

UNIVERSITE DE LA SORBONNE NOUVELLE

PARIS-III

SUJET: ANALYSE DU ROMAN:

al-maṣābiḥ al-zurq

“LES RÉVERBÈRES BLEUS” DE ḤANNĀ MĪNA

Première édition, DAMAS, 1954.

THÈSE POUR LE DOCTORAT DE TROISIÈME CYCLE

PRÉSENTÉE PAR: BENMOUSSAT BOUMÈDIÈNE

SOUS LA DIRECTION DE: MADAME N. TOMICHE

ANNEE 1987

UNIVERSITE DE LA SORBONNE NOUVELLE

PARIS-III

مكتبة جامعة باريس الثالثة  
رقم التسجيل 6 1018 1015  
رقم المكتبة \* 1015 1018 1015 \*

Inscrit sous le N° 00321...  
Date le 21/02/1987...  
Cote .....

SUJET: ANALYSE DU ROMAN:

al-maṣābīḥ al-zurq

“LES RÉVERBÈRES BLEUS” DE ḤANNĀ MĪNA

Première édition, DAMAS, 1954.

THÈSE POUR LE DOCTORAT DE TROISIÈME CYCLE

PRÉSENTÉE PAR: BENMOUSSAT BOUMÈDIÈNE

SOUS LA DIRECTION DE: MADAME N. TOMICHE



ANNEE 1987

UNIVERSITE DE LA SORBONNE NOUVELLE

PARIS III

ANALYSE DU ROMAN " al-maṣābīḥ al-zurq "

( LES RÉVERBÈRES BLEUS ) DE ḤANNĀ MĪNA

1<sup>ère</sup> édition , DAMAS , 1954 .

THÈSE POUR LE DOCTORAT DE TROISIÈME CYCLE

PRÉSENTÉE PAR : BENMOUSSAT BOUMÉDIÈNE

SOUS LA DIRECTION DE : MADAME N. TOMICHE

ANNEE 1987

Pour ma mère , décédée en Décembre 1984 , qui aurait tant souhaité assister à l'achèvement de ce modeste travail .

Je tiens d'abord à remercier Madame N. Tomiche  
qui a bien voulu accepter de diriger ma thèse .

Je lui exprime ma gratitude , elle qui avec  
rigueur et générosité intellectuelle , m'a poussé sur  
la voie d'un sens accru de la précision ainsi que  
d'une plus grande finesse dans l'analyse .

Je tiens également à remercier toutes les per-  
sonnes qui , pour des raisons sensiblement différentes ,  
ont , par un mot , un geste ou un comportement amical ,  
facilité la réalisation de mon travail .

## TRANSCRIPTION

Nous tiendrons ici à simplifier au maximum la transcription pour faciliter la lecture .

Les noms de lieux ont été écrits d'après leur orthographe usuelle en français : Alep , Antioche , Lattaquié , etc....

Pour les noms de personnes , nous adoptons la transcription suivante :

ا = <sup>(1)</sup> d	ض = d
ب = b	ط = t
ت = t	ظ = z
ث = t	ع = c
ج = g	غ = g
ح = h	ف = f
خ = h	ق = q
د = d	ك = k
ذ = d	ل = l
ر = r	م = m
ز = z	ن = n
س = s	ه = h
ش = s	و = w
ص = s	ي = y

---

(1 ) On a négligé de noter la hamza initiale .

Les voyelles :

ā = آ

ū = و

w ( semi consonne ) = و

ī = ي

a = /

i = /

u = /

tā' marbūṭa : a ( et en état d'annexion :-at )

Article al- l- ( même devant les consonnes dites " so-  
laires " ) .

Diphthongue : aw , ay .

PRESENTATION

---

Oeuvre : al-maṣābīḥ al-zurq

" Les réverbères bleus "

Auteur : Ḥannā Mīna ( Syrie )

Publication : Damas .

Edition : 1<sup>ère</sup> édition 1954 , ici nous  
travaillons sur la 4<sup>ème</sup> édi-  
tion , 1982 .

Nombre de pages : 300 p. + 18 pages de  
la préface présentée par  
Š. Baḡdādī .

Format : 13 x 20, 5

Objet de l'étude : Analyse du roman .

-- . Introduction :

— . Introduction :

Ḥannā Mīna est un écrivain syrien , né à Lattaquié le 9 Mars 1924 dans une famille pauvre originaire de Suwaydiya dans le Sandjak d'Alexandrette ( nord-ouest de la Syrie ) , devenu territoire turc en 1939 avec l'aide des autorités de la France mandataire .

Partie à la recherche d'une situation stable , la famille suit une périple pénible . Le père , homme instable , alcoolique , incapable de garder longtemps un emploi , ne réussit pas à subvenir aux besoins les plus élémentaires de sa famille .

Le jeune Ḥannā , sa mère ainsi que ses trois soeurs , se voient contraints de travailler dans les maisons des plus riches .

Instabilité , pauvreté et misère semblent s'attacher au sort de cette famille . Celle-ci finit par s'installer dans un quartier pauvre d'Alexandrette , le quartier du marais dont parle l'écrivain Ḥannā dans son autobiographie al-mustanqa<sup>(1)</sup> ( " le marais " ) .

A huit ans , l'écrivain entre à l'école et c'est dans cette école qui appartient à la communauté chrétienne ortho-

---

( 1 ) Son septième roman publié à Damas en 1976 .

doxe d'Alexandrette et dans une autre école , laïque cette fois , que Ḥannā Mīna passe six uniques années d'études scolaires de sa vie : de 1932 à 1938 . Au bout de la sixième année , l'écrivain obtient son unique diplôme scolaire : le certificat d'études primaires .

A treize ans , Ḥannā Mīna commence à travailler pour aider sa famille . Sa mère , malade , cesse de travailler chez les familles aisées et reste chez elle .

En 1939 , la famille décide de rentrer à Lattaquié , la ville natale de l'écrivain . Là , celui-ci exerce divers métiers . Il travaille d'abord chez un pâtissier , puis comme ramasseur de balles sur un court de tennis , ensuite comme un portefaix au service des estivants qui débarquaient avec leurs valises , pour finir plongeur , serveur , garçon de courses , aide-comptable dans un café puis comme manoeuvre dans le port de Lattaquié .

Ayant participé à une manifestation contre le Mandat français , Ḥannā Mīna est arrêté et incarcéré . En prison , il découvre , grâce à la rencontre de certains militants désireux de fonder des syndicats , un monde jusque là inconnu de lui . Ces quelques années laisseront leur empreinte sur la vie , l'engagement et le militantisme de Ḥannā Mīna

---

homme et notamment homme de lettres .

Pendant toutes ces activités , Ḥannā Mīna trouve toujours et partout le temps de lire . La littérature passionne cet autodidacte pour qui la lecture et l'écriture vont être l'antidote esthétique au poison existentiel , le remède euphorique à la sensation d'insécurité quotidienne, à l'incertitude permanente .

Dés 1945 , il commence à écrire et réussit à se faire publier dans certains journaux libanais et syriens ( al-tarīq et al-naṣr ) (1) . Ses premières oeuvres littéraires sont malheureusement , introuvables , tant manuscrites que publiées dans les journaux et revues de l'époque (2) . Un seul témoignage nous reste : en 1976 , Ḥannā Mīnā publiera un recueil de nouvelles - l'unique d'ailleurs - qui contient une nouvel-

---

( 1 ) Il avait commencé sa carrière en tant que nouvelliste en même temps qu'il débutait dans le journalisme .

( 2 ) A propos de la perte de ses premiers écrits , Mīna écrit dans al-abanūsa al-bayḍā ( l'ébène blanc ) , " .. Je ne les regrette nullement ... " P. . Cette remarque pourrait , bien entendu , exprimer l'insatisfaction de Mīna à l'égard de ses tentatives de jeunesse .

le écrite en 1949 et intitulée al-nār " le feu " .

Après la publication de ses premiers récits , Ḥannā Mīna part en 1947 , s'installer à Damas . Il inaugure sa vie de journaliste en travaillant dans le quotidien al-inšāʿ " la création " .

En 1951 , il est l'un des fondateurs de la ligue des écrivains syriens ( rābiṭat al-kuttāb al-sūriyyīn ) qui regroupe des écrivains progressistes adeptes de " l'art pour le peuple " .

Ḥannā Mīna , depuis quelques années , milite dans le parti communiste syrien , il est alors " secrétaire " d'une cellule formée d'écrivains et de journalistes .

En 1959 , il quitte la Syrie . Entre le Liban , la Chine , la Hongrie , la Suisse et la France , Ḥannā Mīna passe presque dix ans loin de son pays et de sa famille . A Beyrouth , il travaille dans une clouterie ; en Chine , il enseigne l'arabe ; à Budapest , il présente des émissions littéraires dans la section arabe de la radio .

En Juin 1967 , la guerre de six jours éclate et Ḥannā Mīna suit les péripéties de cet événement à la radio hongroise . Il est bouleversé par le désastre de la défaite .

---

En 1968 , il décide de regagner la Syrie . Sans emploi , il entreprend d'ouvrir un salon de coiffure à Lattaquié ; mais une lettre de son ami Sa'īd Ḥūrāniyya lui parvient de Damas et l'invite à venir travailler à la radio . Ses quelques romans deviennent des feuilletons en plusieurs épisodes .

Le 9 Janvier 1969 , Ḥannā Mīna entre au Ministère de la culture et de l'orientation nationale . Il occupe toujours un poste dans le département des publications et de la traduction.

Il est marié et père de quatre enfants .

Comme l'indique le titre de la présente thèse , nous faisons porter notre choix sur l'étude d'une oeuvre de Ḥannā Mīna pour plusieurs raisons :

— . tout d'abord , l'auteur jouit d'une grande popularité aussi bien en Syrie que dans le monde arabe tout entier .

— . ensuite , en occident et dans les pays de l'est , il acquiert la réputation des écrivains syriens traduits <sup>(1)</sup> .

Bien qu'ayant commencé sa carrière littéraire vers la fin des années quarante en écrivant des nouvelles , Ḥannā Mīna est considéré comme le représentant du roman réaliste arabe :

Interrogé par une journaliste , Ḥannā Mīna répondait : <sup>(2)</sup>

" Dites ceci de ma part , l'avenir est au roman et l'avenir du roman c'est le réalisme socialiste . Toute parole qui ne va pas dans ce

---

( 1 ) Nous avons appris que trois romans de Ḥannā Mīna sont en cours de traductions en France sous les auspices de l'U.N. E.S.C.O. Le premier de ces romans " le soleil en instance " ( al-šams fī yamin qā'im ) est traduit par Mostefa Laabi , Sept. 1986 , Silex / U.N.E.S.C.O.

( 2 ) al-tarfq al-šadīd " la voie nouvelle " , Hebdomadaire communiste tunisien . , N° 3 , 1984 , P. 24 .

sens-là est du bavardage inutile " .

Le réalisme s'appréhende , en art , comme une photographie du réel . Toutefois l'oeuvre ne saurait être une simple copie du réel pour la simple raison que la copie trahit quelque peu l'original . Aussi l'écrivain doit-il faire jouer un ensemble de procédés pour ne pas tomber dans l'illusion d'une peinture originale à priori , inexacte à postériori . Pour qu'elle soit réaliste , l'oeuvre doit offrir à l'oeil qui la perçoit la possibilité de reconstituer la " représentation " du réel. Elaborer un code qui permette que le signe renvoie à un objet connu et recensé est une démarche pour l'écriture réaliste . Son écriture est tributaire des exigences de l'objectif . Le vécu , le quotidien , fixent leurs normes à l'impulsion motrice de l'écrivain et fécondent sa créativité . Pour arriver à cette fin , l'écrivain dispose de l'arsenal du naturel et du vraisemblable dans lequel il puise le code que constitue l'ensemble des procédés dont il se sert .

Avec les réverbères bleus , premier roman publié en 1954 à Beyrouth , la vision réaliste de Ḥannā Mīna commence . Ce roman sur lequel porte notre étude , n'est cependant pas le roman le plus important , ni le meilleur de l'auteur , mais

---

il annonce , semble-t-il , la tendance de " l'art pour le peuple " (1) . L'appellation de cette tendance signifie la tentative de comprendre et de synthétiser l'existence sociale du peuple , de mettre en situation ses problèmes , d'"immerger" exactement et profondément la peinture de sa vie quotidienne dans l'histoire contemporaine .

Dans les réverbères bleus , Ḥannā Mīna brosse le tableau d'un monde opprimé qui se cherche et se débat , à un certain moment socio-historique , contre l'injustice , la misère , le colonialisme , le poids de la guerre , etc , .... L'écrivain peint une détresse réelle , morale et physique . Pour transcrire un espace-misère , il est indispensable de livrer les données essentielles de la vie matérielle . Ce sont ces données qui permettent de s'infiltrer dans le réseau des causes et des conséquences . Le procédé de l'exposition de ces données ne

---

( 1 ) Il serait cependant inexact de stipuler l'absence d'écrivains capables de défendre cette tendance avant cette époque . Déjà , dans les années trente , nous rencontrons des écrivains soucieux de refléter les problèmes de leur société et d'attaquer l'obscurantisme avec beaucoup d'acuité : 'Alī Ḥuluqī , Muḥammad al-Naḡḡār , Naḡīb Maḥfūz et bien d'autres , .....

se limite pas à la peinture d'une fresque ou à l'élaboration d'une monographie sur la vie sociale syrienne . Mais il s'agit de rendre " parlant " le tableau et de lui faire exprimer la profondeur et le caractère mouvant de la réalité de la vie populaire syrienne . Ḥannā Mīna , comme tous les écrivains , veut conduire le sens et transmettre le message au lecteur en général .

Ce qui nous intéresse , cependant , ce n'est guère ce que l'auteur a voulu mettre dans son roman , mais ce que nous y trouverons . Le but principal de notre recherche consiste donc :

- \_\_\_ . à pénétrer dans l'univers des réverbères bleus ,
- \_\_\_ . à nous consacrer essentiellement à son étude interne ;
- \_\_\_ . et à repérer progressivement et systématiquement les parallélismes et les oppositions aussi bien syntaxiques ( le déroulement de l'action ) que sémantiques .

Pénétrer dans cette oeuvre , cela veut dire trouver la disposition des fils dans la texture du roman , les défaire puis les tresser de nouveau à l'aide d'analyses textuelles sémantiques portant sur les rapports entre les personnages , les

---

références spacio-temporelles , etc , ..... ces champs sont des éléments nécessaires pour interpréter le texte en sa spécificité , étant donné que le texte est un tout qui doit contenir en lui-même les principes de sa cohérence et constitue un système de signes linguistiques où tout se tient .

Dans l'oeuvre " tout a un sens " <sup>(1)</sup> affirme R. Barthes . Il s'agit non seulement de repérer le sens , mais aussi d'arriver , par le biais de celui-ci , à imaginer et à vivre le pluriel du texte romanesque , l'ouverture de sa signification .

Tel pourrait être le sens de notre démarche , puisque chaque oeuvre a sa poétique qu'il faut analyser .

Toutefois , notre choix méthodologique ne veut pas dire pour autant que l'on nie l'existence d'un axe significatif qui constitue le lieu où se condense l'expérience de l'auteur . L'oeuvre doit être prise comme une structure significative .

Ainsi , notre vision consiste à ne rien imposer à la littérature , à considérer l'oeuvre littéraire en tant qu'entité

---

( 1 ) Barthes , R. , " Analyse structurale des récits " , dans Communications N° 4 , Seuil , 1966 , P. 3 .

non pas extérieure à la société mais plutôt indépendante vis-à-vis d'elle . Aussi évidente que cette constatation pourrait paraître , il n'en reste pas moins que beaucoup de critiques arabes continuent à prendre le texte littéraire pour un simple véhicule idéologique . Pis encore , ces critiques s'érigent en juges " plénipotentiaires " , brandissent leur propre idéologie et cherchent dans le texte littéraire le degré de sa fidélité à leurs préceptes .

Dans la présente thèse , nous souhaitons , par le biais de l'analyse du texte , abolir les étiquettes idéologiques que les critiques arabes s'évertuent à donner à tel ou tel écrivain et à aider à l'élaboration d'une critique objective qui aborde le texte littéraire avec un esprit ouvert , capable de jeter des lumières sur les multiples recoins qu'il renferme .

La présente thèse se divisera en cinq chapitres :

Dans le premier , nous allons effectuer , après cette introduction , un découpage du roman en chapitres ( c'est-à-dire en unités textuelles ) <sup>(1)</sup> mettent en évidence l'état initial , les transformations narratives et l'état final . ce dé-

---

( 1 ) Ces unités narratives narratives sont limitées dans l'espace et le temps . Elles peuvent fonctionner comme un récit .

coupage constituera le point de départ de notre approche méthodologique .

Nous allons étudier aussi , dans l'organisation générale du texte , l'intertextualité dont l'analyse vise à appréhender dialectiquement l'oeuvre comme un texte à la fois clos et ouvert , autonome et en relation avec d'autres textes , d'autres discours .

Dans le second chapitre de la thèse , l'étude porte sur les choix de l'écrivain au seuil de la fiction : comment Ḥannā Mīna pose-t-il son narrateur ? Comment choisit-il une narration à la troisième ou à la première personne ? Quelles sont les visions du narrateur ? Quelle est la place assignée au lecteur vis-à-vis de cette narration ? Autant de questions préalables qui impriment à la lecture du roman une voie dont il est important de comprendre les composantes .

Dans le troisième chapitre de la thèse , il s'agit d'étudier l'organisation des personnages , leur construction , dégagent ainsi les attributs et la fonction ( autant que possible ) de chacun d'eux dans le déroulement de l'histoire .

Le quatrième chapitre de la thèse a pour but d'étudier l'espace romanesque dans lequel les unités narratives se ré-

---

partissent selon un continuel changement de décor . Cet espace trouve ses corrélations internes dans la dynamique des déplacements d'un lieu à l'autre , dans le mouvement qui se déclenche dès la rencontre des personnages dans les lieux " personnels " , " publics " , " professionnels " ou en " plein air " .

Aussi tiendra-t-on compte de la fonction du temps dans les réverbères bleus - qui fait l'objet du cinquième chapitre de la thèse - des relations d'intériorité ou de postériorité d'une figure ou d'une situation au regard de toutes celles qui l'entourent , des moments d'apparition ou de fuite d'un motif , de l'étirement ou de l'accumulation des événements et des retours en arrière ou de l'attente du lecteur et bien entendu des effets de vitesse , de tempo .

Espace et temps sont des " cadres " nécessaires , des claviers sur lesquels l'oeuvre littéraire se construit et se lit , selon toute une série d'étendues spatiales et de durées temporelles variables . Ils résultent de processus qui sont indissolublement sociaux , individuels et collectifs . Ils sont liés au mouvement de l'existence du personnage . Exister , c'est développer l'espace et le temps , par et dans cette " existence " qui est action , passion , activité , sen-

---

timent et représentation .

L'étude portant sur l'organisation du récit , la narration , les personnages et leurs relations , l'espace et le temps , permet au lecteur de voir la manière dont les réverbères bleus sont structurés . Cette perspective donne le texte à étudier pour lui-même , pour l'entrecroisement de ses thèmes , de sa " structure " , de ses modes , de ses figures , etc , .....

.... / ....

I . Organisation générale du texte :

I. 1. Enoncé narratif .

I. 1. a. Séquence initiale .

I. 1. b. Séquence finale .

I. 2. Transformation narrative .

I. 3. Intertextualité .

## I . Organisation générale du texte :

Un résumé permettra de mettre en évidence une certaine constellation d'événements et de personnages .

Le romancier , Ḥannā Mīna , veut traduire plusieurs comportements humains lors de la deuxième guerre mondiale . Avant que celle-ci ne soit déclarée , les habitants de Lattaquié menaient une vie normale . Lorsqu'elle éclate , elle bouleverse leur vie et remet en cause leurs habitudes matérielles et morales . Fāris , un jeune adolescent de 16 ans , est touché parmi les premiers , quand il perd son emploi , après la mobilisation de son patron . Le reste de la population comme Abū-Fāris , Umm-Fāris , al-Ṣaftallī , Ṣaqr , Umm-ṣaqr , al-Ḥalabī , al-Qindilift , Maryam al-Sūdā , Randa , Nuḡūm , 'Alī Maksūr , 'Abd al-Qādir et autres , ... subit à son tour la dégradation et la déchéance économique . Le chômage , la pénurie des produits alimentaires primordiaux et la hausse des prix paralysent l'économie . Prise de panique , la population cède à l'hystérie . Devant les artisans et les boutiquiers , les files d'attente s'allongent . Les disputes se multiplient . Celle de Fāris à la boulangerie de Ḥasan Ḥa-

---

lāwa est spectaculaire . A la suite de quoi , il est incarcéré .  
A sa sortie de prison , il se heurte de nouveau au problème  
du chômgé . Désespéré , il s'engage dans l'armée française  
pour gagner sa vie , ce qui suscite le mépris des siens .  
Mais la "population" ne reste plus inactive devant cette situa-  
tion dégradée . Les manifestations se succèdent . La plus  
importante est celle qui suit immédiatement la fin de la guer-  
re . Quand enfin , le pays , la Syrie , s'achemine vers l'in-  
dépendance , le jeune Fāris est déjà mort sur le champ de  
la bataille .

Les réverbères bleus constituent donc une construc-  
tion qui présente une histoire continue de la destinée du jeu-  
ne Fāris et celle de la population de Lattaquié . Ceux-ci  
sont tenus constamment à confronter la vie et à s'interroger  
eux-mêmes sur leur identité , sur la raison de leur existen-  
ce et surtout sur leur avenir . Cette construction semble être  
organisée comme un mouvement continu d'un point à l'autre .

La segmentation est une procédure par laquelle nous  
pouvons , dans ce mouvement continu , distinguer les unités  
narratives du texte .

---

Le tableau que nous proposons indique cette segmentation . Le tableau est divisé en trois parties : chaque partie regroupe des chapitres du roman . La première partie ( I ) comprend les chapitres 1 à 14 , la deuxième ( II ) de 1 à 19 ; quant à la troisième partie ( III ) , elle est constituée des trois derniers chapitres (1) .

Le tableau présente le ou les mots-idées-clés de chaque chapitre . Ce sont souvent des mots relevant du vocabulaire social et économique .

Certains chapitres (2) [ I, 2 ( du quartier à la ville ) , I, 3 ( du café à la pêche ) , II, 7 ( veillées familiales ) , II, 9 ( magasin de 'Alī Maksūr ) , II, 11 ( pauvreté dans la maison ) , etc , .... ] constituent des récits autonomes . les événements qui y sont relatés trouvent leurs solutions en dehors de l'intrigue romanesque . Ils ne dépendent du cadre général du roman que dans la mesure où ils apportent de nou-

---

( 1 ) La répartition de ces trois parties sont faites par l'auteur lui-même .

( 2 ) Les problèmes posés dans ces chapitres n'ont parfois aucune relation les uns les autres . Ils ne sont que les exposés d'événements fragmentaires . Ils n'ont pour point commun que d'appartenir au même contexte social .

veaux épisodes et reflètent d'autres aspects du thème central qui est la guerre et ses incidences sur la vie de la population .

Ainsi les chapitres se gonflent d'une masse d'événements ou se réduisent à un seul noyau . Mais dans l'un ou l'autre cas , ils sont toujours liés à la trame romanesque qui joue le rôle d'une importante unité intégrale .

A l'intérieur de ces chapitres ( ou unités narratives ), plusieurs couples et axes prennent toute leur dimension . Ceux-ci qui feront l'objet des relations entre les personnages ( troisième chapitre de la thèse ) confrontent deux ou plusieurs êtres différents ; ce face à face donne naissance à un jeu trouble d'images et l'un d'eux voit moins l'autre que l'image qu'il s'en était fait . Ce jeu fait naître dans le cœur du personnage le goût amer de la misère , de la souffrance et de la trahison:

---

II / DEUXIEME PARTIE :

chap.	(II, 1)	(II, 2)	(II, 3)	(II, 4)	(II, 5)	(II, 6)
Unités erratives	Compétition dans la prison	Souvenirs prison	Travail-chômage	Desespoir-chômage	Lettre du travail	Rencor Fāris Randa
AXES ET COUPLES	Population / Autorité		Fāris / Randa		Fāris / Mu'allima	
p.159	p.172	p.179	p.188	p.189 p.192p.193	p.197 p.198	
	COURAGE DE LA POPULATION		FĀRIS DESES-PERE			LES

TRANSFORMATION

SEGMENTATION DU T

I / PREMIERE PARTIE :

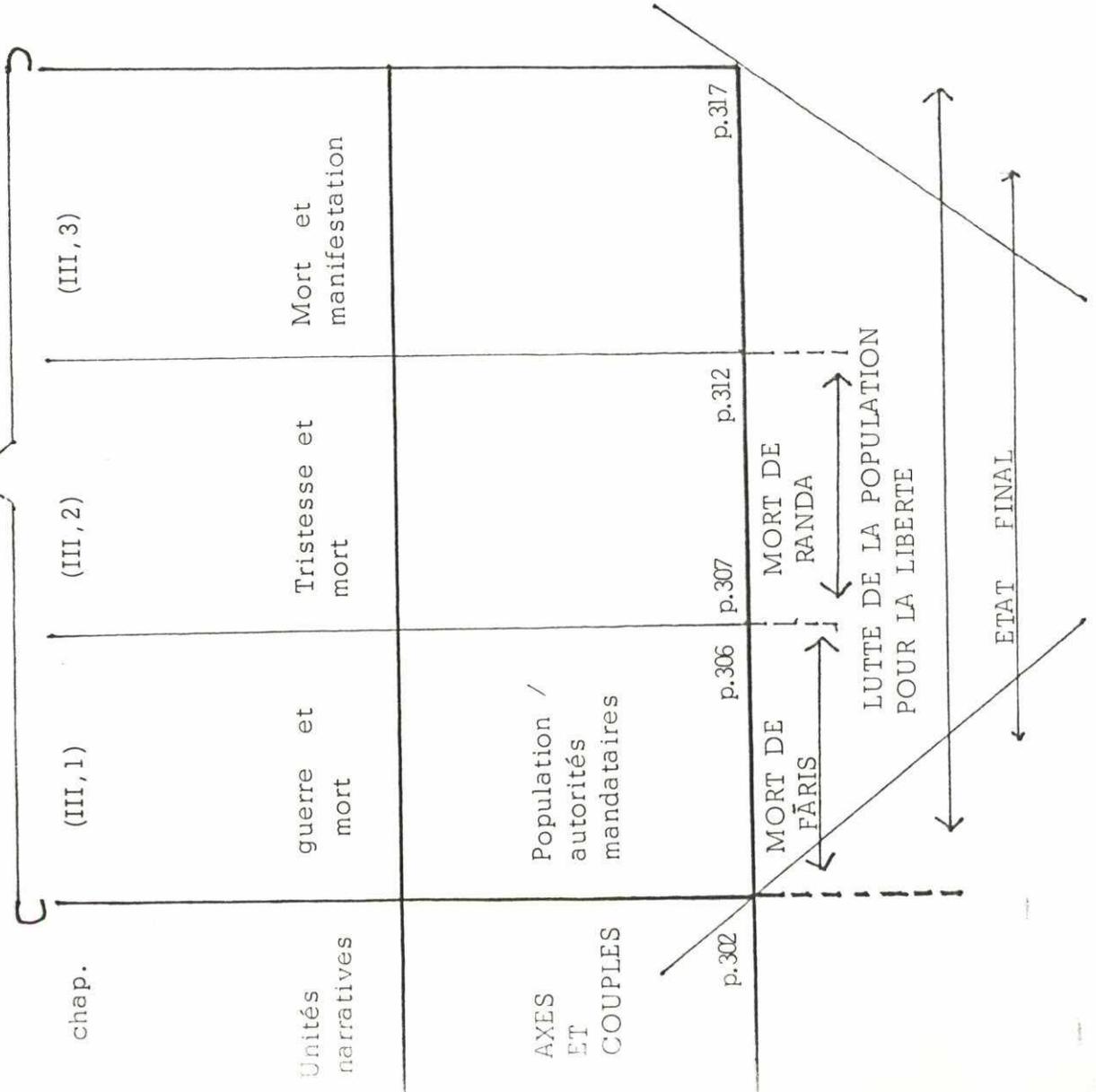
chap.	(I,1)	(I,2)	(I,3)	(I,4)	(I,5)	(I,6)	(I,7)	(I,8)	(I,9)	(I,10)	(I,11)	(I,12)	(I,13)	(I,14)
Unités narratives	Guerre-chômage	quartier de la ville	Du café à la pêche	Carte de pain	Femme et compétition	Femme et pain	Compétition kérosène	Danger dans la ville	Compétition boulangerie	Travail-tabac	Courage-prison	Mort dans la maison	Manifestation	Peur dans la prison
AXES ET COUPLES		Population/occupant étranger		Muhtār / 'Abd al-Qādir Ḥalabī			Pêcheurs/Italien		Fāris / Hasan Ḥalāwa Nationalistes / Français		Fāris / 'Abd al-Qādir		Population/soldats	
	p.18	p.28	p.38 p.39	p.69	p.73	p.81	3	p.99	p.108	p.109 p.117	p.125	p.134	p.142	p.148 p.149 p.158
		DEGRADATION DE LA SITUATION			RUEE VERS LES PRODUITS ALIMENTAIRES					RUEE VERS LES PRODUITS ALIMENTAIRES			la population décide d'organiser la manifestation	Arrestation de Fāris
		FLANERIE DANS LE QUARTIER												
		ETAT FINAL												

SEGMENTATION DU TEXTE

TRANSFORMATION NARRATIVE

( fig. 1. a. )

III / TROISIEME PARTIE :



\_\_\_\_\_ axe des unités narratives  
 \_\_\_\_\_ limite des chapitres  
 chap. chapitre  
 P. page

SEGMENTATION DU TEXTE  
( fig. 1. c. )

Dans la première partie - de la page 18 à 158 <sup>(1)</sup> - les événements se succèdent . Ils commencent dans la rue , en montrant les effets de la guerre , et ils se dénouent en prison . Le rythme suit donc l'évolution du sort du personnage principal Fāris :

Dégradation de la situation de Fāris ,  
chômage \_\_\_\_\_> Flânerie dans le quartier  
et la ville \_\_\_\_\_> Ruée de Fāris vers  
les produits alimentaires \_\_\_\_\_> Arres-  
tation de Fāris .

Dans cette chaîne , le personnage principal Fāris est l'énergie motrice .

Cette partie traite aussi de la population de Lattaquié avec ses mouvements , ses joies et ses malheurs . Elle présente la seconde guerre mondiale qui bouleverse la ville et par là même la société syrienne : les coutumes , les pensées et les mentalités rompent avec les normes traditionnelles :

Dégradation de la situation générale:  
guerre \_\_\_\_\_> Ruée de la population vers les produits alimentai-

---

( 1 ) Les dix-sept premières pages du texte sont consacrées à la préface présentée par le critique Šawqī Baġdādī .

res \_\_\_\_\_> la population décide  
d'organiser une manifestation.

La deuxième partie - de la page 159 à 300 - suit l'évolution du personnage principal. Ce dernier y reste prédominant et " reflète " en quelque sorte la vie de ses concitoyens . Du chapitre 3 au chapitre 19:

Fāris désespéré \_\_\_\_\_> les amours  
de Fāris \_\_\_\_\_> Fāris de nouveau  
désespéré \_\_\_\_\_> voyage de Fāris .

Ces jalons sont subsumés dans une grande catégorie: "la la ou les aventures(s) de Fāris". (1)

Dans cette partie, bien que Fāris y soit prédominant, le romancier décrit aussi le courage de la population chapitres: [(II, 1); (II,2); voir fig. 1.b.] manifesté dans la lutte que mènent 'Abd al-Qādir et Ḥalabī, organisant des manifestations pour venger Fāris et ses camarades victimes de Ḥasan Ḥalāwa. Il décrit les actions et les préoccupations d'autres personnages, par exemple d'al-Ṣaftalī et de sa femme, qui se débattent contre la pau-

---

( 1 ) La deuxième partie peut s'intituler ainsi . Elle est structurée selon les impératifs d'un temps qui note , au fur et à mesure la déchéance de Fāris et son désespoir .

vreté [ chapitre II 19 ; voir . l . b . ] .

La troisième partie , très courte ( 16 pages ) , s'ouvre sur la mort de Fāris en Libye [ chapitre III , I ; voir fig. l . c . ] et celle de Randa [ chapitre III , 2 ; voir fig. l . c . ] . Elle s'achève sur une manifestation pour l'indépendance totale et le départ des troupes françaises de la Syrie [ chapitre III, 3 ; voir fig. I. c . ] .

Remarquons ainsi que le découpage en chapitres restitue l'ensemble des actions qui ont eu lieu à un moment donné de différents personnages .

Par ce découpage , nous pensons , en constatant la plupart des chapitres , à la méthode cinématographique dites " image par image " qui permet à décomposer le mouvement qui , dans la réalité , est perçu dans son ensemble .

I . 1 . Enoncé narratif :

Il convient d'être attentif au borne du récit pour essayer de le saisir comme un tout signifiant . Cette importance a été signalé par plusieurs théoriciens et critiques tels Luckacs<sup>(1)</sup> , Barthes<sup>(2)</sup> ou , plus récemment Greimas<sup>(3)</sup> ou Kristeva<sup>(4)</sup> .

C'est à partir de cette approche que nous étudierons l'oeuvre de Ḥannā Mīna , les réverbères bleus :

I. 1. a. Séquence initiale :

Le roman s'ouvre sur la déclaration de guerre de la

---

(1 ) cf , Luckacs , G. , La théorie du roman , Edition Gonthier , 1963 , p. 77 .

(2) cf , Barthes , R. , Degré zéro d'écriture , repris dans Nouveaux essais de critiques , Point , Seuil , 1953 , 1972 , p. 146 .

(3) cf , Greimas , A.J. , Sémantique structurale , Lib. Larousse , 1966 , p. 207 .

(4) cf , Kristeva , Recherches pour une sémanalyse , Ed. du Seuil , 1961 , p. 121 .

France et de l'Angleterre à l'Allemagne , le 3 Septembre 1939  
chapitre [I, 1 , voir fig. 1. a. ] .

Fāris , le personnage principal , est alors un garçon de seize ans " qui rêve d'aventures extraordinaires et qui espère obtenir les " choses " dont il est privé " (..)  
wa yaḥlumu bi-muḡāmarāt ḥāriqa amalan bi-l-ḥuṣūl ‘alā mā ḥurima minhu <sup>(1)</sup>.

De la guerre , il ignore tout " à part le fait qu'elle représente un événement extraordinaire , terrible . Mais c'est justement pour cela qu'elle le passionnait " ... siwa anna-ḥā ( al-ḥarb ) ḥadīṭ ḡayru ‘ādī , faẓī‘ , wa kāna huwa muḡraman biḥā lidālik <sup>(2)</sup> .

Mais voilà que Fāris en subit une première conséquence : son patron , un ancien soldat français , mobilisé , ferme sa boutique et Fāris perd son travail <sup>(3)</sup> .

Comme pour Fāris , la vie de la "population" <sup>(4)</sup> va

---

(1) Roman , p. 18 .

(2) Ibid , p. 18 .

(3) ibid , p. 18 .

(4) On entend par là , la population de Lattaquié représentée par les personnages Abū-Fāris , Umm-Fāris , al-Ḥalabī , al-Ṣaftallī , ‘Abd al-Qādir , al-Qindilift , Maryam al-Sūdā , Nuḡūm , Randa et autres .....

se dégrader [ chapitre I, 1 et I, 2 ; voir fig. 1.a. ] .

hādā mā kāna fi-l-mādī ... amma-l-  
ān fa qad inqadā kulluhu ... (1)

" Ceci est arrivé dans le passé ..Tan-  
dis qu'aujourd'hui tout s'est écrou-  
lé .... " .

L'énoncé illustre l'opposition temporelle :

hādā mā kāna  
  
Avant

amma-l-ān  
  
Maintenant

" Avant guerre " , malgré la pauvreté et la misère ,  
la " population " arrivait à suivre tant bien que mal . " Main-  
tenant " que les retombées de la guerre se font de plus en  
plus sentir , la vie quotidienne devient infernale à cause de  
l'infortune " , de la hausse des prix , de la pénurie des pro-  
duits alimentaires nécessaires et , bien entendu , du "black-  
out " mesure de défense anti-aérienne .

" Chômage " , " pauvreté " , " misère " sont les  
éléments négatifs qui se conjuguent pour constituer une si-  
tuation menaçante que les personnages ne peuvent éviter par-  
ce qu'ils y vivent .

---

(1) Roman , p. 38 .

A quoi s'ajoute un autre élément négatif , celui de la peinture des " lampes " en bleu . Cette caractéristique annonce le début de la guerre et révèle l'émotion et la peur . Elle est manifeste dès le titre du roman .

Le titre , avec la couleur bleue des " réverbères " , est important ( au début du roman , ils sont peints en bleu . Ce n'est que vers la fin qu'ils perdront cette couleur . Ce changement de couleur est signifiant dans le texte ) .

Le titre est composé de trois éléments : l'article défini al : " les " , le substantif maṣābīḥ " réverbères " et le qualificatif zurq " bleus " .

Cette composition évoque plusieurs points intéressants :

1 . Elle s'ouvre tout d'abord sur un article défini pour suggérer la particularité . Celle-ci essaie de traduire un certain choix et une certaine volonté de l'auteur : démontrer les circonstances difficiles vécues par la population aussi bien durant la seconde guerre mondiale que sous l'occupation étrangère .

2 . Elle est constituée :

— . d'une part , par un nom commun au " pluriel brisé " ( ḡamʿ al-taksīr ) pour montrer la " diversité "

---

et la multiplicité des réverbères . Ces derniers indiquent ainsi des foyers lumineux et , par là même , une ville entière , celle de Lattaquié . Bien entendu , cette signification ne sera prise en considération qu'après la lecture du roman ;

\_\_\_ . d'autre part , par un qualificatif qui signale l'apparition d'une situation dégradée . Le recours du romancier à la forme masculine zurq et non pas à celle du féminin zarqā' renforce l'idée de la multiplicité des foyers , menacés par la pauvreté et le " black-out " anti-aérien , indiquée par les " réverbères " .

La valeur sociale du titre vient du fait qu'il recrée un espace contextuel . Les " réverbères bleus " rappellent le fléau de la guerre qui transforme la clarté en ténèbres . Il ramène à un contexte où les couleurs réfèrent aux bouleversements de la vie de la société en général.

Dés le titre se trouve donc dégagé l'état qu'on peut qualifier de " dégradé " sur lequel sera ensuite construit le roman .

Le fait de peindre les lampes en bleu et de décrire la panique du début de la guerre d'une part ; la misère , la pauvreté et le chômage d'autre part , sont là des éléments qui se conjuguent pour refléter la vie pénible et difficile que

---

que mène la population de Lattaquié . C'est dans ce contexte que l'environnement de cette dernière et celui de Fāris commencent à se rétrécir . Ils vont donc lutter contre cette situation " dégradée " . Dans ce cas , le lecteur est jeté ( in média res ) ; les éléments de l'état initial sont dispersés le long de la diégèse . Pour arrêter l'état initial , il n'y a dès lors qu'un moyen : désigner les éléments de l'état final .

En suivant la progression de la lutte de Fāris ainsi que celle de la population , on peut démontrer l'expérience issue de cette lutte . D'où le rôle que joue la guerre dans ce roman : la guerre contraste avec la " stabilité " , formant un couple d'opposition que l'on peut relier à ce que nous avons déjà dégagé : Passé VS Présent , etc , ...

La voie narrative , en se diversifiant ( voix du narrateur complice ou objective , voix du personnage ) va renforcer la manifestation de la lutte des personnages du début à la fin du récit .

I. 1. b. Séquence finale :

Elle se referme sur plusieurs éléments :

— . la mort de Fāris <sup>(1)</sup> : le personnage principal qui avait le même but ( c'est-à-dire le refus de l'occupation étrangère ) que la " population " , par son engagement dans l'armée française , a rompu avec cette " population " . Dans les rangs de la France mandataire , il a perdu l'estime et l'amour des siens . Il est condamné . Sa mort représente le côté concrèt d'une condamnation concrète ;

— . les réverbères ( al-maṣābīḥ ) ont retrouvé leur couleur première :

( ... ) wa-l-maṣābīḥ ( ... ) ḡadat mu-  
ṣiṣṣatan ( ... ) <sup>(2)</sup>

" ( ... ) Les réverbères ( ... ) sont re-  
devenus lumineux ( ... ) " .

Cette caractéristique marque la fin de la guerre . elle exprime aussi la joie de la "population" de Lattaquié : il n'y a plus de danger ni d'insécurité pour le quartier , la ville et l'avenir ;

---

(1) voir fig. [1. c. chapitre III, 1] .

(2) Roman , p. 302 .

— . la grande manifestation organisée par la " population " ( chapitre III,3 ; voir fig. 1. c. ) pour chasser l'occupant étranger du territoire syrien :

( ... ) kāna Muḥammad al-Ḥalabī fi-l-muqaddima yahmilu-l-bayraq ( ... ) wa Abū-Fāris wa ṣaqr wa-l-Ṣaftallī wa 'Alī Maksūr yasirūn ( ... ) wa-l-nās yatasāra'ūn, fa-yandammun ila-l-muzāhara wa yahuzzūn qabadātihim fi-l-fadā' , mursilīna indāran bi-l-mawt awi-l-ḡalā' ( ... )<sup>(1)</sup>

" ( ... ) Muḥammad al-Ḥalabī était à l'avant garde des cortèges , portant le fanion ( ... ) . Les Abū-Fāris , Ṣaqr , Ṣaftallī et 'Ali Maksūr marchaient à l'arrière . Quant aux autres , ils étaient empressés à participer à la manifestation pour menacer ( l'occupant ) en lui adressant un ultimatum : la mort ou l'évacuation .. "

Dans ce contexte , tout se joue en profondeur à partir de l'axe " vie " VS " mort " qui articule la structure globale du récit . L'on pourrait donc considérer cet axe comme un noyau producteur de l'organisation sémantique du texte romanesque .

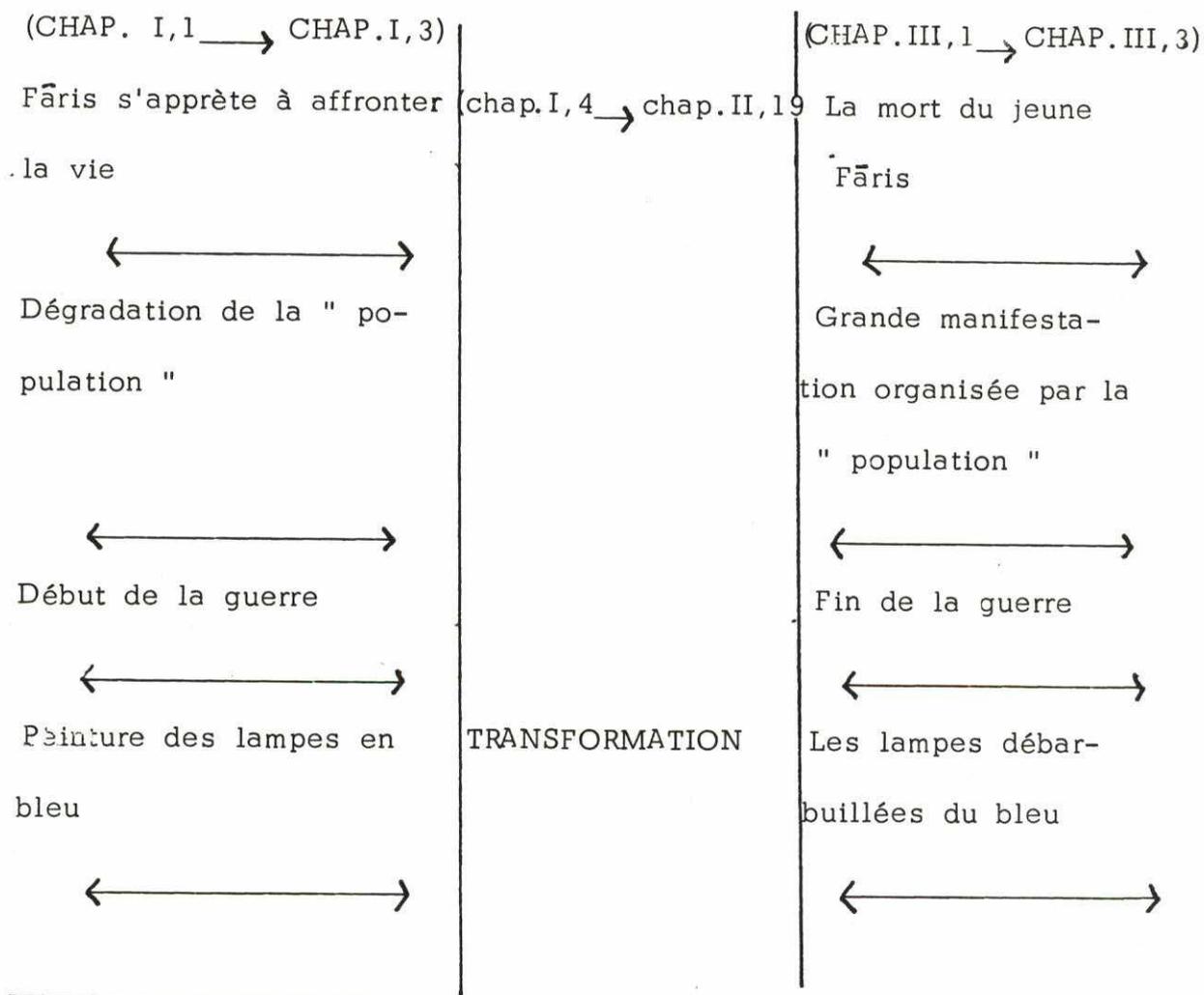
---

(1) Roman , p. 317 .

Du rapprochement systématique entre début et fin , R. Barthes tire une méthode d'analyse structurale du roman :  
 " établir d'abord les deux ensembles limites initial et terminal , puis explorer par quelles voies , à travers quelles transformations , le second rejoint le premier ou s'en différencie : il faut en somme définir le passage d'un équilibre à un autre " (1) .

la transformation du texte peut donc se résumer en un un passage d'une phase à l'autre : P1 \_\_\_\_\_> P2 .

La relation entre ces deux phases sera médiatisée par une troisième :



(1) Barthes , R. , ouv. cité , p. 146 - 147 .

## I . 2. Transfotmation narrative :

Le roman décrit la vie quotidienne d'un quartier précis de la ville Lattaquié , le quartier populaire d'al-qal'a , situé sur le flanc d'une colline où s'élevait jadis une " citadelle " . Dans ce quartier " le nombre des riches baissait d'année en année tandis que celui des pauvres augmentait de plus en plus " (1) .

Pauvreté , chômage , panique , etc , .... dressent l'image de la misère et de la souffrance de la " population" , acceptées comme inévitable .

L'auteur interdit une représentation narrative pour rendre compte de l'état dans lequel se trouve le personnage principal Fāris puis les Abū-Fāris , al-Şaftallī , al-Ḥalabī , al-Qindilift , 'Abd al-Qādir , Umm-Fāris , Maryam al-Sūdā , etc , ... aux chapitres [ ( I,4 ) - ( I,5 ) - ( I,6 ) - ( I,7 ) - ( I,8 ) ; voir fig . 1. a. ] . Au niveau sémantique , on a une opposition :

Dominant	VS	Dominé .
Autorités	VS	Population.
Minorité	VS	majorité.

---

(1) Roman , p. 30

Riche VS Pauvre.

Le pouvoir et la richesse sont détenus par le groupe des forts " dominants " , tandis que la population est l'objet sur lequel s'exerce ce pouvoir , elle est " dominée " . Les autorités mandataires ont , comme traits permanents , la puissance et la richesse . Tandis que le groupe des faibles a comme marques caractéristiques la pauvreté , la misère et la souffrance .

La résistance de la " population " aux autorités mandataires commence à se manifester par diverses réactions:

Ainsi , elle rejette le nom que les autorités mandataires ont donnée à une nouvelle rue : šāri' fransa " rue de France " :

( ... ) hāda-l-ism lam yahbiṭ ilā 'alem  
al-wāqi' , zalla fi-l-balāḡāt al-rasmiyya  
wa dawā'ir al-barīd . amma-l-sukkān fa-  
kānu yusammūnahu mā tābat lahum al-tas-  
miyya , fa-'ida dukira ismu fransa šatamū  
wa baṣaqū wa tawā' adūhā bi-yawmin  
ṣasīb( ... ) (1) .

" (...) Ce nom n'existe pas vraiment en réa-

---

(1) Roman , p. 29 - 30 .

lité . Il a existé dans les communi-  
qués officiels et dans les bureaux de  
postes . Les habitants , eux , lui (la  
rue) donnaient le nom qui leur plaisai-  
ent et crachaient , juraient et menaçait  
ent à chaque fois que quelqu'un mention-  
nait le nom de France ... "

" Refus " , " volonté " , " menace " sont les premiers  
signes de la prise de conscience de la population et de la ten-  
sion accrue entre le groupe des forts et le groupe des faibles .

La situation présente où tout le monde parle de ḥarb (1)  
" guerre " , faqr (2) " pauvreté " , biṭāla (3) " chômage " ,  
bitāqat ḥubz (4) " carte de pain " , mawt (5) " mort " , etc , .....

Le chapitre ( I,9 ; voir fig. 1.a. ) accentue la tension

---

(1) Roman p. 38 , 39 , 48 , 50 , 52 , ...

(2) Ibid , p. 41 .

(3) Ibid , p. 41 .

(4) Ibid , p. 69 .

(5) Ibid , p. 69 .

entre la population et les autorités mandataires : une querelle éclate dans la boulangerie de Ḥasan Ḥalāwa où la foule réclame du pain . La police française intervient et un affrontement a lieu :

kāna-l-nās lā yas'alūn māḍā ḥadāta : duf-  
ʿatan wāḥida mundu wuṣūlihim yadhulūn al-  
maʿraka , wa yaʿrifūn bi-sababin min šuʿū-  
rihim al-waṭanī ayṅa yuwaḡḡihūn ḍarabātihim <sup>(1)</sup>

" Les gens ne cherchaient pas à savoir , ce qui se passait . D'un seul coup et à peine arrivés sur les lieux , ils se jettent dans la mêlée sachant par simple patriotisme où frapper .. " .

" Courage " , " bagarre " , " solidarité " , " patriotisme " , éléments dont la "population" était privée aux chapitres [ (I,4) - (I,5) - (I,6) - (I,7) - (I,8) ; voir fig. 1. a. ] . Ces éléments s'ajoutent aux : " refus " , " volonté " et " menace " permettent de marquer l'évolution de la "population" .

Arrêté et torture , le jeune Fāris passera un an et demi en prison [ chapitre I,11 ; voir fig. 1. a. ] ; de la boulangerie à la prison , par un déplacement horizontal , Fāris com-

---

(1) Roman p. 116 .

mence une nouvelle vie . Il fait la connaissance du jeune nationaliste ‘Abd al-Qādir dont l'importance se précise par les rôles qu'il joue dans le récit . Il est , en un sens , le guide de Fāris dans sa prise de conscience en prison , parce qu'il lui transmet les idées révolutionnaires . Il lui apprend qu'il existe des " livres interdits " kutub mamnū‘a (1) qui peuvent envoyer leur détenteur en prison. Il lui inspire le courage et la détermination :

kun aqwā min al-mawt takun aqwā min  
al-hawf ... (2)

" Soit plus fort que la mort , tu seras  
plus fort que la peur ... "

" Peur " , " mort " , " courage " sont là des termes qui énoncent ces phrases . Celles-ci semblent en quelque sorte dépositaires du savoir : elles créent une situation dans laquelle ‘Abd al-Qādir demeure le sujet du faire . Fāris le suit , il dépend de lui , car c'est lui qui détient les clés de l'action . De cette relation ‘Abd al-Qādir / Fāris , se dégagent les oppositions suivantes:

‘Abd al-Qādir            VS            Fāris

---

(1) Roman, p. 161 .

(2) Ibid , p. 154 .

Sujet du faire :		Objet du faire :
" Informer "	VS	" Informer "
Dépositaire du		Récepteur du
savoir	VS	savoir

La dure expérience de la détention et le contact avec des prisonniers comme 'Abd al-Qādir font du jeune Fāris un homme mûr :

fi-l-siġn 'āšā Fāris fatan bayna-l-ri-  
ġāl , tumma šāra raġulan mitlahum..  
andaġahu bi-sur'a mā ra'ā wa mā sa-  
mi'a min šu'ūn al-ḥayāt .. (1)

" En prison , Faris avait été un jeune garçon parmi les hommes . Puis il était devenu un homme comme eux, ... vite mûri , grâce à ce qu'il avait vu et entendu sur les choses de la vie .. "

"Homme " , " mûr " , " choses de la vie " , ces éléments signifient l'"apogée" de la prise de conscience du personnage Fāris .

Les chapitre [ (I,11), (I,14) et (II,1) ; voir fig. 1. a et b. ] représentent une période de transition dans la vie du

---

(1) Roman , p. 159 .

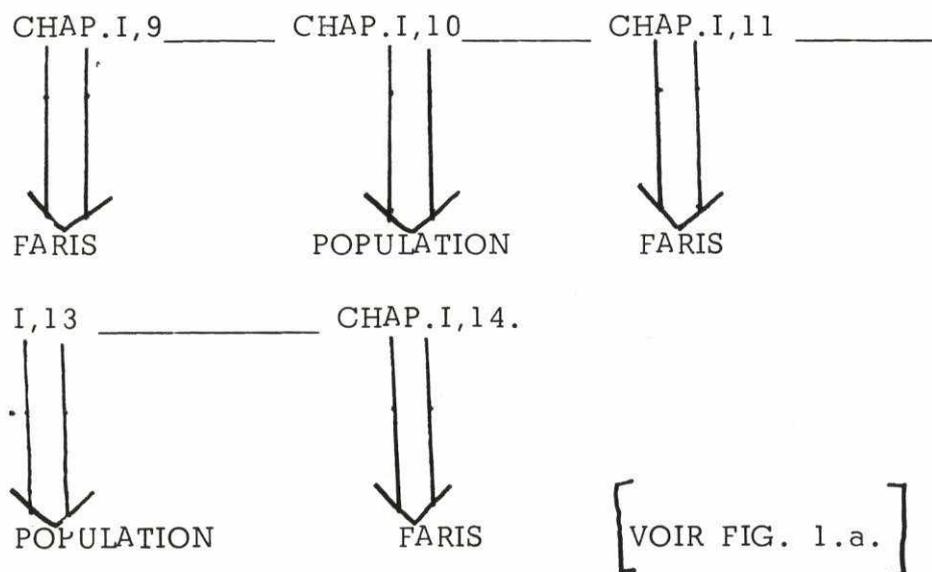
jeune Fāris . Le fait d'être emprisonné ici , entraîne les événements , les oriente et justifie leur déroulement . Tout se transforme . Bien qu'il ait été a 'gal min al-nisā' " plus sage que les femmes "(1) . Fāris parvient à résister à sa double crainte : d'une part la peur de la prison et d'autre part la crainte d'être déshonoré aux yeux des révolutionnaires quand ils sauront qu'il a eu peur .

Hors de la prison [ chapitre I,13 ; voir fig. 1.a. ] , les manifestants sillonnent les rues de la ville , pour protester contre l'incarcération de Fāris et des autres patriotes . dispersée par la police française , la " population " fait alors grève générale de cinq jours . Puis la vie reprend son cours normal , à la suite de promesses formulées par les autorités . Ces promesses ne seront tenues que partiellement ; la ration de farine donnée aux boulangers sera augmentée; mais il n'y aura pas de libération des détenus .

Le narrateur développe ainsi deux histoires qui alternent : celle du personnage Fāris et celle de la " population " de Lattaquié :

---

(1) Cet énoncé signifie notamment la " timidité " manifestée par le jeune Fāris



Cette manière de construire le récit obéit à la loi d'entrelacement ou d'alternance .

A sa sortie de la prison , Fāris est devenu un autre individu . La vie en prison l'a transformé . Son caractère s'est endurci . Son adolescence est terminée . Il commence à fumer<sup>(1)</sup> . Les membres de la "population" - même Ḥalabī - l'accueillent avec cordialité<sup>(2)</sup> . Mais en sortant de prison , Fāris se heurte aux difficultés de la vie : " chômage " , " guerre " , " misère " , etc, ..... Les deux chapitres [ (II,2) et (II,3) ; voir fig. 1. b. ] accentuent la montée dramatique .

Désespéré , Fāris est contraint d'aller chez la femme de son ancien patron au matḡar " magasin " pour lui demander

---

(1) Roman , p. 177 .

(2) Ibid , p. 183 .

du travail . Si la prison [ chapitre I,11; I,14 et II,1 ; voir fig. 1. a et b. ] n'est qu'une partie de l'école des hommes , l'autre partie est l'école des femmes . Fāris doit réussir dans les deux cas . L'occasion lui est offerte par cette veuve du quartier : la Mu'allima " la patronne " [ chapitre II,5 ; voir fig. 1. b. ] . Fasciné par son charme , Fāris ne pourra pas lui résister .

Grâce à elle , il obtient un emploi comme surveillant des travaux destinés à la " défense passive de la ville " ma-ṣlahat al-difā' al-salbī [ chapitre II,5; voir fig. 1. b. ] .

Mais divers obstacles rendent la relation entre Fāris et la Mu'allima difficile sinon impossible . Ceux-ci sont représentés :

— . par la famille de Fāris et les habitants du quartier . Ils ne sont pas hostiles aux relations sexuelles en général , seulement aux relations particulières avec une femme qui collabore avec l'occupant étranger ;

— . par l'opposition de Randa ( aimée de Fāris ) [ chapitre II,15 ; voir fig. 1. b. ) ] :

(... ) immā tilka-l-mar'a wa immā  
anā ?.. (1)

---

(1) Roman , p. 243 6 244 .

"(...) Ou bien cette femme , ou bien moi ?.."

— . La Mu'allima aussi le met devant un choix difficile :

idā kunta lā taqdi-l-layla kullahu 'in-  
dī fa lā tarǧi' ilayya<sup>(1)</sup> .

"si tu ne passes pas toute la nuit chez moi , ce n'est plus la peine de revenir "

Chacun de ces choix place Fāris dans une situation critique , aussi bien pour lui que pour les autres . S'il continue à aller chez la Mu'allima , il perd l'amour sincère de Randa ainsi que l'estime de ses parents et des habitants du quartier . Si , au contraire , il rompt avec la Mu'allima , il risque de perdre son travail au " service de la défense passive " . Car la relation entre Fāris et Mu'allima n'a de profit que le plaisir physique et la possibilité d'avoir un travail .

Au chapitre II,14 ( voir fig. 1. b.) , Fāris décide de rompre avec la Mu'allima parce qu'il ne peut pas continuer à désobeir à son père et à son entourage . Il opte pour l'amour de sa petite aimée Randa . Lors d'une rencontre , dans le chapitre II,15 ( voir fig. 1.b. ) , Fāris parle de leur mariage . Cela permet à Randa et à Fāris d'établir un équilibre heureux .

---

(1) Roman , p. 244 .

Mais au chapitre II,16 ( voir fig. 1. b. ) , cet équilibre est rompu . Il y a un renversement de situation . Fāris, encouragé par l'exemple d'un ami - Nuḡūm - désireux de gagner de l'argent , d'échapper à la misère de sa vie et de vivre une aventure , envisage de rejoindre la troupe des volontaires et de partir en Libye avec l'armée française [ chapitre II,17 ; voir fig. 1.b. ] .

Comment un syrien pourrait - il accepter de servir dans l'armée de l'occupant ?

Comment accepter de verser son sang pour une cause qui n'est la sienne , sans passer pour un traître aux yeux de tous ?

Cette attitude est plus ou moins " acceptable " , lorsque Fāris se considère comme un simple individualité : il peut accepter la proposition et entrer dans le jeu de Nuḡūm . Mais quand il se considère comme un élément de la population qui lutte contre les autorités mandataires , il se révolte :

(...) al-‘amā a-maḡnūnun anā ? wa mā-  
dā yaqūlu ‘annī hā’ulā’a-l-riḡāl ?<sup>(1)</sup>

"(...) Zut , suis-je fou ? Et qu'est-ce que ces hommes vont penser de moi ?"

---

( 1 ) Roman , p. 261 .

Le " je " , c'est-à-dire l'instance narrative  
de cette phrase se manifeste en un monologue intérieur [c  
pitre II,17; voir fig. 1.b. ] . Ce " je " , en l'absence d'un  
" tu " , s'adresse à lui-même pour atteindre un niveau de cons-  
cience plus élaboré que celui du dialogue , car il entretient  
un rapport sur lequel la présence d'autrui ne vient pas influencer .  
Le monologue , manifesté dans cette phrase , est le lieu où  
ce jeune Fāris se cherche , s'interroge et poursuit une réf-  
lexion sur son rôle dans le monde qui l'entoure .

Tourmenté par des questions , Fāris , d'abord , re-  
pousse l'idée de départ . Mais celle-ci recommence à le tra-  
vailler lorsqu'il se trouve sans emploi . Il finit par céder  
dans l'espoir de gagner beaucoup d'argent pour épouser la  
jeune Randa .

Ce comportement est considéré par la " population "   
comme blâmable .

L'engagement de Fāris constitue donc un élément par  
lequel l'individu s'exclut du groupe social , de la " popula-  
tion " . Il devient " étranger " à ce groupe .

La situation est totalement renversée . Le chapitre  
II,18 ( voir fig. 1. b. ) montre que Fāris b. Abī-Fāris qui a  
battu Ḥasan Ḥalāwa ( chapitre I,9 , voir fig. 1. a. ) s'est

---

enfui de la ville et s'est engagé . Sa mère apprend la nouvelle en pleurant . Quand à son père , il se contente de dire :

Fāris bahdal šībatī .. kuntu a‘tazzu  
bihi wa-l-ān aḥḡal .... laytahu ..  
māt ... (1)

"C'est fini pour Fāris ... Il a déshonoré ma vieillesse ... J'étais fier de lui , mais maintenant j'ai honte . J'aurais préféré qu'il fut mort ..."

Fāris , conscient de ses actes , voit la fissure qu'il provoque dans sa vie et pressent , douloureusement , l'effondrement .

Il se sent écrasé par son propre choix :

kāna ya‘rifu anna-l-tatawwu‘ ma‘a-l-  
faransiyyīn laysa bi-l-amr al-mustaḥabb  
(...) innahu yaš‘uru annahu aḥṭa’ā , lā-  
kinna-l-zurūf hiya allatī arḡamathu ‘ala  
irtikāb hāda-l-ḥaṭa’ (...) (2)

---

(1) Roman , p. 285 .

(2) Ibid , p. 286 .

" Il savait que servir comme volontaire dans l'armée française n'était pas un acte louable, ( ... ) il savait bien qu'il avait commis une faute , mais c'était aux circonstances qu'elle était due ... "

Cette faute marque le mouvement ascendant-descendant que Fāris effectue : il est une synthèse fatale entre ses illusions et la réalité . Voulant améliorer sa situation , Fāris ne peut pas échapper au destin tragique . La verticalité qu'il voulait ascendante [ prise de conscience , équilibre et mariage ] devient descendante [ engagement et voyage ( chapitre II,17 ; voir fig. 1. b.) ] .

La recherche de l'équilibre entraîne donc la chute vers la mort [ chapitre III,1 ; voir fig. 1. c. ] , ce que Gilbert Durand résume ainsi : " la mort (...) est le résultat direct de la chute "(1) .

Fāris est surtout la victime de ses illusions , en ce qui concerne le mariage que rendrait possible le voyage en Libye .

En s'engageant, il a tout perdu: la confiance et l'estime de

---

(1) Durand , G. , Les structures anthropologiques de l'imaginaire , introduction à l'archétype général , Paris , 1969 , p. 123 6 126 .

la population , la tendresse de ses parents , l'amour de Randa . Même la Mu'allima le chasse de chez elle :

al-ān fa qad ṣāra kullu ṣay> min al-mā-  
dī ...wa ṣirtu anā bi-là māḍī.. (1)

" Maintenant , tout est passé et moi je  
suis devenu sans passé ..."

L'utilisation du " je " a pour effet de montrer le " dégoût " , le " désespoir " et la " déchéance " , éléments qui vont accompagner la fin tragique de Fāris .

Quant à la " population " , elle termine son chemin en suivant l'itinéraire logique de son évolution et de sa prise de conscience .

Déchaîné par l'acte de Fāris , la " population " organise une manifestation pour l'indépendance et le départ des troupes françaises [ chapitre III,3 ; voir fig. 1.c. ] . son voeu sera plus tard exaucé .

En suivant l'itinéraire de Fāris et de la population , il semble que le romancier Ḥannā Mīna " s'essouffle à vouloir emboîter tous ces éléments dans un tout polyphonique . Toutefois on peut dire que l'architecture du texte repose justement sur la coexistence de ces deux programmes dynamiques .

---

(1) Roman , p. 286 .

Ainsi le texte opère une transformation entre :

1 . une situation initiale marquée d'un côté , par un jeune Fāris qui se cherche et qui se débat , durant la guerre , pour survivre ; et d'un autre côté , par une population marginalisée et soumise aux autorités mandataires ;

2 . et une situation finale marquée , d'abord , par la fin tragique du jeune Fāris , et ensuite par la libération de la population . Celle-ci n'est plus objet . Elle devient un sujet libre , capable d'assumer son histoire , libéré des autorités mandataires qui la maintenaient à l'écart .

Le passage d'une phase à l'autre marque donc l'évolution de Fāris d'une période de combativité à une période de découragement , et d'une ère négative à une ère euphorique , pour la population de Lattaquié .

### I . 3 . Intertextualité :

L'étude que nous proposons se déroule dans un cadre précis : mesurer l'importance des influences qu'a pu subir le roman . Bien entendu , le but de cette étude n'est pas de faire ici une critique autobiographique , mais seulement de voir dans quelle mesure les réverbères bleus sont le produit final de tout un processus complexe de transformations de l'expérience sociale et littéraire de Ḥannā Mīna . La création littéraire est un effort permanent d'assimilation et aucune oeuvre ne peut naître du néant .

Une telle approche du roman de Ḥannā Mīna rejoint ce que nous appelons le concept d'intertextualité , défini par J. Kristeva comme un phénomène d'"interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte "(1) . Et d'ajouter : " quel que soit le contenu sémantique d'un texte , sa condition de pratique signifiante présuppose l'existence d'autres discours "(2) .

en ce sens , la structure du chapitre [ I,10 ; voir fig. 1. a. ]

---

(1) Kristeva , J. , Problèmes de la structuration du texte , in théorie d'ensemble , tel quel , Seuil 1967 , p. 311 .

(2) Ibid , p. 313 .

a fait appel à une telle présupposition intertextuelle . Ce chapitre fait songer au roman La mère de Maxime Gorki . Il semble certain qu'en écrivant certains passages d'al-maṣābīḥ al-zurq , Ḥannā Mīna ait subi l'influence du maître . Il nous fait lui-même la confidence de cette influence dans son livre Hawāqīs fi-l-taḡriba-l-riwā'iyya :

(...) la qad ta'attartu , fi qaṣṣaṣī-l-qa-sīra-l-ūlā , allatī naṣaratha-l-ṣuḥuf fi-l-arba'īnāt , bi maksīm ḡurkī , wa qad yakūnu li-dālika atarun fī riwāyati " al-ma-ṣābīḥ al-zurq " ayḍan ... (1)

" (...) J'étais influencé , dans mes premiers écrits édités par les journaux dans les années quarante , par Maxime Gorki. Cela pourrait avoir eu aussi un effet sur mon roman " les réverbères bleus .. "

Par ailleurs , on peut penser que , dans les réverbères bleus , il y aura certainement d'autres textes [comme ceux de Zola , de Mérimée , de Balzac ou autres ..... ] qui sont présents , à des niveaux variables , pour des formes de " code " , des modèles rythmiques , fragments de langages so-

(1) Mīna , Ḥ. , Hawāqīs fi-l-taḡriba-l-riwā'iyya " Pensées sur l'expérience romanesque " p. 8 .

ciaux , etc , ... Si le choix est porté sur La mère de Gorki, c'est pour les deux raisons suivantes :

- . d'abord , l'influence de Gorki sur Ḥannā Mīna;
- . ensuite leur appartenance à la même tendance , c'est-à-dire , le réalisme socialiste .

al-maṣābīḥ al-zurq peut être ainsi comparé au texte de la La mère :

— . Texte 1 " La mère " :

1. La fabrique est une " haute cage de pierre " et le travail des ouvriers est un travail de " forçats " (1) .

2. Les ouvriers sont imprégnés d'exhalaisons moites de graisse de machines (2) .

3. Les ouvriers ont le visage " noir de fumée " (3) ; il perd son teint naturel .

4. Dans les rues menant vers la fabrique " les exclamations rauques des voix

---

(1) Gorki , M. , La mère , traduit du russe par René Huntzbucler , Editeurs Français Réunis , 1952 . Nous utilisons l'édition de la collection Hier et Aujourd'hui , 1961 , p. 1 .

(2) Ibid , p. 1 .

(3) Ibid , p. 1 .

endormies et des injures mauvaises déchiraient (...) l'air "(1).

— . Texte 2 al-maṣābīḥ :

1. al-ʿāmilat fa qad sirna mutamahhilāt kārihāt , ka-saḡīnāt yaʿudna ilā zanzanātihinna ... (2)

" les ouvrières , marchaient avec lenteur et dégoût , ressemblent à des prisonnières qui rentrent dans leurs cellules .."

2. fi ḡawwi-l-qabw , yanʿaqid ḡubār (..) fa yutqilu-l-hawāʾ wa yaḡʿaluhu " nīkūtīniyyan " natinan (...) yastanṣiquhu (...) al-ʿāmilāt (...) (3)

" L'air de la cave est infect (...) Les ouvrières (...) respirent l'odeur de la " nicotine " qui pourrit l'air (...)"

3. imtazaḡa-l-hawāʾ bi-l-ʿatama (...) (4)

---

(1) Gorki , M. , La mère , p. 1 .

(2) Mina , H. , al-maṣābīḥ , p. 120 .

(3) Ibid , p. 117 6118 .

(4) Ibid , p. 118 .

" L'air infect fusionne avec l'obscurité (..) " =  
Cet air rend les visages des ouvrières , de la  
régie de tabac , décolorés .

4. (...) iḥṭalaṭa-l-ṣiyāḥ bi-l-ṣatā'im (... iṣā-  
ratan ilā anna maw'ida-l-zuhr qad ḥān (...)<sup>(1)</sup>

" (...) Des exclamations se mêlent à des injures  
res (...) : c'est l'heure du midi (...) "

Remarquons ici qu'entre le discours des réverbères bleus  
et le lecteur , intervient des " discours " étrangers ayant le  
même thème pour affirmer ensuite que c'est dans son interaction  
avec ces " discours " que le roman des réverbères bleus peut  
s'individualiser et s'élaborer stylistiquement .

C'est le cas du rapport que nous avons évoqué , entre  
le texte [1] "Là mère " et le texte [2] al-maṣābīḥ al-zurq .  
Ces textes peuvent s'organiser en deux champs lexicaux :

---

(1) al-maṣābīḥ al-zurq , p. 120 .

Texte 1 La fabrique	Texte 2 Cave de l'entepôt de tabac
Ouvriers	<u>'Amilāt</u> " ouvrières "
Cage	<u>al-qabw</u> " cave "
Fofçats	<u>Saġināt</u> " prisonnières "
" Exhalaisons moites de graisse de machines "	<u>{rā'ihāt al-nīkūtīne tuḡgilu-</u> <u>l-hawā'</u> "L'odeur de la nicotine pourrit l'air "
"Visages noirs de fumée"	<u>imtazaġa bi-l-'atama</u> "Il [l'air] fusionne avec l'obscurité"
Des exclamations et des injures mauvaises	<u>{iḡtalata-l-hawā' bi-l-ṣatā'im</u> " des exclamations se mêlent à des injures "
DYSPHORIE	DYSPHORIE

Nous avons relevé , dans ce tableau , des échos de très célèbre début de La mère chez Ḥannā Mīna . Gorki décrit la fabrique avec sinistre atmosphère . Cette dernière , comme un monstre terrifiant " engloutit " <sup>(1)</sup> les ouvriers qui , leurs visages , sont noirs de fumées . Cette image qui métamorphose la fabrique en lieu lugubre , nous la retrouvons dans al-maṣābīḥ al-zurq , l'auteur décrit la cave de l'entrepôt de la régie de tabac où travaille la mère de Fāris : " l'entrepôt vomit des têtes humaines aux visages décolorés par l'air infect de la cave " <sup>(2)</sup> . Ce passage rappelle tellement le début de La mère que nous n'avons pas pu résister à l'idée du tableau établi en haut .

Ainsi , le texte [1] et le texte [2] ont en commun les sèmes de la dysphorie . Les ouvriers de la fabrique ressemblent à des " forçats " , enfermés dans une " cage de pierre " . Quant aux ouvrières de l'entrepôt du tabac , elles ressemblent à des prisonnières qui " rentrent dans leurs cellules " .

Dans l'un et l'autre cas , un monde négatif , pourri et dysphorique semble caractériser les ouvriers et les ouvrières

---

(1) La mère , p . 1 .

(2) al-maṣābīḥ al-zurq , p . 120 .



Ḥannā Mīna ayant son propre énoncé , authentique par sa couleur locale , semble toutefois préférer l'usage de certains procédés de l'énonciation gorkienne . Cet usage ne constitue pas un handicap , ni un point négatif , car il est secondaire : en retranchant ces quelques passages , l'oeuvre réussit toujours à s'imposer .

Contentons-nous de l'exemple<sup>(1)</sup> que nous avons cité , pour souligner ainsi l'intertextualité . Celle-ci , attirant l'attention du lecteur sur l'importance des textes antérieurs en l'occurrence , La mère de Gorki conduit à considérer ces textes comme des contributions à un code qui rend possibles les diverses effets de signification . Le jeu de l'intertextualité nous invite ici à une lecture relationnelle , à un mouvement de va-et-vient entre le texte de Mīna et le texte de Gorki , d'où il tire ses présuppositions . Cette intertextualité est plutôt d'ordre stylistique ou réthorique si l'on veut . Le " romantisme " des deux auteurs se trouve mis en valeur par la peinture des paysages et des lieux dans laquelle sont

---

(1) Il existe d'innombrables exemples qui confirmeraient l'interaction textuelle . Celui que nous avons choisi est le plus signifiant .

exprimés l'espoir , l'angoisse , la colère et l'engagement politique de l'écrivain . Ce dernier trait de l'élaboration romanesque fut à l'origine de l'étiquette de " romantisme révolutionnaire " sous laquelle fut classée l'oeuvre de Gorki .

L'étude de l'intertextualité permet donc de situer les réverbères bleus dans un rapport dynamique avec ce qui a déjà été exprimé par d'autres . C'est non seulement le langage " littéraire " transgressif qui est repris dans une série de rappel de conventions de l'écriture anonyme , mais aussi l'espace intertextuel introduit en abîme au cœur de l'oeuvre de Ḥannā Mīna .

Les réverbères bleus sont donc nourris non seulement de la propre expérience de l'écrivain , mais aussi d'autres discours , d'autres oeuvres et d'autres écritures .

En termes plus simples , l'intertextualité est la bibliothèque idéale de l'écrivain ou autrement dit tout ce qu'il a pu lire , entendre et enregistrer au cours de sa vie , tout ce qui a pu le contribuer , parfois indirectement à la création de son oeuvre . Sollers a raison de dire qu'un texte s'écrit avec d'autres textes , d'autres discours et non pas seulement avec des phrases et des mots .

---

Influences de tout genre - littéraire ou autres....-  
et qui peuvent aussi bien constituer une matière à de nou-  
velles réflexions que concourir à l'apprentissage , la forma-  
tion de l'écrivain quant à la technique narrative .

.... / ....

II . La technique narrative du texte :

II. 1. Les registres de parole .

II. 2. Les visions du narrateur .

## II . Technique narrative du texte :

Un récit ne se raconte pas , il est raconté et ne parvient au lecteur qu'à travers une médiation : celle du narrateur . Celui-ci laisse ses empreintes sur le récit qu'il produit . Il le modalise . Le " point de vue " , comme le dit W. C. Booth , est un " truc " technique , un moyen pour parvenir à des fins plus ambitieuses<sup>(1)</sup> . Ces fins ne sont autres que les effets que laisse un texte sur son lecteur.

Notre propos commencera par des questions dont la réponse permettra d'abord , de " reconnaître celui qui parle<sup>(2)</sup> ; et ensuite de savoir ce qu'il raconte ( comment et pourquoi). En d'autres termes , nous nous interrogeons sur la " personne " par laquelle le récit est raconté . Cette question concerne l'identité du narrateur : est-il " dans l'histoire " ou " hors de l'histoire " qu'il raconte ? Choisit-il de mettre l'accent sur l'acte de raconter ou au contraire , masquer les tra-

---

(1) Booth , W. C. , " Distance et point de vue " in poétique du récit , 1977 , p. 87 .

(2) C'est l'instance narrative que Genette classe sous la catégorie de " voix " que nous allons considérer ici .

ces de sa présence dans le récit ?

Autant de questions préalables que nous voulons mettre en évidence pour pouvoir éclairer la situation du récit de Ḥannā Mīna ou encore l'ensemble des protocoles selon lesquels le récit est " consommé " .

Le narrateur , dans les réverbères bleus , n'a aucun rôle actantiel ou figuratif dans la diégèse , mais il reste un " être de papier " que l'on peut étudier . Il est un narrateur non représenté , absent de l'histoire qu'il raconte ( extradiégétique ) . Il opte pour un " il " impersonnel derrière lequel il est insaisissable . Il intervient pourtant régulièrement pour présenter , expliquer ou commenter . Il est le sujet de la narration<sup>(1)</sup> , celui qui met en place la fonction des personnages , de l'espace , du temps , etc , .... Il utilise - pour la mise en discours - les procédures suivantes :

## II. 1. Les registres de parole :

Les " signes du narrateur " pourraient être perçus sinon par la prise en considération des registres de parole ( mode de la représentation et de la narration ) . Ces " regis-

---

(1) Tomiche , N. , " Séminaire de 12 / 05 / 86 , Université de Paris III .

tres de paroles " (1) , concernant précisément la façon dont le narrateur expose l'histoire , la présente .

L'analyse du passage suivant pourra révéler le type de parole narrative en jeu ( le mode de la représentation ) :

— Mā ra'yuk idā ahfaynā zuḡāqat al-  
ḡāz 'ani-l-Şaftallī ?

" Qu'est-ce que tu penses si nous dissimulions la bouteille de kérosène de Şaftallī ? "

— ra'yī ? 'azīm .. lākin ayna-l-Şaftallī ?

" Mon avis ? Magnifique .. Mais où est Şaftallī ? "

— dahaba warā'a-l-Qindilift ..

" Il est parti derrière Qindilift .."

— limādā ?

" Pourquoi ? "

— hākadā ..

---

(1) " C'est à ces registres qu'on se réfère lorsqu'on dit qu'un écrivain " montre " les choses , alors que tel autre ne fait que les " dire " ( Genette , G. , Figures III , Seuil , 1972 , p. 183 .

" Comme ça .. "

'wa ada yaṣ'al : (1)

" Et il recommença à poser des questions:"

alā ta'rifin ?

" Ne le sais-tu pas ? "

wa gālat māziḥatan : (2)

" Et elle dit en plaisantant : "

dahaba li-yaqra'a fi-l-inḡīl ..

" Il est allé lire l'Evangile .."

tumma ibtasamat bi-ḡayri irādatihā li

hāda-l-ḡawāb .. (3)

" Et elle sourit malgré elle à cette réponse .. "( 4)

Dans ce passage , le lecteur est jeté en pleine action ( in medias res ) . C'est un dialogue au style direct . Il s'agit donc du monde de la " représentation " dramatique qui consiste dans la citation littérale des paroles des personnages . Cette situation de dialogue fonde un rapport " je-tu " constitué par celui qui parle à celui à qui le " je "

---

(1) , (2) et (3) On remarque la présence du narrateur : c'est lui qui parle .

(4) Roman , p. 94 .

s'adresse ( la personne non-je ) . Au couple locuteur-allo-  
cataire ( ici , le personnage principal Fāris et le personnage  
Maryam al-Sūdā ) présents dans cet endroit , s'oppose le  
" il " de celui qui est absent et dont on parle ( Şaftallī ) .  
Les trois personnes , on le voit , ne sont pas sur le même  
plan et les rapports qu'elles entretiennent entre elles relèvent  
de ce que Benveniste a proposé d'appeler " une corrélation de  
personnalité " qui s'oppose le couple d'interlocuteurs au " il "   
dont ces derniers parlent .

Cette relation discursive , ainsi que le style di-  
rect lié en général à l'aspect subjectif du langage , situent  
le texte dans le domaine de l'énonciation du " discours " .  
Comme nous l'avons vu , l'information nous est présenté com-  
me venant des personnages et non du narrateur . Ce mode  
qui suppose l'effacement du narrateur est utilisé chaque fois  
que l'auteur veut mettre l'accent sur un personnage ou une  
parole précise , chaque fois que cette parole est fonctionnel-  
le dans le discours .

Le style direct ( étant la parole des personnages )  
est donc un discours " rapporté " qui correspond à ce qu'on  
appelle " mode dramatique ou scénique " . Ce mode est ce-  
lui qu'on trouve à l'état pur dans le drame où l'histoire n'est

---

pas rapporté par un médiateur , mais se déroule directement devant nos yeux : " le récit est contenu dans les répliques des personnages "(1). Toutefois , à l'intérieur de ce registre subjectif dominant et qui relèvent de la parole du narrateur : wa 'āda yas'al " et il recommença à poser des questions " / wa qālat māziḥatan " et elle dit en plaisantant " . Ces éléments narratifs insérés dans le plan du discours sont manifestés par le narrateur (2).

Cette "parole du narrateur" modifie le schéma de communication . Alors que le dialogue , le procédé de communication se situe entre le " je " et le " tu " , ces deux pôles désignant les personnages de ce registre qui se parlent , il y a ici utilisation du " il " du narrateur .

On voit donc que le débrayage ou le changement d'une

---

(1) Todorov , T. , Les catégories du récit littéraire , p.144.

(2) Le narrateur se manifeste par des intrusions ( ou des commentaires ) . Ce qui fait l'originalité de cette situation, c'est que le narrateur se situe pour ainsi dire sur le seuil qui sépare le monde du roman et la réalité de l'auteur et du lecteur .

---

instance à l'autre se fait dans ce passage , en style direct , dans l'échange dialogué entre Fāris et Maryam al-Sūdā . Au terme de cet échange , un nouveau débrayage réinstalle le discours descriptif du narrateur :

[ ( wa-btasamat bi-ğayri irādatihā ..... "Et elle sourit malgré elle ( à cette réponse ) .. ]

Ainsi se produisent diverses instances énonciatrices du narrateur et des acteurs . Le premier , à la manière affichée par l'écriture naturaliste<sup>(1)</sup> , semble s'effacer le plus souvent possible . Les seconds confirment leur " existence " . C'est ainsi que la parole du narrateur [ ou de l'énonciateur proprement dit ] et celle des personnages [ ou des acteurs ] se trouvent rapprochées . En " unissant " leurs fonctions , l'écrivain leur impose une solidarité , liée aux possibilités du langage .

Il est clair cependant que l'accent est mis , dans ce passage , sur l'aspect subjectif du langage avec la prédominance de la scène dialoguée . Celle-ci constitue :

---

(1) « " Le naturalisme ne se prononce pas , il examine . Il décrit . Il dit : " cela est " » E. Zola , Le roman expérimental , cité par D. Bertrand dans son livre L'espace et le sens , 1985 ; p. 42 .

\_\_ . d'une part , à polariser l'attention du lecteur sur les actants-personnages ( Fāris , Maryam al-Sūdā , Ṣaf-tallī , ..... ) ;

\_\_ . d'autre part , à la construction romanesque des événements et des situations , à les dramatiser , en révélant la position des personnages . D'où la présentation " réaliste " adoptée par le romancier Ḥannā Mīna .

Examinons un autre passage :

aṭāra marʿa-l-dam fīhim ǧūʿan muz-  
minan ila-l-qitāl (...)ǧuʿan ilā ḥaṭmi  
ayya ṣayʿ , ilā tamzīq al-āsār alladi  
yaliffu ḥayātahum ilā taʿkīd insāniyya-  
tihim wa itbāti ḥaqqihim.... (1)

" La vue du sang provoqua chez eux une avidité permanente pour le combat (...), le désir de détruire n'importe quoi, de déchirer l'enceinte qui encercle leur vie et d'affirmer aussi bien leur sentiment humain que leurs droits ..."

Ce qui retient l'attention , ici ; c'est l'émergence d'un

---

(1) Roman , p. 116 .

texte romanesque à la troisième personne , soit le contraire de ce que nous venons de voir dans le précédent passage . Cet énoncé prétend à l'objectivité . Les faits sont présentés par un narrateur " objectif " , " invisible " , comme l'écrit Emile Benveniste : " personne ne parle ici : les événements semblent se raconter eux-mêmes " (1) .

On peut toutefois y remarquer une certaine subjectivité , traduite par le choix des détails : ( mar'a-l-dam " la vue du sang " , fihim " chez eux " , taḥtīm ayya šay' " désir de détruire " , itbāti ḥaqqihim " affirmer leurs sentiments et leurs droits "..... , la " manière " de raconter du narrateur , la " construction " des phrases , etc ,..... ceux-ci présupposent non seulement des choix des faits par le locuteur mais aussi de l'aspect " énonciatif " .

Pris dans le contexte romanesque des réverbères bleus , l'énoncé manifeste implicitement une " opinion " du narrateur sur la " population " : un point de vue positif qui fait de cette population un être humain qui veut acquérir ses droits , son indépendance , ..

Le narrateur prend position avec la population contre

---

( 1) Benveniste , E. , Problèmes de linguistique générale 1 , p.241 .

les Français mandataires et leurs complices : Ḥasan Ḥalāwa ,  
Muḥtār , ‘Abd al-Maqsūd , Rašīd Afandī , la Mu‘allima , etc...  
position exprimée dans l'énoncé suivant :

(...) lā budda min ta’dīb alladīna ya-  
hūnūna-l-waṭan ... (1)

" (...) Il faut absolument punir ceux qui  
trahissent la patrie ... "

Ce point de vue est aussi manifesté , en d'autres es-  
paces textuels , par le personnage principal Fāris ; lorsque  
ce dernier s'enrôle dans l'armée française :

al-tatawwu‘ ma‘a-l-faransiyyīn laysa  
bi-l-amri-l-mustaḥabb , lākinnahu lay-  
sa ḡarīma .. wa huwa ḡundī lā aktar ,  
ḡundī didda-l-alman wa laysa didda-l-  
sūriyyīn ... (2)

" L'engagement dans l'armée française  
n'est pas une chose estimable . Mais  
ce n'est pas un crime . Il n'était qu'  
un simple soldat .. un soldat contre les  
Allemands et non pas contre les Syriens.."

Le narrateur se donne donc les moyens d'intervenir dans

---

(1) Roman , p.259 .

(2) Ibid , p. 287 .

l'histoire et de commenter l'action et les faits . Il explique, justifie et donne un avis personnel qui véhicule une certaine vision du monde .

Dans ces trois dernières citations , le point de vue paraît clair et surtout " binaire " :

— . Le narrateur " apprécie " le geste de la population / et il déprécie les Français mandataires .

— . Il excuse l'acte de Fāris mais le juge peu estimable / et il dénonce les " agents " et les alliés des Français mandataires ( l'occupant étranger ) .

Il s'avère que le narrateur veut non seulement mettre en évidence le côté positif du groupe des faibles ( la population ) et le côté négatif du groupe des Français mandataires et de leurs agents ; mais aussi exprimer leur volonté , leurs intentions ( cachées ou explicites ) .

Le narrateur intervient ainsi à des moments très précis , très significatifs de l'histoire . Son but est d'abord faire le point sur tout ce qui a été déjà dit , ensuite de juger ses protagonistes ; et en dernier lieu , il annonce ses intentions et - ce qui est très important - il attire l'attention du lecteur sur quelques faits que celui-ci aurait pu laisser passer inaperçus . Ces remarques sont très importantes pour

---

l'interprétation du texte romanesque .

Suivant la tendance prise par le narrateur , le lecteur est enclin probablement à être plus proche d'un Fāris et de la population que du groupe des occupants , dont il se méfie comme ils se méfient eux-mêmes les uns les autres .

En utilisant le pronom " il " impersonnel du narrateur objectif , Ḥannā Mīna tient à souligner la distance qui sépare celui-ci du texte . Or cette distance n'est qu'apparente . Le récit quoiqu'il soit écrit à la " troisième " personne est subjectivé . Tous les passages évoqués présentent en effet les deux types d'expression ( la narration et la représentation ) . Dans l'un ou l'autre , on retrouve la " transparence maximale " que vise l'énonciation du récit . Le narrateur , sujet de l'énonciation , se dilue dans la non-personne : " ça parle " . Dans l'autre , le " il " du narrateur et le " je " du personnage ( sujet de l'énoncé ) tendent à se fondre , créant une " opacité "<sup>(1)</sup> propre au discours direct . La distance qui sépare le narrateur du personnage tend vers un maximum dans la narration et diminue dans la représentation .

Ce dédoublement de l'instance narrative accompagne un jeu de perspective ( objective et subjective ) que le roman-

---

(1) Ou si l'on préfère dire le degré de " subjectivité " .

cier Ḥannā Mīna met en évidence dans les réverbères bleus .

## II. 2. Les visions du narrateur :

Que l'auteur camoufle sa présence derrière un " il " impersonnel , un " je " qui dialogue ( le personnage ) ou qu'il en fasse un intermédiaire entre lui et sa création , ce choix correspond à l'établissement d'un type de relations souhaité entre , d'une part , l'auteur et le lecteur , d'autre part , entre le narrateur et le narrataire . Cette relation pose le problème de la " perspective " ou de la " vision " . Celle-ci reflète les rapports que le narrateur entretient avec ce qu'il raconte . Il s'agit en fait d'un jeu entre un " il " et un " je " , ou si l'on préfère entre le " je " de l'énonciation<sup>(1)</sup> et le " je "

---

(1) Comme le remarque à juste titre G. Genette , un narrateur à la "troisième" personne n'existe pas : s'il y a narration, il y a un sujet narrant , toujours , virtuellement , à la " première " personne . En disant , par exemple : ḍahaba Fāris . Le sujet pragmatique du verbe ḍahaba est Fāris , mais celui-ci n'est pas le sujet de l'énonciation . Ce n'est pas lui qui prononce ou raconte la phrase citée . L'énonciateur est le narrateur , le "il " absent , car cet énoncé présuppose que le →

de l'énoncé . Le changement des pronoms entraîne non seulement un changement de perspective ; mais crée aussi une distance qui permet au narrateur de décrire les personnages de son roman à la fois de l'intérieur et de l'extérieur .

Les rapports entre le narrateur et ses personnages sont déterminés selon les trois types de perception ou " aspect " dans le récit , que Todorov symbolise par les formules suivantes :

— . Narrateur > personnage ( la vision par " derrière " ) . Dans ce cas , " le narrateur en sait davantage que son personnage "(1) . Il essaie , au lieu de se placer à l'intérieur du personnage , non pas pour le voir du dehors , mais pour considérer de façon objective et directe sa vie psychique .

— . La seconde formule : Narrateur = personnage ( la vision " avec " ) est tout aussi répandue en littérature moderne . Ici , " le narrateur en sait autant que les personnages "(2) . Cette vision se caractérise par le choix d'un per-

---

= narrateur dit : " ( je dis que ) Fāris est parti " [ ( innī  
aqūlu inna ) Fāris qad dahaba ] .

(1) Todorov , T. , Littérature et signification , 1976 , p. 79 .

( 2 ) Ibid , p. 80 .

sonnage à partir duquel nous voyons aussi bien ce qui se passe en lui qu'en les autres personnages .

— . Dans le troisième cas : Narrateur < personnage ( la vision du " dehors " ) , " le personnage en sait moins que n'importe lequel des personnages " <sup>(1)</sup> . Cette vision perçoit à la fois la conduite en tant qu'elle est matériellement " observable " , l'aspect physique du personnage et le " milieu " où il vit .

Les rapports entre le narrateur et les principaux personnages varient , selon qu'il s'agit de Fāris et Abū-Fāris ou d'autre part de Muḥtār .

— . N / Personnage principal Fāris :

La perspective narrative s'affirme d'entrée de jeu comme étant celle de Fāris :

— wa-l-matḡar ? sa yuqfal! <sup>(2)</sup>

" Et le magasin ? Il sera fermé ! "

— ayna adhab .. lan aḡida ʿamalan .. <sup>(3)</sup>

" Où vais-je partir .. Je ne trouverai pas de travail .. "

---

(1) Todorov , T. , Littérature et signification , 1976 , p. 80 .

(2) Roman , p. 19 .

(3) Ibid , p. 190 .

al-siġn afdal, huṅāk lam akun ufak-  
kir bi-l-‘amal ‘alā-l-aqall .. (1)

" La prison est beaucoup mieux que d'être  
sans travail . Là bas , au moins , je ne  
m'en soucierai pas .."

sā-usāfir .. (2)

" Je partirai en voyage .."

urīdu an ataṭawwa‘a . (3)

" Je veux m'engager .."

lawlā qaswatu wālidī (..) la-staṣartuhu  
fi-l-amr .. (4)

" Si ce n'était la dureté de mon père , j'au-  
rais demandé son avis ..."

aṣbaḥtu bi-lā māḍī ..... (5)

" Je suis devenu sans passé .."

lan arāhā ba‘da-l-yawm .. (6)

---

(1) Roman , p. 191 .

(2) Ibid , p. 265 .

(3) Ibid , p. 281 .

(4) Ibid , p. 286 .

(5) Ibid , p. 286 .

(6) Ibid , p. 286 .

" Je ne la ( Randa ) reverrai plus .."

Ce qui est plus intéressant , c'est la vue cinématographique des choses et des êtres , les possibilités multiples de la caméra dans l'observation et l'enregistrement des faits . La caméra se fixe sur le héros afin d'enregistrer tous les détails , toutes les réactions de ce dernier . Nous devenons nous mêmes cette caméra invisible et dynamique et nous vivons ce que vit le personnage .

La conséquence de cette fixation du héros est que le lecteur est appelé à découvrir le monde à partir de lui . On est donc dans la conscience du personnage , on voit les choses et les événements par ses yeux .

Cette conscience réfléchissante est aussi et en même temps une conscience réfléchie . Le personnage principal Fāris n'est pas seulement observateur , il est aussi - et souvent - observé de l'extérieur . Tout au long du récit , une voix non identifiée décrit son geste et ses actes :

\_ tadakkara hilāla daqā'iq .. <sup>(1)</sup>

" Il se souvint pendant quelques minutes .... "

\_ fakkara Fāris ... <sup>(2)</sup>

---

(1) Roman , p. 39 .

(2) Ibid , p. 190 .

" Faris pensa .."

\_ qāla fī dātīhi .. (1)

" Il se dit ..."

\_ ġibṭatun lā ḥadda lahā ġamarat kiyā-  
nahu kulluhu .. (2)

" Une intense gaieté a envahi tout son être.."

\_ wa lammā aṣbaḥa waḥīdan tasāʿala : (3)

" Et quand il s'est retrouvé tout seul ,

il s'interrogea : "

\_ wa ḡāʾahu sawtun min dāḥilihi .. (4)

" Et une voie lui était venue de son in-  
térieur .. "

Dans ces extraits , on découvre un narrateur incapable de cacher sa présence . En effet , il perce les secrets du personnage principal Fāris et il en sait beaucoup sur son compte et sur lui-même . Il s'agit bien , ainsi , d'un entrelacs subtil de techniques . Ce procédé s'explique par "l'omniprésence" de l'auteur qui assure l'unité de son récit et " refuse de s'effacer .

Que ce soit donc les énoncés prononcés par le héros

---

(1) Roman , p. 197 .

(2) Ibid , p. 198 .

(3) Ibid , p. 271 .

(4) Ibid , p. 271 .

ou les énoncés du narrateur , les deux sont " égaux " dans leur connaissance des choses et des actions . Ainsi la "vi-  
sion\_avec " ou " focalisation interne " est appliquée d'une façon rigoureuse .

On constate aussi que l'intervention , dans le roman , de la troisième personne institue d'entrée de jeu un dédoublement de la perspective narrative . Ce rapport entre le " il " du narrateur ( ou de l'énonciateur ) et le " je " du personnage est particulièrement ambigu . Mais ce dédoublement de l'instance narrative ne détruit pas le " point de vue " du personnage . Car , en dépit de cette confusion entre les deux pronoms , c'est avec le personnage principal que nous sommes appelés à découvrir l'histoire , à l'éprouver et à l'imaginer . La substitution , dans le roman , du point de vue du personnage intégré au point de vue extérieur explique ainsi l'ambiguïté réaliste des romanciers .

\_\_ . N / Personnage Abū-Fāris :

Le narrateur attribue certains commentaires à Abū-Fāris à qui il cède souvent la parole . On assiste alors à un premier déplacement de l'angle de vision . Puis , dans un deuxiè-

---

me déplacement , le narrateur se contente de rapporter les monologues d'Abū-Fāris ou ce qui est supposé se passer dans sa tête . Il sait ce qui se passe dans sa conscience et dans ses pensées intimes :

(...) wa id dāka yaḥussu ladi'an fī  
qalbihi , wa yu'annibu nafsahu li mu-  
ḡarradi annahu fakkara bi-hādā ... (1)

" (...) C'est alors qu'il ressentit un pincement au coeur ; et il s'en voulut d'avoir simplement songé à cela ..."

Grâce au narrateur , on sait tout ou presque sur Abū-Fāris et sur les autres membres de la " population " ( al-Şaftallī , al-Qindilift , al-Ḥalabī , 'Abd al -Qādir , Umm-Fāris , Nuḡūm , Randa , etc ..... ) : leur portrait , leurs pensées , leurs dires et leurs actes .

. N / Personnage al-Muḥtār :

La vision reste toujours une " vision avec " même par rapport au personnage Muḥtār qui fait partie du groupe favorable à l'occupant étranger ( les autorités de la France mandataire ) :

---

(1) Roman , p. 308 .

lam yakun huwa , ba' da hādā , min  
al-ḡabā'i bi ḥaytu yakšifu awrāqahu li-  
l-ḡamī'... (1)

" Après tout , il n'était pas imbécile au point qu'il dévoile ses " cartes " à tous le monde .."

yarā nafsahu muḡtarran ila-l-ḥadīt 'an  
dālik ... (2)

" Il se voit obligé de discuter de cela .."

Bien que la vision du Muḡtār soit " égale " à la vision du narrateur , ce dernier " ridiculise " al-Muḡtār et dénonce la façon dont celui-ci traite les gens dans la rue :

kana yuṣbiḡu hadafan li-suhriyyati-l-  
nās ḥīna yum'inu fi-sti'māl ḥiyalihi  
wa " zurūfihi al-istitnā'iyya " ilā da-  
raḡat al-ibtidāl .. (3)

" (...) Il devenait la cible de l'ironie des gens lorsqu'il utilisait , avec beaucoup d'attention , ses astuces jusqu'à tant qu'il exagérait ....."

---

(1) Roman , p.71 .

(2) Ibid , p. 71 .

(3) Ibid , p. 71 .

Dans l'énoncé du narrateur ( ou de l'énonciateur ) ,  
cette caricature a pour fonction de révéler la position du nar-  
rateur .

On peut dire que le narrateur s'identifie souvent à la  
" population " et se distingue du Muḥtār et du groupe favo-  
rable à l'occupation ( al-Muʿallima , Raṣīd Afandī , Ḥasan  
Ḥalāwa , ʿAbd al-Maqsūd et les Français mandataires .

Le narrateur reste donc pour nous " mal-connu " , " mal-  
défini " . Il est le narrateur " omniscient " , observateur et  
réflecteur . Il se place souvent au dessus de ses personna-  
ges . Cette vision devient alors supérieure à la vision de l'en-  
semble des actants . C'est une vision par " derrière " .

La vision du narrateur est , en effet , par rapport à  
chaque personnage pris individuellement , une " vision avec "  
mais par rapport à l'ensemble des actants , elle est " par  
derrière " .

Toutefois , dans certains cas , le romancier Ḥannā  
Mīna renonce au narrateur traditionnel . La vision devient fo-  
calisée . La focalisation peut être externe . Dans ce cas  
là , les personnages sont vus du dehors :

nāwalahā zuḡāḡatahu-l-fāriḡa , tumma  
tarakahā wa asraʿa yadūru fi-l-munʿa-

taf , tumma qāla : .... (1)

" Il ( al-Ṣaftallī ) lui ( Maryam al-sūdā )  
passait sa bouteille vide ; ensuite il l'a  
laissé en se précipitant vers le virage ,  
et il a dit : ...."

Le rôle du narrateur est limité , ainsi que son champ  
de vision . Il est là seulement pour enregistrer les actes et  
les paroles des protagonistes , sans chercher à les analyser  
ou à les interpréter . En observateur impartial , il relate les  
événements sans aucun commentaire , rien que les gestes et  
les paroles des personnages .

Que ce soit la " vision avec " , " la vision par der-  
rière " ou " la vision du dehors " , le narrateur à la troisiè-  
me personne , oriente la progression de l'action à partir du  
personnage principal Fāris et de l'actant collectif " popula-  
tion " . Ces deux actants sont les " actants médiateurs " du  
récit à partir desquels s'organisent les événements , les lieux  
et le temps .

Tout au cours de notre analyse de la technique narra-  
tive , nous avons pu faire un certain nombre de constatations :

\_\_\_ . Premièrement , en ce qui concerne la concep-

---

(1) Roman , p. 89 .

tion et la présentation du personnage par le narrateur . Celui-ci tient à présenter , souvent , le personnage muni d'un passé et d'une psychologie . Ce procédé est l'un des signes qui marquent le roman traditionnel . Ceci est vrai surtout pour le personnage Abū-Fāris .

\_\_ . Deuxièmement , en ce qui concerne l'enregistrement des paroles et les actes des personnages , le narrateur a le privilège de se placer tantôt dans la conscience d'un personnage , tantôt dans celle d'un autre . Sa vision est dans ce cas " avec " celle du personnage . C'est avec cette vision que nous nous sommes introduits donc au coeur de la situation romanesque .

\_\_ . Troisièmement , c'est à travers les dialogues que se révèlent les personnages et leurs intentions . Nous pouvons risquer une constatation que c'est justement cette forme du récit ( le récit de parole au style direct ) que Ḥannā Mīna a préférée pour caractériser les personnages . Mīna en introduisant ce procédé du récit " scénique " , l'accent étant mis sur les dialogues des personnages , rejoint par là les écrivains dits : " réalistes " .

Tous ces procédés constituent des traits caractéristiques du récit de Ḥannā Mīna . Ils le rendent plus vif et plus dra-

---

matique . Mais toutes ces caractéristiques narratives ont été connues avant Mīna et Mīna ne fait que s'en servir . Il emploie , suivant ses intentions , aussi bien la vision non focalisée " par derrière " et dans ce cas , là , obtient un certain recul envers les faits racontés .

L'univers romanesque des réverbères bleus , comme tout univers , ne peut être ainsi appréhendé que suivant certaines perspectives imposées par le romancier au lecteur . Cette conception de cet univers est une " projection de la réalité " sur un autre plan de référence . Aussi , elle entraîne toute une série de procédés techniques appelés :

\_\_\_ . d'une part à les traduire dans le langage du roman ;

\_\_\_ . d'autre part , à faire vivre cet univers romanesque devant le lecteur .

Cet univers est constitué surtout à travers les personnages ( Fāris , Abū-Fāris , Umm-Fāris , Abd al-Qādir , Maryam al-Sūdā , al-Qindilift , al-Ḥalabī , al-Ṣaftallī , Nuḡūm , Randa , et autres , ..... ) . Ces derniers sont considérés comme moyen de communication entre le monde romanesque et le

---

lecteur . Commençons donc par les examiner de près : leurs noms , leurs caractéristiques , leurs catégories et leurs relations .. et déterminer par la suite , aussi bien leur appartenance sociale que leur champ sémantique .

..... / .....

III . Organisation actantielle :

III. 1. Les personnages et leurs noms .

III. 2. Rapport entre les actants .

### III . Organisation actantielle :

Qu'il soit principal ou secondaire , le personnage a un rôle important et déterminant dans la mesure où il est considéré comme un support des conversations et des transformations sémantiques du récit . Il est , en outre , un "signe " dont le signifié est son " faire " , sa fonction , sa valeur et son sens . Il est un code à travers lequel les messages sont livrés , à commencer par le nom du personnage dont les connotations sont données par l'auteur et interprétées suivant la connaissance , la compétence culturelle et idéologique du lecteur en général . Ces connotations sont parfois des opérateurs de classements des personnages . Ceux-ci renvoient donc à un archétype culturel avant même leur mise en circulation .

#### III. 1. Les personnages et leurs noms<sup>(1)</sup> :

Le nom propre , pour la plupart des linguistes , est un lexème " vide " . Il n'est qu'un indice qui désigne , sans

---

(1) Signalons , ici , que l'étude portera sur les noms propres mais aussi sur les noms de fonction ou de métiers ainsi que sur les surnoms .

signifier . Tandis que dans un univers fictif , il est considéré comme un lieu sémantique très riche , très "épais" , ... R. Barthes affirme , en ce sens , que " le nom propre est un véritable sème , doué d'une parfaite validité sémantique en dépit de son caractère imaginaire "<sup>(1)</sup> . Chaque nom a donc son " spectre " sémique , variable dans le temps , selon la chronologie de son lecteur , qui ajoute ou retranche de ses éléments .

Noms propres , prénoms ou surnom , ou noms de fonction , peuvent être en harmonie ou en contradiction avec les personnages du texte romanesque .

III. 1. a. Concordance entre le nom et le personnage entre le signifiant et le signifié :

Les personnages , considérés comme les " signifiés " , étant en harmonie avec leurs noms propres , prénoms , surnoms ou leurs noms de métiers , considérés comme " signifiants " , sont :

---

(1) Barthes , R. , Le degré zéro de l'écriture , suivi de Nouveaux essais critiques , p. 126 .

— . Abū-Fāris ( Mīhā'īl ) :

Dans les réverbères bleus , Mīhā'īl , le prénom du personnage , est très rarement cité . Il a une connotation et une interprétation religieuse . Il fait donc appel à l' ange " Mīhā'īl " ou " Mika'el " , le plus grand des anges , appelé dans la tradition " prince des anges " ou archange .

" Abū-Fāris " est une désignation caractéristique qui se substitue à son véritable nom de famille qui n'est pas mentionné . Cette substitution est très significative dans la mesure où le personnage , dans le roman , se définit davantage par rapport au groupe social ( population ) que par rapport à sa propre ascendance ( le nom de famille ) .

La kunia prend alors toute sa dimension d'attribut émanant du collectif et permettant au groupe de reconnaître l'un des siens , tel qu'il est jugé , qualifié ou classé selon son caractère ou même sa physionomie ou sa richesse .

" Abū-Fāris " est un surnom ( kunia ) dont la particule " Abū " a une signification en plus de celle du père . Elle est souvent utilisée comme un superlatif qui marque la maîtrise , l'autorité ou la singularité qu'une personne peut avoir .

---

" Abū " , suivi du nom de son fils , désigne , dans le roman , la qualité d'une personne possédant une autorité morale .

Au niveau du signifié , le personnage apparaît comme le ṣayh ( le sage ) , honoré pour sa bonté , ses conseils judicieux , ... Aussi est-il autoritaire . Cette caractéristique déborde le cadre de sa famille pour englober tout son milieu ( le quartier al-Qal'a ) :

(...) hatta-l-ḡīrān yaṣ'urūn ḥiyālahu  
bi-l-ihtirām ... (1)

" Même les voisins éprouvent du respect  
à son égard ..."

Riche d'une grande expérience de la vie et de l'histoire , il s'évertue à préserver les membres de sa famille ainsi que ceux de son entourage des affres de l'occupation et de la guerre .

Le nom ( signifiant ) s'accorde donc avec la situation sociale et morale du personnage . Celui-ci incarne le passé avec son conservatisme intellectuel et moral :

---

(1) Roman , p. 111 .

NOM	SIGNIFIANT	SIGNIFIE
ABU-FARIS	PERE / "AUTORITE MORALE "	SAGESSE AUTORITE PASSE

— . 'Abd al-Qādir :

'Abd al-Qādir qui tient lieu de prénom se traduit par :  
esclave du Tout-Puissant .

Au niveau du signifié , 'Abd al-Qādir , par son caractère et par son action , est tenu pour le révolutionnaire du roman . Il sert de guide au personnage principal Fāris , entre autres , afin de lui transmettre l'idéal nationaliste ( chapitre I,11 , I,14 et II,1 ; voir fig. 1. a et b. ) , dans " organisation générale du texte ) :

lā tuṣaddiq anna-l-insāna yūladu šuǧ-  
ǧā'an aw ǧabānan .. al-īmān hādā kul-  
lu šay>.. (1)

---

(1) Roman , p. 115 .



— . Maksūr ('Alī ) :

" 'Alī " est le prénom du personnage . Il a une connotation et une interprétation religieuse : il fait appel au cousin et gendre du prophète Muḥammad .

Quant au " Maksūr " - nom de famille du personnage - c'est un participe passé qui signifie " brisé " . Dans le verbe kasara , il y a une image de " brisure " , de " déchirement " , " privation " ..... Maksūr serait privé d'un bien . Le personnage du récit ne dément pas du tout cette image . C'est le prototype des Turcs arméniens immigrés en Syrie . Il éprouve la nostalgie de la patrie dont on l'a dépossédé . A cet égard , il hait les Français mandataires pour avoir livré Antioche aux Turcs :

Antākiyya ? na'am , kānat wa rāḥat  
ilā-l-atrāk .... aḥadūhā , al-faransiyyūn  
sallāmūhā .... mu'āmara , na'am mu'ā-  
mara , mu'āmara ... (1)

" Antioche ? Oui , elle était à nous puis nous la perdîmes . Les Français la leur livrèrent ( aux Turcs ) ... Un complot , je te dis , oui , un complot , un complot..."

Il y a donc une concordance entre Maksūr nom

---

(1) Roman , p. 222 6 223 .

et Maksūr personnage .

NOM	SIGNIFIANT	SIGNIFIE
MAKSUR	" BRISÉ	DEPOSSEDÉ DE SA VILLE NATALE

\_\_ . al-Qindilift :

al-Qindilift , " le sacristain " , ce terme tient lieu de nom et de prénom du personnage dans le récit , c'est :

\_\_, d'une part , " celui qui est préposé à la sacristie , à l'entretien de l'église "(1);

\_\_, d'autre part , celui qui est considéré comme " personnage sottement ( ou faussement ) dévot "(2); Cette dernière signification correspondrait à la situation sociale du personnage . Celui-ci est considéré , dans les réverbères

---

(1) Le Petit Robert , p. 1593 .

(2) Ibid , p. 1593 .

bleus , comme le spécimen de la société syrienne de l'époque . Il traduit la vie et la mentalité des hommes de religion qui n'ont rien de l'esprit du métier qu'ils exercent :

fa lā huwa bi taqiyy wa lā huwa

bi-sālih .. (1)

" al-Qindilift n'est ni pieux , ni honnête ...."

A cette caractéristique ,s' ajoute cette autre : sa vie sociale est dégradée . Il " cogne " sa femme . Il tombe amoureux de la première femme qu'il rencontre . Il collectionne les scandales des autres , etc.....

Toutes ces caractéristiques<sup>(2)</sup> établissent , sans doute , une concordance entre le signifiant et le signifié du personnage :

---

(1) Roman , p. 83 .

(2) al-Qindilift n'en manifeste pas moins quelques aspects positifs : il laisse les portes de l'église grandes ouvertes pour que les manifestants puissent y rentrer , quand ils sont cernés par la police .

NOM	SIGNIFIANT	SIGNIFIE
AL-QINDI- LIFT	SACRISTAIN "FAUX DEVOT "	HOMME DE RELIGION DE L'EPO- QUE .

— . Şaftallī :

Şaftallī , considéré comme un nom , pourrait non seulement être un qualificatif qui renvoie à l'origine du personnage : Şafīta <sup>(1)</sup> , mais aussi désigner un nom « de " marin " , de pêcheur » <sup>(2)</sup> . Cette dernière signification correspondrait à la situation sociale du personnage . Car Şaftallī , dans les réverbères bleus aime exercer le métier du pêcheur :

kāna-l-Şaftallī mahwūsan bi-l-şayd .. <sup>(3)</sup>

(1) Une ville située près de Lattaquié au nord-ouest de la ville

(2) D'après des sources "orales" .

(3) Roman , p. 95 .

"Şaftallī était passionné par la pêche.."

Ressentie comme traditionnelle , faute de moyens matériels , la pêche révèle avant tout le chômage et la misère . Toutefois , elle est considérée comme nécessaire à tout habitant de la ville de Lattaquié :

"Sans la mer , la plupart des habitants de la ville auraient péri de faim.

La pêche est l'unique moyen de survie ... " (1) .

Şaftallī , signifiant ( nom) et signifié ( situation du personnage ) , refléterait l'image de la vie des pêcheurs traditionnels . Il serait ainsi représentatif d'une partie de la société syrienne de l'époque :

NOM	SIGNIFIANT	SIGNIFIE
AL-SAFTALLI	" MARIN " ? (OU " PECHEUR" ) ?	LES PECHEURS TRADITIONNELS OPPRIMES .

(1) Roman , p. 67 .

— . 'Āzār ( al-Iskāfī :

'Āzār , le nom propre du personnage , a une connotation et une interprétation religieuse . En ce sens , il fait appel à " lazare " , un personnage évangélique ressuscité par Jesus .

al-Iskāfī , le cordonnier , est une appellation qui indique une fonction artisanale :

zalla 'Āzār yuraqqi 'u hidā'an 'atīqan (1)

" 'Āzār restait à racommoder une vieille chaussure .. " .

En rapprochant donc l'appellation " cordonnier " et la situation sociale du personnage dans le roman , on constate que le signifiant et le signifié du personnage représente le sort malheureux des petits artisans . Ces derniers , gravitant autour de la petite bourgeoisie et essayant d'en tirer leur subsistance , sont victimes de leur propre ignorance d'une part , de la guerre et de l'occupation étrangère d'autre part :

---

(1) Roman , p. 51 .

NOM	SIGNIFIANT	SIGNIFIE
'ĀZĀR	ARTISAN	LE SORT
AL-ISKĀFĪ		MALHEUREUX DES PETITS ARTISANS

\_\_ . La Mu'allima :

C'est un " titre " qui signifie " la patronne " ou " la maîtresse " . Cette appellation se substitue au nom et au prénom du personnage , qui ne sont pas mentionnés dans le roman . Ce titre ou surnom est parfois donné à la patronne des maisons ou des lieux de prostitution .

La "Mu'allima" , dans le roman , représente la femme " émancipée " . Sa situation , comme patronne , est justifiée :

\_\_, d'un côté , par sa fortune ;

\_\_, de l'autre , par sa position proche des autorités de l'occupation étrangère .

Ce privilège lui permet de prendre Fāris dans les rets de son amour , quand ce dernier lui demande un travail :

yā li-l-futuwwa ! lan taḥruḡa min  
hāda-l-bayt al-layla.. (1)

" Quel costaud ! tu ne sortiras pas de  
cette maison , cette nuit .."

Cette réaction confirme la concordance entre le " titre "  
( signifiant ) et la situation du personnage ( signifié ) :

NOM	SIGNIFIANT	SIGNIFIÉ
LA	PATRONNE	"MAITRESSE "
MU ALLIMA	DE	FEMME
	MAISONS DE	PATRONNE .
	PROSTITUTION	

Ainsi , le nom propre , le surnom , le titre ou le nom de fonctions des personnages ( arabes ou autres ) tendent non seulement à être une synthèse de la signification ( ils focalisent l'attention et la mémoire du lecteur ) ; mais aussi

(1) Roman , p. 253 .

à être taxinomiques du personnage .

Chacun des appellations évoquées ( le nom propre ,  
le surnom , le titre et le nom de fonctions ) , ici , peut  
représenter une catégorie , un groupe , ou même un " mon-  
de " particulier :

NOMS	"MONDE "REPRESENTE
ABŪ-FĀRIS	L'AUTORITE MORALE , LE PASSE .
'ABD AL-QĀDIR	LE REVOLUTIONNAIRE , LE NATIONALISTE .
'ALĪ MAKSŪR	LA NOSTALGIE DES EXILES .
AL-QINDILIFT	L'HOMME DE LA RELIGION DE L'EPOQUE .
ṢAFTALLĪ	LES PECHEURS TRADI- TIONNELS OPPRIMES .
'ĀZĀR AL-ISKĀFĪ	LE SORT MALHEUREUX DES PETITS ARTISANS .
LA MU'ALLIMA	L'"EMANCIPATION " DANS LE "MAUVAIS CHEMIN" .

Ces personnages vivent pourtant dans une même aire géographique , à une même époque et dans une même période de temps . Ils sont tous habitants de la ville Lattaquié, mais ils appartiennent à des " mondes " différents . Le nom-signe ne fait , ici , que traduire cette différence qui fait qu'un fossé se creuse chaque jour davantage entre certains personnages .

Le nom-signe est donc :

\_\_\_, un signe qui peut être lu tout seul , en soi, comme une totalité de signification ( al-Qindilift contient plusieurs figures ) .

\_\_\_, un signe qu'on peut remplir , dilater pour combler les interstices de son armature sémique d'une infinité de rajouts .

\_\_\_, un signe volumineux , un signe toujours gros d'" épaisseur touffue de sens , qu'aucun usage ne vient réduire , contrairement au nom commun qui ne livre jamais qu'un de ses sens par syntagme " (1) .

En somme , c'est un " milieu " dans lequel il faut apprendre à déchiffrer les signes du monde .

---

(1) Barthes , R. , Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques , p. 125 .

Tenir le système des noms et des autres appellations, c'est tenir les significations essentielles du roman , l'armature de ses signes , sa syntaxe " profonde " .

Si ce nom , prénom , surnom , titre ou nom de fonctions sont en harmonie avec le signifié du personnage ; d'autres ne le sont pas . Ils signifient le contraire du signifié des personnages .

III. 1. b. Contradiction entre le nom et le personnage , entre le signifiant et le signifié :

Nombreux sont les noms qui sont en discordance avec le signifié du personnage ( la somme de ses qualifications ).

— . Fāris :

" Fāris " est le prénom du personnage principal . Grammaticalement , c'est un participe actif qui signifie " cavalier " ou " chevalier " . Il donne une idée de force , de puissance , de courage , ... Cette image se traduit dans le roman, par la bagarre - à la boulangerie - entre Fāris et Ḥasan Ḥalāwa ( voir chapitre I,9 , fig. 1. a. ) . A la suite de la dispute , Fāris est respecté et jouit de certains privilèges . Il

---

croit avoir toutes les qualités . Mais telle n'est pas sa réalité . A partir du moment où la transformation a lieu dans le récit , Fāris va subir une série de dégradations et de changements :

\_\_\_, En capitulant devant la Mu'allima " la patronne " , il perd aussi bien l'amour de Randa que l'estime de son entourage .

\_\_\_, En s'engageant dans l'armée de l'occupation étrangère , il sera chassé et qualifié de " traître " par son père ainsi que ses concitoyens .

En voulant retourner chez la Mu'allima , il subira l'affront de cette dernière qui le renvoie :

(...) lam tasmaḥ lahu ḥattā bi-l-  
ḡulūs .... (1)

" (...) Elle ne lui permit même pas de  
s'asseoir .... "

Ces faits et ces remarques sont une preuve d'absence de force et d'action positive caractéristique du " cavalier " . Le romancier Mīna attribue ainsi deux signifiés à un même signifiant ( Fāris " cavalier " ) .

---

(1) Roman , p. 288 .

Cette ambivalence du signe , rassurant et valorisant d'un côté , dévalorisant et inquiétant de l'autre , oppose , en effet , le vieux monde au nouveau en train de naître . Cette contradiction le rend double . Ce jeu de dédoublement est fondé , chez lui , sur la conciliation difficile entre le nationalisme et le ralliement aux alliés en Libye . L'art du romancier n'est-il pas de déceler toutes les possibilités d'être , contredites par des impulsions intérieures ou extérieures ?

L'ambivalence du nom-signe ne se limite pas au seul personnage principal Fāris . Elle est une caractéristique commune à tous ceux qui sont , dans le roman , tantôt passifs , tantôt actifs et dont les noms sont à la fois des symboles et des " contre-symboles " :

\_\_ . Randa :

C'est le prénom du personnage ( son nom de famille n'est pas mentionné ). Il est le singulier du Rand : lauriers <sup>(1)</sup> . Ceux-ci , étant des plantes arbustes - dont les feuilles alternes et coriaces sont utilisées pour condiment - ont le sens ,

---

(1) Constatons aussi que c'est avec les lauriers que l'on tressait la couronne du " vainqueur " , couronne que le personnage principal Fāris va perdre au moment de sa déchéance , de son désespoir , .....

dans Lisān al-ʿarab , de persistant , de "robuste " , de "fort" , de " consistant " , etc .....

Au niveau du signifié , Randa , personnage dans le roman , est décrite comme ouvrière , à la régie de tabac , qui persiste également dans sa révolte et dans sa lutte contre l'injustice , la pauvreté , la misère , la souffrance , la rapacité des patrons et la cruauté de l'occupant étranger , de ses alliés et de la guerre .

Mais au moment où la mort de Randa s'est produite , subitement , un écart s'est creusé entre le signifiant et le signifié . Cet écart qui s'est traduit dans les faits par cette rupture ; est en corrélation avec la fin cruelle et amère d'une illusion . La mort vient donc justifier l'absence de toute persistance . Toutefois , s'il y a persistance , elle est plutôt , dans le roman , éphémère et partielle .

De ce fait , on peut remarquer l'existence d'une double signification :

\_\_\_, la première est qu'il est vain de croire à l'éternité .

\_\_\_, la seconde, que l'auteur a tracé le destin tragique de Randa , alors qu'elle est - ou représente - le symbole de la vulnérabilité et la jeunesse féminine .

---

. Maryam al-Sūdā :

"Maryam " est un prénom qui fait appel à " Marie ",  
mère de Jesus . Maryam , étant un nom à résonance religi-  
euse , évoque donc l'image du " christianisme " .

" al-Sūdā " , un surnom , a été proposé par la " po-  
pulation " , dû à sa couleur noire .

" al-Sūdā " a d'autre part , une connotation et une  
interprétation religieuse : il fait appel à la vierge noire .  
le surnom même porte déjà l'ambivalence du signe .

\_, la "noirceur " rend l'une des faces du person-  
nage ;

\_, la "sainteté " rend l'autre face .

Au niveau du signifié , Maryam al-Sūdā , personna-  
ge du roman , apparaît :

\_, d'une part , comme un type de femme avachie  
au physique comme au moral . Elle a du plaisir à collection-  
ner les scandales des voisins et à les raconter , par la sui-  
te à sa manière ;

\_, d'autre part , naïve , elle admire des passages  
de l'Evangile . Il lui arrive de manifester ou de participer à  
une manifestation . Elle fait un miracle : le père de Fāris

---

raconte à son fils , sorti de la prison :

wa Maryam ..a-tuṣaddiq ? Maryam mā  
ḡayrahā , tarfaʿu-l- bayraq wa tamdī wa  
qad istaqāmat riḡlāhā wa aḡālatha-l-ḡa-  
māsatu imraʿatan sawiyya .. (1)

" Et Maryam .. le crois-tu ? Cette mē-  
me Maryam portait le drapeau et marchait  
toute droite , transformée , par l'enthousiasme en une femme valide et saine .."

Dans un tel contexte , il est normal , voire nécessaire que le nom-signe soit ambivalent pour rendre compte d'une réalité complexe et elle-même à double facette .

\_\_ . Nuḡūm :

Nuḡūm ( prénom ) est le pluriel de naḡm qui signifie " étoile " . Celle-ci se traduirait par l'éclaireur qui oriente vers une direction précise .

Au niveau du signifié , Nuḡūm , personnage dans le roman , pousse le personnage principal Fāris à se rendre en Libye pour collaborer avec les alliés contre les Allemands ..

hunāka-l-taʿām mawfūr wa-l-maʿāš  
muḡāʿaf wa-l-kasāʿ ḡayyid ... (2)

---

(1) Roman , p. 205 .

(2) Ibid , p. 250 .

" Là bas ( en Libye ) , la nourriture  
est abondante , le salaire est double  
et les habits sont bons ..."

Au moment de cet entretien , un écart s'est creusé  
entre le signifiant et le signifié , entre l'éclaireur et le fos-  
soyeur . Peut-être cet écart est-il l'expression qui existe en-  
tre le monde céleste nağm " étoile " et le monde terrestre .

La quête de la nature humaine ,à travers ces noms ,  
est fondée chez le romancier Ḥannā Mīna sur une chaîne de  
conceptions hypothétiques du dédoublement et de l'imprévu de  
la vie . Elle suppose donc que le miroir du temps tourne au-  
tour des personnages , porteurs de ces noms . Fāris devient  
à la solde des ennemis . Au début du roman , il brandit le  
nationalisme le plus farouche . Pourtant cette confrontation  
débouche sur une prise de conscience des anomalies de l'his-  
toire : ses crises intérieures coïncident avec celle de l'His-  
toire .

Outre ces personnages dont les noms sont à la fois  
en harmonie et en contradiction avec le signifié ( le person-  
nage dans le roman ) , il en est d'autres dont les noms ren-  
voient à des valeurs et à des qualités éminentes ou sublimes

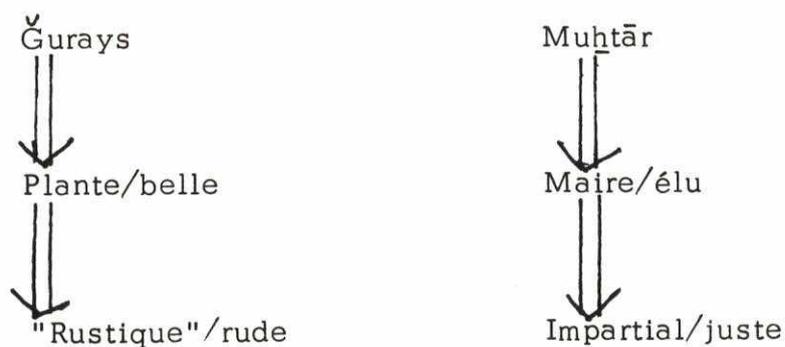
---

qui ne correspondent aucunement à la réalité vécue par les personnages :

\_\_ . al-Muhtār ( Ğurays ) :

"Ĝurays " , le prénom du personnage , est peu utilisable dans le roman . Il se traduit par " campanule " : une jolie plante , herbacée à clochettes violettes , rustique .

" al-Muhtār " est un dérivé du verbe ihtāra qui signifie " choisir " . C'est ici un surnom qui veut dire " l'élú " . Or , c'est vraiment le maire . Celui-ci , pour diriger , doit être impartial et juste :



Le nom " Ĝurays " et le surnom " Muhtār " du personnage sont une illustration de l'ambivalence du signe ; mais aussi de " l'écart " que le signe enregistre avec le réel une fois comparé à lui .

---

Ġurays al-Muġtār , le personnage dans le récit , n'est ni " rustique " , ni " impartial " , ni " juste " . Bien au contraire , il apparaît , malgré sa fonction , aussi bien comme un hypocrite :

kāna yastaġillu baṣāṭata hā'ulā' fa  
yaḥda'ahum wa huwa yabtasimu ibti-  
sāmata ṣaytān ... (1)

" Il exploitait la naïveté des citoyens  
et les trompait par un sourire de dia-  
ble .... "

Il se réfugie ainsi derrière les manières ainsi que les slogans pour faire figure d'hommes intègres . Son comportement et son caractère sont révélateurs à cet égard . Il persiste dans sa duplicité jusqu'à la fin du roman . Il lui est primordial de sauvegarder sa fonction .

L'écart qui existe entre le signifiant ( le nom ) et le signifié ( la fonction du personnage dans le roman ), traduit l'immense tromperie dont sont victimes tous ceux qui croient à un privilège de l'être porteur d'un nom qui désigne le prestige .

---

(1) Roman , p. 71 .

— . Rašīd Afandī :

" Afandī " , est un " titre " qui sert à désigner un homme de la ville , considéré comme riche , intellectuel ou occupant une fonction estimable ou à haut niveau .

" Rašīd " , dérivé du verbe rašada : " conduire dans la bonne direction " , signifie ( le ) " raisonnable " , ( le ) " sensé " , ....sans article pour éviter l'identification à Dieu . " Le raisonnable " est en effet l' un des quatre-vingt-dix-neuf noms de Dieu chez les Musulmans . Ce nom fait implicitement appel à la raison divine .

Mais la fonction du personnage dément cette qualité. Il incarne , dans le roman , toutes les couleurs de la rapacité du patron envers ses ouvriers de la régie de tabac :

(...) lam yakun yadrī aḥad a-qal  
bun mā bayna ḡanbayhi am ḥaḡar .. (1)

" (...) Personne n'était capable de distinguer si c'est un coeur ou une pierre qu'il y a entre ses cotes ...."

Par cette caricature , l'auteur donne au nom-signe une ambivalence qui dédouble sa signification par la contradiction dont il est porteur .

---

(1) Roman , p. 118 .

Le prénom " Rašīd " renvoie donc à une valeur ou à une qualité " éminente " mais qui ne correspond aucunement à la réalité vécue par le personnage qui la porte .

— . Ḥasan Ḥalāwa :

" Ḥasan " ( épithète ) signifie le " beau " et le " bon " .

" Ḥalāwa " désigne la douceur , le " raffinement et une pâtisserie très sucrée . Ḥasan Ḥalāwa , tous deux , expriment l'image de charme , de bon et de goût .

Mais cette image est démentie par le personnage . Celui-ci , dans le roman , est le type des boulangers despotiques qui monopolisent les denrées alimentaires :

(...) wa aṣḥāb al-afrān qad istabad-  
dat bihim ṣāhwa waḥṣiyya li-krībḥ .. <sup>(1)</sup>

" (..) Et les boulangers sont envahis par une intense convoitise de gain .."

Le nom-signe veut dire donc " bon " , doux , charme , etc . . . . , alors que le personnage se montre très dur , amer , etc . . . . . envers ceux qui font partie de la catégorie des pauvres .

---

(1) Roman p. 113 .

Le nom-signé est parfois créateur d'illusion , mais cette illusion ne se manifeste comme telle qu'après avoir été prouvée par les faits et les gestes , quand un état second est venu se substituer à un état premier que tout le monde croyait permanent et définitif .

\_\_ . 'Abd al-Maqsūd :

"'Abd al-Maqsūd " , nom du personnage , se traduit par l'esclave du Visé , de l'objet quêté ( sous-entendu Dieu ) .

" 'Abd al-Maqsūd " est ici un relais par lequel " transite " la volonté ou la faveur divine dont le personnage ne bénéficie pas du tout . Car le récit montre 'Abd al-Maqsūd comme un personnage qui se situe à l'opposé d'un quelconque acte de volonté , de faveur ou de courage . Il est plutôt du côté de la lâcheté et de la peur :

\_\_, hanagahu-l-hawf .. (1)

" La peur l'a suffoqué .."

\_\_, q̣abān , yahāfu-l-mawt miṭla-l-nis-  
wān ..... (2)

" Lâche , il craint la peur de la même manière que les femmes ..."

---

(1) Roman , p. 104 .

(2) Ibid , p . 107 .

Le romancier Mīna le représente comme un lâche pour le ridiculiser . Il le qualifie par de virulents adjectifs . C'est le bourgeois , content de lui-même , et dédaignant les autres .

‘Abd al-Maqsūd a , certes , la richesse , mais en tant qu'être , il n'est rien , contrairement à ce que son nom laisse croire .

L'écart qui existe entre le signifiant ( le nom-signe ) et le signifié ( le personnage dans le roman ) justifie , encore une fois , que le nom-signe n'est qu'un leurre et au delà du signe , c'est le signifié lui-même qui est un leurre .

Par les noms ‘Abd al-Maqsūd , Maryam , Rašīd , Ḥasan , Nuḡūm ( ou Naḡmu-l-dīn ) , ..... les croyants cherchent une certaine immunité et une protection à travers cette forme directe ou indirecte d'incarnation des qualités " divines " ( volonté , pureté , beauté , etc .... ) . Mais tous ces espoirs se heurtent à un réel implacable qui fausse tous les calculs superstitieux inhérents à une certaine domination théologique et par là même porteurs d'illusions et créateurs d'écart entre le signifiant et le signifié , entre le nom-signe et le personnage , entre le désir et la réalité .

Les noms en harmonie ou les noms en contradiction avec le signifié , présentent les caractéristiques suivantes :

---

1. Les personnages ( Abū-Fāris , Fāris , ‘Abd al-Qādir , Randa , al-Qindilift , al-Ḥalabī etc .....porteurs de ces noms ont des traits communs ; ils possèdent des caractéristiques communes , certaines habitudes sont à ce point répandues chez eux , qu'il est possible de les rattacher à un groupement humain doué d'une structure " particulière " , toutes signes auxquels on reconnaît une ethnie .

2. Tous ces noms-signes sont des étiquettes , une marque et une preuve d'attachement à des valeurs et à des traditions socio-culturelles ancestrales . Ils sont à la fois une représentation de la vie passée , de l'histoire d'un peuple , d'une religion ( Mīḥā'il et Maryam pour le christianisme<sup>(1)</sup> , ‘Abd al-Maqsūd , ‘Abd al-Qādir , Rašīd , Ḥasan et ‘Alī pour l'islam , ‘Āzār pour le judaïsme<sup>(2)</sup> ) ou une anticipation par rapport

---

(1) Ces références témoignent de la présence , dans sa majeure partie , du milieu chrétien syrien dans l'oeuvre de Ḥannā Mīna . Bien que sa vision marxiste du monde soit évidente , l'appartenance de l'auteur au milieu social auquel il appartient , explique , nous semble-t-il , les allusions religieuses faisant appel aux évangiles , qui émaillent l'ensemble du texte .

(2) Pour les Chrétiens et les Musulmans .

à un avenir brisé ( Maksūr ) . Ils sont le symbole de l'imaginaire collectif .

3. Les noms sont assez imaginaires pour ne pas être confondus avec des porteurs authentiques de patronymes , mais ils sont tous "réels " , très courants et très populaires par leurs fonctions , leurs valeurs et leur signification . Ils sont en rapport avec le monde céleste ( en l'occurrence les "étoiles" Nuḡūm ) . Ces noms constituent un phénomène sociologique en soi . Ils ont trait à la " psychologie " collective d'un peuple profondément attaché à ses croyances religieuses . Celles-ci sont quotidiennement , instantanément et collectivement ravivées et renouvelées grâce à ce phénomène de personnification de la foi par le biais des noms propres .

Par la multiplicité de ces noms , le romancier Ḥannā Mīna colore un tableau de la société syrienne à une époque déterminée où ils sont les repères vivants de moments historiques précis marquant l'avènement de la guerre et de l'occupation étrangère de la Syrie .

Tous les personnages , porteurs de ces noms , vivent dans un seul univers , dans un seul monde , celui dans lequel l'exceptionnel , l'extraordinaire n'existent pas , toutefois ,

---

ils appartiennent à deux catégories sociales différentes ; Les uns sont des dominés , les autres des dominants . Quels rapports les personnages entretiennent-ils les uns avec les autres ?

### III. 2. Rapports entre les actants :

Les personnages , en tant qu'acteurs , perdent les propriétés particulières qui les singularisent : noms , prénoms , surnoms , titres , noms de fonctions , gestes , traits caractéristiques , d'aspects , etc ... bref leurs actes et leurs attributs . Ils ne gardent que les " pratiques " et les " propriétés " qui les constituent comme groupes dans les rapports généraux que le contenu du texte tout entier engendre .

Dans les réverbères bleus , deux groupes de personnages se distinguent selon leur importance , leur situation et leurs fonctions , éléments à travers lesquels est construite la trame de l'action :

A/ le groupe des faibles représenté par Fāris , Abū-Fāris , al-Ṣaftallī , al-Ḥalabī , 'Abd al-Qādir , al-Qindilift , Maryam al-Sūdā , 'Āzār al-Iskāfī , 'Alī Maksūr , Umm-Fāris , Nuḡūm et Randa .

B/ le groupe des forts représenté par Ḡurays al-Muḥtār " le Maire " , Ḥasan Ḥalāwa " le boulanger " , 'Abd al-Maqsūd " le riche " , la Mu'allima " la patronne " , Rašīd Afandī " le patron " et les Français mandataires ( l'occupant étranger ) .

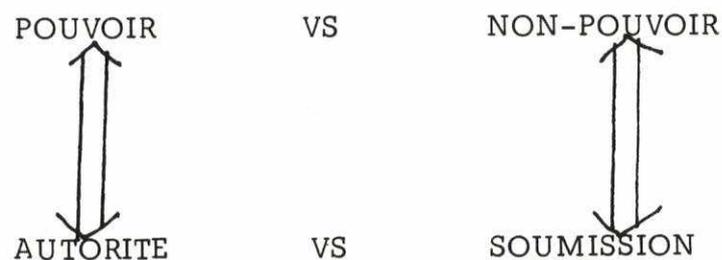
La différence des personnages en " faibles " et " forts " est représentative des différences sociales , économiques et " idéologiques " .

Il s'agit , à ce stade de l'étude :

1/ de mettre d'abord en place aussi bien des étiquettes que des catégories sémantiques à chacun des deux groupes afin de mieux cerner les traits fondamentaux qui les distinguent ;

2/ ensuite de constituer - à partir de ces deux groupes - des sous-groupes ou catégories dans lesquels les personnages entretiennent les uns les autres des relations selon l'axe de complémentarité et l'axe de contrariété ou d'opposition .

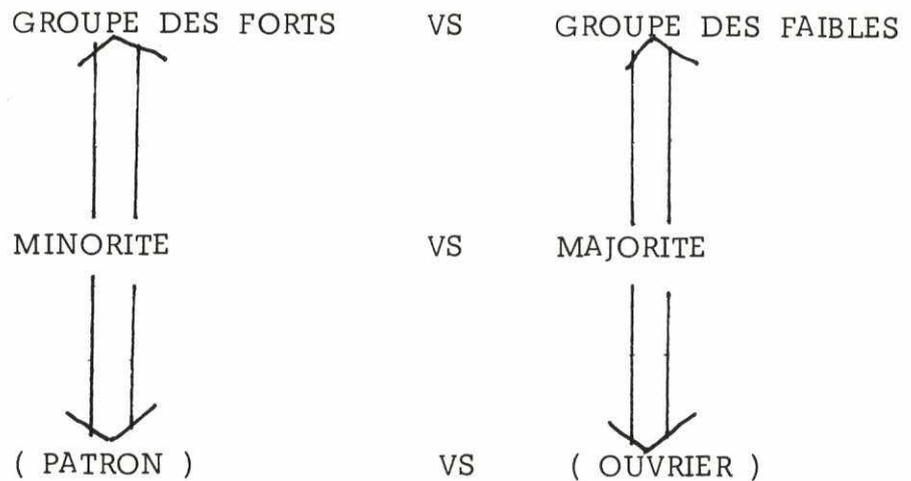
La ville " Lattaquié " , du temps de l'occupation et de la guerre , englobe deux catégories : l'une dominante , et l'autre dominée . Le rapport essentiel entre ces deux catégories est donc un rapport d'autorité et de pouvoir . D'où la catégorie sémantique oppositionnelle suivante :



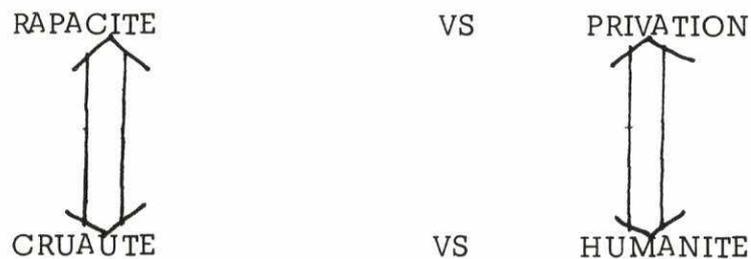
Cette catégorie implique des déterminations et des éti-

---

quettes sémantiques portant sur les deux groupes : " forts " et " faibles " :



Une telle situation engendre forcément d'autres catégories sémantiques :



Cela est manifeste dans le rapport d'exploitation et de despotisme entre le patron Rašīd Afandī et les ouvriers de la régie de tabac . On remarque dans quelles conditions tyranniques , ces derniers sont soumis . Ils supportent leur sort faute d'autres débouchés :

wa qad mallat 'āmila (...) al-sukūt

al-ṭawīl fa-qālat : " naṣṭaḡilu bi-l-dahab

wa naḥnu maḥrūmūn minhu (1)

" Une ouvrière , excédée , rompit le silence et dit : " nous travaillons dans l'or en nous en sommes privés "

La " richesse " du groupe des forts s'accorde avec l'extrême " pauvreté " que connaît le groupe des faibles . Les forts monopolisent tous les moyens de productions . Les faibles sont exploités , opprimés . Les forts mènent une vie de confort - malgré la seconde guerre mondiale - à l'intérieur de leurs maisons ( par exemple , le cas de la Muᶜallima ) ; les faibles , une vie misérable , à peine de quoi manger .

Cette relation oppositionnelle semble différencier ainsi les comportements et les caractères des deux groupes - considérés comme des actants collectifs - et caractériser le champ lexical de chacun :

Le groupe des faibles est soumis à un processus qui entraîne la lutte : muzāhara " manifestation " , idrāb " grève " , ṣaḡāʿa " courage " , hurriyya " liberté " , taʿr " vengeance " (2) , etc , .... Ce champ lexical caractérise le groupe

---

(1) Roman , p. 119 .

(2) Ibid , p. 135 , 139 , 141 , 143 , 147 , 148 , 152 , 155 , .....

révolutionnaire exacerbé contre la situation dégradée et qui dénonce les ambitions des forts .

En revanche , l'exploitation et la voracité du groupe des forts a introduit dans la société l'inégalité et la misère . Le vocabulaire même renvoie au pouvoir , à l'autorité et au prestige :

\_, naḥnu numattīlu-l-sulta<sup>(1)</sup>

" Nous représentons l'autorité ."

\_, man la yuḥgibuhu-l-tahmīn amāma-  
hu-l-maḥkama<sup>(2)</sup>

" Quiconque ne serait pas satisfait de l'estimation ( du prix , il pourrait se plaindre ) devant le tribunal " .

\_, al-dahab<sup>(3)</sup> " L'or " , al-azama<sup>(4)</sup> " La grandeur " , etc ,....

Le groupe des faibles lutte , refuse les manigances et la complicité avec les autorités ; il s'efforce d'améliorer sa vie dans ce monde chaotique et veut obtenir sa liberté , son indé-

---

(1) Roman , p. 141 .

(2) Ibid , p. 124 .

(3) Ibid , p. 121 .

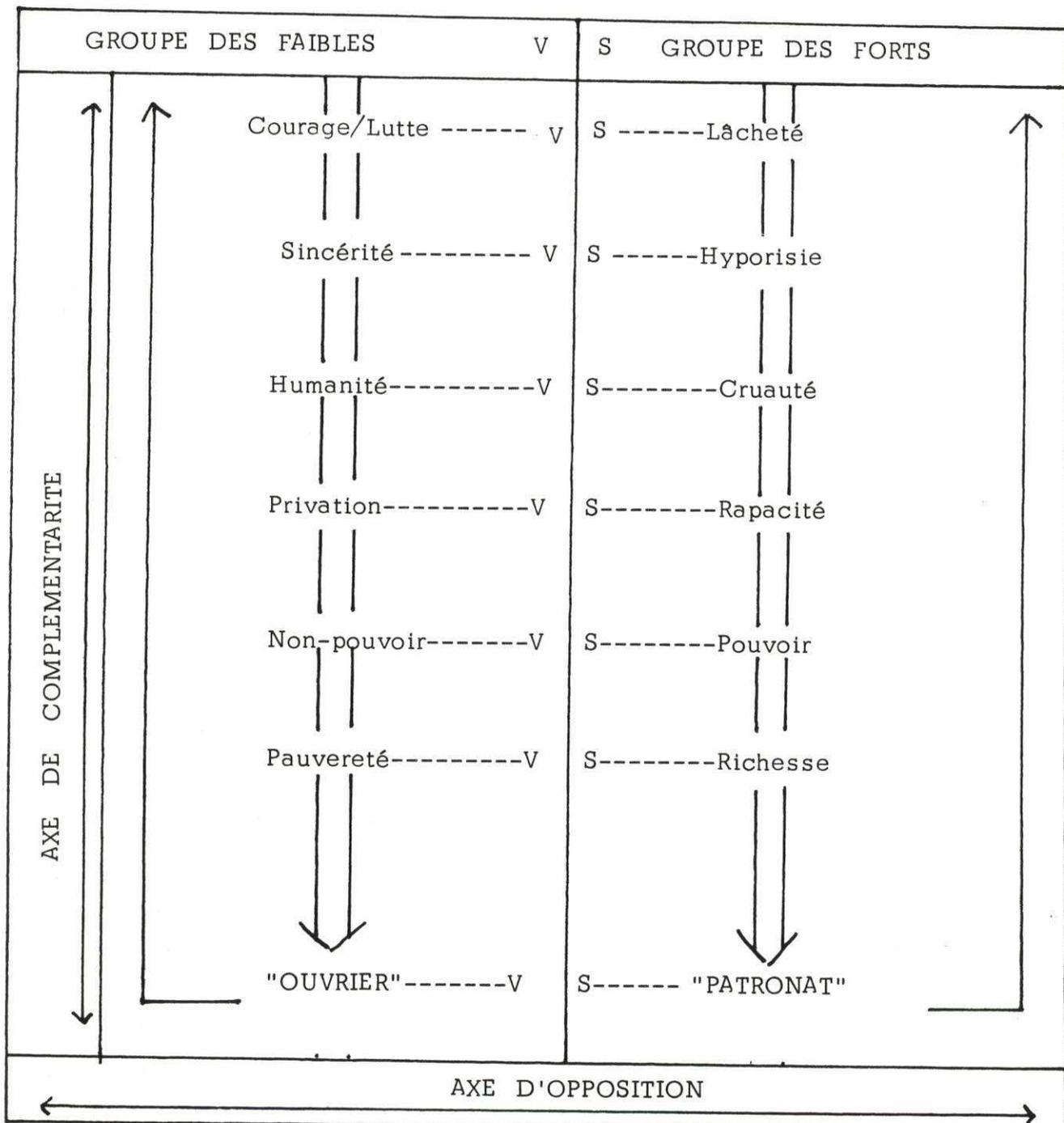
(4) Ibid , p. 278 .

dépendance .

Le groupe des forts , par sa méchanceté et son exploitation , n'est le défenseur que de ses propres intérêts .

La force du " réel " donne plus de "contenu" aux personnages de ces deux groupes . Lorsque le romancier met en scène ces personnages , c'est qu'il a un but à atteindre, il les charge d'une " mission " . C'est pourquoi il arrive que ces personnages soient représentatifs des deux groupes qui sont constitués par des catégories sémantiques .

De là , on peut mettre en place un tableau où l'on peut déterminer les caractéristiques significatives de chaque groupe :



(Tableau 1)

Le tableau est significatif , car il laisse voir de près comment ces éléments sémiologiques véhiculent le texte romanesque . Chaque terme , dans le tableau , tient sa valeur de ses relations avec d'autres termes opposants .

Ces éléments peuvent être éclairés par la notion du sème : " éléments de signification (...) qui n'apparaîtra comme tel qu'en relation avec un autre élément qui n'est pas lui : il n'a de fonction que différentielle et de ce fait , ne peut être saisi que dans un ensemble organique (...) <sup>(1)</sup> .

Le sens des sèmes : non-pouvoir —————> sincérité  
té —————> lutte —————> pauvreté —————> humanité ,  
etc , .... pour le saisir , il faut recourir à toute une suite  
de sèmes opposants : Pouvoir —————> hypocrisie —————>  
lâcheté —————> richesse —————> cruauté , etc , ...

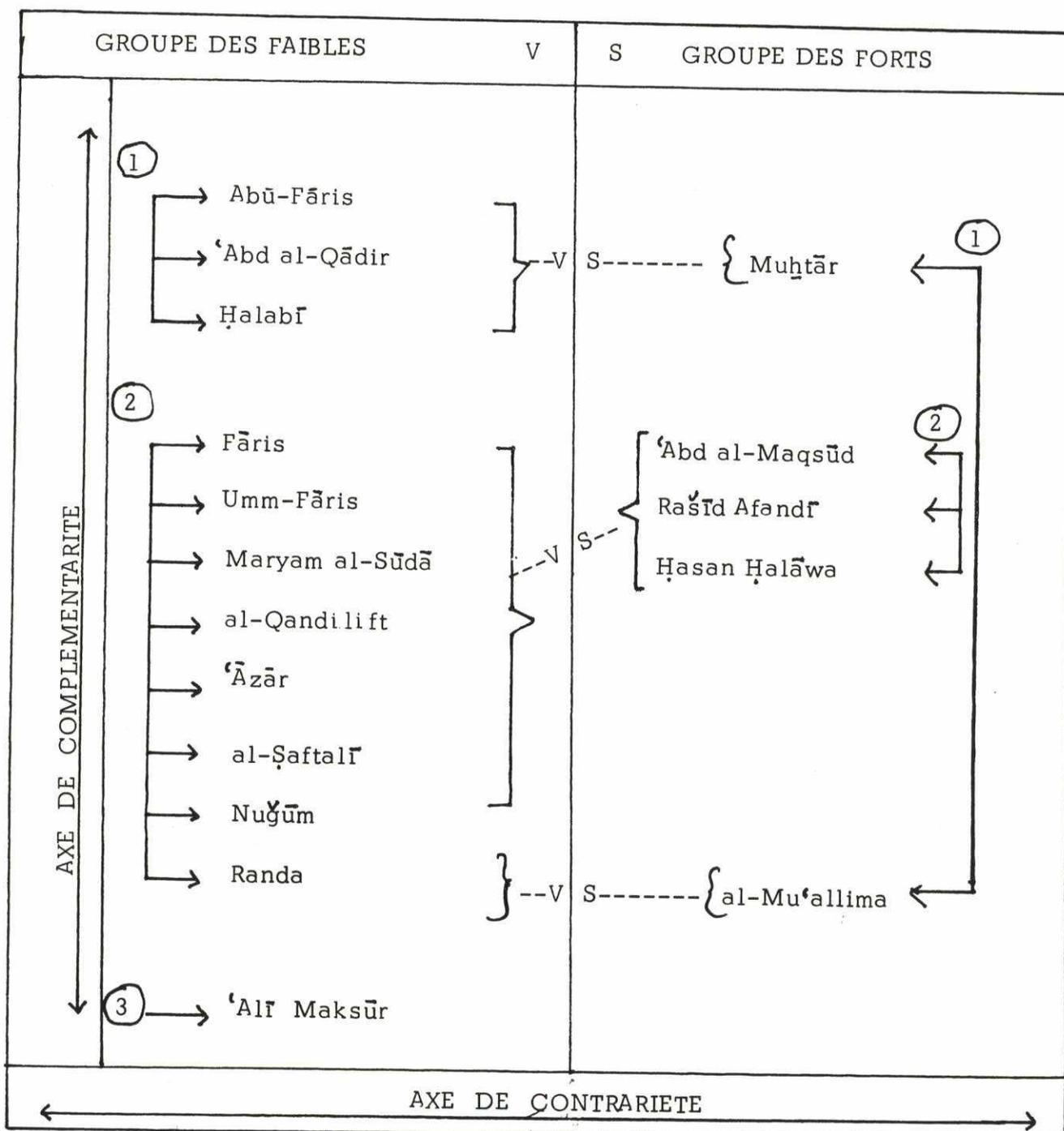
De ces différents sèmes , se confirment et s'expliquent d'une part , la position révolutionnaire du groupe des faibles; et d'autre part , la position réactionnaire du groupe des forts .

A l'intérieur des deux groupes : " faibles " et " forts " , les personnages diffèrent et entretiennent plusieurs rapports

---

(1) Courtès , J. , Introduction à la sémiotique narrative et discursive , Hachette , 1976 , p. 46 .

les uns avec les autres . Un tableau peut être éclairant dans la mesure où il montre une hiérarchie des personnages selon l'axe de complémentarité et l'axe de contrariété ou d'opposition. Cette hiérarchie est établie à partir des sous-catégories à l'intérieur de chaque groupe :



(Tableau 2).

La mise en place de ce tableau , permet de reconnaître les traits caractéristiques des personnages qu'il serait intéressant d'examiner selon les axes suivants :

1/ Axe de complémentarité :

Les relations complémentaires se présentent de la façon suivante :

Dans le groupe des " faibles " , la sous-catégorie (1) regroupe les Abū-Fāris , al-Ḥalabī et 'Abd al-Qādir . Ces derniers ont un point commun celui de la " lutte " , du " courage " et du " savoir " . Par leur évolution positive , ils affirment l'invincibilité de l'homme et de sa lutte contre la guerre et l'occupation étrangère . On s'aperçoit , tout au long du roman , que le romancier Ḥannā Mīna montre tantôt la prise de conscience d'Abū-Fāris et de Ḥalabī et leur lucidité , leur courage dans les situations critiques ; tantôt l'attitude révolutionnaire de 'Abd al-Qādir .

Vivre , pour ces personnages , c'est vivre ainsi avec le courage . Le courage aide à ne pas fuir , à ne pas se fuir .

La sous-catégorie (2) est composée de Fāris , Umm-Fāris Maryam al-Sūdā , 'Azār al-Iskafī , al-Ṣaftallī , al-

---

Qindilift , Nuḡūm et Randa . Ils semblent être polyvalents dans leurs sentiments et leurs raisonnements . Ils se comportent d'une façon impulsive . Ils sont considérés :

\_\_\_, d'une part , comme " ignorants " , " naïfs " et " emportés " (1) ;

\_\_\_, d'autre part , comme " consciencieux " , " respectueux " et " courageux " .

Dans l'un ou l'autre cas , leurs comportements et prises de positions sociales découlent de leur vie et des structures sociales , morales , idéologiques et économiques .

Quant à la sous-catégorie (3) , elle compte un seul personnage : 'Alī Maksūr . Celui-ci représente - nous l'avons vu plus haut - le déchirement et la nostalgie des Arméniens immigrés en Syrie .

Les personnages des trois sous-catégories ont deux points communs :

\_\_\_, le premier est la "pauvreté " ;

\_\_\_, le second , la " lutte " contre la catégorie oppressante , le mécontentement et la misère .

Ces personnages sont tous des "pénélope " de la vie, ils recommencent et recommencent toujours sans éclats , sans

---

(1) Excepté le personnage "Nuḡūm " .

extavagances . Ils sont tous les petits soldats d'un combat qui s'appelle destinée humaine . Ḥannā Mīna aime ces personnages dont la volonté ne flamboie pas et pourtant existe et qui vont jusqu'au bout de leur choix .

Dans le groupe des forts , on remarque également deux sous-catégories :

—, la première réunit les Muḥtār et Mu'allima , tous deux proches des autorités ;

—, la seconde , les personnages 'Abd al-Maqsūd, Ḥasan Ḥalāwa et Rašīd Afandī en tant que personnages riches et rapaces .

Dans l'une ou l'autre sous-catégorie , les personnages manoeuvrent pour augmenter leur fortune et accumulent leur privilège .

## 2/ Axe de contrariété :

Nombreuses sont les relations conflictuelles entre les actants . L'essentiel de ces actants est de marquer l'opposition entre les personnages , puisque nous ne pouvons pas les atteindre que par ce qui les différencie .

La première relation conflictuelle s'établit entre Abū-Fāris , al-Ḥalabī et 'Abd al-Qādir d'un côté et Muḥtār de l'au-

---

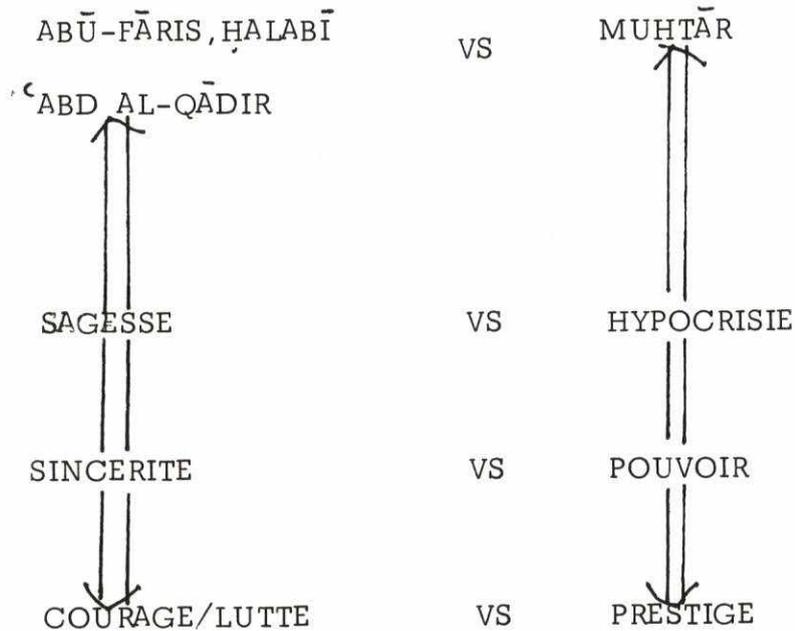
tre . Les premiers font partie du groupe des faibles , le second , du groupe des forts . Les uns pensent à la froideur , à l'inhumanité du monde contre lequel ils luttent , monde qui condamne les hommes à la pauvreté , à la solitude et à l'ignorance; l'autre à accumuler les gains , à défendre les intérêts et à préserver le pouvoir . Ceux-là incarnent la " sagesse " , la " sincérité " et le " courage " ; celui-ci , l'hypocrisie et le prestige . Et c'est précisément ici que s'articule la symétrie de leur position .

Muḥtār a tout et pourtant il n'est pas apprécié par le peuple . Abū-Fāris , al-Ḥalabī et 'Abd al-Qādir n'ont rien pourtant ils le sont : l'être se refuse à l'un tandis qu'il comble les autres .

L'être de Muḥtār repose sur un " avoir " , il a tout : richesse , pouvoir et prestige , mais caractériellement il n'est rien . Muḥtār est donc doté d'un pouvoir matériel .

L'être d'Abū-Fāris , Ḥalabī et 'Abd al-Qādir repose en revanche sur l'acquis d'une prise de conscience : ils sont conscients du monde qui les entoure . Cette conscience les oriente vers un " pouvoir-être " , c'est-à-dire , l'" existence " . De cette relation , on aura les oppositions :

---



C'est justement la raison pour laquelle la différence entre d'une part , Muḥtār et d'autre part , Abū-Fāris , Ḥalabī et ʿAbd al-Qādir est considérable . Ces derniers , en effet , ne trouvent de sens à leur existence que dans la lutte , la révolte et la résistance contre les Français mandataires et leurs agents ; alors que Muḥtār ( un de ces agents ) a une attitude réactionnaire , ses seuls soucis sont le prestige et le pouvoir . Il s'est donc engagé du côté de fausses valeurs , de ce qui , dans le roman incarne le mal , le mensonge , l'exploitation et le despotisme .

Dans la perspective de Muḥtār , ʿAbd al-Maqsūd , Ḥasan Ḥalāwa et Rašīd Afandī se ressemblent dans la mesure où ils sont des acteurs qui ne s'identifient pas à la lutte . Ces

derniers sont en opposition avec Fāris , Umm-Fāris , Maryam al-Sūdā , Āzār , al-Şaftallī , al-Qindilift et Nuġūm . Cette relation conflictuelle a pour but de différencier ces personnages par leurs caractères et par leurs fonctions dans la société .

Socialement , les Fāris , Umm-Fāris , Āzār , al-Şaftallī , al-Qindilift , etc .... se placent au dessous des Ābd al-Maqsūd , Ḥasan Ḥalāwa et Raşīd Afandī ; ceux-ci sont commerçants et riches ; ceux-là , ouvriers et pauvres . Matériellement , les uns ( du groupe des forts ) se présentent comme source de " donation " ( travail , pain , etc ... ) ; alors que les autres ont besoin de ces vivres . De cette relation , se dégagent les éléments oppositionnels suivants :

PERSONNAGES	CARACTERISTIQUES
Fāris , Umm-Fāris , Maryam al-Sūdā , al-Şaftallī , Āzār , Nuġūm et Qindilift .	/courageux/ , /simples travailleurs/ , /pauvres/ .
Ābd al-Maqsūd , Raşīd Afandī et Ḥasan Ḥalāwa .	/lâches/ , /patrons rapaces/ , /riches/ .

Tout est fait pour accentuer les barrières qui séparent les uns les autres . Les premiers incarnent le courage , l'honnêteté , la générosité , la foi et la simplicité ; les seconds , la lâcheté , la calomnie , la trahison et la rapacité .

Deux différences apparaissent sur le plan de la représentativité sociale des personnages d'une part , et la dimension " idéologique " de leurs actes et leurs qualités , d'autre part . Les actes et les qualités des protagonistes sont valorisés en fonction des critères propres à la " population " . De même les antagonistes sont , eux aussi , jugés comme tels dans la mesure où la malversation qu'ils accomplissent représente une atteinte à l'ordre de cette " population " en particulier .

Dans l'une ou l'autre situation , ces personnages puisent leurs caractéristiques dans le milieu auquel ils appartiennent .

Au niveau " thématique " , la femme ( la Mu'allima ) et la sexualité ont la fonction plus ou moins importante dans le déroulement de l'action et dans les quelques chapitres II,5 , II,8 et II,10 ( voir fig. I.b. )<sup>(1)</sup> . Ces chapitres mettent en lumière le rôle d'émancipée incarnée par la Mu'allima . Celle-

---

(1) Voir chapitre " Organisation générale du texte "

ci est en opposition avec Randa qui représente l'"amour pur". Cette troisième relation conflictuelle est plutôt sentimentale. Elle s'établit donc entre la Mu'allima et Randa et leur position vis-à-vis de Fāris. On peut dresser une liste des éléments qui rapprochent Fāris de Randa et de la Mu'allima et de ceux qui l'éloignent d'elles :

1/ Eléments rapprochant Fāris de Randa :

- a. Relation sentimentale sincère .
- b. Appartenance à la même catégorie sociale .
- c. Ils ont vécu ensemble depuis l'enfance.

2/ Eléments rapprochant Fāris de Mu'allima :

- a. Relation de dépendance due au fait que la Mu'allima est en mesure de fournir ou de refuser un travail à Fāris ( suivant qu'il accepte ou non de céder à ses désirs ) .

3/ Eléments éloignant Fāris de Randa :

∅

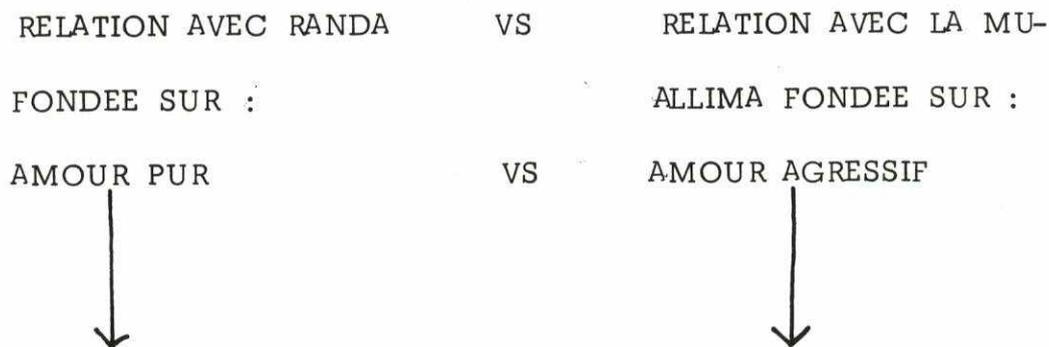
4/ Eléments éloignant Fāris de Mu'allima :

- a. Différence de catégories sociales .  
Relation charnelle imposée par la Mu'allima.

On peut remarquer :

\_\_ . en premier lieu , que les éléments rapprochant Fāris de Randa sont plus nombreux que ceux qui le rapprochent de Mu'allima . Quant aux éléments qui éloignent Fāris de Randa , ils n'existent pas . Il n'en est pas de même pour la Mu'allima . Randa représente , pour Fāris , l'"amour pur " , la Mu'allima : l'"amour agressif " . L'une incarne les valeurs authentiques . L'autre , en revanche , s'incère parfaitement dans les cadres économiques , sociaux et moraux de la société à laquelle elle appartient . Elle impose aux autres , à Fāris en particulier , les codes et les tabous dont elle est prisonnière .

Amour "aseptisé " de Randa , amour " maladif " du corps de la Mu'allima , la femme est , dans le premier , la personne aimée et respectée avec qui l'on désire se marier , fonder une famille et avoir des enfants ; elle est , dans le second , une chose , un objet d'ordre purement sexuel . Ainsi , nous aurons :



SOUHAITE PAR LES                    VS                    NON-SOUHAITE PAR L'EN-  
PARENTS DE FARIS                    TOURAGE D'ABU-FARIS .

\_\_ . En second lieu , la relation entre Randa et Fāris procure à ce dernier un certain bonheur . En revanche , la relation entre la Mu'allima et Fāris est une relation brève et stérile . Elle ne lui offre que des résultats néfastes ( en l'occurrence la perte de son travail ) .

Le lecteur aura sans doute remarqué qu'à travers cette relation , le roman tisse des passages ayant trait à la représentation des rapports amoureux et sexuels , à l'image de la femme objet de ces rapports .

Dans les réverbères bleus , les personnages principaux sont prisonniers du sexe qui leur dicte une attitude contraire aux impératifs moraux .

Le chapitre ( II,12 , voir fig . 1. b. ) en est un exemple clair . La Mu'allima est dominée par sa sexualité , bien qu'elle soit mariée et mère de famille . Fāris ne craint pas de tout faire pour s'assurer un travail par l'intermédiaire de la Mu'allima . Cette dernière le prend dans le filet de son désir . Elle réussit à l'exciter " de la même manière qu'on ferait avec le taureau " ( ..kamā yaf'alūna ma'a-tawr )<sup>(1)</sup> . Et

---

(1) Roman , p. 235 .

à le " priver du sommeil jusqu'au matin " ( ..sa-uḥrimuhu-l-nawm ḥattā-l-sabāḥ .. )<sup>(1)</sup> . Elle se l'attache comme on attache al-ḡarw le " chiot " , en imaginant , avec un plaisir malsain , quelle serait sa réaction lorsqu'elle le détachera après ses provocations . Mais ce " chiot " ( al-ḡarw ) refuse de devenir un "chien " ( kalb ) . Il hésite :

(..) kayfa afʿalu ? kayfa yafʿalu-l-nās  
fi mitli hāda-l-mawqif ?<sup>(2)</sup>

" (...) Que ferai-je ? Comment les autres réagiront-ils devant une pareille situation ? " .

Exciter , c'est donc provoquer une réaction quelconque . Et provoquer quelqu'un , c'est l'inciter à la violence ou à commettre un délit . L'attitude de la Muḥallima , envers Fāris est propre à le pousser à commettre ce " délit " . A quoi , il faut ajouter l'atmosphère " féerique " , l'attente quand elle sort du bain , avec tout ce que cela implique dans l'imagination d'un adolescent , ainsi que le déjeuner arrosé de vin et noyé dans la fumée . La scène de séduction doit éveiller la sensualité de Fāris et le transformer de sujet en

---

(1) Roman , p. 235 .

(2) Ibid , p. 236 .

objet grâce aux trois éléments complémentaires qui affaiblissent sa résistance : habits transparents que porte la Mu'allima , alcool et tabac . En fumant et en buvant , elle réussit à transmettre son désir amoureux à Fāris qui semble céder . " Au lieu de l'attestation demandée "<sup>(1)</sup> , elle lui promet une bouteille de vin . " Bois "<sup>(2)</sup> lui dit-elle . A ce niveau déjà , elle pousse l'intimité jusqu'à le traiter en égal . Elle ne lui laisse pas le temps de réagir et de comprendre les raisons pour lesquelles il a droit à cet honneur . Elle lui adresse un sourire provocant . " Ne me regarde pas ainsi ..tu me fais peur .. "<sup>(3)</sup> dit-elle . Cette remarque fait sentir à Fāris toute sa virilité et excite ses désirs sexuels et sa puissance masculine . La Mu'allima , par son expérience , sait que le moment est propice à l'action , " à peine a-t-elle prononcé ces mots qu'elle se jette sur lui et dévore ses lèvres "<sup>(4)</sup>

L'image visuelle et auditive , les détails relatés par le narrateur , recréent le décor de la conversation entre les

---

(1) Roman , p. 237 .

(2) Ibid , p. 237 .

(3) Ibid , p. 237 .

(4) Ibid , p.237 .

deux personnages . Le narrateur exprime , par le " baiser "(al-gubla) , le trouble de Fāris devant la femme de son ancien patron . Mais si la femme déclare son désir , il n'en est pas de même pour le personnage principal Fāris dont son propre désir le met en doute . Car la Mu'allima , issue du milieu embourgeoisé , a pu avoir accès à une certaine culture marquée par différents traits d'occidentalisation . Elle est totalement identifiée à son milieu d'appartenance sociale . Jouissant d'une large fortune , elle appartient à la catégorie sociale des forts . Alors que Fāris , issu du peuple "démuni" , appartient à la catégorie sociale des faibles .

Nous voici donc renvoyés à une relation humaine dont le "sexuel" n'est que le relais . Le conflit est fondamental . Il ne s'agit nullement d'un conflit d'amour , celui qui peut opposer deux êtres dont l'un aime et l'autre n'aime pas . Le rapport essentiel est un rapport d'autorité ; l'amour - ou le rapport sexuel - ne sert ici qu'à le révéler .

La relation d'autorité , au contraire , est constante et explicite tout au long du récit : elle ne touche pas uniquement ce couple .

La scène que Ḥannā Mīna expose dans le chapitre (II,12;

---

voir fig. 1. b. ) n'est pas purement une scène d'amour : son but est l'usage d'une force au sein d'une situation généralement amoureuse : c'est l'ensemble de cette situation qu'on appelle l'oppression .

Les sentiments de la Mu'allima et de Fāris n'ont d'autre fondement que la situation de l'autorité dans laquelle ils sont placés par une sorte de pétition de principe , qui est vraiment l'acte créateur de Ḥannā Mīna : l'une est puissante , l'autre est sujet , l'une est " tyran " , l'autre est captif .

Au départ tout favorise la Mu'allima , puisqu'elle tient Fāris à sa merci . Fāris n'échappe à la Mu'allima que par le renoncement de son travail qu'elle lui avait offert .

Ainsi , la Mu'allima , femme bourgeoise , nourrit dans le roman , des ambitions lesquelles vont à l'encontre des valeurs faisant l'intégrité de la personne humaine . Elle sert de son corps et de sa " beauté " pour réaliser son but . Devient-elle donc un exemple de corruption et de dissolution ?

Donner un tel rôle à une femme rejetée socialement , à une prostituée bourgeoise suscite en nous un certain nombre de questions : s'agit-il d'un choix réaliste de l'auteur , ce rôle de " rebellion " ne pouvant être donné qu'à une femme déjà en dehors des moeurs et des conventions de par son sta-

---

tut social , une femme " marginal" et " marginalisée " ?

Quoiqu'il en soit , on peut dire que :

\_\_\_, si le romancier s'en tient fondamentalement à cette relation , c'est qu'elle représente - mis à part le côté sentimental - un rapport d'une catégorie à une autre : la catégorie des forts représentée par la Mu'allima et la catégorie des faibles par Fāris et Randa .

\_\_\_, Les quelques manifestations sexuelles ne revêtent pas un aspect révolutionnaire dans la vision syrienne de l'amour et de la femme . Elles sont sporadiques et émanent d'un climat d'oppression , issu des circonstances de la guerre .

Ainsi toutes les relations oppositionnelles que nous avons évoquées , permettent de déterminer le système des forces conflictuelles sous-jacentes des réverbères bleus de Ḥannā Mīna .

A l'intérieur de ce système , il faut en distinguer deux majeurs :

\_\_\_, d'une part , le protagoniste , c'est l'actant qui donne à l'action son premier élan dynamique ;

\_\_\_, d'autre part , l'"antagoniste" ou force opposante qui empêche la force " thématique " , c'est-à-dire , du

---

" protagoniste " de se déployer dans le microcosme .

Dans les réverbères bleus , Fāris ( l'actant principal ) et le groupe des faibles ( l'actant collectif ) représentent la force thématique . La force opposante , elle , est représentée par Muḥtār , la Mu'allima , Ḥasan Ḥalāwa , Rašīd Afandī, Abd al-Maqsūd et les Français mandataires , c'est-à-dire l'actant collectif qui forme le groupe des forts .

C'est de la confrontation de ces diverses forces , suivant la situation où elles se trouvent impliquées , que résulte la dynamique du récit .

Le personnage principal Fāris ainsi que tous ceux qui font partie de la " population " vivent dans un monde chaotique , un monde terriblement hostile au point qu'il est infernal et étouffant . Ils sont sans avenir . Angoissés par cette situation , ils s'inquiètent et s'interrogent sur la possibilité d'aimer , de lutter et de vivre devant la guerre . L'interrogation est ici une conséquence et non un point de départ .

Le romancier exprime la situation et les aspirations de la " population " en lutte contre la force de l'occupant étranger ( et celle de ses alliés ) pour le triomphe de la force , de la justice et du droit de vivre .

Toutefois , ces personnages sont a-politiques , naïfs , et simples . Le romancier Ḥannā Mīna les situe au coeur d'une comédie sociale où ils s'embrouillent sans pouvoir accuser le système politique . Ils subissent la guerre . Ils sont incapables de remonter à ses causes mais sans perdre leur dignité : ils ne sont pas opportunistes . Ils refusent les manigances avec les autorités . Ce sont des hommes qui tentent malgré tout de réagir et de s'affirmer . Cette réaction est efficace et porteuse de transformation positive dans la mesure où ils ont pu faire face , par la suite , à l'occupant étran-

---

ger et à la guerre .

Pourtant , il est curieux que Ḥannā Mīna s'abstienne de traiter des thèmes politiques dans les réverbères bleus . Que devient la lutte avec les forces de l'occupation étrangère ? Et les luttes intestines par les forces locales , comme le bloc national allié de la France mandataire et son rival le bloc populaire ?

Le romancier Ḥannā Mīna se serait plu - semble-il-à rapporter quelques détails de la vie des groupes sociaux sans savoir où il voulait en arriver .

Bien qu'il en soit ainsi , l'adhésion de l'auteur au milieu social auquel appartiennent ces personnages , explique son vouloir de décrire la vie de la " population " de Lattaquié et par là même du pays " Syrie " et de dégager les aspects constructifs de ses propres valeurs : coutumes et cultures .

La richesse , l'abondance et la diversité des personnages qui peuplent le texte romanesque tout en faisant revivre des époques historiques , restent des aspects les plus importants chez le romancier Ḥannā Mīna .

Remarquons ainsi que c'est sur et autour des personnages qu'est construite l'oeuvre . Tout ces pesonnages se

---

meuvent " dans une histoire particulière pour montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude " (1); histoire ayant pour cadre extérieur un décor et un espace qui atteignent au panorama .

.... / ....

---

(1) Zola , E. , Oeuvres complètes , Oeuvres critiques I

"Le roman expérimental " Edition établie sous la direction de H. Mitterand , Cercle du livre précieux , Paris , 1968 .  
p. 1178 .

IV . Analyse de l'espace :

IV. 1. Mouvements horizontaux des  
personnages .

IV. 2. Description des lieux , leur  
signification et leurs caractéristi-  
ques internes .

IV. 2. a. L'espace personnel (résidence)

IV. 2. b. L'espace public .

IV. 2. c. L'espace professionnel .

IV. 2. d. L'espace en plein air ou  
à l'extérieur .

#### IV . Analyse de l'espace :

Un des traits caractéristiques du texte romanesque al maṣābīḥ al-zurq " les réverbères bleus " semble résider dans la manifestation de son sens des lieux . Dans ce roman , l'auteur ne manque pas de donner une riche description des lieux où ses personnages agissent . Préparer et présenter le terrain des actions semble être un des soucis fondamentaux de Ḥannā Mīna . Aussi en lisant ce roman peut-on saisir non seulement la " densité " et la perspective de tel ou tel lieu , mais , aussi l'animation et la mobilité de tous les personnages dans ces endroits .

La totalité des lieux d'action ne peut être rendue que par le terme " espace " , notion qui prend une signification radicalement différente de celle de " décor " . Nous entendons donc par le terme " espace " l'ensemble des lieux " vécus " par les personnages ou perçus par l'auteur . Autrement dit , l'espace est le synonyme du monde ou de l'univers créé par l'écrivain . Mais ces deux derniers mots ne renvoient qu'à des notions vagues et non ordonnées . En revanche , l'espace est une structure , pour ainsi dire , organique dans la-

---

quelle tous les constituants agissent selon les règles précises qui sont propres à ce monde ou à cet endroit .

En ce sens , l'espace dans les réverbères bleus , sera considéré non pas comme un cadre formel <sup>(1)</sup> , mais comme un lieu de déplacements , lieu des faits , des gestes du protagoniste Fāris et des autres personnages. La narration portera donc aussi bien sur le trajet de ce personnage principal que des autres personnages ( Abū-Fāris , Umm-Fāris , al-Şaftallī , al-Ḥalabī , Maryam al-Sūdā , al-Qindilift , 'Abd al-Qādir , Randa ,etc .... ) ; esquissant ainsi un espace romanesque qu' il sera intéressant d'étudier afin de mettre en relief ses perspectives et ses significations . Cet espace sera envisagé selon deux niveaux :

1. Les mouvements horizontaux des personnages , étant donné que ces mouvements représentent l'ampleur avec laquelle ils affirment leurs actions pour la " liberté " et l'indépendance .
2. La description des lieux , leurs significations et leurs caractéristiques internes .

1. L'énoncé romanesque s'appuie constamment , dans

---

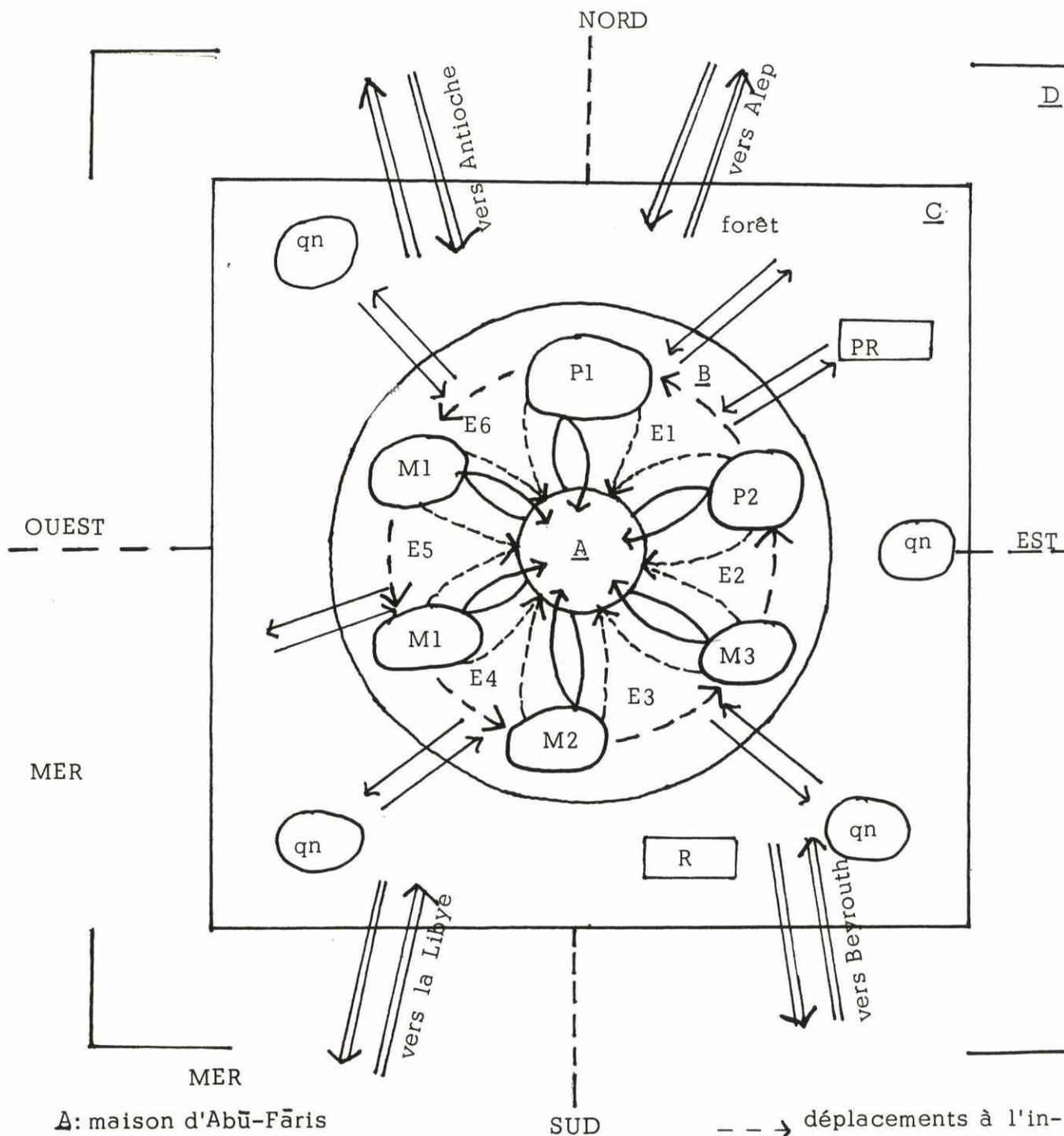
(1) Greimas , A.J. , Du Sens II , p. 143 .

les réverbères bleus , sur des noms de places , de rues ou de monuments appartenant à l'espace réel syrien et plus précisément de Lattaquié , de sorte que l'on peut situer les différents endroits qui sont évoqués dans le récit .

Pour en faciliter le tracé , il faut se faire quelque peu cartographe . Nous nous sommes appuyé sur les axes : nord , sud , est , ouest de la ville Lattaquié . Un type de schéma s'est établi résumant l'espace réaliste en fonction du mouvement des personnages . Ce schéma correspond d'une part à l'espace vécu par les personnages et d'autre part , il traduit la mobilité spatiale des personnages . Les déplacements à l'intérieur du quartier sont désignés par des lignes discontinues ( reproduisant approximativement les indications de la narration ) , les déplacements du quartier<sup>(1)</sup> à la ville par des lignes continues et les déplacements de Lattaquié aux autres villes ( ailleurs ) par des lignes continues doubles :

---

(1) Dû à son importance dans le roman , le quartier est considéré , ici , comme un espace autonome par rapport à la ville .



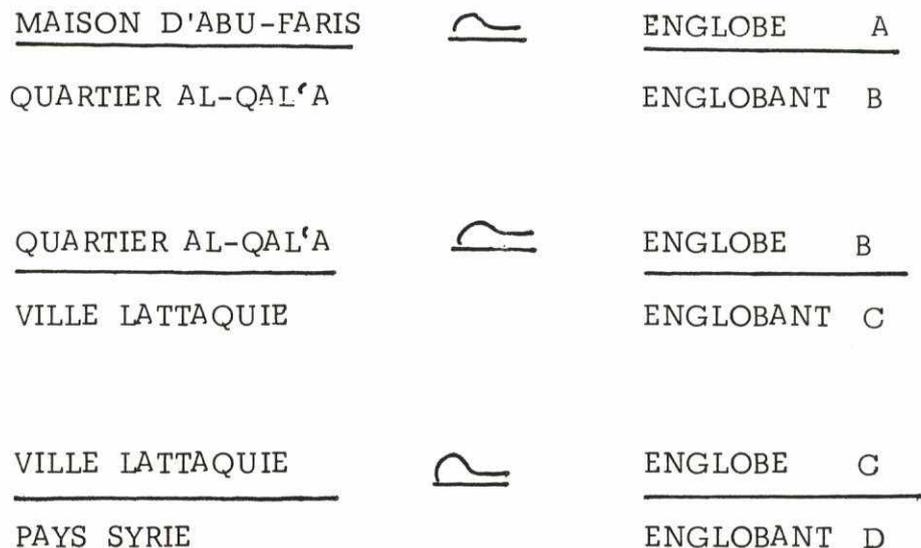
**A:** maison d'Abū-Fāris  
**B:** quartier al-qal'a  
**C:** ville Lattaquié  
**D:** pays Syrie  
 qn: autres quartiers  
 E1 ——— E6: extérieurs (espace public)  
 P1 ——— P3: espace professionnel  
 M1 ——— M3: espace personnel (résidence)  
 qui sont sur le pourtour de la maison  
 d'Abū-Fāris  
 R: rivière  
 PR: prison

- - - - - → déplacements à l'intérieur du quartier  
 <====> déplacements du quartier au reste de la ville  
 <====> déplacements de la ville vers les autres villes (ailleurs)

SCHEMA INCLUSIF DE L'ESPACE

(schéma 1)

L'ordre " inclusif " <sup>(1)</sup>, dans ce schéma , permet la définition d'un ordre linéaire qui conduit à une hiérarchie ( d'un petit à un grand espace ) :



L'espace , constitué par les lieux A , B , C <sup>(2)</sup>, serait donc essentiellement " dynamique " ( par rapport à l'ampleur des actions des personnages ) par opposition à l'espace <sup>(3)</sup>, constitué par le lieu D .

---

(1) Lieu inclu dans un autre plus vaste . Dans le schéma ci-dessus , on a : maison d'Abū-Fāris → quartier al-Qal'a → ville Lattaquié → pays la Syrie .

(2) Les lieux où se déroulent très souvent les événements principaux .

(3) Cet espace englobe les villes ( Beyrouth , Antioche , etc ..) qui sont , au niveau événementiel , considérées comme secondaires .

L'espace des A , B, C , comprend de prime abord la maison d'Abū-Fāris , les rues ( ou les ruelles ) qui sont lieu de transition . Au second abord , il y a le quartier où se situe la maison d'Abū-Fāris . Et au dernier abord , le lieu vil- le , qui subsume les deux lieux précédents , est considéré comme le principal siège de l'action . Il représente le foyer de la lutte des différentes catégories sociales . Tandis que les nantis y mènent une vie aisée , les travailleurs condam- nés à l'inactivité sont la proie de la misère . La guerre est là . Elle a transformé les rues , les magasins et les cafés .

Pour peindre cet état de fait , Ḥannā Mīna passe du particulier au général , il passe donc de la maison au quar- tier et des faubourgs à la ville toute entière .

Dans ce monde ou cet univers , les personnages se dé- placent inlassablement de l'intérieur à l'extérieur , du quartier à la ville , de la ville aux autres villes ( ailleurs ) . L'au- teur retrace avec précision ces va-et-vient et les rattache à la peinture générale du milieu social . Les déplacements qui se déroulent à l'intérieur du quartier et du quartier au reste de la ville ( voir schéma 1. ) caractérisent :

- \_\_\_ . d'une part , la vie quotidienne , ses ennuis  
et son "engrenage " dont les personnages sont
-

immergés ;

\_\_\_ d'autre part , la lutte que doit mener tout personnage pour pouvoir s'en sortir et ainsi briser les entraves à la liberté et à l'indépendance .

Quant aux déplacements de la ville Lattaquié vers ( ailleurs ) ( voir schéma 1. ) , ils sont significatifs car ils ont lieu après :

1. le transfert de Fāris de la prison de " Lattaquié " à " Alep " ,
2. la maladie qui a obligé Randa à se diriger vers " Beyrouth " pour se soigner ,
3. le voyage de Alī Maksūr à " Antioche " <sup>(1)</sup> ,
4. et le grand départ de Fāris et de Nuḡūm pour la Libye .

Ce genre de déplacements comprend donc : Alep , Beyrouth , Antioche et la Libye . Ils sont au nombre de quatre . Ils sont peu nombreux . Ce qui caractérise ces déplacements , c'est que la " narration " ne se déplace pas et ne révèle pas ce qui se passe durant ces déplacements . L'auteur veut opé-

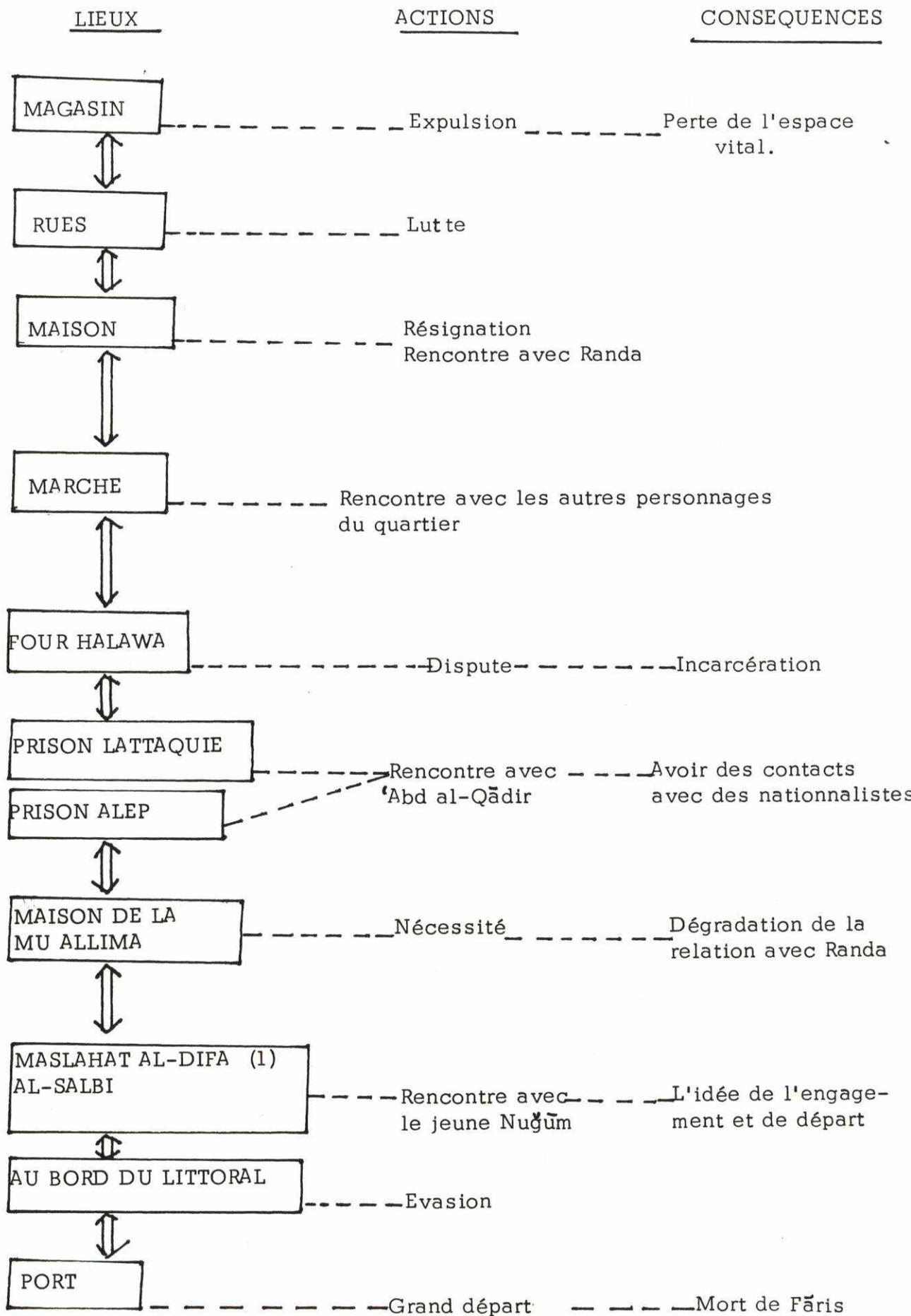
---

(1) Ville syrienne dans le Sandjak d'Alexandrette \_ Nord-est de la Syrie \_ qui fut donnée à la Turquie en 1939 , par la France mandataire .

rer un choix précis des lieux où il situe l'action de son roman. Son but est de refléter à travers des lieux déterminés une période sociale et historique bien délimitée de la vie syrienne . Les lieux sont : la maison d'Abū-Fāris , le quartier où elle est située et ses prolongements jusqu'au coeur de la ville Lattaquié . La nature de cet espace peut être visuellement perçue en déchiffrant les sens du mouvement que chaque personnage fait en corrélation avec les autres .

Pour analyser les mouvements et les déplacements , on a choisi pour modèle , d'un côté , le personnage Fāris et , d'un autre côté , les personnages : Abū-Fāris , Şaftalīf , Umm-Fāris et Randa , chacun d'eux s'appropriant son espace d'une façon autre .

Les principales actions de Fāris peuvent être schématisées ainsi :



(1) Service de la défense passive

Il semble indispensable - pour que les actions ou les déplacements du personnage principal Fāris soient expliqués - de tenir compte de son environnement . La volonté d'agir , chez lui , finit par disparaître soit à cause de sa faiblesse caractérielle soit à cause de l'hostilité de son environnement. C'est ce dernier aspect qui est intéressant parce que l'influence de l'environnement semble une cause fondamentale qui incite le personnage à renoncer , chaque fois que cela était possible , à son " désir de vivre " dans cet espace .

En regardant de près le schéma ci-dessus , il est remarquable de constater d'abord que les lieux vécus par lui constituent des espaces dans lequel s'effacent souvent des activités turbulentes , que ce soit un espace intérieur ( maison ) , un espace professionnel ( maṣlahat al-difāʿ al-salbi " service de la défense passive " ) , un espace public ( rue , marché , etc ...) ou un espace plein air ( rivière , mer ) .

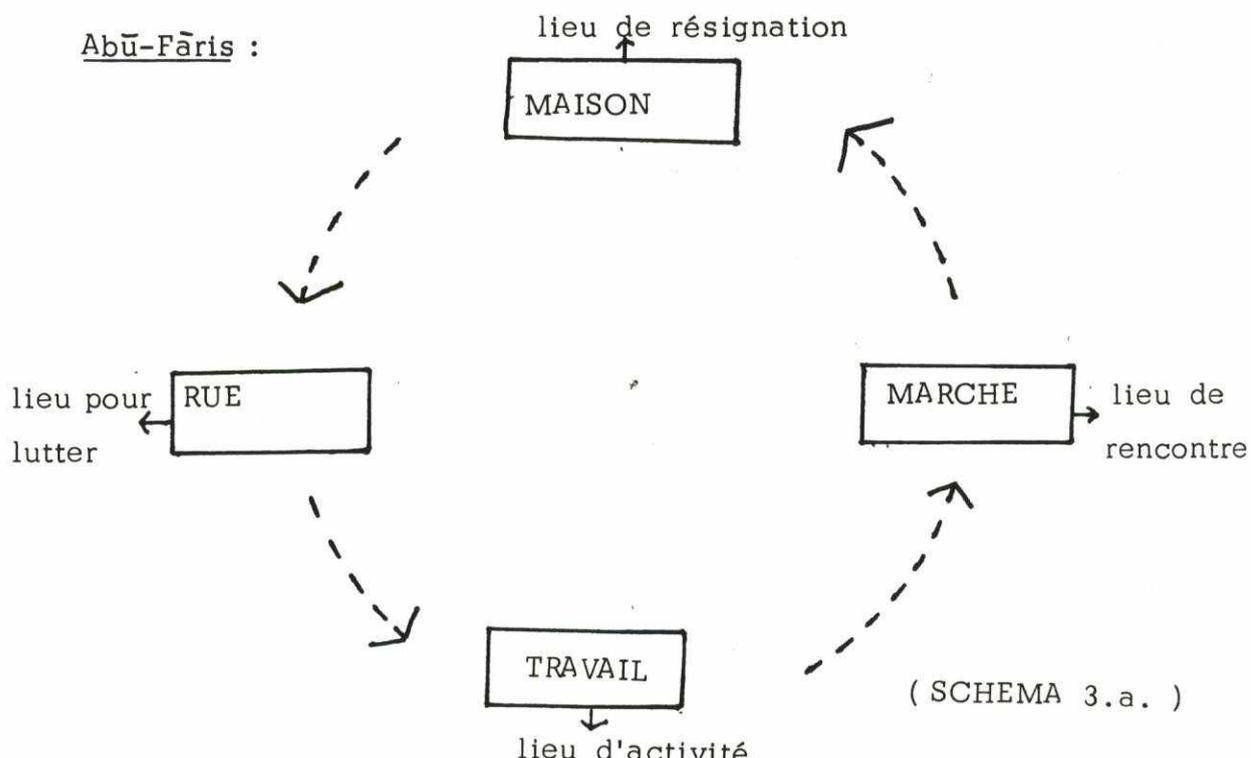
La deuxième constatation est la suivante : chaque fois que l'espace devient trop " étroit " Fāris s'en évade , à cause des problèmes survenus par l'entourage dans lequel il vit. Il est donc un personnage qui , au lieu de subir la pression spatiale , prend l'initiative de s'en échapper ( le refus de se

---

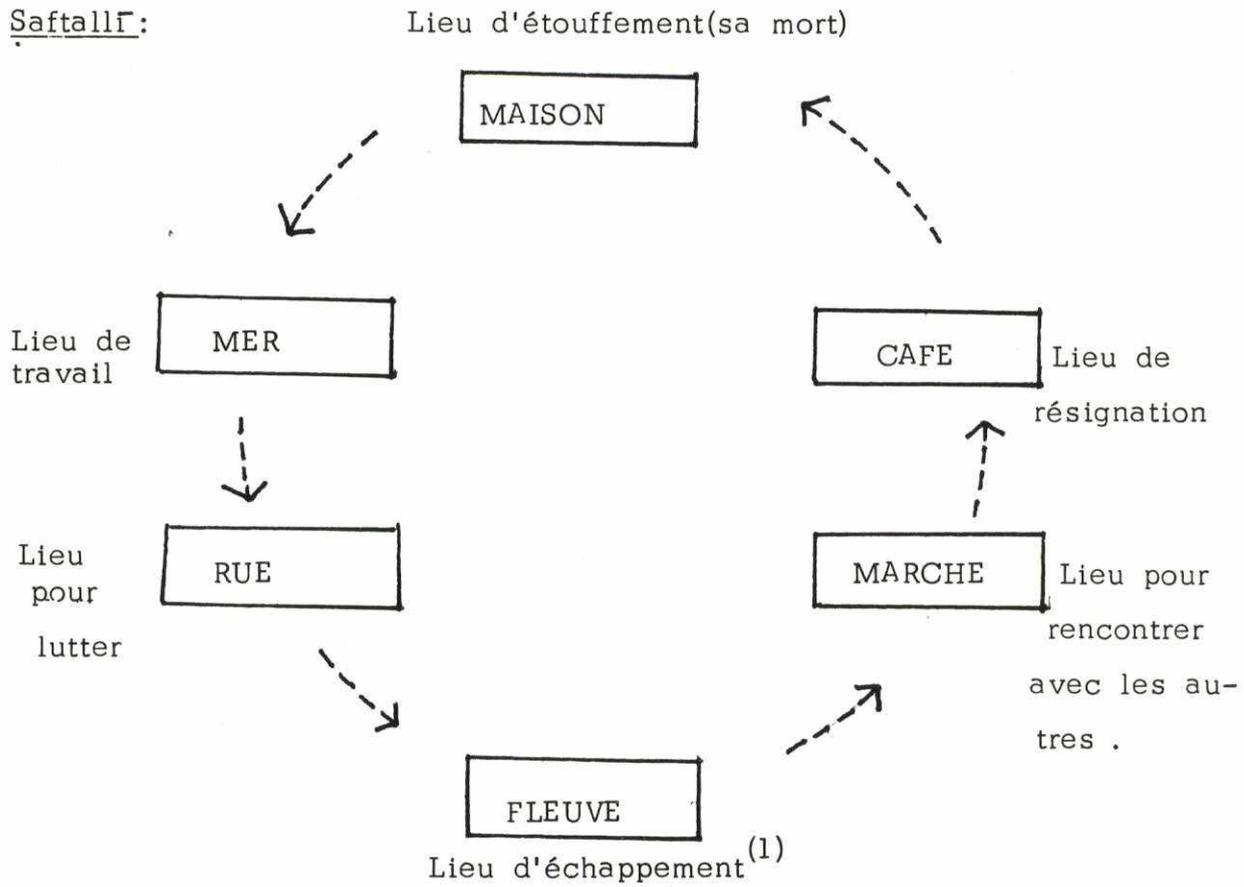
rendre chez la Mu'allima et le départ pour la Libye ) .

En résumé , ses mouvements consistent en des actions alternatives : engagement  $\longleftrightarrow$  échappement . Son engagement se fait dans l'espoir de trouver un espace où vivre . Mais dès qu'il y est , les choses se compliquent et il renonce . L'aspiration profonde de Fāris , en matière d'espace , s'enchaîne ainsi à une déception . L'auteur perçoit l'agitation , provoquée par les activités frénétiques que mène son héros , comme douloureuse , non seulement dans son espace personnel , mais aussi dans son espace social et public .

Examinons maintenant les actions des autres personnages : Abū-Fāris , Umm-Fāris , Şaftallī et Randa . Les lieux où se déroulent les actions forment un espace dans lequel ces personnages se croisent souvent . L'existence de ces derniers se déroule , dans sa majorité , dans des lieux publics et se passe dans un espace circulaire :

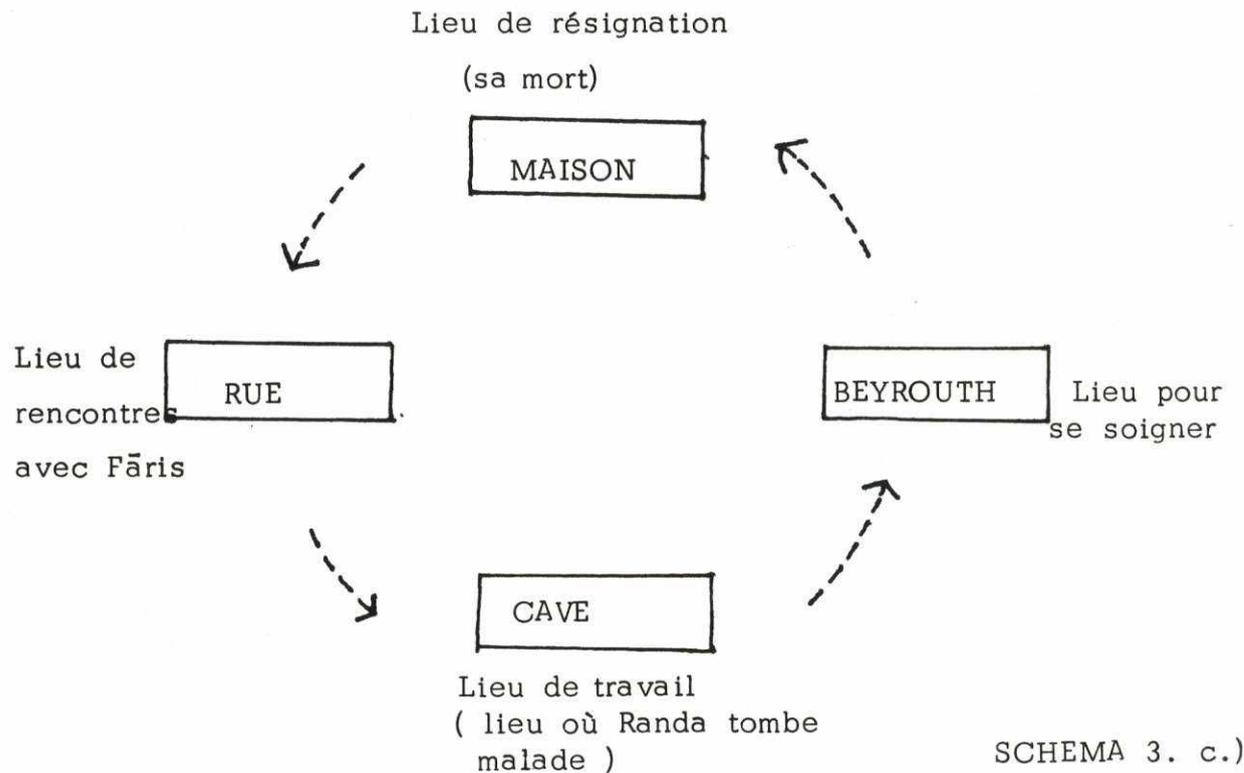


Saftall :



(SCHEMA 3. b.)

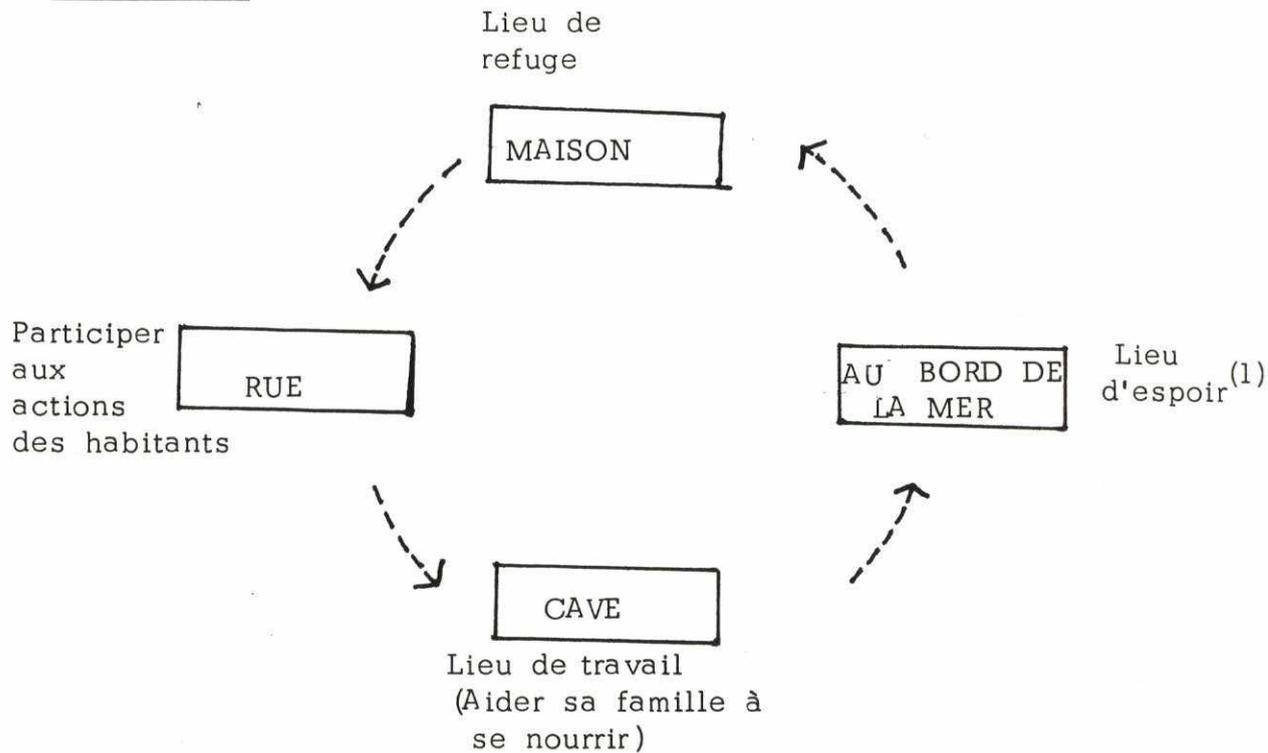
Randa :



SCHEMA 3. c.)

(1) Dans l'espoir de trouver un espace vital..

Umm-Fāris :



( SCHEMA 3. d. )

Quelle que soit la nature des actions de ces quatre personnages , de leurs déplacements , on peut en tirer plusieurs caractéristiques suivantes qui définissent leur mouvement intégral :

1. Premièrement , le mouvement final rejoint le mouvement initial . On rencontre cet aspect chez Abū-Fāris , Şaf-tallī , Umm-Fāris et Randa ( voir schéma 3. a , b , c , d . ) .

---

(1) En allant au bord de la mer , elle espère le retour de son fils .

2. Deuxièmement , ce mouvement principal va se faire , en effet , le long du cercle reliant les lieux ( maison , rue , marché , lieu de travail , ..... maison ) . ce cercle n'est que l'emprise figée de laquelle ils ne peuvent pas échapper . La " maison " , considérée comme point initial et final , n'est qu'un endroit vers lequel les personnages s'en retournent au terme de leurs échappées et de leurs flâneries à travers les rues , le marché , le bord de la mer , ..... Ces derniers lieux constituent parfois l'issue , le remède à tout instant de crise . Dès que l'instant de tension narrative croit en intensité , l'issue finale en est une échappée en direction de ces lieux .

3. Troisièmement , certains personnages subissent inmanquablement l'hostilité de l'espace jusqu'ils abandonnent complètement leur aspiration et leur mouvement . Ce cas se trouve chez Şaftallı et Randa . Le mouvement qu'ils accomplissent est recollé , lui aussi à leur mouvement initial .

On peut dire que les déplacements dans l'espace des réverbères bleus tracent un cercle fermé<sup>(1)</sup> qu'aucun personnage ne réussit à briser . Ces personnages se déplacent selon des mouvements horizontaux sans pouvoir trouver une issue

---

(1) ( voir schéma 1 et schéma 3 . a,b,c,d.)

par laquelle ils pourraient s'élever vers un nouvel horizon .  
Le roman se termine dans le même lieu où chacun répète les  
mouvements et les gestes habituels en acceptant l'existence  
quotidienne qu'il a connue .

Notons aussi que l'espace où les personnages vivent  
et agissent est plein d'obstacles qui empêchent le mouvement  
des personnages . De plus , ces éléments hostiles amènent  
les uns à renoncer à leur aspiration spatiale ( Fāris , Şaftal-  
lī et Randa ) ; les autres , à se résigner à leur existence  
initiale . Ces derniers se sentent paralysés dans le cercle  
qui , en se rétrécissant , les immobilise comme un gibier  
pris au piège<sup>(1)</sup> ( Abū-Fāris , Umm-Fāris et Şaftallī ) .

Le circuit fermé et le rétrécissement de l'espace vi-  
tal sont les deux facteurs qui déterminent la nature de l'espa-  
ce dans le roman . L'espace réaliste n'offre aux personnages  
qu'un terrain limité ( malgré sa grande dimension ) : les per-  
sonnages passent continuellement d'un endroit à l'autre dans  
un mouvement non-ordonné et le total de leurs déplacements  
fait apparaître un mouvement en espace fermé . Les bornes de

---

(1) Cette fermeture est engendrée non seulement par la natu-  
re des lieux , mais aussi et surtout par le genre du person-  
nage et par leur milieu social .

cet espace ne peuvent être brisées que par l'exploration d'un autre espace , celui de l'espace idéologique ( liberté ) .

L'espace géographique dans lequel sont prisonniers les personnages , dépend donc de cet espace idéologique . Pour briser l'enceinte et pour sortir de cette claustration , les personnages organisent une manifestation contre les Français mandataires . Par cette entreprise , les personnages tentent aussi bien de reconstruire un nouvel espace vital qui constitue l'espace idéologique que de prospecter les terrains vivables extérieurs formant l'espace géographique .

L'espace multiplie ainsi les possibilités de l'action . Il accroît la rapidité des gestes et des mouvements et se lie au thème général du roman , par un va-et-vient entre le mouvement et l'inertie .

2. Description des espaces , leur signification et  
leurs caractéristiques internes :

L'étude des mouvements donne une certaine image de la façon dont Fāris ( le personnage principal ) et les autres personnages affirment leurs actions . Mais les lieux où ils se rendent sont porteurs , de par leurs positions , leurs noms et leurs caractéristiques , d'une signification qui reste à explorer .

Il est indispensable , pour étudier cette signification, de tenir compte des relations que les personnages nouent avec leur entourage . Ce sont ces relations qui déterminent finalement la dimension de l'espace vital .

Il semble intéressant , en premier lieu , d'examiner de plus près les lieux tels qu'ils sont cités pour en déterminer les connotations possibles . Il faudrait donc étudier la structuration des signes spatiaux , des signes producteurs d'espace dans le récit .

Laissons de côté les lieux de simples passage comme les " régions " , les quartiers ( Ḥasaniyya ..... ) et les villes ( Antioche ..... ) pour nous arrêter seulement aux lieux-

---

stations ; ces lieux où Fāris rencontre d'autres personnages et où se produit un incident quelconque .

Quatre sortes de lieux semblent se détacher : l'espace personnel ( résidence ) , l'espace public , l'espace professionnel et l'espace plein air ou nature .

2. a. Espace personnel ( résidence ) :

Cet espace est formé de trois lieux :

\_\_\_ . La maison d'Abū-Fāris :

Ce lieu n'est en réalité qu'une seule chambre " située à l'entrée droite d'une grande maison pleine de chambres habitées par des familles des travailleurs , des chômeurs et des villageois "(1) . Il constitue un lieu où tout le monde se connaît et se côtoie . Les uns vont chez les autres . Quand on invite quelqu'un , c'est tout un groupe qu'on invite . Quand il y a une fête , c'est tous les membres de cet habitat qui participent à la cérémonie . La maison d'Abū-Fāris semble parfois sans portes ; elle est ouverte à tous et constitue ainsi l'expansion d'un champ où tout le monde se connaît . Ce lieu fait donc partie d'un monde traditionnel pauvre qui prend un sens péjoratif : c'était auparavant une " taverne "(2) . Il en porte

---

(1) Roman , p. 28 .

(2) Ibid , p. 28 .

les signes jusqu'à maintenant<sup>(1)</sup>. Le quartier avec toute sa construction , tous ses marchés , ses rues , n'est qu'une image de cette maison , ou de préférence , celle-ci est une image de celui-là . Tous deux représentent un passé avec des caractéristiques différentes formant ainsi un tableau qui porte l'empreinte de l'Orient ancien<sup>(2)</sup>. Ces précisions sont destinées à singulariser le décor du lieu . Mais elles fonctionnent comme éléments impressifs destinés à marquer l'inconfort de ce lieu , la contradiction qui passe entre les besoins de l'être humain et sa présence dans cet habitat . De multiples indications négatives dressent une image dure de la vie des personnages tels que Fāris , Abū-Fāris , Umm-Fāris , Ṣaqr , Umm-Ṣaqr , Maryam al-Sūdā et Nāyif al-Faḥl , les occupants . Le cadre intérieur de la maison , par exemple, paraît " grossier " mêlant les détails qui dénotent la misère et la pauvreté avec ceux qui dénotent l'asphyxie et le dégoût: ḍayq " étroitesse " , faqr " pauvreté " , ḥarb " guerre " , etc ..... La plupart de ces mots reviennent à plusieurs reprises dans le texte . Ce phénomène de redondance lexicale qui est ici un procédé systématique d'écriture produit - semble-t-il - un double effet :

---

(1) Roman , p. 28 .

(2) Ibid , p. 29 .

\_, d'une part , puisque les mots sont répétés plusieurs fois , la prévisibilité du discours s'accroît , tandis que la quantité d'informations diminue ;

\_, d'autre part , chaque répétition fait penser au travail de l'artisan , qui , coup après coup , enfonce avec patience le clou .

Sur ce point , l'écriture de Ḥannā Mīna peut être rejointe à celle des réalistes tels Zola et Balzac en France et Nağīb Maḥfūz en Egypte <sup>(1)</sup> .

\_. La maison de Şaftallī :

Ce lieu fait partie , lui aussi , du monde traditionnel pauvre . Il ressemble à une " grotte " <sup>(2)</sup> où une faible lueur reflétée par le soleil <sup>(3)</sup> éclaire , à peine les intérieurs . Ses murs sont tellement " humides " <sup>(4)</sup> que la femme de Şaftallī y attrape des " rhumatismes " <sup>(5)</sup> . L'auteur emploie ces images

---

(1) Quoiqu'il sont différents , leur vision romanesque reste la même avec celle de Mīna à savoir , décrire la réalité et les dessous du peuple .

(2) Roman , p. 228 .

(3) Ibid , p. 228 .

(3) Ibid , p. 228 .

(4) Ibid , p. 228 .

(5) Ibid , p. 228 .

corrosives pour décrire le sort misérable des deux occupants: Şaftallī et sa femme .A ces évocations , s'ajoute une autre image , celle de l'intérieur de cet habitat , de couleur grise et noire qui traduit l'existence et la ruine morale des deux personnages . Cette existence et cette ruine morale presque insupportables sont celles des individus souffrant du désordre , de l'étouffement et de la pauvreté , faute de moyens matériels . Comment peut-on vivre dans des circonstances pareilles ? Ces indications négatives engendrent l'image d'une vie pénible sans confort .

On remarque ainsi une intime concordance entre la présentation des personnages et la peinture des lieux . Les deux instances s'éclairent et s'épaulent pour donner au roman sa coloration optimiste ou tragique . Cette technique tend à particulariser Ḥannā Mīna romancier . Ses personnages évoluent dans leur milieu naturel . Ils en portent les marques . Ils sont victimes d'eux-mêmes , de leur société et du fléau qui leur a été imposé , la guerre .

\_\_\_ . La maison de la Mu'allima :

A l'opposé des deux lieux précédents , la maison de la Mu'allima représente le monde des riches ou des puissants . Il est plein de " décors " , de fleurs , de salon , etc , ...

---

Un monde différent de celui que Fāris a connu . Il lui offre dans un premier temps l'occasion de connaître l'accueil , le bonheur , le travail , éléments dont il était privé dans son entourage . Quoiqu'il fût " gêné "<sup>(1)</sup> par cette atmosphère , il s'y serait rapidement habitué . Quand la maîtresse de la maison le reçoit , cette même atmosphère devient encore plus accueillante , " une odeur parfumée "<sup>(2)</sup> envahit tout le salon . S'ajoute à ce milieu rayonnant l'élément " amour " qui bouleverse la situation . La "maîtresse" a un charme excitant auquel Fāris ne peut pas résister . Il passe une soirée exceptionnelle , oubliant tous les ennuis et l'engrenage des jours précédents .

Ainsi tout qualificatif , tout verbe et substantif attribués à cet habitat sont pleins de chaleur , de mouvement et d'amour . Chaleur , mouvement et amour ne sont là que signes de vie . Cette image pleine de vie et de " lumière rouge " contraste avec l'image terne , d'un monde triste et fermé celui de la maison de Şaftallī et les " réverbères bleus " .

Mais , bien que cet endroit inspirât à Fāris un sentiment de bonheur et une virilité qui l'incitent à rester , il

---

(1) Roman , p. 194 .

(2) Ibid , p. 195 .

se sent étouffer chaque fois qu'il se souvient de Randa , sa petite aimée :

mādā law 'alimat annanī atamallaqu bi  
hādihi-l-mar'ati-l-niṣf ana-l-ladī kun  
tu uqsimu lahā annani lan uhibba si-  
wāhā ? (1)

" Qu'est-ce qui se passerait si elle savait que j'adule cette femme à moitié nue . Moi qui lui jurais fidélité , et que je n'aimerais qu'elle au monde ? "

Cet endroit qui lui donne donc un vertige " évocatoire " par son décor luxueux et par l'attitude attirante de la Mu'allima vient , dans un second temps , troubler son espace psychique . Il doit maintenant choisir entre la Mu'allima et Randa entre la vie mondaine et l'amour pur . Il opte pour ce dernier<sup>(2)</sup> . Et il jure de ne plus mettre les pieds chez

---

(1) Roman , p. 235 .

(2) Le sentiment de clausturation , apparu chez Fāris , dans la maison de la Mu'allima , malgré son aspect attirant , est aussi l'un des motifs qui pousse le héros à quitter ce lieu et à opter pour l'espace de Randa .

la Mu'allima ( sa maîtresse ) . Si échapper à ce lieu qu'est l'appartement de la Mu'allima , lui apporte une satisfaction temporaire ; Fāris ne tarde pas à avoir des conséquences néfastes : la perte du travail au " service de la défense passive " ( maṣlahat al-difā' al-salbī ) .

Ainsi la maison de la Mu'allima est présentée à la fois comme un lieu euphorique et dysphorique :

\_, Euphorique , parce qu'il lui a offert du travail et une atmosphère pleine de plaisirs sexuels et mondains .

\_, Dysphorique , parce qu'il a provoqué d'une part , la dégradation de ses relations avec Randa , le mépris de son entourage ( les voisins et surtout les parents ) et d'autre part , la perte du travail qui lui avait été offert .

En définitive , les lieux de résidence sont partagés , sur l'échelle des valeurs humaines et sociales en deux catégories :

\_, la première représentée par la maison d'Abū-Fāris et celle de Ṣaftallī , désigne le lieu dans lequel les personnages suffoquent à cause de la clausturation et se sentent accablés par l'obscurité , l'étroitesse d'un côté , la pauvreté et la souffrance de l'autre ;

---

... la seconde exprime la puissance , la richesse , le confort , ..... qualités qui sont , dans les réverbères bleus , placées du côté de l'impureté , de la pourriture du monde des forts suggéré par le personnage de la Mu'allima dans son espace .

## 2. b. Espace public :

Le terrain que Mīna choisit le plus souvent pour introduire ses personnages correspond notamment à des endroits populaires dans lesquels peuvent être saisies , d'un coup , les côtés mobiles et animés de la vie quotidienne. Les lieux externes forment un espace dans lequel les personnages se rencontrent de sorte que les actions qu'ils y mènent s'interpénètrent et se lient . Les lieux personnels ( résidence ) analysés plus haut présentent une signification moins importante pour la propre existence des personnages ; en revanche , ces derniers tiennent profondément à leur espace public ou externe . Ils font la distinction entre leur vie dans l'intérieur et leur vie dans les lieux publics . Dans l'intérieur , ; leur existence est celle des individus qui souffrent de la pauvreté et de l'étouffement . Mais dans les lieux publics ,

---

leurs actions , leur lutte se raniment pour saisir la multiplicité de la vie dans le lieu " ville " ( Lattaquié ) en général .

Ces lieux sont représentés , dans les réverbères bleus , par les rues ( ou les ruelles ) , le marché , le café , la prison , etc , .....

\_\_ . Sémantique de la rue :

La rue est un lieu de transition par excellence . Elle est considérée comme un lieu ouvert et limité<sup>(1)</sup> :

\_\_, Ouvert sur des issues par lesquelles on arrive , ou on s'en va , à l'intérieur desquelles on stationne , on circule , on fait des rencontres , des entretiens avec les autres , etc , .....

\_\_, Limité , clos sur ses côtés par les maisons , les murs , les pallissades , etc , ....

Ḥannā Mīna donne pour vraie l'histoire de ces habitants en dénommant et en décrivant de manière reconnaissable les rues et les demeures où elle s'est déroulée . Ainsi la rue qui est " un noyau sombre entre deux pâtés de maisons "<sup>(2)</sup> est dépeinte très soigneusement avec toutes ses

---

(1) Mitterand , H. , Discours du roman , p. 194 .

(2) Roman , p. 106 .

composantes matérielles , démographiques et physiques .C'est dans ces rues que les personnages mènent leur lutte contre le fléau de la guerre et le groupe des puissants . Nombreux sont les personnages dont l'unique foyer est la rue . Ce cas se trouve chez Ḥalabī dont la situation est précisée par al-Ṣaftallī :

hanīḡan lak yā Muḥammad ! là bayt ,  
wa lā ḥayṡ wa lā zawḡa aw walad..  
ḥafīf nazīf !<sup>(1)</sup>

" Bravo , oh Muḥammad ! Ni maison , ni mur , ni femme , ni enfant ... Simple et "propre" ! " .

Sa demeure reste donc la rue , le marché et le lieu de travail .

Ainsi , le lieu est lourd de connotation et de correspondance entre les hommes et les choses . Il y a opposition entre la chaleur humaine , le contact , les rencontres des personnages d'une part , l'oppression , la lutte et la violence d'autre part .

Le lieu de la rue est contigu à celui du marché . La rue et le marché se définissent l'un l'autre , appartenant à

---

(1) Roman , p. 230 .

des paradigmes multiples et différents .

\_\_\_ . Marché :

Le marché est considéré comme un lieu " semi-ouvert " où la lutte prend toute son " allure " . Il est un lieu adjuvant pour les habitants dans leur révolte contre les puissants. Les grèves et les manifestations sont commencées pour se disperser ainsi dans toutes les régions . Le marché est aussi le lieu où se rencontrent , se côtoient , s'échangent les idées de presque tous les personnages : Fāris , Abū-Fāris , Halābi, 'Āzār al-Iskāfī , Ṣaftallī , 'Abd al-Qādir , Maryam al-Sūdā , al-Qindilift , etc .....C'est un lieu sombre mais animé malgré la guerre, l'exploitation , la misère , la souffrance et le despotisme . Il occupe donc une place importante dans l'économie de la structure narrative du texte romanesque .

\_\_\_ . Café Šārūh :

Quant au lieu " café " , il est considéré comme un lieu public fermé . L'auteur apporte à sa description le même soin que pour les autres lieux ( la rue et le marché ) :

kāna maqha-l-Šārūh 'alā nafsi-l-qa

dāra tašī"u fī gawānibihi rā'ihat

---

al-tīn ... yataḡammaʿu fī aqṣāh al-  
zabāʾin alladīna raʾāhum Fāris lay-  
lata ams .... (1)

" Le café d'al-Šārūḡ était un lieu sale.  
Une odeur impure et insupportable s'y  
propageait sur les côtés ... Au fond de  
la salle , les mêmes clients que Fāris  
avait vus la nuit dernière se rassem-  
blaient ... "

L'odeur du café suggère , dans cette situation , les  
aspects mélancoliques de la vie du peuple . Le café se pré-  
sente effectivement comme un cliché ; il résume l'espace dans  
lequel l'existence du peuple , sous toutes les formes , se  
déroule . Il est aussi témoin de l'inflation matérielle et mo-  
rale du groupe des faibles de la ville " Lattaquié ". L'odeur  
désagréable témoigne du caractère clos et étroit de ce lieu .  
Cette description est faite ainsi pour expliquer les actions ag-  
ressives et véhémentes entre tous les occupants du lieu :  
café .

L'économie des termes permettant la délimitation du  
lieu , de même que l'odeur spécifique dégagée par cet espa-  
ce vont être composées par l'atmosphère chargée de métapho-

---

(1) Roman , p. 74 .

res que dégage le lieu . En effet , la représentation ( image ) chez l'auteur regorge d'éléments naturels . Cette perception du lieu , cette sensibilité affleurant à travers l'image , à la surface du lieu , devient alors perception du lieu à travers sa projection , sa réflexion et son écho , et non pas au travers la perception visuelle .

Bien que ce soit un lieu suffocant et obscur , il représente pour Fâris un lieu où il prend conscience de plusieurs " choses " qu'il ignorait : ḥarb " guerre " , maqarr ar-kān al-ḥarb " siège de l'état-major " , 'asākir " soldats " , ḥaṭṭ māğīnū " ligne Maginot " , Hitler , etc<sup>(1)</sup> , ..... " choses " qui laissent en lui un sentiment aussi triste qu'étrange .

#### \_\_\_ . Prison<sup>(2)</sup> :

Comme le lieu " café " , la prison est considérée comme un lieu clos . L'auteur décrit la " chambre d'arrestation " ( ḡurfatu-l-tawqīf ) comme " rectangulaire " ( mustatīla )<sup>(3)</sup> . Elle ne possède aucun élément qui puisse produire ou reflé-

---

(1) Roman , p. 49 , 50 .

(2) Il s'agit de la prison de Lattaquié .

(3) Roman , p. 127 .

ter la lumière , la source lumineuse est une fenêtre , " avec des barreaux rouillés , considérée comme un élément magnifique d'une part , et projeté sur un autre monde bien-aimé d'autre part "(1) . Par conséquent la couleur dominante y est le gris obscur comme le sort de ces prisonniers \_ Fāris , 'Abd al-Qādir et les autres \_ " engloutis " par les misères . Dans l'obscurité , l'homme meurt avant l'aube sous l'effet de la peur , l'oppression , la misère , la souffrance et la torture .

Néanmoins , le lieu " prison " permet à Fāris une prise de conscience et une transformation de ses idées - bien que le lieu soit dysphorique en lui-même . Cela est dû à l'expérience et au contact avec des prisonniers tel le jeune 'Abd al-Qādir .

Lieu semi-ouvert ( rue , marché ) ou lieu clos ( café , prison ) , l'espace public fonctionne comme un élément impressionnif destiné à marquer tantôt la peur , le dégoût , l'asphyxie , la torture ; ce qui correspond à l'état dysphorique ; tantôt la lutte , la rencontre , l'expérience , le contact ; ce qui correspond à l'état euphorique . Cet espace est représenté non seulement comme un espace vécu par des personnages , mais aussi , comme un espace observé par le narrateur ou par cer-

---

(1) Roman , p. 127

tains personnages auxquels l'auteur confie ses propres discours. C'est pourquoi l'auteur fournit une abondante description de ces lieux chaque fois que ses personnages s'y rendent .

## 2. c. Espace professionnel :

Nombreux sont les lieux du travail . Le choix en est tombé sur deux lieux qui sont : la régie de tabac et l'atelier de 'Alī Maksūr . Ces deux lieux représentent la souffrance des ouvriers et des ouvrières dans la ville de " Lattaquié et par là même le pays " Syrie " .

### \_\_ . Régie de tabac :

Ce lieu est décrit comme " une grande cave rectangulaire espèce de tunnel long "<sup>(1)</sup> dont les occupants : Umm-Fāris et les autres ouvrières ressemblent " à des prisonnières qui rentrent dans leurs cellules "<sup>(2)</sup>. L'air pourri par la Nicotine rend leurs visages incolores . On se demande parfois comment elles peuvent y vivre . " Elles qui désirent tant voir le soleil "<sup>(3)</sup>. Ces éléments descriptifs permettent de mieux connaître l'atmosphère du lieu de travail . Elles rentrent " en

---

(1) Roman , p. 117 .

(2) Ibid , p . 120 .

(3) Ibid , p. 117 .

contact " avec l'antagonisme qui y règne entre le groupe des faibles et le groupe des puissants - représenté ici par Rašīd Afandī . Cet antagonisme est clairement montré dans les ré-verbères bleus :

( ... ) kāna-l-‘ummāl yakrahūnahu wa yataḥāšūnahu ff ānin wāḥid .... (1)

" ( ... ) Les ouvriers le ( Rašīd Afandī ) détestaient et l'évitaient en même temps ..... "

Cette citation montre clairement la haine et le dégoût de leur vie .

L'auteur introduit , en plus de l'image de la cave , une autre figure métaphorique pour révéler la nature de l'existence que les ouvriers de la régie mènent dans ce lieu . C'est l'image du monstre engloutissant puis vomissant les " scories humaines " : A l'heure du déjeuner les ouvrières qui travaillent dans l'entrepôt se ruent vers la sortie :

taqayya'a-l-mustawda' ru'ūsan bašariy--  
ya nislā-l-hawā'a-l-fāsid min wuqūhihā  
kulla lawn (2)

---

(1) Roman , p. 118 .

(2) Ibid , p. 117 .

" L'entrepôt vōmit des têtes humai-  
nes aux visages décolorés par l'air  
infect de la cave " .

Et de continuer en poussant la même métaphore :

ḥīna maḍat al-sā'a-l-muqarrara li-l-  
ḡidā', 'āda-l-qabw yastarḡi'u mā qa  
dafa ḡawfuhu (1).

" Passée l'heure du déjeuner , la cave  
reprit ce que son ventre avait rejeté au-  
paravant " .

Ḥannā Mīna figure par cette métaphore toutes les ac-  
tivités douloureuses des pauvres ouvrières de Lattaquié et leur  
mépris contre : le despotisme , l'exploitation , le travail  
dur , l'emprisonnement , les souffrances , les misères et le  
salaire maigre .

\_\_\_ . Atelier de 'Alf Maksūr :

Ce lieu est considéré comme un lieu clos , obscur et  
étroit . Il est plus bas que le niveau de la rue (2) . Par cette  
profondeur dirigée vers le bas , l'auteur Ḥannā Mīna veut mon-  
trer l'état misérable et la déchéance économique dans lesquels

---

(1) Roman , p. 117 .

(2) Ibid , p . 213 .

se trouvent 'Alī Maksūr ( le père ) , Sālim ( le fils ) et leur ouvrier , les occupants de ce lieu . Les passages du roman expliquent clairement l'ambiance physique et humaine de ce lieu :

fī zāwiyyati-l-dukkān , qurba-l-mus-  
tanqa' yatakawwaru minfāh mutawas-  
sit al-ḥaḡm yamtaddu minhu (...) un-  
būb yadhābu masāfatan fi-l-ard (...)  
wara'a-l-minfāh , aq'ā tīfl saḡīr qa-  
mī' , asfar , taḥāluhu qaziman .

Maksūr yaṣruhu fīhi bi-ḡayri rifqin :

unfuh ya Sālim ! <sup>(1)</sup>

" Dans un coin de l'atelier , près de l'é-  
tang , une pompe de moyenne dimension  
est roulée en spirales , de laquelle (...)  
un tuyau , allongé sur la terre , est éten-  
du . Derrière cette pompe , un petit enfant  
s'accroupit . Blême , on le prend pour un  
nain .

Maksūr s'écrie , sans pitié , devant lui :

Souffle Sālim ! "

---

(1) Roman , p. 213 6 214 .

"Pompe " , "étang " , " tuyau " , .... outils dispersés de part et d'autres , sont des éléments qui signifient le désordre total vécu par Maksūr et son fils , faute de moyens matériels pour organiser leur espace . A cette atmosphère , s'ajoute celle du dégoût et de la tristesse manifeste par le terme " blême " . Le lieu " atelier " où se meuvent ces personnages suggère ainsi un environnement défavorable et misérable , un monde qu'il faut rejeter . Un monde où l'individu est démolé d'où le geste de cet enfant qui souffle dans le vide .

Les deux lieux : " la régie de tabac " et " l'atelier de 'Alī Maksūr " signifient la haine , l'hostilité et l'étouffement . Dans l'un ou l'autre lieu , le destin des personnages tels Umm-Fāris , 'Alī Maksūr et autres , .....est déterminé par la nature de leur espace qui ne leur offre qu'une existence pleine de dégoûts , de misères et de souffrances .

Ces lieux correspondent aux autres lieux appartenant à des espaces : public et personnel . A travers tous ces endroits , l'auteur Ḥannā Mīna veut présenter :

\_, d'une part les formes et les couleurs qui déterminent chaque élément spatial ;

---

\_, d'autre part , les mouvements et les gestes des êtres qui emplissent cet espace .

Le mélange optique est une méthode que le romancier pratique pour rendre l'ambiance à un mouvement donné , au lieu de décrire minutieusement chaque objet et être séparément .

## 2. d. Espace " plein air " ou " nature " :

Pour compléter l'analyse de l'espace réel des réverbères bleus , l'espace " plein air " ou " extérieur " peut être étudié . Cet examen permet d'éclaircir notamment les sensations que les personnages reçoivent dans les éléments sensoriels qui incarnent le monde de Lattaquié et les réactions de tous les personnages vis-à-vis de ces éléments .

Deux lieux sont souvent cités dans le roman : le "fleuve " et la " mer " .

Le romancier Ḥannā Mīna emploie l'image de ce fleuve comme une figure métaphorique à travers laquelle il traduit d'une part l'atmosphère de la ville et d'autre part le destin des pêcheurs défavorisés et leurs sentiments mélancoliques . L'eau " exubérante dans son écoulement "<sup>(1)</sup> est semblable

---

(1) Roman , p. 62 .

à ces personnages qui , par leurs volontés irrésistibles , s'acharnent à maintenir leur existence lamentable .

Réfléchissant , le " fleuve " est , ici , le signe de ceux qui souffrent .

Pour mieux saisir ce rapprochement , le romancier change de décor et fait des incursions rapides en des lieux de pêche . Il revient brusquement dans le bureau du Muhtār ( le maire ) , par exemple , reliant les deux paysages et les éclairant l'un par l'autre : la bousculade pour l'obtention d'une carte de pain , la misère , la souffrance et l'exploitation par les puissants sont de même " contenu " que le panier vide du pêcheur .

Comme le " fleuve " , le lieu " mer " étendue par sa couleur bleue à l'infinie<sup>(1)</sup> semble être dysphorique aux pêcheurs . Car ces derniers ne peuvent pas y pêcher , faute de moyens matériels d'une part , et à cause de la monopolisation de ce lieu par l'Italien , le pêcheur , d'autre part .

Dans l'un ou l'autre cas , l'auteur veut évoquer les activités douloureuses de ces pêcheurs qui , après avoir épuisé

---

(1) Roman , p. 29 .

sé leurs forces dans leur travail , tombent dans un état d'abattement .

Les deux lieux " fleuve " et " mer " , malgré leur côté dysphorique , ont une autre signification : ils sont considérés comme un espace de consolation et d'évasion<sup>(1)</sup> pour certains personnages tel Umm-Fāris qui , en allant au bord de la mer , espère naïvement le retour de son fils , Fāris .

Constatons ainsi que l'espace en " plein air " ou en " extérieur " où se meuvent les personnages est souvent présent dans les réverbères bleus . Les histoires , les problèmes , les travaux , les luttes , .... des personnages se déroulent aussi , dans un décor qui les limite extérieurement. Le lecteur a ainsi l'impression de se trouver devant un tableau qui donnerait à coup sûr une portion du monde où nous vivons .

Qu'il soit un espace personnel ( résidence ) , public, professionnel ou plein air ( extérieur ) , on peut en tirer un

---

(1) La ville est un espace clos . C'est pourquoi , les personnages tels Umm-Fāris , Şaftallī , et autres , accablés de misères et écrasés de durs labeurs , s'en évadent inconciemment .

point commun caractérisé par les termes déjà cités : "obscurité" , "hostilité" , " dégoût " , " étouffement " , .....  
 l'image obscure de ces espaces semble avoir une relation avec la description de la nature en colère . L'auteur situe souvent ses personnages par temps pluvieux surtout à partir du moment où leurs relations sont enclin à la dégradation :

aṣḥaḥa-l-yawm-l-tālī ḡā'iman mun-  
diran bi-l-šarr . kānat al-samā' mu-  
talabbidan bi-l-ḡuyūm , wa 'alā saḥ-  
ḥatiha-l-daknā' yaltami'u min ḥīn li-  
āḥar , wamīd ḥatīf ka-l-nadīr (...)wa  
yuḡahqihu-l-ra'd hādīran ka -annahu  
yuhattim bayna yadayhi, bi-quwwatin  
la matīla lahā , saḥata-l-samā' , wa  
tanhamīru-l-əmtār , ḡāmiḥatan ḡaḍūban  
ka'anna ḥabbātihā qad azma'at tuḡba  
waḡha-l-arḍ (...)yabdū anna ḡaḍabāt-  
l-tabī'a qad alhabat ḡaḍabat al-nās ,  
laqqahatha wa tafa alat ma aha..kana  
hāda-l-insiḡām al-tawrī bayna-l-tabī'a  
wa-l-nās nadīr inḡār , murawwi' ḥaba'

sat lahu-l-madīna anfāsahā mundu-l-  
masā', wa-sta'addat lahu-l-sulta-  
maḥalliyya mundu-l-fağr <sup>(1)</sup> .

" Le lendemain , le temps était nuageux ,  
annonciateur d'un malheur . Le ciel était  
couvert de nuages et sur sa face sombre  
brillait de temps à autre , un éclair bref  
comme un annonciateur (...) Le tonnerre  
riaait en grondant comme s'il écrasait en-  
tre ses mains avec une incomparable for-  
ce , la face du ciel . Déchaînée , la  
pluie tombait furieusement comme si ses  
gouttes voulaient percer la surface de la  
terre (...) Cette colère de la nature sem-  
blait attiser celle des gens , la féconder  
et se confondre avec elle (...) Cette har-  
monie révolutionnaire entre la Nature et les  
gens était annonciatrice d'une explosion ter-  
rifiante . Ce soir-là , la ville retint son  
souffle et les autorités locales dès l'au-  
be se mobilisèrent " .

---

(1) Roman , p. 142 ~ 143 .

Le lien entre la Nature furieuse et l'état d'âme des personnages semble être caractérisé clairement dans cette situation . L'auteur peint cet espace en gris pour qu'il puisse exprimer la colère et le mécontentement des gens <sup>(1)</sup> .

Nuage , orage , éclair et tonnerre vont de paire avec la colère et la révolte . L'aspiration profonde des personnages en " matières d'espace " est enchaînée sans tarder à une " frustration " . Les luttes dans lesquelles ils engagent se dénouent par un abattement ou un échec qu'ils doivent subir . Il en résulte une détresse insurmontable . Mais toute cette existence quand on la revoit avec du recul , concorde avec la nature mélancolique de l'automne . Ici , on voit l'essentiel de la vision spatiale du romancier Mīna .

Plusieurs autres passages du roman renforcent l'idée d'"harmonie" entre la Nature et la nature humaine . Le jour du départ de Fāris pour la Libye où il va mourir est peint avec les couleurs mêmes de la guerre . Soulignons , dans ce passage , l'emploi d'une terminologie militaire dans la description de la nature . Celle-ci semble , déjà vivre ce que Fāris et de nombreux autres soldats ne vont pas tarder à

---

(1) Cette accentuation est employée , ici , pour introduire des couleurs de l'espace de plein air .

vivre :

kāna yawmun gā'iman , mumṭiran, hā-  
dat fīhi-l-rīh ma'raḳa haqīqiyya , may-  
dānuha-l-fadā'u-l-wāsi', fa-habbat min  
al-šarq , wa habbat min al-ḡarb wa saf-  
farat wa za'arat wa-l-taḥamat wa-štaha-  
ba -l-baḥr wa haḡamat amwāḡuhu-l-sā-  
hil , dūna tā'ilin<sup>(1)</sup>

" C'était un jour nuageux et pluvieux .

Les vents entraient en une véritable ba-  
taille dont le champ était l'espace éten-  
du . Ils se levaient de l'est à l'ouest ,  
sifflaient , mugissaient et s'engageaient .

La mer s'agitait et ses vagues attaquaient,  
inutilement , la côte".

Quoi de plus significatif que cette citation illustrant  
cette sorte de subjectivité de la nature . Le ton guerrier em-  
preinté semble dominer l'espace . Il se trouve que l'auteur -  
pour situer cette subjectivité - veut ramener ses personnages  
en automne et en hiver plutôt qu'au printemps ou en été . Par  
conséquent, les personnages se situent presque toujours sous

---

(1) Roman , p. 289 .

le ciel gris ou sous la pluie . Ce qui rend sombre l'atmosphère de l'espace qui semble caractériser l'environnement social dont vivent les personnages des réverbères bleus .

Remarquons ainsi que la Nature est présente presque à chaque fois que les personnages vont en détresse . Ḥannā Mīna ne décrit , certes , pas l'hiver ou l'automne en tant que tels , mais surtout pour retenir notre attention d'une part , et pour manifester les sentiments humains d'autre part . Par cette juxtaposition des deux natures , le romancier veut créer de la somptuosité dans le balancement des images et le jeu des rythmes .

L'espace des réverbères bleus peut ainsi revêtir deux caractéristiques essentielles et complémentaires :

\_\_\_, intimiste : le milieu physique , la nature " exprime " les sentiments humains .

\_\_\_, épique : la description de la nature en colère ; cette technique revêt une allure clairement épique . Elle est intimement liée à la colère générale des personnages .

En dernier lieu , on peut dire que le but du romancier serait de construire un espace qui ne soit pas seulement un

---

décor , mais un monde :

\_\_\_ . Monde socio-historique :

dans lequel s'affronte un monde M1 , celui du pouvoir et un monde M2 , celui du pouvoir (opprimé ) .

\_\_\_ . Monde didactique :

qui veut montrer à tous comment on vivait à cette époque . La chronique historique est tellement abondante qu'elle permet de reconstituer la société syrienne à cette période de son évolution . Certes , il ne s'agit pas d'un manuel d'Histoire , mais d'une histoire romancée ou le roman de l'histoire .

\_\_\_ . Une idée à travers le monde :

entre le monde M1 ( celui du groupe des puissants ) et le monde M2 ( celui du groupe des faibles ) , il y a un grand espace circulaire où se rencontrer , se confronter , se soumettre ( et ici , ce sont les puissants qui se soumettront)

Mettre en espace , c'est non seulement dire que les lieux abritent le destin des hommes , mais également montrer

---

comment l'espace peut influencer sur le bonheur ou le malheur de ceux-ci .

L'espace , élément déterminant dans toute oeuvre dite " réaliste " , est l'un des objets de toute étude critique . Mīna multiplie à plaisir les " signes " sur la route qui devrait conduire vers les lieux qu'il décrit , mais aussi , et surtout , situer de façon certaine l'époque des actions de ses personnages . Il assigne - en plus des limites spatiales - des limites temporelles à ces actions . Voilà un autre objet que nous voulons étudier avec précision .

.... / ....

V . Analyse du temps :

- V. 1. L'enchaînement chronologique .
- V. 2. La construction anachronique .
  - V. 2. a. Anachronies externes .
  - V. 2. b. Anachronies internes .
- V. 3. Le rapport entre le temps de l'histoire et le temps du récit .

## V . Analyse du temps :

L'étude du " terrain " a permis , dans le chapitre précédent , de mesurer la portée spatiale que prend aussi bien l'évolution du personnage principal que celle des autres . Cette évolution présente également une dimension temporelle qu' il serait intéressant d'examiner sur trois niveaux :

1 / l'enchaînement chronologique des événements semble être régi par deux facteurs , l'un physique et naturel : l'alternance du jour et de la nuit , la succession des mois et des ans ; et l'autre historique : les événements dont la succession crée une notion de durée .

2 / La construction anachronique<sup>(1)</sup> - analepses et

---

(1) Dans son livre Figures III , G. Genette affirme que " l'anachronie peut se porter dans le passé ou dans l'avenir , plus ou moins loin du moment " présent " , c'est-à-dire du moment de l'histoire où le récit s'est interrompu pour lui faire place (..) Elle peut couvrir aussi elle-même une durée d'histoire plus ou moins longue " p. 89 .

et prolepses - permet de reconnaître les déviations chronologiques du récit par rapport à l'histoire .

3 / Le rapport spatio-temporel entre le temps dégénératif et le pseudo-temps du récit .

1 / L'enchaînement chronologique :

L'enchaînement chronologique du récit doit d'abord être délimité temporellement . Si l'on considère que " les temporalités sont susceptibles d'être et de recevoir un certain nombre de déterminations "<sup>(1)</sup> les périodes ( " 3 Septembre 1939 "<sup>(2)</sup> et al-ḥarb intahat<sup>(3)</sup> " la guerre est finie " ) peuvent l'être :

" 3 Septembre 1939 "



/ début / de la guerre

" al-ḥarb intahat "



/ fin / de la guerre

Ces périodes sont des points de repères qui indiquent les bornes du texte romanesque . L'auteur fait donc coïncider l'intrigue romanesque avec le début et la fin de la " seconde guerre mondiale " . A partir de ces deux points de repère , on peut procéder à une délimitation approximative des commencements et des fins des autres périodes , non explicités par la narration , mais délimitation inférée à partir des indications

---

(1) Greimas , A.J. , Maupassant , 1976 , p. 72 .

(2) Roman , p. 19 .

(3) Ibid , p. 302 .

de la narration elle-même . Pour ce faire , on a mis en place un tableau où on a recours non seulement au relevé des indices de temps donnés dans le récit , mais également aux significations temporelles qui se dégagent de la mise en rapport du temps du récit diégétique avec le temps de la narration :



Le découpage temporel , indiqué dans ce tableau , suit la construction linéaire du récit . Les événements se succèdent dans une perspective chronologique . Les dates données sont nombreuses . A côté de la petite histoire quotidienne , l'Histoire ( avec majuscule ) est là , précise . Elle authentifie faits et incidents , elle les amplifie et leur donne un sens .

Dans les chapitres ( I,1 à I,8 ) situés dans la période " A " ( voir tableau 1 ) , les événements occupent trois jours : le " 3 , 4 et 5 Septembre 1939 " série d'événements de forte intensité : chômage , guerre , panique , lutte , misère , souffrance , etc ..... Cette période renvoie donc à une tension tragique , un déchirement aussi bien de la part du personnage principal - son expulsion du travail - que celle de la " population " .

Cette succession , parallèle au déroulement chronologique du début de la guerre , se rompt au chapitre ( I,9 , voir tableau 1 ) :

kānat qisṣatu 'Abd al-Maqsūd kaflā  
bi-an tudhika-l-ḥayy kullahu ṣāḥran  
kāmīlan<sup>(1)</sup>

---

(1) Roman , p. 109 .

"L'histoire de 'Abd al-Maqsūd eut de quoi  
alimenter l'hilarité de tout le quartier pen-  
dant un mois " .

A partir de ce moment , la notion du temps devient  
de plus en plus floue . Les événements commencent à ga-  
gner en épaisseur et en complexité . Le roman perd en trans-  
parence chronologique et événementielle pour amorcer un temps  
circulaire . Les événements se rassemblent mais ne se répè-  
tent pas , comme il est indiqué , dans le tableau par les in-  
dices temporels suivants :

chap.I,9	→	<u>afāqa Fāris <u>dāta</u> <u>ṣabāḥ</u> ..</u> (1)
		" Fāris se réveilla un matin.."
chap.I,10	→	<u>ḥīna maḍat al-sā'a-l-muqar</u> <u>rara li-l-ḡidā' ..</u> (2)
		" Quand l'heure du repas fut passée .."
chap.(I,11__ I,12)	→	<u>inqaḍat 'alā tawqīf Fāris mud-</u> <u>da qaṣīra ..</u> (3)
		" Une courte période s'est écou-

---

(1) Roman , p. 109 .

(2) Ibid , p. 120 .

(3) Ibid , p. 128 .

coulée depuis l'incarcération  
de Fāris .."

chap.I,13 → al-yawmu-l-tālf .. (1)

" Le jour suivant .."

chap.I,14 → fi-l-ṣabāḥ min al-usbū‘al-  
tālf ... (2)

" Le matin de la semaine sui-  
vante ..."

chap.II,1 → sana wa niṣfu-l-sana mar-  
rat ... (3)

" Une année et demie se sont  
écoulées ..."

Dans les chapitres ( I,9 à I,14 , voir tableau 1 ) , les indices temporels qui aident à marquer les localisations sont brouillés et insuffisants d'où la difficulté de déterminer la durée du temps qui s'écoule entre un événement et un autre , et donc de déterminer la durée de chaque chapitre . De ce relevé , on dégage l'existence d'un procédé servant à exprimer le temps comme réalité objectivement mesurable . Mais cette réa-

---

(1) Roman , p. 142 .

(2) Ibid , p. 151 .

(3) Ibid , p. 159 .

lité est exprimée par une narration qui s'appuie sur le " vide " ; car ces chapitres n'ont aucun point de repère temporel . Toutefois , cette difficulté temporelle sera dissipée à partir du chapitre II,1 ( voir tableau 1 ) quand le narrateur annonce qu' " un an et demi se sont écoulés depuis l'arrestation de Fāris " ( sana wa nişfu-l-sana marrat'alā tawqīf Fāris<sup>(1)</sup> ).

En rapprochant donc l'indice temporel " 3 Septembre 1939 " du présent indice , on peut établir une date approximative qui est " Mars 1941 " ( voir tableau 1 ) . Ainsi , on peut considérer la durée d'une année et demie qui couvre les chapitres ( I,9 à II,1 , voir tableau 1 ) comme une période " B " qui suit les trois jours de la période " A " .

L'enchaînement du temps est rétabli dans les chapitres ( II,2 à II,13 , voir tableau 1 ) qui sont situés dans un laps de temps de trois jours . Toutefois , cet enchaînement redevient vague à partir du chapitre II,14 qui s'ouvre sur cette phrase :

fī maṭla'ī hāda-l-usbū'..... (2)

"Au début de cette semaine ...."

Puis du chapitre II,16 :

ba'da ayyām..... (3)

---

(1) Roman , p. 159 .

(2) Ibid , p. 242 .

(3) Ibid , p. 244 .

" Quelques jours plus tard ..."

jusqu'aux chapitres ( II,17 et II,18 , voir tableau 1 ) qui précisent cet indice temporel :

(...) wa kānat rīḥu-l-ḥarīf tatanāwahu.<sup>(1)</sup>

" (...) Et le vent d'Automne gémissait...."

On est donc en " Automne 1941 " ( voir tableau 1 ), c'est-à-dire six à sept mois après la libération de Fāris . Par cet indice , on peut situer la période " C " des chapitres ( II,2 à II,13 , voir tableau 1 ) dont la durée est de trois jours consécutifs avec une ellipse de six mois ( voir tableau 1).

Deux semaines après l'indice temporel , " Automne 1941 " , Fāris s'engage comme volontaire dans l'armée française . Combien de temps se passe-t-il avant son départ pour la Libye ? Les trois derniers chapitres de la deuxième partie ( II,17 , II,18 et II,19 , voir tableau 1 ) ne donnent aucune précision . Toutefois , le jour des adieux et du départ de Fāris est présenté comme un jour d'Automne où " pluie et vent violent se mêlent aux hautes vagues de la mer "<sup>(2)</sup> . On est donc en " Automne 1941 " .

En rapprochant donc cette déduction de la date établie plus haut : " Automne 1941 " , on arrive à évaluer la durée de

---

(1) Roman , p. 253 .

(2) Ibid , P. 289 .

l'attente avant le départ en Libye à environ vingt-quatre mois.

Vingt-quatre mois de déchéance et de crise de conscience sont donc passés sous silence . L'on apprend que le jeune Fāris devient alcoolique , que sa situation se dégrade dans la ville, que sa bien aimée Randa le désapprouve et que la Mu'allima " la patronne " le repousse .

Ainsi , les chapitres ( II,14 , II,15 et II,16 ; voir tableau 1 ) couvrent une durée de deux semaines avec une ellipse de vingt-quatre mois environ. Cette durée est représentée par la période " D " dans le schéma .

Le chapitre III,1 s'ouvre " deux ans après le départ de Faris " ( ba'da mudayy 'āmayn 'alā safar Fāris )<sup>(1)</sup> et nous apprend que " la guerre est finie " ( al-ḥarb intahat )<sup>(2)</sup> .

Si la capitulation de l'Allemagne a lieu le " 7 Mai 1945 " , il en résulte que le départ du personnage Fāris pour la Libye se situe vers " Septembre 1943 " . Cette déduction met en relief un laps de temps de vingt mois environ que le roman ne comble pas . Ainsi , la durée de la période " E " , représentée par les chapitres II,17 , II,18 et II,19 ( voir tableau 1 )

---

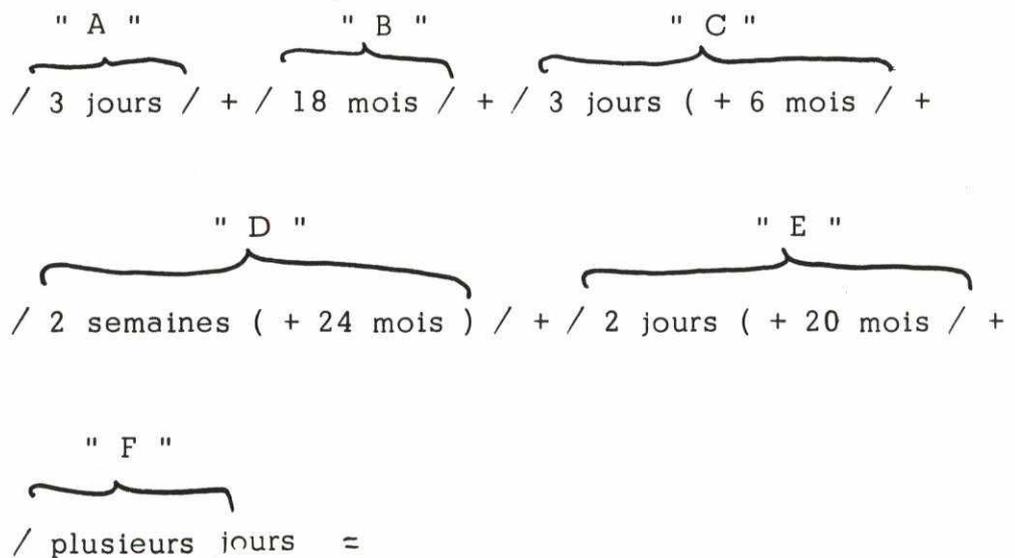
(1) Roman , p. 302 .

(2) Ibid , p. 302 .

est de deux jours complets avec une ellipse de vingt mois environ .

Quant aux chapitres ( III,1 , III,2 et III,3 , voir tableau 1 ) représentés par la période " F " , leur durée est de quelques jours , après l'indice temporel al-harb intahat " la guerre est finie " . Cette durée couvre d'une part , la mort de Fāris et d'autre part , le début de la lutte de la population pour l'indépendance totale .

En somme , on peut dire , du point de vue syntagmatique et selon la linéarité temporelle, que le texte narratif apparaît comme une succession de " permanence " . Selon A.J. Greimas, " une permanence est une période "(1) . Ainsi, nous aurons :




---

(1) Greimas , A.J. , Maupassant , p. 71 .

De ce relevé, on peut estimer que la durée du texte narratif - entre la période " A " et la période " F " - est de " soixante huit mois " . Soit la durée approximative de la " seconde guerre mondiale " .

Du point de vue paradigmatique , chaque permanence ( période ) contient un ou plusieurs événements ( ou " incidence " , selon la terminologie de Greimas ) , l'enchaînement syntagmatique marque une forme de surface , quant au paradigmatique, il peut se formuler de la façon suivante :

<u>PERMANENCE</u> A	~	<u>Trois premiers jours de la guerre</u>
EVENEMENT A		Représentation de la situation dégradée .
<u>PERMANENCE</u> B	~	<u>(Un an et demi + 3 jours)</u>
EVENEMENT B		Lutte / Révolte de la population / Arrestation de Fāris .
<u>PERMANENCE</u> C	~	<u>+ 3 jours ( + 6 mois )</u>
EVENEMENT C		Aventure ( s ) de Fāris .
<u>PERMANENCE</u> D	~	<u>2 semaines ( + 24 mois )</u>
EVENEMENT D		Engagement de Fāris

<u>PERMANENCE</u>	E	<u>~</u>	<u>+ 2 jours ( + 20 mois )</u>
EVENEMENT	E		Départ de Fāris
<u>PERMANENCE</u>	F	<u>~</u>	<u>Plusieurs jours ( environ ) .</u>
EVENEMENT	F		Mort de Fāris / Lutte de la population pour la liberté .

Que ce soit les indices " 3 Septembre 1939 " et al-harb intahat " la guerre est finie " indiqués par la narration et situés dans les périodes " A " et " F " ou les indices " Mars 1941 " , " Septembre 1941 " , " Septembre 1943 " et " Mai 1945 " , déduits à partir des indications temporelles inférées par la narration et situées respectivement dans les périodes " B " , " C " , " D " , " E " et " F " , on peut en tirer les conclusions suivantes :

1. Tous ces indices temporels permettent , d'une part , de délimiter avec précision la période temporelle dans l'Histoire ( la seconde guerre mondiale ) et d'autre part, ils affirment , en ancrant dans le réel , son fonctionnement réaliste .

2. Dans les différents éléments constitutifs de la

---

structuration temporelle à travers les indices " Septembre 1939 ", " Septembre 1941 " et " Septembre 1943 ", se confirme la constance d'un élément négatif , c'est-à-dire , la description voulue des personnages , sous la pluie et les vents violents de l'Automne et de l'hiver , par le romancier . Cet élément sert donc à conjuguer l'hostilité et l'encerclement ( temps cyclique ) et à décrire l'étouffement progressif des personnages .

3. Ces personnages , soumis à la chronologie rigoureuse vivent une tragédie du fait qu'ils sont profondément conscients de leur situation . Ils souffrent du poids du temps . Celui-ci est un ennemi qui réserve de mauvaises surprises .

4. Si le romancier s'attache à évoquer cette chronologie rigoureuse : les années , les mois , les jours et les heures ; c'est pour :

\_\_\_ , d'une part , signaler que le roman a la pesanteur du temps ;

\_\_\_ , d'autre part , élucider le fond social et économique de chaque événement . Ce phénomène rappelle le soin que prennent certains réalisateurs dans leurs représentations théâtrales à camper le décor pour mieux faire ressortir " la couleur locale des événements relatés " .

---

Cependant , à l'intérieur de cette " tranche " de vie chronologique , à l'intérieur de ce premier champ temporel, il y a des rétrospections ( analepses) et des anticipations ( prolepses ) . Elles jouent dans la conscience des personnages ou dans leurs conversations ( dialogues ) .Liées au temps intérieur ou subjectif , les anachronies - analepses ( internes et externes ) et prolepses ( internes et externes ) pourraient être qualifiées de subjectives " en ce sens qu'elles sont assumées par le personnage lui-même dont le récit ne fait que rapporter les pensées présentes "(1) .

Plus questions d'ordre chronologique à ce niveau : nous sommes jetés dans le plus grand désordre celui des anticipations et des rétrospections .

---

(1) Genette , G. , Figures III , p. 82 .

## 2 . Anachronies :

La linéarité temporelle des périodes " A ", " B ", " C ", " D ", " E " et " F " ( voir tableau 1 ) est soumise à une série d'emboîtements , d'anachronies . Le terme d'anachronies ne peut s'employer , ici , que dans une perspective déterminée , celle de la subjectivité et non celle du premier récit<sup>(1)</sup> . Si l'on considère l'indice " 3 Septembre 1939 "<sup>(2)</sup> comme point de départ et l'indice al-harb intahat<sup>(3)</sup> " la guerre est finie " comme point de clôture du premier récit , tout ce qui est hors de ce champ sera considéré comme anachronies externes ( analepses ou prolepses ) .

### 2. a. Anachronies externes :

Les analepses externes , du seul fait qu'elles sont

---

(1) Le récit premier ou premier champ temporel est donc celui de la continuité de la durée de six années et huit mois environ ( voir tableau 1 ) . Il est chronologique et seulement interrompu par les ellipses . Son contenu est clair . Il servira de point de référence pour les autres champs .

(2) Roman , p. 19 .

(3) Ibid , p. 302 .

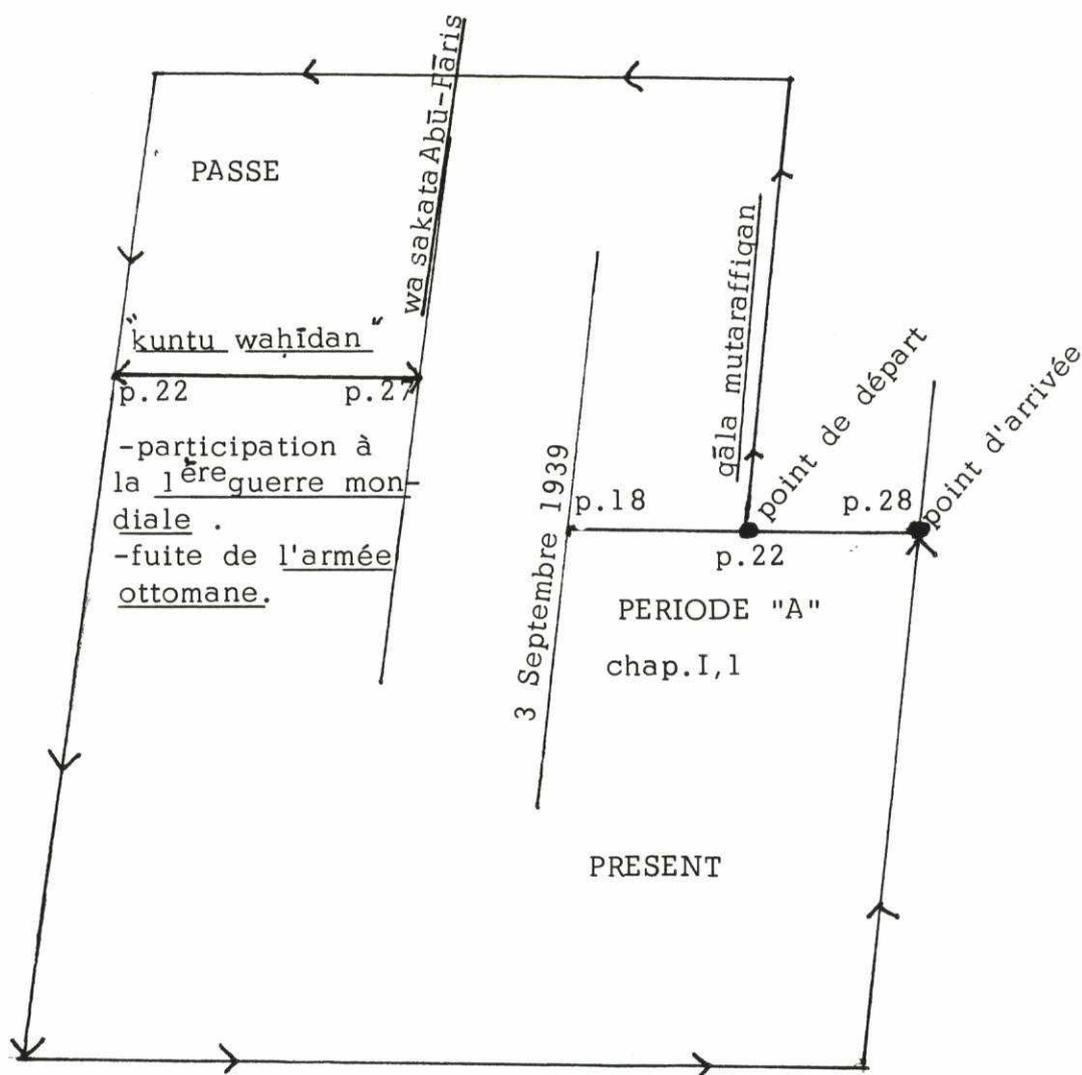
externes , " ne risquent à aucun moment d'interférer avec le récit premier qu'elles ont seulement pour fonction de compléter en éclairant le lecteur sur tel ou tel " antécédent " "(1) .

Les souvenirs d'Abū-Fāris - sa participation à la première guerre mondiale et sa fuite de l'armée ottomane - en sont un exemple clair . Ils comportent un caractère analeptique<sup>(2)</sup> antérieur au point de départ temporel du " 3 Septembre 1939 " du récit premier . Ce récit analeptique remonte à l'époque de l'invasion ottomane de la Syrie :

---

(1) Genette , G. , ouv. cité , p. 91 .

(2) Le caractère analeptique est lié ici à la " conscience " subjective du personnage . C'est précisément au niveau de ce temps dit " intérieur " que se révèle le désordre temporel dont parle M. Bal dans son étude .



### RECIT ANALEPTIQUE "a"

On peut qualifier d'externe, ce récit analeptique dont toute l'amplitude reste extérieure à celle du récit. Le passage du niveau 1 : qāla mutaraffiqan<sup>(1)</sup> : " il dit avec un air doux ", au niveau 2 : " kuntu waḥīdan .."<sup>(2)</sup> ( " j'étais seul .. " ) permet au lecteur de constater le changement du temps . Celui-ci

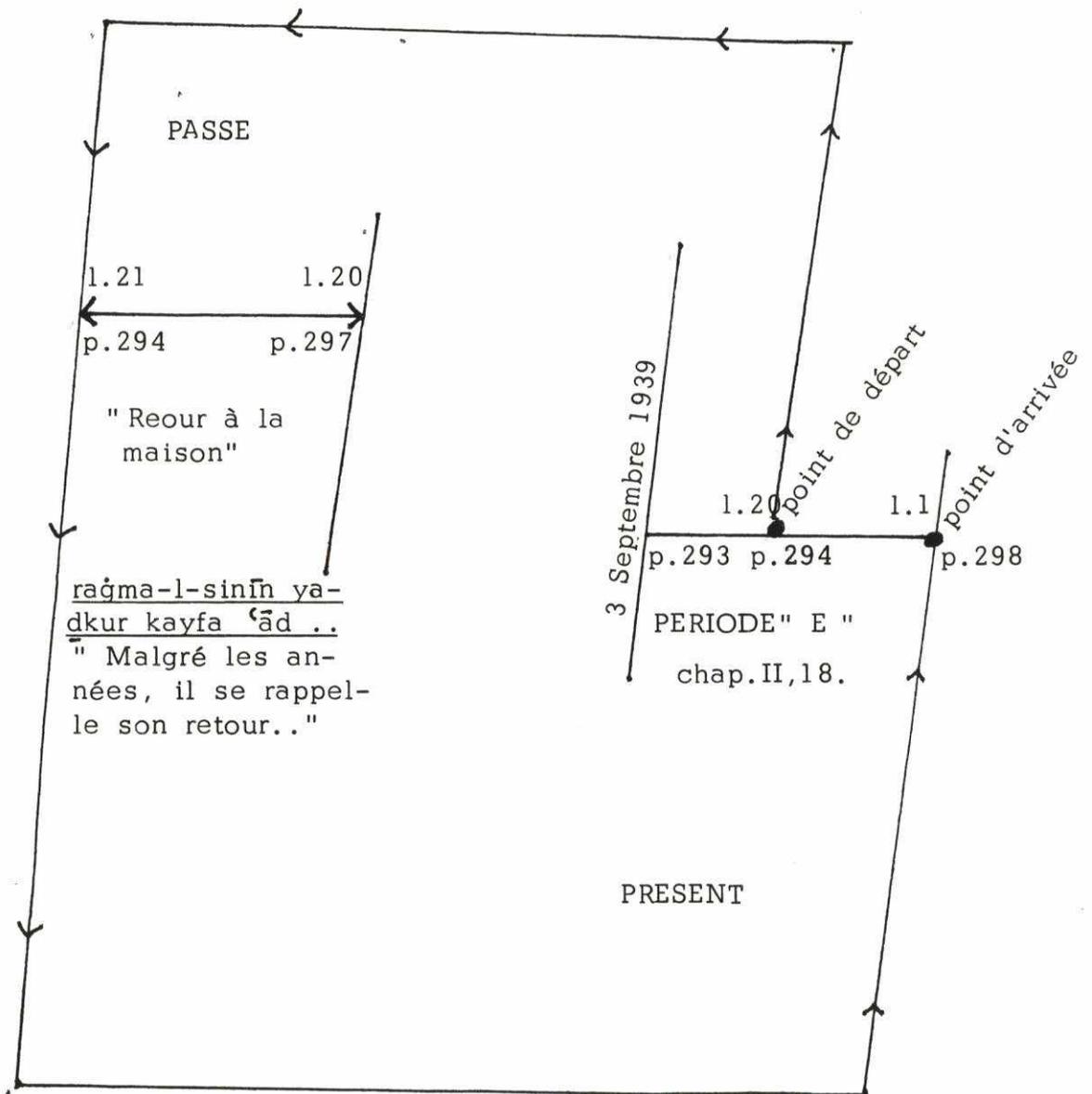
(1) Roman , p. 22 .

(2) Ibid , p. 22 .

correspond à un moment de préparation de mobilisation par la mémoire , d'un temps autre que celui du présent dominant . Toutefois , ce récit analeptique s'achève sur le silence d'Abū-Fāris : wa sakata Abū-Fāris ..<sup>(1)</sup> " et il se tut .." Et le récit premier reprend là où il s'était arrêté . Par cette rupture , le récit analeptique " a " est considéré comme partiel , inachevé ,.... L'autre manche de ce récit est située vers la fin du roman narrant - après sa participation à la première guerre mondiale et sa fuite de l'armée ottomane - le retour d'Abū-Fāris à la maison :

---

(1) Roman , p. 28 .



RECIT ANALEPTIQUE " a' "

Comme le récit analeptique " a' ", le récit analeptique " a' " est antérieur au point de départ " 3 Septembre 1939 ". Ce retour retrospectif est introduit explicitement par la formule: yadkur kayfa 'ād " il se rappelle son retour " et se termine de

manière non moins déclarée :

fa-tanabbaha Abū-Fāris ... (1)

" Et il s'éveilla .."

Le récit analeptique " a' " a pour fonction :

\_\_\_, d'une part, d'informer le lecteur sur le passé d'Abū-Fāris ;

\_\_\_, d'autre part, de mettre en évidence la coïncidence de ce retour en arrière avec le départ de Fāris au champ de bataille . Car Abū-Fāris dans sa jeunesse , aimait la guerre . Le départ de son fils lui fait donc évoquer et revivre ce souvenir . D'où la relation passé-présent .

L'existence de ces deux analepses " a " et " a' " au début et à la fin du texte romanesque , servant une fois pour l'ouverture et une fois pour la clôture , permet d'éclairer les souvenirs d'Abū-Fāris . Leur présence veut :

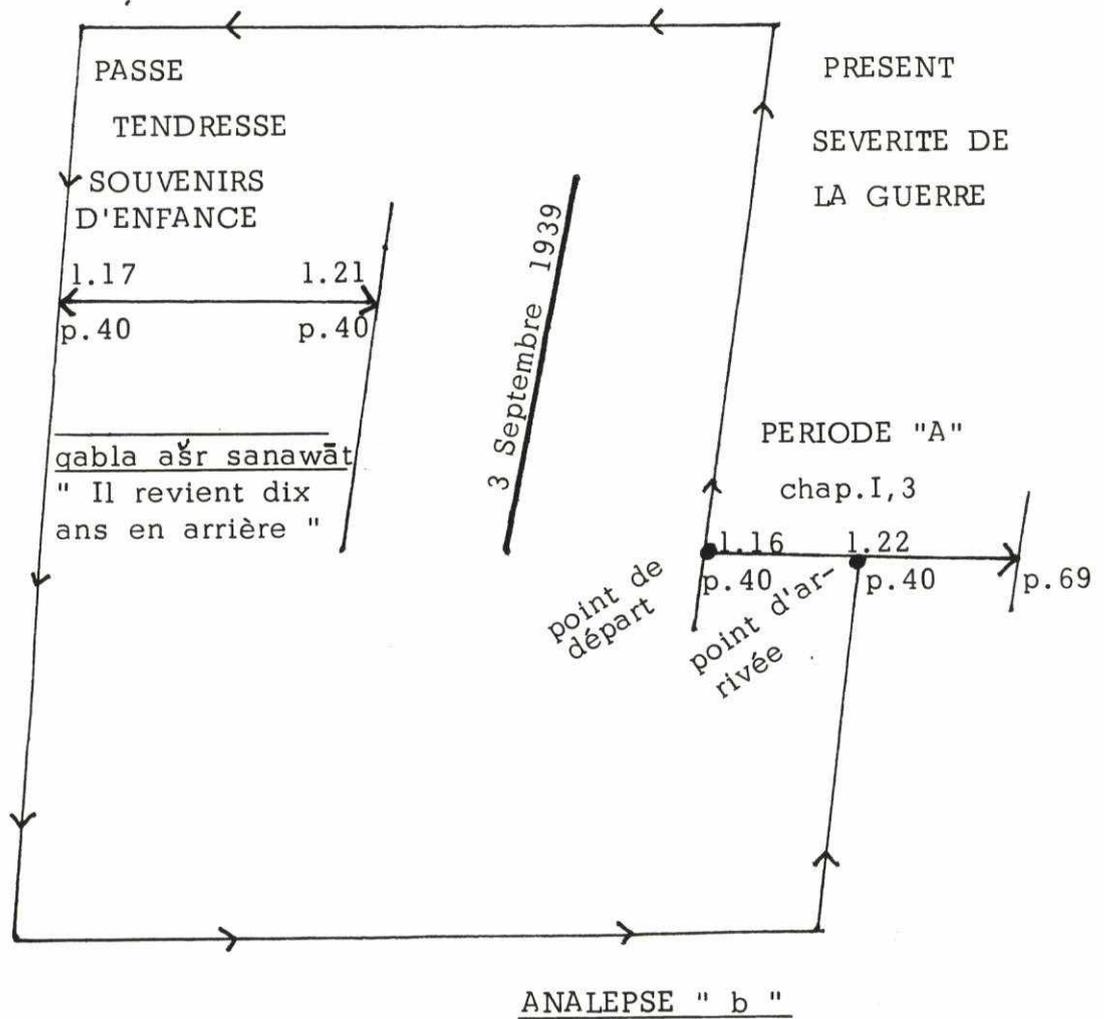
\_\_\_, d'une part, démontrer que le roman ne commence pas ex-nihilo; mais qu'il a des racines dans le passé ;

\_\_\_, d'autre part, éclairer le présent du personnage d'Abū-Fāris et le rôle qu'il assumera dans l'ensemble du roman .

---

(1) Roman , p. 298 .

On rencontre également des analepses concernant le personnage principal Fāris selon qu'elles se portent dans le passé par rapport au moment de l'histoire où le récit s'est interrompu . On notera l'analepse suivante :



La portée de cette analepse se situe encore à l'extérieur du champ temporel " 3 Septembre 1939 " . Le caractère analeptique paraît ici relever d'une cohérence interne qui s'ap-

puie sur un rapport complexe entre passé et présent , subjectivité et objectivité . Tout avenir est bloqué du fait que le conflit très aigu entre passé et présent est sans issue pour le personnage principal Fāris . Vécu comme présent par ce dernier , le passé se heurte au présent . Il tente de s'y substituer , mais échoue face à un présent qui non seulement le renie mais le refoule . Le passé est donc le paradis .Le présent , c'est l'apocalypse , un nouveau monde de larmes ,de feu et de sang . L'évocation de l'enfance au chapitre I,3 ( voir analepse " b " ) a pour fonction de diminuer la perturbation et le désarroi du personnage principal .

Qu'il s'agisse donc des analepses concernant le personnage Abū-Fāris ou le personnage principal Fāris , l'expérience des souvenirs leur donne accès au coeur d'eux-mêmes . Ces personnages , écrasés par la misère et la souffrance , prisonniers d'un espace clos , attendent . Seules les consciences sont alors disponibles dans ce monde . Exaspérés , ils se retournent sur eux-mêmes , explorent leur moi intérieur . L'expérience de l'instant ou du présent ne les éclaire pas . Pour fuir le présent atroce qui est la "guerre" , les personnages sont donc obligés de recourir à des souvenirs plus ou moins loin-

---

tains . Quand l'écho , lors du souvenir , retentit en eux , c'est en somme , comme un appel et le présent devient , pour eux , un temps insupportable et même invivable .

La " guerre " est donc considérée comme un élément qui symbolise l'angoisse du présent et la peur de l'avenir . Elle sert à justifier le repli sur le passé . En même temps , elle fonctionne comme un écran à travers lequel défilent les images du passé .

C'est à partir des leçons de ces souvenirs et des images de ce passé que s'effectuent l'adaptation et la participation des personnages au présent . La participation des personnages au présent s'explique au niveau de l'élaboration textuelle par les verbes tels : qāla " il dit " ṣaraha " il cria " , radda ʿalā " il rétorqua " , etc , ....

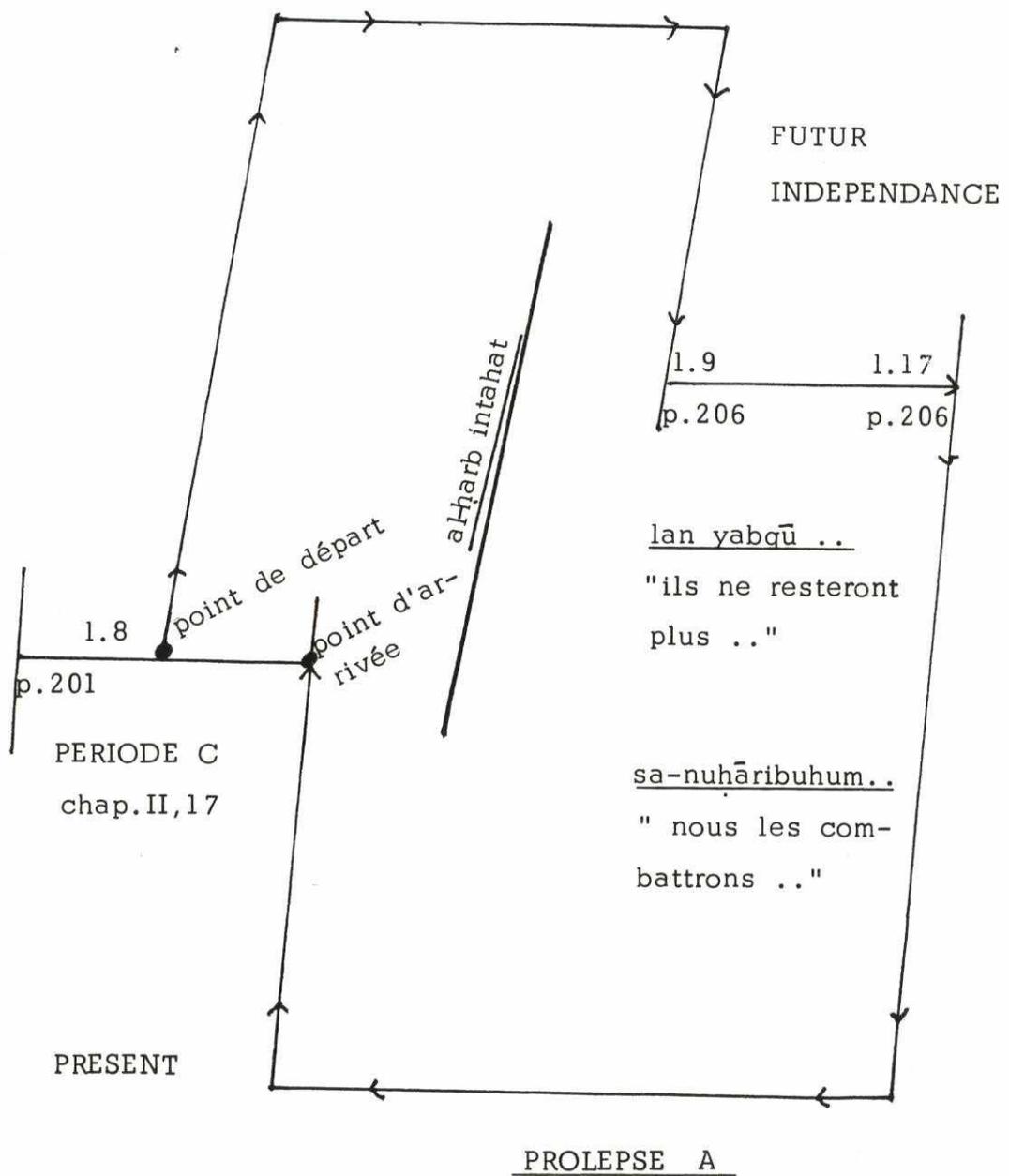
Chaque souvenir a donc toujours l'avantage de retrouver le temps passé et de le transformer en présent . Le présent qui occupe une place " privilégié " dans le récit , s'ouvre sur un autre temps : l'avenir ( prolepses ) .

Les prolepses<sup>(1)</sup> sont manifestement moins fréquentes que la figure inverse ( analepses ) . Peut-être cette non-fré-

---

(1) Ces prolepses provoquent l'ouverture du récit au delà du champ temporel du premier récit .

quence se justifie-t-elle par l'absence de toute forme hypothétique dans les séquences temporelles du roman . Car les personnages n'ont pas le temps nécessaire d'hypothéquer l'avenir par leurs désirs et leurs ambitions . A peine sont-ils maîtres du présent . Ils veulent agir sur le présent espérant modifier leur réel . Toutefois, on remarque la présence de verbes au futur, qui justifie une prolepse . Celle-ci se situe hors du champ temporel du premier récit, limité par le point de clôture : al-ḥarb intahat " la guerre est finie " ( voir également tableau 1 ) :



Le discours à la troisième et à la première personne :  
lan yabqū " ils ne resteront plus ..", sa-nuḥāribuhum.. " nous  
les combattons .." porte bien l'anticipation . Les particules  
/ lan / et / sa- / expriment le futur . Ce futur s'annonce com-

me celui de la révolte et de la lutte pour faire sortir l'occupant étranger . Ce vœu ne sera réalisé qu'après la / fin / de la guerre , point de clôture du champ temporel du récit premier ( le temps chronologique du roman ) .

Par cette prolepse , le romancier Ḥannā Mīna s'efforce de bannir les solutions , les achèvements .. La fin qu'on peut considérer comme " ouverte " , de ce roman , permet au romancier d'intégrer le futur dans le récit . il est vrai que celui-ci est hypothétique , mais le passé est-il clair ? Le passé tire toute son importance de ce qu'il a d'indispensable pour le moment actuel du récit .

Les analepses et les prolepses que nous avons évoquées sont considérées comme des anachronies externes . Elles font partie des souvenirs , des réflexions , des pensées ou des conversations entre les personnages et intégrées dans le champ temporel du premier récit dont on a dit qu'il était chronologique .

La dimension du temps dans les réverbères bleus , caractérisée par référence au passé ou au futur ( anachronies ) , nous est donnée par un narrateur , qui lui seul , suscite et même cette ronde de va-et-vient entre le passé , le présent et le futur ; un va-et-vient par lequel se réalisent les aspirations

---

partagées des personnages .

A côté des anachronies externes , il faut prendre en considération également les allusions des personnages à des événements de la veille ou de l'avant veille , du lendemain ou de surlendemain ; allusions courtes du reste ( une ou deux lignes ) et qui constituent des petites anachronies .

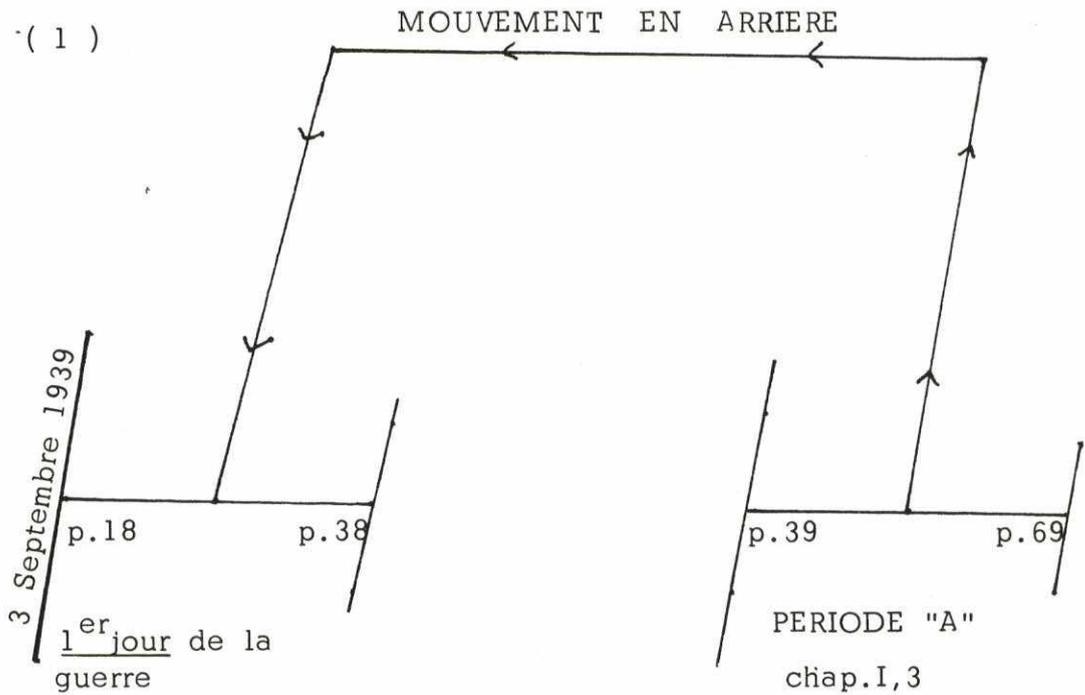
2. b. Anachronies internes<sup>(1)</sup> :

Les anachronies internes couvrent une distance limitée à l'étendue du premier champ temporel , c'est-à-dire , du début à la fin de l'histoire : du "3 Septembre 1939 " à la / fin / de la guerre . Elles concernent donc la durée du passé récent et de l'avenir immédiat . Quelques exemples tirés du roman permettent d'éclairer les analepses internes :

---

(1) " Ces anachronies portent sur la même ligne d'action que le récit premier " G. Genette , Ouv. cité , p.92 .

( 1 )

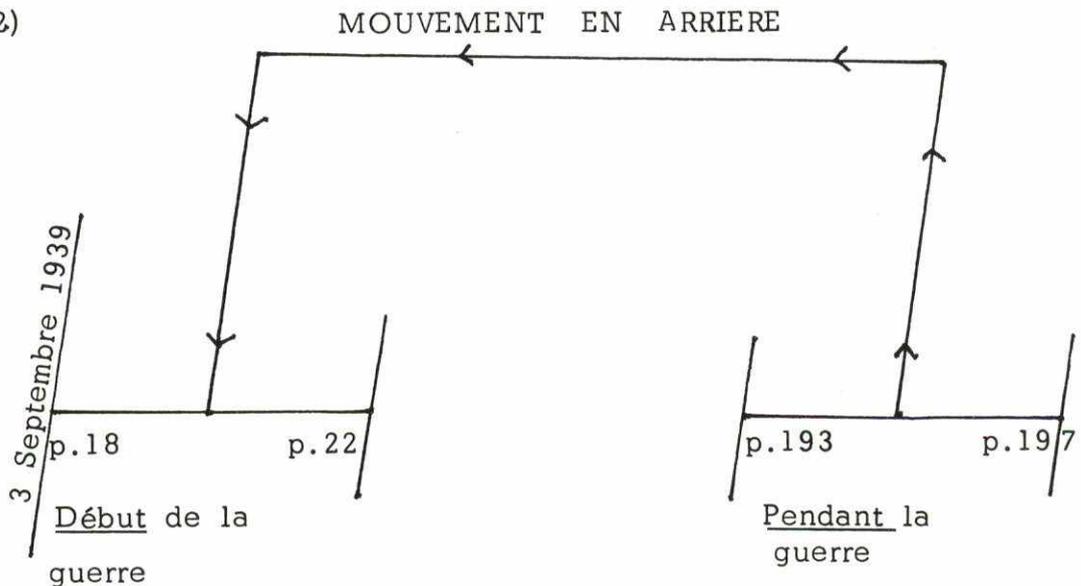


tadakkara Fāris mā  
marra ma'ahu bi-l-  
ams .. (1)

" Faris évoqua les événements de la veille .."

ANALEPSE INTERNE

(2)



a 'ādat hādīhi-l-lawahāt ilā  
muḥayyilati Fāris dīkrā mu'al-  
limihi .. (2)

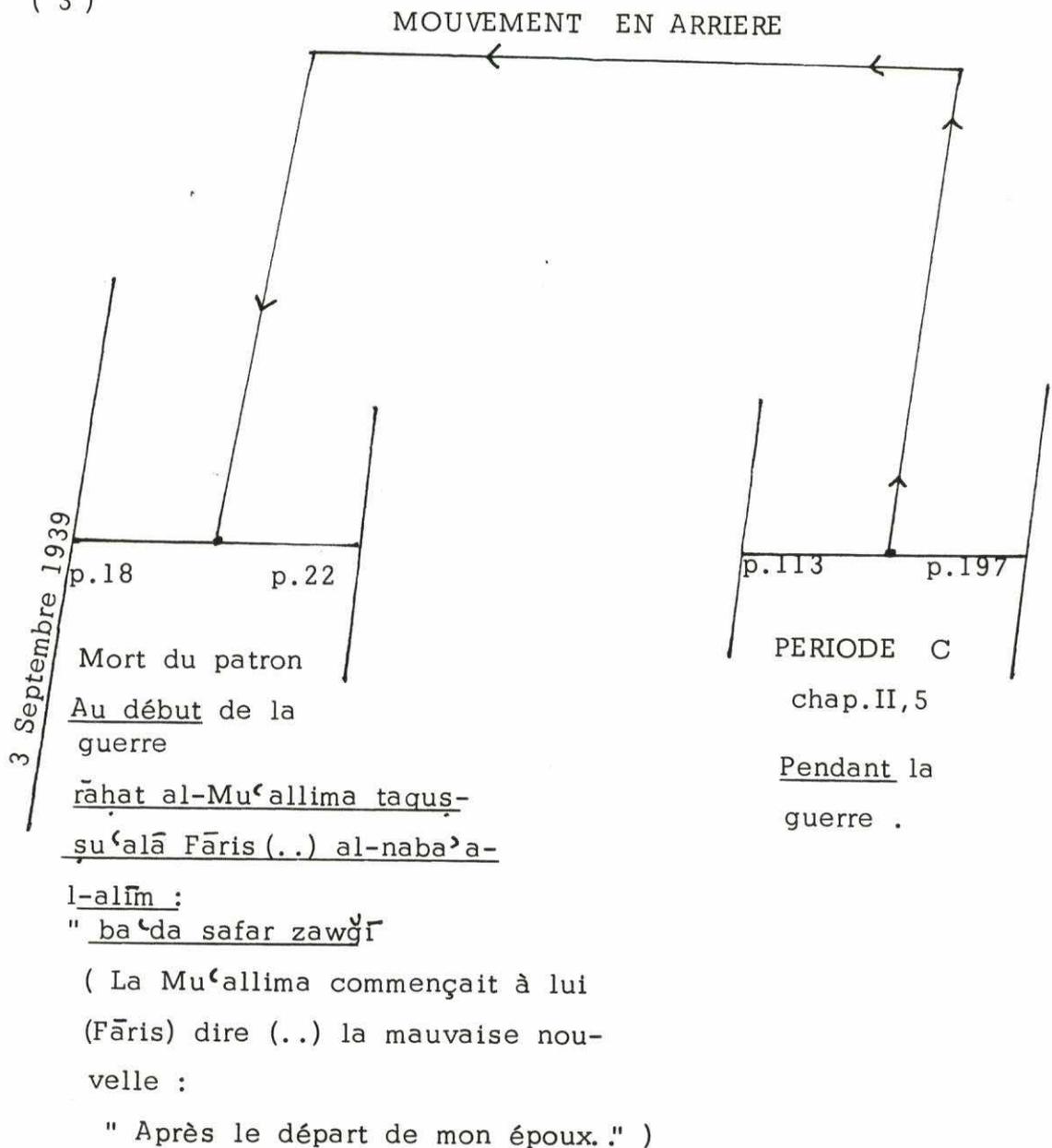
"Ces tableaux évoquent pour lui le souvenir de son patron "

ANALEPSE INTERNE

(1) Roman , p.39 .

(2) Ibid , p. 194 .

( 3 )



#### ANALEPSE INTERNE

Quel que soit la nature de ces mouvements en arrière ,  
il apparaît que :

\_\_\_ . Premièrement , le moment de réminiscence est  
euphorique , même s'il ressuscite un passé en lui-même dou-  
loureux . La tentative du rappel dans l'analepse (2) est ré-

---

confortante pour Fāris . Elle apparaît comme un désir de récupérer le passé récent .

\_\_. Deuxièmement , ces rappels modifient , après coup , la signification des événements passés , c'est-à-dire , rendent signifiant ce qui ne l'était pas . Le discours rapporté par la Mu'allima ( analepse " 3 " ) , par exemple , au milieu de la période C ( chapitre II,5 ) , rappelle un moment de l'histoire concernant la mort de son époux au champ de bataille , totalement occultée dans la période A ( au début de la guerre ) ; ce retour confère donc au ( chapitre I,1 ) un sens qu'il n'avait pas à la période temporelle A .

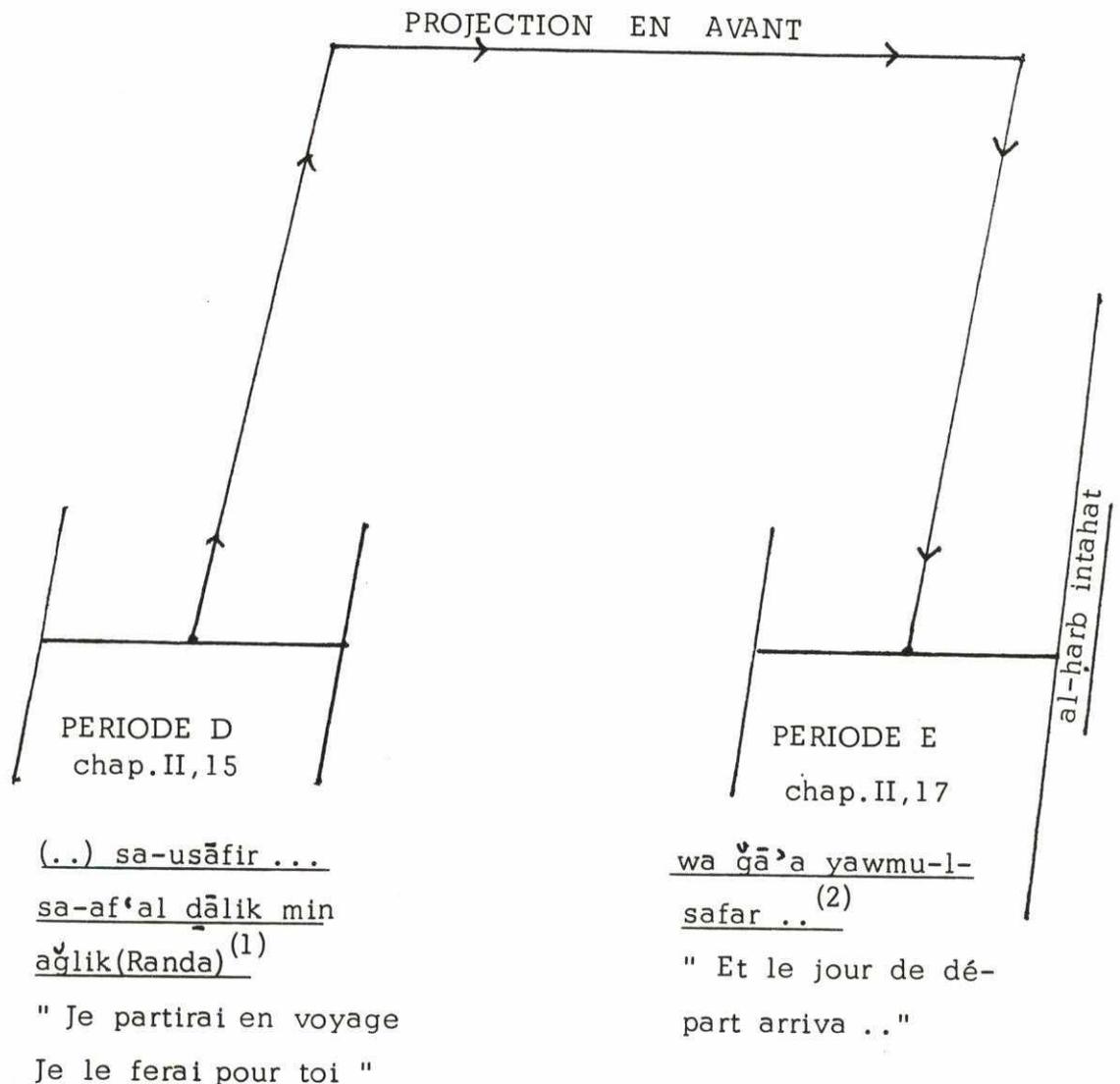
\_\_. Troisièmement , le procédé du rappel est l'un des moyens les plus efficaces de la circulation du sens ; car il met les chapitres en communication . Les analepses internes (1) et (2) en sont un exemple clair .

Ainsi , les analepses internes , purement informatives , nombreuses , ont un rôle important dans le jeu dramatique le plus fondamental dans le texte , jeu qui se rattache aux rapports entre les apparences et la réalité , la subjectivité et l'objectivité .

On peut considérer comme prolepses du même type , les

---

anticipations qui se réalisent tout de suite après leur énonciation . En voici un exemple :



#### PROLEPSE INTERNE

Les verbes sa-usāfir " je partirai en voyage " et sa-af'al " je le ferai " portent la particule / sa / et expriment le pro-

(1) Roman , p. 265 .

(2) Ibid , p. 295 .

che futur par rapport à la période " D " , puisqu'il se réalise deux chapitres plus loin ( II,17 ) dans la période " E " wa qā'a yawmu-l-safar " el le jour de départ arriva " .

Ainsi les prolepses internes sont d'abord, " comme toute anticipation , une marque d'impatience narrative par l'attente qu'elles créent dans l'esprit du lecteur "<sup>(1)</sup>. Leur emploi révèle donc le côté des tempéraments de tous les personnages et de l'intrigue .

Tout comme les analepses internes , les prolepses du même type jouent un rôle prépondérant dans l'économie du récit .

Qu'elles soient internes ou externes , les anachronies ( analepses et prolepses ) supposent " une conscience temporelle parfaitement claire et des relations (..) entre le présent, le passé et l'avenir "<sup>(2)</sup>. Ces différents temps proposent un aller et retour de jadis à maintenant , de maintenant à demain.

Cette construction anachronique revêt chez Ḥannā Mīna une importance capitale :

\_\_\_. d'une part , elle évoque les histoires et les événements clefs qui infléchiront notamment sur la trajectoire du

---

(1) Genette , G. , Ouv. cité , p. 110 / 111 .

(2) Ibid , p. 111 .

héros dans le roman ;

—. d'autre part , elle rappelle les déboires continus des personnages dans la vie et éclaire leur présent . Ce présent , qui est la guerre , est le glas de la société syrienne . Celle-ci se rattache désespérément aux bouées de sauvetages qui constituent pour elle , le passé .

Soucieux de ressusciter le passé , le romancier Ḥannā Mīna s'attache donc des menues impressions , de fugitifs états d'âme et se propose de révéler le contenu d'une conscience à un moment précis de sa durée . Dans cette évocation du passé , l'auteur nous fait suivre non seulement le passé des personnages , mais aussi une durée concrète et vécue . L'attention accordée à ces moments d'autant plus signifiants qu'est mise en valeur la contingence des faits qui les déclenchent , l'intention de l'auteur d'orchestrer pensées et sensations font que chez Ḥannā Mīna la durée concrète est transgressée . D'autre part les anticipations et les retours en arrière bouleversent souvent la chronologie .

Par cette technique cinématographique d'anachronie , le lecteur permet de sonder le passé et l'avenir des personnages .

Disposé souvent par des retours en arrière et des anticipations , le roman possède , en somme , une chronologie

---

extérieure rigoureuse . Celle-ci , recouvrant un moment vécu ,  
est soumise à un rythme variant . Pourtant ce dernier ne se-  
ra mis au point que par la présence d'un rapport entre la struc-  
ture temporelle de l'histoire et l'infra-structure temporelle du  
récit .

3 . Rapport entre le temps de l'histoire et le temps  
du récit :

Il est difficile de comparer l'ordre des événements dans le récit à l'ordre de succession de ces mêmes événements dans l'histoire . Le temps ou pseudo-temps du récit ne peut être que le temps de la lecture . Mesurer ce temps s'avère donc une entreprise vaine . Cependant , il est possible d'étudier quels rapports de temps s'établissent , suivant la nature du récit , entre les deux niveaux temporels . Ainsi se détermine ce qu'on peut nommer " une vitesse de la narration " .

En regardant de plus près les périodes "A" , "B" , "C" , "D" , "E" et "F" relevées dans l'enchaînement chronologique ( voir tableau 1 ) , les grandes variations de la vitesse du récit ( la narration ) s'établissent à peu près comme suit :

Période A (chap.I,1  $\longrightarrow$  chap.I,8) : 90 pages pour environ trois jours (les premiers jours de la guerre) .

Période B (chap.I,9  $\longrightarrow$  chap.II,1) : 52 pages pour environ 18 mois (de-

---

puis le début de la guerre) . Notons ici le désordre établi dans la succession des jours .

Période C (chap.II,2 → chap.II,13) : 70 pages pour environ 3 jours + une ellipse de 6 mois .

Période D (chap.II,14 → chap.II,16) : 44 pages pour environ 2 semaines + une ellipse de 24 mois .

Période E (chap.II,17 → chap.II,19) : 15 pages pour environ 2 jours + une ellipse de 20 mois .

Période f (chap.III,1 → chap.III,3) : 16 pages pour environ plusieurs jours .

De ce relevé sommaire , on peut tirer les caractéristiques suivantes :

tout d'abord , l'amplitude de variations va de 90 pages pour trois jours ( période " A " ) à 39 pages pour 18 mois ( période " B" ) .

---

Ensuite , l'évolution interne du récit est observée d'une part , par un ralentissement progressif du récit , à cause de l'importance croissante des scènes couvrant une très petite durée d'histoire ; d'autre part , compensant d'une certaine manière ce ralentissement , par une présence de plus en plus massive des ellipses .

Ces ellipses , situées dans les périodes "C" , " D " , "E" et "F" ( voir tableau 1 ) provoquent une accélération du rythme qui va grandissant jusqu'à la fin du roman . Ces sauts en avant suffisent :

\_\_\_ . d'une part , à préciser que le romancier non seulement ne veut pas , mais ne peut pas tout saisir dans l'énorme foisonnement de la vie extérieure ou intérieure des personnages ;

\_\_\_ . d'autre part , à démontrer la rapidité des événements que la chronologie extérieure n'arrive pas à contenir.

La présence du sommaire intervient , lui aussi pour résumer certains événements . On le trouve souvent au début , au milieu ou à la fin de chaque période . Les chapitres ( I,14 , II, 4 et II,8 , voir tableau 1 ) , situés dans les périodes "B" et "C" en sont des bons exemples .

---

La narration du récit passe donc chez Ḥannā Mīna par ce genre d'accélération : les procédés des ellipses et du sommaire . Ces procédés consistent non seulement à rendre l'écriture romanesque plus vivace et plus souple , mais aussi et surtout à délibérer le temps romanesque .

Pourtant , il existe certains chapitres ayant parfois pour effet d'immobiliser le récit , donc de communiquer la sensation d'étirement . Le retour en arrière par l'intermédiaire du narrateur omniscient - passé de Fāris ( période "A" , chapitre I,3 , voir tableau 1 ) - ou par un personnage se racontant lui-même - Abū-Fāris ( période "A" , chapitre I,1 et période "E" chapitre II,18 , voir tableau 1 ) marque le décalage des périodes pendant lesquelles il ne se passe rien sur le plan événementiel . De là , Ḥannā Mīna passe à la peinture de la vie banale des personnages dans la société syrienne , vie empoisonnée par la seconde guerre mondiale . L'auteur se borne à disséquer les dessous de cette banalité en négligeant les événement et les bouleversements sociaux .

Cette suspension du mouvement narratif , en délivrant le récit de son caractère actif , contribue à ralentir le ryth-

---

me . Ainsi le récit s'épanouit et se développe aux dépens de l'action . Cette " extension scripturale du temps " donne au lecteur une sensation interne de la durée du temps romanesque qui se fait et s'impose .

De ces mouvements narratifs évoqués , la " scène " prédomine dans les réverbères bleus dont la plus grande partie se compose de monologues , de dialogues intérieurs . Or , la " scène " est le mouvement narratif caractérisé par une coïncidence , entre les deux temps : le temps de l'histoire et le pseudo-temps du récit .

Dans la période "A" , on se trouve devant des passages scéniques , du moins c'est l'impression qui s'en dégage et que les calculs de durée semblent confirmer ( 3 jours pour 90 pages , voir tableau 1 ). En effet , les dialogues tantôt abondants , tantôt intermittents , laissent supposer que l'écrivain Ḥannā Mīna produit dans d'autres domaines : le " cinéma " ou le théâtre " .

Ces réflexions montrent ainsi que le temps historique et le temps romanesque s'épaulent dans les réverbères bleus. Tantôt ils convergent parfois vers un seul but ; tantôt ils di-

---

vergent . Dans ce contexte temporel , signalons que le roman a été écrit au début des années cinquante , mais que les événements relatés remontent aux années quarante .

Le romancier Ḥannā Mīna se défend d'être " historien " ou " sociologue " . Mais l'historicité des événements relatés donne du crédit au récit . Elle authentifie .

L'étude des relations entre les deux instances temporelles ( pseudo-temps du récit et temps de l'histoire ) a fait l'objet de ce dernier sous-chapitre . Le roman nous incite à opérer une telle analyse : la chronologie , par sa rigueur , est claire et nette ; la " durée " limitée , d'environ six années ( la durée approximative de la seconde guerre mondiale ) est significative . Même le titre al-maṣābīḥ al-zurq " les réverbères bleus " , délimitant le temps " imaginaire " voulu par l'auteur , annonce en quelque sorte le temps comme sujet . Si un récit cherche à ce point à mettre l'accent sur ses éléments temporels , il y a lieu de supposer un intérêt profond pour le phénomène " temps " .

Le temps ne constitue donc pas seulement un arrière-plan , il est l'un des éléments déterminants de l'histoire .

La distance entre pseudo-temps du récit et temps de

---

l'histoire est réduite , comme dans tout roman , au minimum pour atteindre une narration contemporaine de ce qu'elle narre . Ainsi , les événements sont vécus au fûr et à mesure qu'ils se présentent , et le narrateur a dû respecter l'expérience temporelle des personnages qui vivent dans leur présent et peuvent se remémorer leur passé ou imaginer leur avenir . La tension entre l'histoire et le récit a donc dû jouer un rôle . Car le développement de l'histoire n'est suggéré que par le développement de la narration . Le temps du récit évolue dans le même sens que le temps de l'histoire irréversiblement :

\_\_\_. d'abord , vers les trois premiers jours de la guerre qui sont le premier terme , celui de la représentation de la situation dégradée ( période "A" , voir tableau 1 ) ;

\_\_\_. ensuite vers l'écoulement d'une année et demie ( depuis le commencement de la guerre ) , deuxième terme , celui de la lutte et la révolte de la population ainsi que l'arrestation et la libération de Fāris ( période "B" , voir tableau 1 ) .

\_\_\_. Et en dernier lieu , vers la fin de la guerre , troisième terme , celui de la mort de Fāris ainsi que la lutte de la population pour la liberté et l'indépendance ( période "F" , voir tableau 1 ) .

---

L'impression qui se dégage à la lecture du roman , c'est qu'il y a une " concordance " entre le temps du récit . Or , pour comparer ces deux instances il faut disposer d'une chronologie externe claire . Le roman offre , en ce sens , un large échantillage de procédés d'expression du temps . Les indications sur le temps de l'histoire sont données , explicitement par le récit ( voir tableau 1 ) et les événements soigneusement localisés et datés ( voir également le tableau ) . Ces indications ponctuent l'action et articulent le récit .

Si le " principal " , dans un roman , consiste en l'action , les personnages , l'histoire , etc , .... On voit bien que cette appréciation peut s'appliquer aux réverbères bleus de Ḥanna Mina . Celui-ci essaie de garantir l'efficacité du récit par la progression de l'action<sup>(1)</sup> .

Action , mobilité , parole , autant d'éléments qui ne peuvent qu'accélérer le rythme du récit et qui sont les composants mêmes de ce roman .

Tout se passe comme si en prolongeant son écriture romanesque par un travail de cinéaste , Ḥannā Mīna était arrivé à donner au texte écrit une singulière intensité visuelle :

---

(1) Le but de l'auteur est d'opérer une dramatisation .

la présence des voix , des gestes , des regards , des mouvements . On peut dire ainsi que le temps s'étale longuement et , comme " intéressés " , nous en suivons le déroulement. C'est là , précisément , un des " moments " où s'inscrit le " plaisir du texte " .

En définitive , Mīna utilise le temps pour étaler les conditions sociales et historiques . Celles-ci sont très importantes aux yeux de l'auteur dans la mesure où ce dernier a l'ambition de faire une " anatomie " sociale de la population de Lattaquié . L'"histoire" , élaborée par cette population , est alors l'Histoire vue , entendue et vécue par les lecteurs comme un fait lointain , dépassé et définitivement révolu , mais comme un événement historique qui a pris place à quelque date du passé ( la chronologie de l'Histoire ) .

..... / .....

— . Conclusion :

— . Conclusion :

Ouvrir les réverbères bleus , c'est pénétrer dans une maison , c'est apprendre à connaître l'histoire d'un individu , d'une famille , d'un peuple , ..... C'est aussi aller à la découverte des lieux , à la recherche du temps , à la rencontre des personnages , .....

La méthode adoptée pour l'analyse de l'oeuvre de Ḥannā Mīna n'est en somme qu'un moyen parmi d'autres pour aborder la lecture du texte , pour chercher comment une oeuvre fonctionne dans sa totalité ; même si nous ne prétendons pas avoir tout dit .

D'une telle approche , peuvent être dégagées les conclusions et les caractéristiques suivantes :

L'oeuvre des réverbères bleus est une oeuvre d'un aspect un peu " archaïque " , pour employer le qualificatif , à cause peut-être d'une sorte de maladresse<sup>(1)</sup> , mais aussi et sur-

---

(1) Le roman accuse un manque de maîtrise romanesque . Mais ce fait peut être " atténuant " dans la mesure où le roman est considéré comme le premier roman écrit par Ḥanna Mīna .

tout à une fidélité aux genres littéraires plus anciens . Toutefois , elle comprend des perspective multiples , des éléments divers qui s'intègrent dans l'ensemble et malgré leurs disparités , fonctionne comme un tout .

Constatons que les dialogues comme les monologues dans les réverbères bleus permettent au narrateur de mettre directement en scène ses personnages et par ce fait donnent plus de vie au récit qui devient plus attrayant . La notion du perspective narrative fait connaître au lecteur non seulement l'optique selon laquelle Miña se place pour présenter les choses , les personnages et les événements , mais aussi les procédés de caractérisation du personnage avec qui le lecteur découvre le monde et les êtres . Cette entreprise a permis de découvrir quelques points caractéristiques de la technique romanesque de Miña dans l'utilisation des personnages des réverbères bleus :

\_\_\_, d'une part , la fréquence d'apparition des personnages est directement liée à l'importance du thème ou des thèmes dont ils sont porteurs ;

\_\_\_, d'autre part , chacun des thèmes est illustré par un nombre de personnages qui est proportionnel à la valeur qu'il prend aux yeux de l'auteur .

---

La multiplicité est donc un facteur essentiel qui permet à Mīna de varier les " points de vue " et par conséquent de fournir au lecteur une information plus riche sur les thèmes dont les porteurs sont les personnages .

L'organisme social se prête à une reconstitution formelle par le moyen de la peinture de ces personnages . Ḥannā Mīna crée différents types de ces derniers qui s'opposent souvent , se complètent parfois et laissent entrevoir un panorama d'ensemble . Sa " typisation " inclut les différents traits qui caractérisent les deux groupes sociaux : fort et faible . Abū-Faris , al-Ḥalabī et 'Abd al-Qādir sont considérés comme le type de l'individu syrien qui veut se libérer du colonialisme et promouvoir un monde indépendant et harmonieux . Ils sont le symbole de la lutte , de la révolution ,.... Mīna leur a prêté une expérience pratique riche qui les a façonnés et les a amenés à une conception " morale " du monde . En opposition au type d'Abū-Fāris , al-Ḥalabī et 'Abd al-Qādir , se dresse le type de Muḥtār qui est le symbole de monopole , de despotisme ,.... Hypocrite , il s'oppose à la lutte , à la révolution des autres . L'usage des " types " procure à Mīna l'occasion de mettre en relief ces forces qui s'agitent,

---

se confondent et s'épuisent .

Les réverbères bleus apparaissent réglés par un nombre de facteurs , de déterminations qui expliquent les conditions et leurs relations en fonction d'un milieu dans lequel ils évoluent et du sens que prend leur existence . Les scènes de la vie privée , les scènes de la vie du peuple , les scènes qui opposent les groupes et les masses naissent du conflit inéluctable que provoquent les forces idéologiques ou mêmes psychologiques dans leur affrontement .

Les réverbères bleus sont donc axés sur la prospection des problèmes sociaux et considèrent l'homme comme un être socialement et historiquement daté . Cette conception a une valeur ontologique et historique . Dans ce contexte , le dessein de Mīna n'est pas uniquement de peindre l'individualisme ou les divers sentiments que ressentent ses personnages , mais d'insister sur les conditions socio-historiques qui exacerbent ces sentiments .

Ce dessein se retrouve ainsi dans la description du décor , Mīna procède à un inventaire minutieux des lieux . Cet inventaire a pour but de nous révéler le caractère vétuste , sordide et misérable de la maison d'Abū-Fāris , de la maison de Ṣaftallī et par là même de la ville de Lattaquié .

---

Mais il y a dans la peinture de cette " misère sans poésie " une tendance à la démesure dans l'usé , le dégradé ,..... Par cette accumulation de détails qui visent à produire cette impression unique de misère mal dissimulée , d'un monde qui se défait , la description de Mīna relève donc de l'observation. C'est ce que confirment les images de la guerre , de la mort, du colonialisme et même des "réverbères" colorés en "bleus". Ces "réverbères" représentent l'époque cruciale et difficile imaginée par l'auteur , une époque où l'être peut se retrouver dans la solitude , la peur , la misère ,etc où ressurgit l'anxiété ressuscitée par les voiles sombres de la nuit de la guerre , de l'automne ,.....des images que nous retrouvons à plusieurs reprises dans le texte .

L'univers spatial et social nous est donc apparu comme un univers cloisonné où règne la ségrégation . La population syrienne , face au colonisateur et à la guerre , est un monde clos .

Par une telle structure , l'écrivain traduit un trait fondamental de l'histoire de la Syrie . Il évoque une vie sociale de plus en plus spécialisée et spatialisée , une immense fresque de la société syrienne pendant la seconde guerre mondiale .

---

— . Bibliographie critique :

I / Oeuvres de Ḥannā Mīna :

a / Romans :

- 1 . al-maṣābīḥ al-zurq ( les réverbères bleus ) ,  
Beyrouth , Dār al-fikr al-ǧadīd , 1954 .  
Réédité au Caire chez al-hay'ā al-ʿām-  
ma li-l-kitāb en 1969 , puis de nouveau  
à Beyrouth , Dar al-ādāb en 1978 , 1980  
et 1982 .
- 2 . al-širāʿ wa-kāšifa ( la voile et la tempête ) ,  
maktabat Rīmūn , Beyrouth , 1966 . Il  
parut d'abord en feuilleton au Caire dans  
la revue Rūz al-yūsuf en 1963 . Réédité  
à Beyrouth chez Dar al-ādāb en 1978 et  
1980 .
- 3 . al-talǧ ya'ti min al-nāfiḍa ( la neige que lance  
la fenêtre d'en face ) . Ministère de la  
culture et l'orientation nationale , Damas,  
1971 . Réédité à Beyrouth , Dar al-ādāb  
en 1978 et 1980 .

- 4 . al-šams fī yawm ġā'im ( le soleil en un jour brumeux ) . Ministère de la culture et de l'orientation nationale , Damas , 1971 . Réédité à Beyrouth Dār al-ādāb en 1979 et 1981 .
- 5 . al-yāṭir ( l'ancre ) , Maktabat Maysalūn , Damas , 1975 . Réédité à Beyrouth , Dār al-ādāb en 1979 et 1981 .
- 6 . Baqāya ṣuwar ( Restes ou résidus d'images ) , Ministère de la culture et de l'orientation nationale , 1975 . Réédité Dār al-ādāb à Beyrouth en 1979 et 1981 .
- 7 . al-mustanqa' ( le marais ) , Ministère de la culture et de l'orientation nationale , Damas , 1976 . Réédité à Beyrouth , Dār al-ādāb en 1979 .
- 8 . al-marṣad ( le poste d'observation ) , Mu'assasat tišrīh , Damas , 1980 . Réédité à Bey-

routh chez Dār al-ādāb en 1980 aussi .

9 . Trilogie de la mer : elle comprend trois romans :

9. a. ḥikāyat baḥḥār ( histoire d'un marin ) ,  
Dār al-ādāb , Beyrouth , 1980 .

9. b. al-daql ( le mât ) , Dār al-ādāb , Beyrouth , 1982 .

9. c. al-marfa' al-ba'īd ( le port lointain ) ,  
Dār al-ādāb , Beyrouth , 1983 .

10 . al-rabī' wa-l-ḥarīf ( le printemps et l'automne )  
Dār al-ādāb , Beyrouth , 1984 .

b / Recueils de nouvelles :

1 . al-abanūsa al-bayḍā' ( l'ébène blanc ) Ittiḥād  
al-kuttāb al-ʿarab , Damas , 1976 . Réédité à Beyrouth, chez Dār al-ādāb en 1979 .

C / Essais :

1 . Nāzīm ḥikmat wa qaḍāya adabiyya wa fikriyya

( Nāzīm Ḥikmat , questions littéraires et idéologiques ) , Ministère de la culture et de l'orientation nationale , Damas , en 1974 .

- 2 . Nāzīm Ḥikmat . al-marʿa wal-siḡn wal-ḥayāt ,  
Nāzīm Ḥikmat . La femme , la prison et la vie ) , Dār al-ādāb , Beyrouth 1979 .  
Réédité en 1980 .
- 3 . Nāzīm Ḥikmat tāʿiran ( Nāzīm Ḥikmat révolté ) ,  
Dār al-ādāb , Beyrouth , 1980 .  
En collaboration avec Naḡāḥ al-ʿAttār , Ministère de la culture et de l'orientation nationale .
- 4 . Adab al-ḥarb ( Littérature de la guerre ) , Ministère de la culture et de l'orientation nationale , Damas , 1976 . Réédité à Beyrouth chez Dār al-ādāb en 1979 .
- 5 . Man yaḍkur tilka- l - ayyām ( qui se rappellera ces jours-là ? ) récits rapportés sur la

guerre d'Octobre , Ministère de la culture  
et de l'orientation nationale , Damas ,  
1981 .

- 6 . Hawāgis fi-l- taḡriba - l riwā'iyya ( pensées sur  
l'expérience romanesque ) , recueil regroupant des entretiens avec l'auteur ainsi que  
des réflexions sur la littérature et le roman.  
Dār al-ādāb , Beyrouth , 1982 .



dans Communications ,N°4,  
Seuil ,1966 .

C'est un article qui met au point une approche méthodologique et systématique : l'analyse structurale des textes .

5. Benveniste ( Emile )                    Problèmes de Linguistique générale 1 , Collection Tel-Quel , Edition Gallimard , Paris , 1966 .

Cet ouvrage essaie de développer des études qui apportent , dans leur ensemble , une contribution à la grande problématique du langage .

6. Bertrand ( Denis ) ,                    L'espace et le sens , Edition Hadès-Benjamin , Paris-Amsterdam , 1985 .

Ce livre nous propose de descendre dans les profondeurs de l'espace et du sens en nous montrant comment un figuratif est capable d'intégrer un discours abstrait sous-jacent . Livre intéressant pour l'étude de l'espace .

7. Boudon ( Pierre ) ,                    Introduction à une sémiotique des lieux , Presse Universitaire de Montréal , 1981 .

Est une étude approfondie pour arriver à concevoir une série d'approches sur les notions de graphèmes , de lieux habités , ..... de l'espace en général .

8. Booth ( Wayne , C. ) , " Distance et point de vue " , dans poétique du récit , Collection Point , Edition Seuil , Paris 1977 .

Il est efficace pour toute approche choisissant pour elle-même , l'étude de la narration , des points de vue , etc , .....

9. Bourneuf ( Réal ) et Ouellet ( Réal ) , Univers du roman , Presses Universitaires de France , Littérature moderne , Troisième édition , Paris , 1981 .

Cet ouvrage nous permet dans un premier temps de se faire une idée globale de la manière d'analyser les différents éléments du roman . Les chapitres sur le temps , l'espace et les personnages nous ont été utiles dans notre travail . C'est un livre clair , stimulant et facile à lire .

---

10. Brémond ( Claude ) ,        Logique du récit , Edition  
du Seuil , Collection Poé-  
tique , Paris , 1973 .

L'auteur prend comme objet d'analyse le conte populaire , dans un corpus enregistré d'un vaste éventail des contes français . Il se base sur la détermination des motifs à la façon de Vladimir Propp , avec quelques modifications .

11. Courtès ( Joseph ) ,        Introduction à la sémiotique narrative et discursive , Paris , Hachette ,  
1976 .

La première partie de cet ouvrage est consacrée à une approche méthodologique exposant les procédures méthodologiques proposées par A.J. Greimas . La seconde partie est une lecture d'un conte français très connu qui sert à illustrer les différentes parties de la théorie .

12. Dictionnaire des symboles , ouvrage collectif , Seghers  
1973 , en 4 volumes .

13. Durand ( Gilbert ) ,        Les structures anthropologiques de l'imaginaire , Bordas , Paris , 1969 .

Il nous a été utile pour permettre d'éclaircir certains termes utilisés dans la thèse présente .

14. Genette ( Gérard ), Figures III , Edition Seuil  
Paris , 1972 .

L'intérêt de ce livre réside dans l'approche choisie pour analyser l'espace , le temps , la narration , etc,...

Il nous a été d'un grand utile à propos de l'analyse du temps .

15. Gorki ( Maxime ) La mère , traduit de russe ,  
par René Huntzbucler , Edi-  
teurs Français Réunis , 1952 .  
Nous avons utilisé , dans no-  
tre étude , l'édition de la col-  
lection Hier et Aujourd'hui ,1961 .

Roman ayant servi d'une façon directe à notre étude concernant l'intertextualité .

16. Greimas ( Algirdas Julien ) , Maupassant , Edition Seuil,  
Paris , 1976 .

Grâce aux exemples pratiques qu'il contient , il nous a aidé à mieux comprendre les différentes notions de la " sémiotique " .

17. Greimas ( Algirdas Julien ) , Du Sens II , Edition Seuil,  
Paris , 1983 .

Ouvrage extrêmement intéressant , malgré sa difficulté , stimulant et capable de donner de nombreuses idées de recherches .

18. Hamon ( Philippe ) " Pour un statut sémiologique du personnage " dans Poétique du récit , Edition du Seuil , Paris , 1977 .

C'est un article extrêmement stimulant . Hamon a consacré une étude à la notion du personnage où celle-ci demeure ambiguë avec celle du personnage . Il veut lui donner une nouvelle apparence au point de vue de la sémiotique .

19. Hamon ( Philippe ) Le personnel du roman , Droz S.A. Genève , 1983 .

Dans la seconde partie , l'auteur s'intéresse au personnage littéraire et sa fonction chez Emile Zola . C'est une étude qui nous a permis de construire le système des personnages du roman analysé .

20. al-Ḥaṭīb ( Ḥusām ) , al-riwāya al-sūriyya fi marḥalat al-nuhūd ( 1959-1967 ) " Le roman syrien en période de progrès ( 1959-1967 )

Institut de recherches et d'étude arabes , Caire , 1975 .

Livre consacré à l'étude du roman syrien . Il peut être utile pour toutes études sur la littérature arabe ( l'histoire de la littérature , courant littéraire , etc , ....

21. al-Ḥaṭīb ( Ḥusām )      subul al-mu'attirāt al-aḡnabiy  
ya wa aṣkāluhā fi-l-qissa al-  
sūriyya al-ḥadīṭa " Les voies  
des influences étrangères et  
ses formes dans le roman sy-  
rien contemporain " , Institut de  
recherches et d'études arabes ,  
1973 .
22. Iṣmat ( Ryād )      al-ṣawt wā-l-ṣadā " Le son et  
l'écho " , Maison al-ṭalī'a , Bey-  
routh , première édition, 1979.
23. Lukacs ( George )      La théorie du roman , Edition  
Gonthier , 1963 .

Applicant sa méthode d'analyse à Danté , Cervantès ,  
Balzac , Goeth , Tolstoï , etc ,..... Lukacs essaie de  
nous donner une image vaste sur les structures consti-  
tutives du roman .

24. Manzūr ( Ibn ) lisān al-‘arab , Dār Beyrouth  
et Dār Ṣādir li-l-tibā‘a wa-l-  
naṣr , 1955 en 15 volumes .
25. Mitterand ( Henri ) Le discours du roman , Presses  
Universitaires de France , Paris,  
1980.

Cet ouvrage nous présente la distinction classique entre l'histoire et le discours . Cette double portée du roman justifie la complémentarité d'une critique " matérialiste " privilégiant les déterminations historiques de l'oeuvre et d'une critique " formaliste " attentive au travail du langage en général .

26. Niel ( André ) L'analyse structurale des textes , Editions Universitaires ,  
1976 .

Cet ouvrage tente de nous présenter une approche méthodologique et systématique pour analyser la structure des textes . Un livre important et facile à lire .

27. Ricardou ( Jean ) Problèmes du nouveau roman ,  
Collection Tel-quel , Edition  
Seuil , Paris , 1967 .

Cet ouvrage nous est utile pour comparer entre les formes constitutives du roman classique et celles du nou-

veau roman . Il est destiné à tous ceux qui sont intéressés par le genre romanesque .

28. Sālim ( George ) al-muġāmara al-riwā'iyya  
" L'aventure romanesque " ,  
Ittiḥād kuttāb al-ʿarab ( Union  
des écrivains arabes ) , Damas ,  
1973
29. Soufan ( ʿakef ) La représentation de la société  
syrienne à travers les oeuvres  
de Hannā Mīna , thèse de 3<sup>ème</sup>  
cycle , Paris III , 1980 .
30. Sulaymān ( Nabil ) al-riwāya al-sūriyya ( 1967-  
1977 ) , " Le roman syrien  
( 1967-1977 )" , Maṣṣūrāt wi-  
zārat al-ṭaqāfa . Damas ,  
1982 .
31. Sulaymān ( Nabil ) et Buʿlī ( Yāsīn ) , al-adab wa-l-idiyūlūgiy-  
ya fī sūriyya " La littérature et  
et l'Idéologie en Syrie " , Mai-  
son Ibn Khaldoun , Beyrouth ,  
1975 .
32. Ṭarābīšī ( George ) al-adab min al-dāhil " La litté-  
rature par l'intérieur " , Maison

al-talī'a , Beyrouth , 1975.

Ouvrage donnant un aperçu général sur la littérature arabe , avec une brève vue sur la littérature syrienne .

33. Théorie d'ensemble ,      Collection Tel-quel , Edition  
Seuil , Paris , 1968 .

Ensemble d'articles sur différentes analyses fait par différents théoriciens et critiques contemporains tels Barthes , Kristeva , Foucault , Sollers , Ricardou , Thibaudeau , Derrida , etc , .....

34. Todorov ( Tzvetan )      Littérature et signification ,  
Larousse , Paris , 1967.

Todorov s'intéresse à la nature des études littéraires .

Selon lui , décrire , c'est à partir de certaines prémisses théoriques , chercher à une représentation rationalisée de l'objet de l'étude . Livre intéressant et facile à lire .

Il nous a été utile dans l'étude de la narration , à savoir les rapports entre le narrateur et les personnages .

35. Tomiche ( Nada )      Histoire de la littérature romanesque de l'Egypte moderne ,  
Paris G.P. Maisonneuve et Larose , Victor Cousin , 1981 .

Cet ouvrage donne un aperçu global sur les écrivains arabes et plus précisément les Egyptiens . C'est un livre

considérable dans la mesure où il nous a permis d'avoir des notions sur la littérature de l'Egypte moderne en général .

36. Tomiche ( Nada )                    La littérature arabe traduite, Mythes et réalités , Geuthner , Paris , 1978 .

Cet ouvrage expose l'image de la culture que communiquent les oeuvres traduites de l'arabe en divers publics d'Occident . Ce livre nous permet de connaître la position du roman arabe hors de son milieu .

37. Weinrich ( Harald )                Le temps , Collection Poétique , Edition Seuil , Paris , 1973 .

Ce livre devrait constituer une des sources principales pour l'élaboration d'une étude approfondie du temps . Celui-ci va jusqu'au point où il peut interroger le texte en général .

38. Zaza ( Réda )                        Influences étrangères dans le roman et la nouvelle arabe en Syrie . De 1950 à nos jours . Contribution à l'analyse de la création romanesque , Thèse d'état , Paris IV , 1985 .

39. Zola ( Emile )

Oeuvres complètes , Oeuvres critiques I " Le roman expérimental " Edition établie sous la direction de H. Mitterand , Cercle du livre précieux , Paris , 1968 .

Nous avons essayé de donner autant que possible un bref résumé du contenu de chaque ouvrage ( excepté quelques uns ) que nous avons consulté en partie ou en totalité pour l'élaboration de notre analyse .

III . Revue ( arabes et autres )

\_\_\_ . al-aqlām " adab Ḥannā Mīna bayna ihbātāt al-šakl al-handasī " ( La littérature de Ḥannā Mīna entre la " déconvenue " de la forme géométrique et le processus d'aperçu )  
Mu'ayyid al-Ṭalal , Bagdad , N°2 tišrīn al-tānī , 1974 .

\_\_\_ . al-mawqif al-adabī " muqaddima li-l-duḥūl fi 'ālam Ḥannā Mīna al-riwā'ī " ( Introduction pour la rentrée dans le monde romanesque de Ḥannā Mīna ) , Mumina 'Awf , N°173-174 , aylūl-tišrin al-awwal , Damas , 1985 .

\_\_\_ . al-ma'rifa " al-riwāya wa-l-ḥarb " ( Le roman et la guerre ) par Aḥmed Abū-Maṭar , N°235 , Damas , Sept. 1981 .

\_\_\_ . al-ma'rifa " dirāsāt fi-l-riwāya al-'arabiyya : ḥarb al-mašābīḥ al-zurq " ( Etudes du roman arabe : la guerre des réverbères bleus )  
Ahmed Abū-Maṭar , N°246 , Damas ,  
Août 1982 .

\_\_\_ .al-ma'rifā " istiftā' ḥawla waḍ' al-riwāya al-ʿarabiyya " ( Référendum autour de la position du roman arabe ) par Abdallah Abū Hayf, N°268 , Damas , Juin 1984 .

\_\_\_ .al-ma'rifā " muqaddima naẓariyya fi-l-ḥaky al-riwā'ī " ( Introduction théorique au système de la narration " romanesque " ) par Şaddūq nūr al-dīn , N°272 , Damas , Octobre 1984.

\_\_\_ .al-ma'rifā " Dirāsāt fi-l-riwāya al-ʿarabiyya : al-turūsiyya wa-l-batal al-iḡābī .limādā? " (Etudes du roman arabe : al-turūsiyya et le héros positif..Pourquoi?) par Şukri al-mādi N°277 , Damas , Mars 1985 .

\_\_\_ .al-ma'rifā " al-ta'bir al-riwā'ī ʿan iškāliyāt al-liqā' bi-l-ḡarb al-iştirākī " ( L'expression romanesque de la problématique de la rencontre avec l'ouest socialiste ) par Nabīl Sulaymān, N°282 , Damas , Août 1985 .

\_\_\_ .al-ṭarīq al-ḡadīd " La voie nouvelle " , Tunis , N°3 , 1984 .

\_\_\_ .Communications " Recherches sémiologiques ( le mes-

---

sage narratif ) " par C. Brémond , N°4  
Seuil , Paris , 1964 .

\_\_\_.Communications " Approche méthodologique ( Introduc-  
tion à l'analyse structurale des récits ) "  
par Roland Barthes , N°8 , Seuil , Paris ,  
1977 .

\_\_\_.Communications " Sémiotique de l'espace ( un modèle  
de la cité grecque ) " par Pierre Boudon ,  
N°27 , Seuil , Paris , 1977 .

\_\_\_.Poétique " Structures narratives du mythe " par Harald  
Weinrich , N°1 , Seuil , Paris , 1970 .

\_\_\_.Poétique " Point de vue ou perspective narrative " par  
Rossum-Guyon ( Françoise-Van ) , N°4,  
Seuil , Paris , 1970 .

\_\_\_.Poétique " Notes sur l'énonciation narrative " par  
Gérard Cordesse , N°65 , Seuil , Paris ,  
1968 .

\_\_\_.Théorie littéraire enseignement " Rôle narratif de la  
description . Henderson et le paysage  
africain " par Valdo Fonti , N°2 , Presses  
et publications de l'Université de Paris  
VIII , 1982 .

\_\_\_ . Théorie littéraire enseignement " L'intertextualité chez  
John Barth " , par Françoise Sammercelli,  
N°3 , Presses et publications de l'Univer-  
sité de Paris VIII , Déc. 1983 .

\_\_\_ . World litterature today " Recent trends in syrian Drama  
( les courants récents du " drame " syrien ) "  
par Admer Gouryh , University of Oklahoma,  
1986 .

..... / .....

. Table des matières :

## TABLES DES MATIERES

— . <u>Introduction :</u>	P. 4
I . <u>Organisation générale du texte :</u>	P. 19
I. 1. Enoncé narratif . _____	P. 30
I. 1. a. Séquence initiale . _____	P. 30
I. 1. b. Séquence finale . _____	P. 36
I. 2. Transformation narrative . _____	P. 39
I. 3. Intertextualité . _____	P. 55
II . <u>La technique narrative du texte :</u>	P. 66
II. 1. Les registres de paroles . _____	P. 68
II. 2. Les visions du narrateur . _____	P. 79

III . Organisation actantielle :

P.93

III. 1. Les personnages et leur noms \_ \_ \_ \_ \_ P.94

III. 2. Rapport entre les actants \_ \_ \_ \_ \_ P.127

IV . Analyse de l'espace :

P.156

IV. 1. Mouvements horizontaux des  
personnages \_ \_ \_ \_ \_ P.158

IV. 2. Description des lieux , leur  
signification et leurs caracté-  
ristiques internes \_ \_ \_ \_ \_ P.173

IV. 2. a. L'espace personnel (résidence) \_ \_ \_ P.174

IV. 2. b. L'espace public \_ \_ \_ \_ \_ P.181

IV. 2.c. L'espace professionnel \_ \_ \_ \_ \_ P.188

IV. 2. d. L'espace en plein air ou  
à l'extérieur \_ \_ \_ \_ \_ P.193

V . Analyse du temps :

P.203

V. 1. L'enchaînement chronologique \_ \_ \_ \_ \_ P.206

V. 2. La construction anachronique . . . . .	P.220 .
V. 2. a. Anachronies externes . . . . .	P.220
V. 2. b. Anachronies internes . . . . .	P.232
V. 3. Le rapport entre le temps de l'histoire et le temps du récit . . . . .	P.240

<u>    </u> . Conclusion :	P.249
----------------------------	-------

<u>    </u> . Bibliographie critique :	P.258
--	-------

<u>    </u> . Table des matières :	P.280
------------------------------------	-------