discours des personnages et la ressemblance des deux parties du corpus qui est considéré, toujours, comme un récit picaresque. Il s'agit du même discours qui est présenté sous différentes formes et cela à cause des différences d'ordre temporel, social, religieux et même littéraire. La réflexion qui tient lieu dans cette thèse, construit, parallèlement, un va-et-vient entre les deux récits choisis, d'où la nécessité d'une étude comparative pour mieux cerner la relation qui peut relier le récit picaresque de deux littératures.

Pour ce qui est de la problématique fondatrice de notre travail, elle s'articule autour de deux questions majeures qui peuvent se résumer ainsi :

\*En quoi consistent le rapprochement ou la convergence du roman picaresque dans les deux littératures (française et arabe) ?

\*Comment le comique se manifeste-il, en tant que support pour dénoncer la société, dans les deux récits ? Pouvons-nous dire que le discours comique est le trait caractéristique, le plus pertinent d'un récit picaresque universel ?

A cet effet, nous supposons dès le départ des réponses provisoires qui soutiennent que le rapprochement des deux récits se fait au niveau formel comme au niveau du contenu. L'influence supposée du roman picaresque arabe sur le roman français se constitue au niveau de la thématique proposée par chaque auteur, comme elle se constitue au niveau du discours, et surtout, le discours comique. La ressemblance de la structure permet d'ajouter les séances à la classe du récit picaresque universellement connu par sa forme et son contenu. Notre recherche s'inscrit dans le cadre de la littérature comparée. Portée sur une étude qui fait appel à plusieurs approches, l'analyse des deux parties du corpus fait appel d'abord, à l'outil de comparaison qui nous donne la possibilité de tisser un ou plusieurs liens entre les deux romans. Cette étude de ressemblances et de différences n'est pas le seul objectif de

---

cette thèse, mais un autre objectif est de rapprocher, et d'une façon convaincante, au maximum, le modèle picaresque arabe à celui du picaresque français, tout en suivant les grands axes de l'analyse. Le principe de notre étude consiste à présenter et à expliquer le rôle du comique dans le roman picaresque français et arabe. D'autres objectifs s'installent dans cet examen et se résument dans les points importants suivants :

\* Mettre en exergue l'articulation entre la littérature et la linguistique, puisque l'écriture est définie par des modèles qui favorisent l'enjeu de la création esthétique. Une conciliation des deux disciplines qui s'avère nécessaire dans l'analyse et le repérage du sens dans les textes littéraires. C'est en faisant appel à des outils linguistiques comme l'approche sémiotique, l'approche narratologique et l'approche discursive que l'analyse explicite de ces deux romans soit possible.

\*Révéler la structure de base du récit picaresque français et arabe par le biais de l'analyse des éléments de la forme du récit comme le style, l'espace, le temps et les éléments paratextuels comme les titres ; et l'analyse du contenu comme le discours comique comme support d'écriture, la thématique proposée dans le corpus, les personnages et les voix narratives.

\*Prouver la fiabilité de la sémiotique et de la narratologie appliquées aux deux récits picaresque pour tracer leurs structures sémiotique et narrative.

\*Dévoiler l'onomastique romanesque proposée dans le récit picaresque français du XVIII<sup>ème</sup> siècle et le récit picaresque arabe du XII<sup>ème</sup> siècle.

\*Méthodologie de la recherche :

Pour répondre convenablement aux différentes questions de notre problématique, et afin de pouvoir atteindre nos objectifs, notre recherche se divise en quatre chapitres. Au début de chaque chapitre, nous proposons ses

---

objectifs, l'approche utilisée dans l'analyse et le préambule théorique qui constitue la base de notre réflexion. Au sens plus large, le fondement théorique est d'ordre narratologique, sémiotique et discursif.

La préoccupation la plus importante du roman picaresque est d'exposer le manque de respect et l'absence de la morale dans ses récits. L'intention comique et morale de l'auteur met en évidence un personnage inhabituel, avec une certaine liberté et un comportement atypique. La réflexion morale se fait à travers un jugement que font les personnages sur leur comportement ou sur celui d'un autre personnage. Ce jugement moral peut être, aussi, fait à travers les propos de l'auteur/ narrateur qui condamne les actions des protagonistes.

Au terme de cette recherche qui se veut comparative et qui consiste en l'étude du roman picaresque français et arabe, nous synthétisons les principaux résultats obtenus durant le parcours analytique, comme nous déduisons des conclusions d'ordre général. Il est à rappeler, avant tout, que notre principal objectif est de voir en quoi consiste la ressemblance du récit picaresque français et arabe, et comment le comique peut-il être considéré comme l'excellent support de la peinture des vices dans les sociétés. Notre souci était de voir si les traits caractéristiques du récit picaresque français ressemblaient-ils à ceux du récit picaresque arabe.

Sur le plan de la communication, l'entreprise, qui conçoit le roman comme étant un écho d'échange du sens entre le narrateur et son narrataire, ou entre l'auteur et son lecteur, est simple puisque les deux sujets ont la même aire linguistique et culturelle. Cependant, cette entreprise apparaît, plus ou moins, faible lorsque les deux sujets appartiennent à une aire différente. En effet, la littérature comparée met, en premier lieu, les différentes écritures de différentes littératures. Elle est, à la fois, une part du problème posé comme elle est la solution du même problème. Cette discipline a créé un

---

espace libre pour les aires linguistiques et culturelles. D'ailleurs, c'est grâce à cette discipline que cette recherche a vu le jour.

Dans cette recherche, l'analyse comparative du comique et de son discours dans le roman picaresque français avec le roman d'Alain René Lesage intitulé « *Histoire de Gil Blas de Santillane* », et dans le roman picaresque arabe avec le livre d'Al-Harîrî intitulé les « *Maqâmat* », nous a permis de constater la présence du comique dans les différents constituants de la narration. Rappelons que nous avons opté pour des considérations théoriques riches et variées pour répondre à notre problématique qui s'articule autour du rapprochement du récit picaresque dans deux littératures différentes (existe-t-il ?) et aussi, autour des diverses représentations comiques afin de corriger la société. Ces précisions théoriques sont plus celles de Gérard Genette, de Didier Souiller et de Charles Mauron, en ce qui concerne la narratologie et la critique littéraire, celles de Philippe Hamon et de Roland Barthes, en ce qui concerne la sémiologie, enfin, celles de Dominique Maingueneau et de Kerbrat Oricchioni en ce qui concerne l'approche discursive. Ces précisions vont, également, nourrir d'autres fondements théoriques qui rentrent dans le même sens. Nous avons, aussi, fait appel à d'autres théories pour éclairer, au maximum, notre analyse des séances d'Al-Harîrî comme les travaux de Régis Blachère ou d'Abdelfattah Kilito.

\*Nous intitulons le premier chapitre : « *Rire et discours comique* », où nous basons sur deux axes fondamentaux pour effectuer l'analyse. Le premier axe consiste à traiter le récit picaresque comme genre à part, son historique et ses traits caractéristiques différents ou similaires dans les deux littératures. En se basant sur les travaux de Didier Souiller (1989), nous dégagons la structure du récit et nous analysons les caractéristiques du genre picaresque

---

français, puis, en se basant sur les travaux et les définitions de Régis Blachère et Pierre Masnou (1957), nous analysons la structure des séances et nous relevons les caractéristiques propres au picaresque arabe.

Le deuxième axe consiste à mettre le doigt sur le comique comme support de l'écriture picaresque dans les deux littératures et à relier le rire avec ce type de discours. Nous commençons par donner une définition aux concepts importants comme le comique et ses types, le rire, le discours comique et ses types. Par le biais des travaux d'Henri Bergson (1899), repris et redits par plusieurs théoriciens, l'analyse du comique et de ses types s'effectue. Pour repérer les figures du discours comique et ses types qui incitent au rire, nous faisons appel aux travaux de Charles Mauron (1985) et ceux de Lucie Olbrechts-tyteca (1974). Nous parlons, aussi, d'une possible esquisse des séances sur le récit picaresque occidental. Une comparaison est présentée à la fin du chapitre afin de dégager les convergences entre les deux écrits, elle sera suivie d'une conclusion partielle pour récapituler les résultats obtenus.

\*Un deuxième chapitre est intitulé «*Voix narratives et distribution des rôles* », où nous divisons l'analyse en deux points essentiels : Le premier s'intéresse aux voix narratives et à la relation narrateur/ narrataire. Et le deuxième point consiste à soulever les éléments importants dans la construction des personnages du corpus et de leurs anthroponymes. A ce stade, l'analyse s'inscrit dans le cadre narrato-sémiotique, en se basant sur la théorie de Genette (1972) sur les voix narratives et les degrés de focalisation. Nous présentons un fondement théorique pour déterminer le degré de focalisation des narrateurs dans le corpus. Nous étudions les différents narrateurs du corpus, et nous déterminons leur rôle dans les deux récits, tout cela pour voir comment les deux auteurs les relie aux narrataires ? Le deuxième point consiste à présenter les personnages secondaires du corpus, de voir leur portrait et de montrer comment leur discours enrichit l'acte de narration, puisqu'une partie du corpus est un roman à tiroirs. En se basant sur

---

les définitions de Philippe Hamon (1978) et celles d'Yves Reuter (1996), nous essayons de voir comment les rôles sont-ils distribués au fil de l'histoire ? Chemin faisant, nous proposons une étude sémiotique et sémantique des noms propres du corpus, puisque ces noms ne sont pas proposés au hasard mais pour rejoindre le point de vue des théoriciens favorisant la potentialité sémantique des anthroponymes. Nous montrons comment les auteurs, et dans la bouche des personnages, dénoncent la société implicitement et explicitement. Nous achevons, aussi, cette partie d'analyse par une comparaison pour déceler les ressemblances des deux récits. La conclusion partielle est réservée au bilan de cet examen et aux résultats dégagés.

Dans le chapitre présent, nous analysons les voix narratives et les personnages qui se manifestent dans le corpus pour voir à quel point se ressemblent-ils, partons du fait que ce sont des picares. Notre analyse s'inscrit dans le cadre sémiotique et narratologique, en se basant sur la théorie de Genette (1972) sur les voix narratives. En présentant un fondement théorique afin de déterminer le degré de focalisation des narrateurs, nous montrons comment les auteurs, et dans la bouche des personnages, dénoncent la société implicitement ou explicitement.

Deux axes importants vont être traités à ce niveau :

\*Le premier axe consiste à soulever les différents narrateurs du corpus, de déterminer leur rôle dans les deux récits, et voir la relation qui les relie aux narrateurs proposés par les deux auteurs.

\*Le deuxième axe consiste à présenter les personnages secondaires du corpus, avec leurs portraits pour montrer que leur discours enrichit l'acte de la narration, puisqu'une partie du corpus est un roman à tiroirs.

A lire les titres des deux romans, à lire les critiques sur les personnages picaresques des deux histoires, nous pouvons avoir un aperçu sur les deux

---

récits. Pour Gil Blas de Santillane, il s'agit bel et bien d'un picaro qui est à la recherche des aventures, de la gloire et de la fortune ; de même pour le héros des *Maqâmat* qui est à la recherche du bien matériel.

Cependant, le narrateur Al-Harîth, ne semble guère à la recherche de la gloire, mais plutôt, c'est la curiosité, le savoir et les belles lettres qui l'attirent le plus. Cette curiosité est comblée à travers les rencontres répétées avec le héros des historiettes Abû Zayd As-sarûjî, un véritable picaro avec son caractère fort semblable au picaro espagnol.

A la croisée du roman satirique stigmatisant le monde et la société, et du roman comique ou antihéroïque, et sous l'influence du modèle picaresque espagnol, Lesage invente son Gil Blas. Un roman d'un genre nouveau « critique » dans la société française. En revanche, Al-Harîrî, et à la différence de son maître<sup>38</sup>, présente ses récits dans sa version autorisée. Ses *Maqâmat* sont un sujet populaire qui sert à décrire des scènes animées de la vie quotidienne.

Lesage qui, avec une multiplicité de personnages picaros, a pu nouer une aventure assez longue pour bien peindre la société, ainsi que ses défauts. A travers l'utilisation d'un espace autre que la France, il a donné naissance à son chef-d'œuvre qui met les mœurs de la société en question et revendique, aussi, l'attitude des gens de cette époque, sans différencier un homme de religion d'un valet ; un homme de lettre d'un comédien qui incarne un rôle dans une pièce. En choisissant l'Espagne comme lieu où se déroulent toutes les aventures de Gil Blas, ainsi que la plupart des personnages qui entrent en interaction avec lui, Lesage voulait garder tout d'abord, son Gil Blas dans l'univers où est né le picaresque et aussi pour bien dissiper ses critiques qui touchent plus les hommes du pouvoir et de la religion.

---

<sup>38</sup> -Le créateur et le pionnier du genre est Al-Hamadhânî, source d'inspiration de notre auteur Al-Harîrî.

---

\*Le troisième chapitre que nous intitulons « *Hiérarchisation thématique* », et comme l'indique son titre, traite tous éléments qui gravitent essentiellement autour du thème. Nous commençons, d'abord, par la présentation des concepts-clés de l'analyse, comme le thème et ses différentes études, et nous définissons la thématologie et l'art d'étudier les thèmes, pour voir ensuite, que les thèmes d'une œuvre constituent dans l'ensemble une carte qui oriente le lecteur. Nous montrons comment le thème est un élément majeur dans le récit picaresque, et cela à travers, premièrement, un inventaire des thèmes des deux corpus ; deuxièmement, à travers une organisation des thèmes en leurs donnant des étiquettes (c'est-à-dire de regrouper les thèmes et les figures qui les représentent en fonction de groupe de ressemblances et de donner à chaque groupe une étiquette ou un titre qui résume la catégorie, le sens ou la nature des thèmes.) ; et troisièmement, nous voyons comment ces thèmes tissent- ils des relations entre eux pour donner une sorte de carte thématique qui éclaire les relations des thèmes ? Nous démontrons, enfin, que ces thèmes sont alimentés de plusieurs motifs qui justifient le choix thématique de chaque auteur. Le fondement théorique sur lequel nous nous appuyons est riche, avec les définitions du thème de Roland Barthes (1978), de Dominique Maingueneau (1996) et celle de Michel Collot (1988). Les travaux de Paillé et de Mucchielli (2008) ont bien facilité l'analyse et le décodage des thèmes. Sans que nous oublions de suivre le cheminement du comparatisme, nous soulevons les divergences et les convergences de la trame thématique de chaque récit. En guise de conclusion, nous expliquons notre procédure et les résultats obtenus.

\*Le quatrième et le dernier chapitre, nous l'intitulons « *Mise en texte et diégèse* ». Ce chapitre est divisé en trois points importants qui orientent la recherche. Le premier point consiste à déterminer le cadre spatio-temporel du corpus. Le deuxième point traite l'aspect stylistique et le moule d'écriture de chaque auteur. Le troisième point met le doigt sur l'appareil titulaire des deux corpus.

---

Nous commençons, d'abord, par définir le cadre théorique des notions traitées dans ce chapitre. Cette théorie sera suivie directement par l'analyse et l'interprétation des deux corpus. Nous parlons de la notion du temps, des temps verbaux et leur impact sur la narration dans les deux corpus puis nous passons à l'analyse de l'espace évoqué et de la toponymie employée, afin de déterminer les constituants de l'acte de narration. Nous traitons, ensuite, le style et les types d'expressions utilisées pour bien transmettre le message des deux auteurs et pour dénoncer des faits amères de la manière la plus douce possible. Enfin, nous analysons, l'appareil titulaire des deux corpus. Les résultats obtenus seront présentés sous forme de comparaison à la fin du chapitre.

Pour limiter et analyser le cadre spatio-temporel des deux corpus, nous analysons les différents éléments comme le temps du récit, de la narration et de l'histoire, en appliquant la théorie de Genette (1972). Nous montrons comment l'organisation temporelle est-elle présentée dans les deux corpus et cela, sur la base théorique de Weinrich (1973) qui distingue les fonctions de l'emploi des temps verbaux de la narration. Nous limitons, ensuite, le cadre spatial dans lequel les deux aventures se déroulent pour passer à l'examen des toponymes choisis par les deux auteurs.

Pour cerner le deuxième point, qui consiste en l'étude du style de chaque récit, nous examinons le lexique propre à la narration subjective, et cela selon les travaux de Kerbrat Oricchioni (1980). Nous explicitons l'emploi en parallèle de la prose et de la poésie chez les deux auteurs. Nous appuyons cette réflexion par des exemples du corpus. Nous soulevons les différentes figures stylistiques employées par les deux auteurs pour enrichir leurs textes.

Pour examiner, enfin, le troisième point, nous répartissons le travail en deux étapes, une première étape consacrée à l'étude sémiotique puis sémantique des titres des romans (le titre global de chaque récit) puis, nous

---

passons à l'étude des sous-titres proposés dans le corpus. Les travaux d'Hoek (1981) et de Genette (1987) constituent le fondement théorique en matière des fonctions des titres proposés, alors que les travaux de Roy Max (2008), qui rappellent ceux de Genette et de Bokobza (1959), alimentent l'analyse des types de titres des deux corpus. Nous achevons l'examen de ce point par une analyse de la forme phrastique et morphosyntaxique des titres et des sous-titres du corpus. Ce chapitre est suivi d'un bilan sous forme de comparaison et d'une conclusion partielle qui expose les résultats.

Nous souhaitons, au terme de cette étude, aboutir à l'idée principale que la mise en relation de la littérature française et de la littérature arabe doit aboutir à un repérage important des caractéristiques des deux civilisations française et arabe, et que ce repérage offre la possibilité à la recherche de parler des ressemblances et d'influence du genre. Nous souhaitons aboutir, aussi, à l'idée que la représentation du discours comique peut, sans doute, renforcer la représentation comique des fléaux sociaux de deux sociétés.

Au niveau narratif, nous avons montré, à travers, l'analyse du narrateur et du narrataire de chaque auteur, que leur relation est spéciale car les deux auteurs choisissent leurs narrataires. Le texte que présente chacun d'eux est destiné à un public bien instruit. Nous avons montré que la relation entre les personnages principaux et les personnages secondaires est, à la fois similaire et différente dans les deux parties du corpus. Elle se ressemble, dans les deux romans, puisque les narrateurs et les héros sont les mêmes durant toute l'aventure. Ils ne cèdent, que dans de rares cas, leur place à d'autres personnages qui deviennent à leur tour importants. Elle est différente puisque chaque auteur propose ses personnages secondaires selon sa propre façon. Lesage préfère donner le maximum de détails sur ses personnages secondaires, il nomme la majorité d'entre eux. En revanche, Al-Harîfî marque ses personnages secondaires par des désignateurs d'ordre général dans la plupart des cas. Rarement, où un personnage secondaire porte un nom. A cet effet, nous avons pu déterminer la distribution des rôles qui se

---

présente différemment dans le corpus à cause de la longueur des récits analysés. Un autre résultat surgit, à ce niveau d'analyse qui confirme que le caractère du personnage peut contribuer au choix des noms propres.

Pour ce qui est de la thématique du corpus, nous l'avons traité selon différents points. Chaque point nous a permis d'obtenir un résultat précis. Dans le premier point, nous avons repéré les thèmes proposés par les deux auteurs et nous avons déduit que les deux auteurs ont évoqué presque les mêmes thèmes qui relèvent de la peinture ironique de la société. Ce repérage constitue la base de l'identification des idées du texte. Les thèmes peuvent se manifester dans une notion, dans un sentiment ou même dans un mot. Dans le deuxième point, nous avons réparti ces thèmes en fonction du sens global de chacun d'eux. Nous avons constaté que la même répartition se manifeste dans les deux parties du corpus. Nous avons trouvé que les deux auteurs exposent des critiques d'ordre religieux, d'ordre social, d'ordre politique et d'ordre littéraire. Les mêmes représentations symboliques de ces critiques sont mises en scène à travers le comportement, le caractère et le rôle des personnages.

Dans le troisième point, nous avons montré que les thèmes du corpus constituent une sorte de carte d'orientation destinée implicitement aux lecteurs. Les thèmes proposés tissent, entre eux, des relations remarquables. Les relations entre les thèmes sont, à la fois complémentaires et opposées. La nature de ces relations est définie en fonction des mots employés et de leur sens. Ces relations sont véhiculées par le biais des constituants narratifs comme les personnages, l'espace, le temps et l'intrigue. Comme dernier point, la comparaison des thèmes des séances et ceux de l'aventure de Gil Blas, nous ont poussés à déduire une influence à ce niveau. Cette influence touche le choix des thèmes, la façon de les représenter et les images employées au service de l'objectif principal des deux auteurs (dénoncer les vices dans les sociétés). La représentation des thèmes se fait selon différents supports. Pour ce qui des thèmes proposés dans le corpus, les auteurs exploitent la subjectivité dans la symbolisation des faits sociaux.

---

Enfin, nous avons vu comment les thèmes définissent des frontières pour les personnages, et cela en faveur de la construction de leur personnalité.

Néanmoins, nous déduisons que les personnages agissent sur le temps et sur l'espace de la narration et inversement. En effet, nous ne devons pas oublier que le roman picaresque est un récit où les aventures et le monde des personnages reposent sur ces deux notions fondamentales (le temps et l'espace). Le cadre spatio-temporel aide l'auteur dans l'organisation de la relation des personnages, puisqu'il ponctue l'acte de narration. Le cadre temporel dans le corpus est exprimé à travers plusieurs éléments comme les temps verbaux et les indicateurs temporels. Deux temps verbaux dominent dans l'aventure de Gil Blas, le passé, avec ses différents temps, et surtout le passé simple et le présent de l'indicatif.

Quant aux séances, nous avons constaté la dominance du passé. L'emploi des indicateurs est varié dans le corpus. Le cadre spatial représente le lieu où les personnages s'expriment dans des situations bien définies. L'espace est conçu, aussi, comme un élément de fiction. L'influence du cadre spatial sur les personnages est souvent considérable, d'autant plus que les aventures picaresques de ces personnages constituent le fil conducteur de la trame narrative. Ce cadre spatial a le pouvoir d'exercer des modifications et des transformations sur les personnages picaresques. Effectivement, le lieu peut présenter aux personnages, un cadre de malheur et d'échec comme il peut être un cadre de joie et de réussite. Certaines villes favorisent plus les rencontres des personnages qui vont modifier ou faire avancer les événements. Nous avons vu comment la ville de Madrid a apporté, à la fois, joie et malheur à Gil Blas (la joie, quand il est devenu le favori du duc de Lerme, le malheur quand le premier ministre décide de le mettre en prison).

De même, les villes citées dans les séances étaient, pour la plupart du temps, un espace propice à la quête du bien matériel du héros. Enfin, nous pouvons dire que le temps et l'espace contribuent, forcément, à la construction des personnages.

---

En ce qui concerne le style d'écriture et la rhétorique, nous avons constaté la présence d'une écriture laborieuse. L'éloquence et la virtuosité stylistique ne manquent pas dans le corpus, bien au contraire, le premier souci des deux auteurs est de dire les choses de la façon la plus élégante possible. Nous avons pu voir à quel point la langue adoptée et la valeur stylistique de la description de la vie sociale, politique et économique sont parfaites. Nous avons constaté la maîtrise du vocabulaire, des jeux de mots et des figures de style. Le recours à des versets coraniques et à la poésie représente une caractéristique propre aux séances et le recours à des expressions, de langues espagnole et latine, mélangées à la poésie reflète l'identité littéraire de Lesage dans l'aventure de Gil Blas.

A cet effet, nous avons traité, comme dernière étape, l'appareil titulaire propre à chaque auteur. Nous avons remarqué que le contexte de la production et le contenu du récit ont agité sur le choix des titres proposés. Les deux auteurs suivent la tendance du courant littéraire de leurs siècles. Les sous-titres que nous avons analysés se manifestent sous forme de petits résumés chez Lesage, contrairement aux sous-titres chez Al-Harîrî qui ne changent ni la forme ni le contenu, il s'agit de sous-titres composés de deux mots sans ajout.

La dernière section de chaque chapitre est consacrée aux conclusions comparatives, voire même aux ressemblances et aux différences entre les deux récits. Nous avons abouti au résultat global que le récit picaresque français trouve ses origines dans le récit picaresque arabe par dérivation. Le héros a les mêmes caractéristiques. Il s'agit d'un picaro à la recherche permanente de la fortune. L'originalité de chaque récit réside dans la virtuosité stylistique propre à chaque auteur.

Cette recherche nous a permis de déduire d'autres conclusions qui se résument en deux points importants :

---

\*Le premier point est que le héros n'assume l'acte de narration qu'à mi-chemin dans l'aventure de Gil Blas, car la suite des aventures racontées est assurée par d'autres héros.

\*Le deuxième point est la raison de la présence du point précédent, puisque les aventures de Gil Blas appartiennent au récit à tiroirs.

. En effet, nous devons signaler pour conclure cette présente thèse, que le discours comique fournit un champ très vaste à des études multiples dans diverses disciplines. L'étude du comique et de ses représentations permet l'exploration de l'univers du récit picaresque dans une optique plus approfondie.

A notre sens, le corpus de cette présente étude pourrait constituer un champ d'investigation au niveau rhétorique et stylistique pour *Maqâmat*, ou au niveau discursif pour l'*Histoire de Gil Blas de Santillane*.



République Algérienne Démocratique et Populaire  
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique  
UNIVERSITE ABOUBAKR BELKAÏD - TLEM CEN

Faculté des Lettres et des Langues.

**École doctorale de français**

**Pôle Ouest**

**Antenne de Tlemcen**

***Thème :***

**Approche sémio-narrative du comique dans le genre picaresque français et arabe.**

**Introduction et conclusion en anglais de la thèse de Doctorat en sciences des textes littéraires.**

Présentées par

**Mme Ibtissem KHALDI**

Sous la direction de :

**Mr. Zoubir DERRAGUI (Professeur, Université Abou Bakr Belkaid – Tlemcen)**

***Année universitaire : 2018 – 2019***

---

# **INTRODUCTION.**

---

At first glance, the picaresque narrative is a literary genre peculiar to Spain. The novel *Lazarillo de Tormes* is considered an archetype since its author was the pioneer of the genre. This form has reached its peak with the two novels *Guzmán de Alfarache* (1599) and *Buscón* (1626). They constitute, therefore, the ideal corpus of the picaresque novel. The period of their appearance coincides with that in which Spain is going through a political and economic crisis. This crisis has favored the birth of the genre. The authors, and through their characters, succeeded in denouncing vices, painting the misfortunes and presenting the different social classes and the poverty of a tired people.

Very quickly, the picaresque novel conquers other European countries, such as France and Germany, thanks to several reasons, the most important being the translations of the great Spanish picaresque novels. The French picaresque novel appears from the beginning of the seventeenth<sup>century</sup> with the most famous title «*Comic History of Francion*» from its author Charles Sorel who has fueled his source of inspiration for the religious, social and political material of French society of his century. The picaresque novel manifests itself in opposition to the heroic and ideological novel presented in chivalric accounts. The historical events of Spain during the reign of Philip III favored, in France, the birth of a picaresque masterpiece whose father was Alain René Lesage. King Philip III, who had to reorganize the political system and the economy of Spain, leaves the total power in the hands of his ministers, and especially between those of Lerma Duke who, instead of governing Spain, only thought of getting rich. Suddenly, the economic crisis has worsened, the nobility has become poorer and more misery is emerging in the country. These painful conditions soon become apparent in France one century later, society weakens and the political regime shows an inability to seize the situation and solve the problems of the people. It is for these two reasons that, *The History of Gil Blas de Santillane* was born.

Similarly, the Arab-Muslim society, at the time when the *maqamat* were born (X<sup>century</sup>), lived the same tragic situation as France<sup>XVII<sup>century</sup></sup>. The Abbasid power is weakened by the presence of Iranian Shiites and the rivalry of the

---

Fatimids. As a result, in 945, the Shiites dominated Bagdad and forced the Abbasids to remain for one hundred and ten years under their protection and under that of Bouyides princes. The Bouyid viziers were highly educated and innovative. They built large buildings and encouraged industry and handicrafts in both Iran and Iraq. Several years later, the Seljuks took power in Bagdad and restored the government of the Abbasids in 1055. The regime of the Abbasids, successors of the Umayyads, represents a bloom in all areas: social, cultural, political, economic and literary. These socio-cultural conditions favored the birth of a new literary genre in the East, named by the father-founder (AL-Hamadhani) Maqamat (the sittings). On the model of pionnier, several authors have written the sessions and most famous of which were the fifty sessions Al-Hariri in the twelfth century. A true picture of the vices and customs of the Abbasid society is drawn up with a style remarkable literary.

\* Choice and presentation of the corpus :

The corpus, which is the subject of this study, consists of two picaresque novels. The story of Gil Blas de Santillane is a novel picaresque Alain René Lesage published from 1715 to 1735. The story is inspired by historical events. The novel tells the story of a young man who leaves his hometown to go to the University of Salamanca. Very quickly, his goal and his student est are disrupted and disordered. This story was a huge success in the eighteenth century et is in the realistic movement. Composed of twelve books, Lesage's novel is a very rich painting of the vices and customs of French society under the Spanish mantle.

The Maqamat Al-Hariri constitute the second part of our corpus. With a set of fifty stories, the author presents a defect society full dans s asimilar mold Arab u picaresque novel. The stories revolve around two main characters (the narrator and the hero) who are in permanent displacement. Their meeting is the subject of each session. The theme of these sessions is in reality only a social phenomenon presented in a novelistic form through a very varied comic discourse.

The motivation that led us to choose this corpus is personal order from the influence of sessions Arab tradition ba i gne his reader into a world of imagination

---

and extravagance. The importance of the sessions in Arabic literature, gives us a varied field, has seen the richness of events and the stylistic and poetic virtuosity that nourished this choice. This personal interest is also directed towards the French picaresque novel ,exclusively , as long as this type of narrative uses media that are almost identical, and in French literature and in Arabic literature. Let us start from the fact that the biography is extremely varied of events and, because of being the excellent model of the picaresque narrative in the two literatures, the choice of the corpus was made.

This personal interest is , logically, supported by a scientific interest , since in this work we treat the impact of the comic on the speech of the characters and the resemblance of the two parts of the corpus which is considered , always , as a picaresque story. It is the same discourse that is presented under different forms because of temporal, social, religious and even literary differences. The reflection that takes place in this thesis,built alongside a va-and- forth between the two stories chosen, hence the need for a comparative study to better understand the relationship that can connect the picaresque tale of two literatures.

\* Issue :

As far as the problematic of our work is concerned , it is based on two major questions that can be summarized as follows: :

\* In quo i consist alignment or convergence of the picaresque novel in both literature (French and Arabic) ?

\* How does the comic manifest itself? that media to denounce the soc IETE in both stories ? Can - No. us that the comic speech is the characteristic feature, the rele n ent of a peak universal story aresque ?

---

For this purpose, we assume from the outset the provisional answers which it maintains that the reconciliation of the two narratives is done at the formal level as well as at the content level. The supposed influence of the Arabic picaresque novel on the French novel is at the level of the theme proposed by each author, as it is constituted at the level of the discourse, and especially, the comic discourse. The resemblance of the structure makes it possible to add the sessions to the class of the picaresque story universally known by its form and content.

\* Objectives of work :

Our research is part of comparative literature. Focusing on a study that uses several approaches, the analysis of the two parts of the corpus first uses the comparison tool that gives us the opportunity to weave one or more links between the two novels. This study of similarities and differences is not the only objective of this thesis, but another objective is to bring together, as convincingly as possible, the picaresque Arabic model with that of the French picaresque, while following the main axes of the analysis. The principle of our study is to present and explain the role of comedy in the French and Arabic picaresque novel. Other objectives are set in this review and can be summarized in the following important points :

\* Highlight the articulation between literature and linguistics, since writing is defined by models that favor the issue of aesthetic creation. A conciliation of the two disciplines that proves necessary in the analysis and identification of meaning in literary texts. It is by using linguistic tools such as the semiotic approach, the narratological approach and the discursive approach that the explicit analysis of these two novels is possible.

\* Reveal the basic structure of the French and Arabic picaresque narrative through the analysis of the elements of the narrative form such as style, space, time and paratextual elements such as titles; and content analysis such as comic speech as a writing medium, the theme proposed in the corpus, characters and narrative voices.

\* Prove the reliability of the semiotics and narratology applied to the two picaresque narratives to trace their semiotic and narrative structures.

---

\* Unveiling the fictional place names proposed in the French picaresque tale of the eighteenth <sup>century</sup> and the Arab picaresque tale of the twelfth <sup>century</sup>.

\*Research Methodology :

To answer the various questions conveniently our problems, and to be able attend to our objectives, our research is divided into four chapters. At the beginning of each chapter, we propose its objectives, the approach used in the analysis and the theoretical preamble that forms the basis of our reflection. In a broader sense, the theoretical foundation is narratological, semiotic and discursive.

\* We call the first chapter : " Laughter and comic speech ", Where we base ourselves on two fundamental axes to perform the analysis. The first axis is to treat the picaresque story as a separate genre, its history and its different or similar characteristics in both literatures. Based on the work of Didier Defile (1989), we clear story structure and analyze the characteristics of the picaresque French and then, based on the work and definitions of Regis Blachere and Pierre Masnou (1957) we analyze the structure of the sessions and we note the characteristics of the Arabic picaresque.

The second axis is to put the finger on the comic as support for picaresque writing in both literatures and connect laughter with this type of speech. We begin by giving a definition to important concepts such as comedy and its types, laughter, comic speech and its types. Through the work of Henri Bergson ( 1899 ) , repeated and repeated by several theorists, the analysis of the comic and its types is carried out. To identify the figures of comic speech and its types that incite laughter, we call upon the works of Charles Mauron (1985) and those of Lucie Olbrechts-tyteca (1974). We are also talking about a possible sketch of the sessions on Occidental picaresque narrative . A comparison is presented at the end of the chapter in order to highlight the convergences between the two writings, it will be followed by a partial conclusion to summarize the results obtained.

\* A second chapter is titled " Narrative Voices and Role Distribution" Where we divide the analysis into two essential points The first is concerned with narrative voices and narrator / narratee relationship. And the second

---

point is to raise the important elements in the construction of the characters of the corpus and their anthroponyms. At this stage, the analysis is part of the narrato-semiotic framework, based on Genette's (1972) theory of narrative voices and degrees of focus. We present a theoretical basis for determining the degree of focus of narrators in the corpus. We study different narrators of the corpus, and we determine their role in both stories, all to see how the two authors relate them to the narrataries. The second point is to present the secondary characters of the corpus, to see their portrait and to show how their speech enriches the act of narration, since part of the corpus is a novel with drawers. Based on the definitions of Philippe Hamon (1978) and those of Yves Reuter (1996) we tried on to see how the roles distributed over history. Along the way, we propose a semiotic and semantic study of the proper names of the corpus, since these names are not proposed at random but to reach the point of view of theoreticians favoring the semantic potential of anthroponyms. We show how the authors, and in the mouths of the characters, denounce society implicitly and explicitly. We also complete this part of the analysis with a comparison to detect the similarities of the two stories. This conclusion is reserved for the review of this review and the results obtained.

\* The third chapter we call "Thematic prioritization" And, as its title indicates, discusses all elements that revolve around the theme. We begin, first, per the presentation of key concepts in the analysis, as the theme and its various studies and define the thématologie and art to explore themes, to see then, that the themes of a work constitute in the main a map which guides the reader. We show how the theme is a major element in the picaresque narrative, and this through, firstly, an inventory of the themes of the two corpora; secondly, through an organization of topics giving their labels (that is to say re group themes and figures which represent them according to similarities group and give each group a label or title summarizes the category, meaning or nature of the themes.) ; and third, we see these issues as nt tissent- they relate to each other to give a kind of thematic map that aircit ECL relationship themes. We demonstrate, finally, that these themes are fed with several reasons which justify the thematic choice of each

---

author. The theoretical foundation on which we rely is rich, with the definitions of the theme of Roland Barthes (1978), Dominique Maingueneau (1996) and that of Michel Collot (1988). The works of Paillé and Mucchielli (2008) have made it easy to analyze and decode themes. Without that we forget to follow the path of comparative, we raise the divergences and convergences of the thematic frame of each story. As a conclusion, we explain our procedure and the results obtained.

\* The fourth and last chapter, we call it "Text editing and diegesis". This chapter is divided into three important points that guide the research. The first point is to determine the spatio-temporal setting of the corpus. The second point deals with the stylistic aspect and the writing mold of each author. The third point puts the finger on the owner of the two corpses.

To limit and analyze the space-time of two bodies, we analyze the different elements as narrative time, narrative and history, applying the theory of Genette (1972). We show how the temporal organization is presented in the two corpora and this, on the theoretical basis of Weinrich (1973) which distinguishes the functions of the use of verbal tenses from the narration. We then limit the spatial framework in which the two adventures take place to examine the toponyms chosen by the two authors.

To define the second point, which consists of studying the style of each narrative, we examine the lexicon of subjective narration, according to the work of Kerbrat Oricchioni (1980). We explain the parallel use of prose and poetry in both authors. We support this reflection with examples of the corpus. We raise the different stylistic figures used by the two authors to enrich their texts.

To examine, finally, the third point, we divide the work in two stages, a first stage devoted to the semiotic and semantic study of the titles of the novels (the global title of each story) then, we pass to the study of the sub-titles proposed in the corpus. The works of Hoek (1981) and Genette (1987) form the theoretical basis for the functions of the titles proposed, while the works of Roy Max (2008), which recall those of Genette and Bokobza (1959), also analyze the types of titles of the two corpora. We complete the examination of this point by an

---

analysis of the phrastic and morphosyntactic form of the titles and sub-titres of the corpus. This chapter is followed by a balance sheet in the form of a comparison and a partial conclusion that sets out the results.

We hope at the end of this study lead to the main idea that matchmaking French literature and Arabic literature should lead to an identification of important characteristics of civilization are two s French and Arabic, and this identification offers the possibility for the researcher to talk about similarities and influence of the kind. We also wish to overcome the idea that the representation of comic discourse can, no doubt , reinforce the comic representation of the social scourges of two societies .

In conclusion, we note that this analysis head is led by an introduction that outlines the basic elements of this research, as we ended with a conclusion in which manifests the sum of the results. This study is just one suggestion among many, as the picaresque story continues to offer new avenues of research to explore.

---

# CONCLUSION.

---

The most important preoccupation of the picaresque novel is to expose the lack of respect and the absence of morality in his stories. The comic and moral intention of the author highlights an unusual character, with a certain freedom and atypical behavior. Moral reflection is done through a judgment that the characters make on their behavior or that of another character. This moral judgment can be, also, made through the words of the author / narrator who condemns the actions of the protagonists.

At the end of this comparative research, which consists of the study of the French and Arabic picaresque novel, we summarize the main results obtained during the analytical course, as we deduce general conclusions. It should be remembered, above all, our main goal is to see what is the resemblance of the picaresque French and Arabic, and how can the comic be considered as the excellent support of the paint defects in societies. Our concern was to see if the characteristics of the French picaresque resembled they have those Arab picaresque narrative.

In terms of communication, the company, which conceives the novel as an echo of the exchange of meaning between the narrator and his narratee, or between the author and his reader, is simple since the two subjects have the same area linguistic and cultural. Concerning this company apparatus, more or less, low when both subjects belong to a different area. In fact, comparative literature puts, first of all, the different writings of different literatures. It is both a part of the problem as it is the solution to the same problem. This discipline has created a free space for linguistic and cultural areas. Moreover, it is thanks to this discipline that this research was born.

In this research, the comparative analysis of the comic and its speech in the French picaresque novel with the novel by Alain René Lesage entitled "History of Gil Blas de Santillane" and in the Arabic picaresque novel with the book of Al-Hariri entitled "Maqamat", allowed us to note the presence of comic in the various constituents of the narration. Recall that we opted for considerations rich and varied theoretical to meet our problematic which revolves around the reconciliation of

---

picaresque narrative in two different literatures (he is ?) and also, around s various comic representations in order to correct society. These theoretical precisions are more the ones of Gérard Genette , Didier Souiller and Charles Mauron, as regards narratology and literary criticism, those of Philippe Hamon and Roland Barthes, as regards semiology, finally, those of Dominique Maingueneau and Kerbrat Oricchioni with regard to the discursive approach. These clarifications have v, also feed on other theoretical foundations that fall in the same direction. We, too, appealed to other theories to light, at most, our analysis sessions Al-Hariri as the work of Régis Blachère or Abdelfattah Kilito.

First, we oriented our research towards the analysis of the formal and fundamental structure of the French and Arabic picaresque narrative ,and more precisely the books of our corpus. This analysis allowed us to obtain different results from the comparison and to affirm that the convergence is more at the level of background than at the level of the form.

We examined, en Subsequently, the comic speeches and guys are s support excellent production picaresque narrative, and we understood that both authors use the comic to lighten a little the bitter reality of the economic situation and of the political decadence of each society. We finally found the key similarity, too, although the formal level this resemblance is not really very strong. On the literary side, the two periods were exceptionally bloom in the cultural and literary. Lesage showed his intellectual capacity and Al-Harîrî showed his refined taste. We have arrived at the answer which confirms that the two authors contributed well to the development of the picaresque genre. The comic is the mark of a speech of others. The character of the track or the citation, as Roland Barthes calls, facilitates the ability to decipher the ironic message. Thus, relations between the two accounts is some difficulty s sister as the problems of definitions of the picaresque novel da ns the two literatures, as those related to comic theorization.

At the narrative level, we have shown, through the analysis of the narrator and narratee of each author , that their relationship is special because the two authors choose their narrataries. The text presented by each is intended for a well-

---

educated public. We have shown that the relationship between the main characters and the secondary characters is both similar and different in both parts of the corpus. It is similar in both novels, since the narrators and heroes are the same throughout the adventure. They cede, in rare cases, their place to other characters who become their major turn. It is different since each author proposes his secondary characters in his own way. Lesage prefers to give as much detail on its secondary characters, he appoints the majority has. On the other hand, Al-Harîrî marks his secondary characters by general designators in most cases. Rarely, where a secondary character has a name. To this end, we have been able to determine the distribution of roles that is presented differently in the corpus because of the length of the stories analyzed. Another result arises at this level of analysis confirming that the character's character can contribute choice of names.

As for the theme of the corpus, we have treated it according to various points. Each point allowed us to obtain a precise result. In the first point, we have identified the themes proposed by the two authors, and we have deduced that the two authors have evoked almost the same themes which come from the ironic painting of society. This identification is the basis for identifying the ideas of the text. Themes can manifest in a notion, in a feeling or even in a word. In the second point, we have divided these themes according to the overall meaning of each one. We found that the same distribution manifests itself in both parts of the corpus. We have found that both authors expose criticisms of a religious, social, political and literary order. The same symbolic representations of these criticisms are staged by the conduct, character and the role of the characters.

In the third point, we have shown that the themes of the corpus constitute a kind of orientation map implicitly intended for readers. The proposed themes weave, between eux, remarkable relationships. The relationships between the themes are both complementary and opposed. The nature of these relations is defined in terms of the words and their meaning. These relationships are conveyed through narrative constituentssuch as characters, space, time, and

---

intrigue. As a final point, the comparison of the themes of the sessions and those of the adventure of Gil Blas, led us to infer an influence at this level. This influence affects the choice of themes, how to represent and the images used in the main objective of serving the two authors (denouncing the vice of years are the companies). The representation of the themes is done according to different supports. With regard to the themes proposed in the corpus, the authors exploit subjectivity in the symbolization of social facts.

Finally, we have seen how the themes define frontiers for the characters, and that for the construction of their personality.

Nevertheless, we conclude that the characters act on the time and space of narrative and conversely lying. Indeed, we must not forget that the picaresque novel is a story where the adventures and the world of characters are based on these two fundamental notions (time and space). The spatio-temporal framework helps the author in the organization of the relationship of the characters, since it punctuates the act of narration. The time frame in the corpus is expressed through several elements such as verb tenses and time indicators. Two verb tenses dominate in Gil Blas' adventure, the past, with its different times, and above all the simple past and present of the indicative.

As for the sessions, we have seen the dominance of the past. The use of indicators is varied in the corpus. The spatial framework represents the place where characters express themselves in bi-definite situations. Space is conceived, too, as an element of fiction. The influence of the spatial frame on the characters is often considerable, especially since the picaresque adventures of these characters constitute the leading thread of the narrative plot. This spatial framework has the power to exert modifications and transformations on picaresque characters. Indeed, the place can present to the characters, a frame of misfortune and failure as it can be a frame of joy and success. Some cities favor the meetings of the characters who will modify or advance the events. We have seen how the city of Madrid brought both joy and misfortune to Gil Blas (joy, when he became the favorite of the Duke of Lerma, misfortune when the prime minister decides to put him in prison).

---

Similarly, the cities mentioned in the sessions were, for the most part, a space conducive to the search for the material good of the hero. Finally, we can say that time and space contribute, inevitably, to the construction of the characters.

With regard to writing style and rhetoric, we found the presence of a laborious writing. The eloquence and stylistic virtuosity abound in the corpus, on the contrary, the first concern of the authors is to say things in the most elegant way possible. We have seen how well the language adopted and the stylistic value of the description of social, political and economic life are perfect. We found mastery of vocabulary, x pun and figures of speech. The use of Cora picnics verses and poetry is a characteristic of sessions and the use of expressions of Spanish and Latin languages, mixed with poetry reflects the literary identity Lesage in the adventure of Gil Blas.

For this purpose, we have treated, as the last step, the proprietary apparatus proper to each author. We noticed that the context of the production and the content of the story influenced the choice of titles proposed. Both authors follow the trend of the literary current of their centuries. The subtitles we analyzed are in the form of small summaries by Lesage, unlike the subtitles in *Al-Harîrî* that do not change the form or the content, they are subtitles composed of two words without addition.

The last section of each chapter is devoted to comparative conclusions, see an even similarities and differences between the two stories. We have arrived at the overall result that the French picaresque narrative finds its origins in the picaresque Arabic narrative by derivation. The hero has the same characteristics. This is a picaro in the permanent search for fortune. The originality of each story lies in the stylistic virtuosity of each author.

This research allowed us to deduce other conclusions which are resolved in two important points. :

\* The first point is that the hero assumes the act of narration only half-way through Gil Blas's adventure, because the rest of the story told is assured by other heroes.

---

\* The second point is the reason for the presence of the previous point, since the adventures of Gil Blas belong to the story with drawers.

Of course, the Maqamat al-Hariri offer themselves to the readers in an advanced prose, faithful to oral production and enriching popular culture. The examination of the sessions allowed us to see how the author uses the language to produce the sense of emotions. This prose makes the reader able to unlock his feelings.

Both parts of the body have fascinated us by this prose can convey bedridden or adventures, where the subjective power of words puts the reader in an atmosphere of oral storytelling. This good use of prose and poetry creates in readers more enthusiasm and interest.

Indeed, we must point out in conclusion that this comic discourse provides a very wide field for multiple studies in various disciplines. The study of the comic and its representations allows the exploration of the picaresque tale world in a deeper perspective.

In our view, the co-SAPS that this study could be a field level in rhetoric and style for Maqâmat, or discursively for the history of Gil Blas de Santillane.