

**La tension narrative et le rire dans
« Contes à mi-voix » de Chabrol et
« Ayamī alḥilwa » d'Al-Abnūdī**

Dr. Zinat Chams

Faculté des arts, Département de langue et
littérature françaises, Université Helwan

Resumé

Cette recherche est consacrée à la comparaison entre deux œuvres contemporaines de deux écrivains méridionaux : « *Contes à mi-voix* » de Jean-Pierre Chabrol, homme de radio et de télévision bien connu, et romancier français ; et « *Ayamī alḥilwa* » de ‘Abd-Al-Raḥmān Al-Abnūdī, homme de lettre égyptien réputé pour ses poèmes en arabe dialectal et ses romans. Ces deux ouvrages sont deux semi-autobiographies rédigées par les deux auteurs. Cette étude se base sur l’une des orientations les plus récentes de la narratologie post-classique, à savoir : la tension narrative, avec ses principaux composants : le suspense, la curiosité et la surprise. La présente recherche vise à élargir les perspectives des études consacrées à cette approche, en l’étendant sur l’analyse des récits comiques et satiriques. Les textes objets de cette recherche ont été choisis selon les normes d’une classification précise des registres littéraires. De même, le présent travail, en se consacrant à l’étude des textes qui tournent autour de personnage de la gndghnfhfhj – héroïne principale de ces deux ouvrages semi-autobiographiques –, vise à souligner le lien entre la tension narrative et le point de vue de chacun des deux narrateurs sur sa propre mère.

Mots clés : tension narrative, narratologie post-classique, suspense, curiosité, surprise, registre littéraire.

مستخلص:

هذا البحث يختص بالمقارنة بين عملين أدبيين لكاتبتين من الجنوب، وهما: " قصص بصوت خفيض" لجون بيير شابرول، وهو مقدم برامج معروف في الإذاعة والتلفزيون وروائي فرنسي، و "أيامى الحلوة" لعبد الرحمن الأبنودي، الأديب المصري الشهير بقصائده المكتوبة باللهجة العامية وبرواياته. و يعتبر هذان العملان الأدبيان شبه سيرة ذاتية للكاتبتين. و تقوم هذه الدراسة على أحد الاتجاهات الحديثة الذي ينتمى الى فترة ما بعد المدرسة التقليدية في السرد ، ألا وهو: السرد الجاذب ، وأهم عوامله: التشويق، و إثارة الفضول و المفاجأة. وتهدف هذه الدراسة إلى توسيع رقعة الدراسات المخصصة لهذا الاتجاه لتشمل النصوص الفكاهية والساخرة.و قد تم اختيار النصوص موضع الدراسة وفقا لتصنيف محدد لأنواع النصوص الأدبية. كما أن هذا العمل اقتصر على دراسة النصوص التي تدور حول شخصية الأم، وهي بطلة محورية في هذين العملين المقاربتين للسيرة الذاتية، وذلك بهدف ابراز العلاقة بين السرد الجاذب ووجهة نظر كلا الكاتبتين في والدته.

الكلمات المفتاحية: السرد الجاذب، السرد في فترة ما بعد المدرسة التقليدية، التشويق، إثارة الفضول، المفاجأة، نوع النص الأدبي.

La « *narratologie post-classique* » est un concept né en 1997 ; il ne tarde pas à faire tache d’huile dans le domaine de la critique littéraire à travers le monde entier. Dès le premier abord, ce concept semblerait prendre le contre-pied de la « *narratologie classique* » inspirée des théories structuralistes, et dont les principaux représentants sont : Roland Barthes, Tzvetan Todorov et Gérard Genette. Pourtant, la narratologie post-classique constitue non pas un refus de sa devancière, mais plutôt une évolution par rapport à celle-ci, puisqu’elle se sert de l’héritage des théoriciens classiques pour ouvrir de nouvelles perspectives à la critique contemporaine. En effet, la narratologie post-classique étudie les récits à la lumière des outils plus variés et plus modernes, tels que la sociolinguistique, l’analyse conversationnelle et la linguistique informatique. Parmi les innovations qu’elle a introduites, citons la tendance à appliquer ces nouveaux outils aussi bien aux textes littéraires canoniques qu’aux corpus non-littéraires, tels que les articles de presse. Grâce à l’apport de la narratologie post-classique, les recherches se sont orientées vers de nouvelles perspectives, telles que la narratologie rhétorique (ou la contribution du récepteur dans l’élaboration du sens), l’étude des divers points de vue présents dans le texte, la narratologie féministe qui intègre la notion du « genre » dans les études des éléments constituant le récit, et la

« tension narrative » du texte. (Prince, s.d., et Ionescu, 2019 : p.6)

C'est cette dernière qui constituera la charpente de notre étude. Mais notons qu'elle sera abordée d'un angle assez particulier, puisqu'il s'agit, dans cette recherche, d'analyser la tension narrative uniquement dans des textes qui déclenchent le rire du lecteur. Aussi est-il indispensable que nous commençons par définir *la tension narrative*, l'armature de cette étude ; nous préciserons ensuite les raisons qui nous ont incitée à choisir ce type particulier de textes et les avantages de ce choix.

I– La tension narrative émanant du rire :

Un bon écrivain est, *ipso facto*, celui qui réussit à tenir son lecteur « suspendu » aux pages de son œuvre ; en effet, la trame même des événements engendre une certaine « tension » qui incite le lecteur à formuler plusieurs hypothèses dans le but d'anticiper le dénouement du récit. Etudier la tension narrative d'un récit, c'est mettre au point un ensemble de techniques de la « mise en intrigue » qui permettent de créer un tel état d'esprit chez le lecteur. Dans son ouvrage de référence « *La tension narrative* », Raphaël Baroni la définit comme étant « *le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente est caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère*

des traits passionnels à l'acte de réception. (...) l'on reconnaîtra en elle l'aspect dynamique ou la « force » de ce que l'on a coutume d'appeler une intrigue. » (Baroni, 2007, p. 18) Plus précisément, la tension narrative est, selon ce critique, « le produit d'une réticence textuelle (discontinuité, retard, délai, dévoiement, etc...) qui induit chez l'interprète une attente impatiente portant sur les informations qui tardent à être livrées ; cette impatience débouche sur une participation cognitive accrue, sous forme d'interrogations marquées et d'anticipations incertaines ; la réponse anticipée est infirmée ou confirmée lorsque survient enfin la réponse textuelle. » (Baroni, 2007, p. 99)

Les deux modalités principales qui fondent la tension narrative sont :

- **Le « *suspense* »** : il se produit lorsque le lecteur s'intéresse en premier lieu à connaître le « *développement futur* » des événements du récit ; il est alors amené à produire des « *pronostics* », c'est-à-dire qu'il fait une « *anticipation incertaine* » d'une action dont il « *connaît seulement les prémisses.* » La « *question typique du suspense* » est alors : « *Que va-t-il arriver ?* » ou « *Comment va-t-il le faire ?* »

- **La « curiosité »** : elle est le résultat d'une action décrite d'une manière incomplète ou ambiguë ; le lecteur veut comprendre l'origine ou les causes de cette situation équivoque, il s'attend à ce que le texte lui en fournisse un éclaircissement « *après un certain délai* ». Il est alors amené à faire un « *diagnostic* », autrement dit : « *une anticipation incertaine à partir d'indices.* » La « *question typique de la curiosité* » est : « *Qui l'a fait ? (Le fameux « whodunit ? » du roman policier* » ou « *Comment en est-on arrivé là ?* » (Baroni, 2007, p.p. 99, 100,110, 124)

A part ces deux modalités, il conviendrait de préciser un autre outil qui joue un rôle secondaire– mais non sans importance– dans l'engendrement d'une tension narrative : la « **surprise** ». « *Créer un effet de surprise* » consiste à faire surgir « *n'importe quel événement imprévu* », à « *décevoir* » les « *attentes (de l'interprète) concernant la suite du texte.* » (Baroni, 2007, p. 109) Selon Baroni, la surprise n'est qu'une « *émotion éphémère* » qui « *n'est pas en mesure de configurer une intrigue, mais plutôt de connoter ses « moments forts* » » (Baroni, 2007, p. 296) Pour cette raison, elle constitue une étape importante dans la mise en intrigue du récit.

Analyser la tension narrative, c'est étudier l'agencement des « *trois phases importantes du récit* » :

- Le « *nœud* » : c'est le « *questionnement* » qui déclenche la tension narrative et qui est propre à chaque modalité (comme déjà cité) (Baroni, 2007, p. p .122)
- Le développement même de la tension narrative, que Barthes appelle « *retard* » ou « *réticence* » (Barthes, 1970, p. 82) : c'est, selon la définition de Baroni, une « *phase d'attente pendant laquelle l'incertitude s'accompagne de l'anticipation du dénouement attendu.* »
- Le « *dénouement* » : c'est « *la réponse que donne le texte au questionnement de l'interprète, ce qui vient résoudre la tension.* » (Baroni, 2007, p. p .123)

Notons que ces trois phases correspondent non seulement aux « *macro-structures textuelles* » (Baroni, 2007, p. p .122), mais aussi à chaque microstructure textuelle de la tension narrative. Autrement dit, tout suspense ainsi que toute curiosité commencent par un nœud, suivi du développement (ou retard), et se terminent par un dénouement, au même titre que la mise en intrigue elle-même.

Or, en parcourant les divers récits étudiés à la lumière de la théorie de la tension narrative, une remarque a attiré notre attention : ces différentes analyses ont porté sur des textes que l'on peut qualifier de « sérieux », tels que « *Le Cousin Pons* » de Balzac (Baroni, 2007, p.p.218-224) , « *La Mort et la boussole* »

de Borges (Baroni, 2007, p.p.371–385), « *L’Affaire Lerouge* », roman policier de Gaboriau (Baroni, 2009, p.p.66–71), trois œuvres de Toussaint appartenant au nouveau roman (Revaz, 2009, p.p. 157 à 164), un fait divers publié dans la presse et tournant autour d’un crime (Baroni, 2009, p.p. 72– 82), un article de journal évoquant les résultats d’un tournoi sportif (Revaz, 2009, p.p. 171 à 173) ou une bande dessinée mettant en scène des aventuriers en danger dans un navire spatial (Baroni, 2016, p.p. 3 à 6). Une question s’impose : la tension narrative est-elle l’apanage des récits tragiques ou dramatiques ? Est-elle, *ipso facto*, absente de toute œuvre à caractère comique ou ludique ? L’objectif de cette étude est donc d’essayer de répondre à cette question en analysant la tension narrative dans des textes où le rire prédomine sous diverses formes : humour, satire, ironie,....

Or, puisqu’il importe de distinguer entre les différents types de textes pour nous limiter à ceux qui ont trait au rire, il est indispensable de les classer selon des normes précises établies par les spécialistes. Cependant, la catégorisation des registres littéraires ne cesse de faire couler beaucoup d’encre et de diviser les théoriciens qui ne s’accordent même pas sur leur nombre.

Dans son article intéressant : « *Notion de registre littéraire* », Frédéric-Gaël Theuriau souligne, à juste titre, l’existence d’une « *jungle de registres* » qui varient entre « *huit* »

et « onze » selon chaque théoricien. Pour surmonter cette difficulté, nous adopterons la division établie par ce critique, qui se distingue par sa précision et sa clarté. En fondant sa perspective sur le postulat qu'« *un registre littéraire pourrait être lié à l'effet produit (passion, émotion) sur un destinataire (lecteur) en réaction à l'intention (action) d'un émetteur (auteur)* », il analyse les différents avis des experts en littérature, psychologie et médecine sur les différentes passions et conclut à l'existence de « *six émotions fondamentales* ». Il opte donc pour une classification de « *six registres littéraires* », et considère tous les autres comme de simples « *déclinaisons* » de ceux-ci. Ces registres sont:

- **Le registre épique** lié à la fierté, l'admiration, l'héroïsme.
- **Le satirique** lié à l'ironie, le blâme, la polémique.
- **Le comique** lié à la joie, l'euphorie, la parodie, l'amusement.
- **Le tragique** lié à la tristesse, la douleur, le pathétique.
- **Le lyrique** lié au désir, la passion, l'amour, la mélancolie.
- **Le fantastique** lié à la crainte, la terreur, l'angoisse.

Mais il ajoute qu'« *il est possible d'obtenir par ailleurs des registres hybrides car un mélange d'émotions est courant* » ; à titre d'exemple, il cite « *l'hybridation tragi-comique, satirico-épique, épico-comique, etc.* » Selon lui, on peut faire des

associations par deux, trois, quatre, cinq et six registres. (Theuriau,2017, p.p.2 à 5)

En ce qui concerne notre recherche, il va sans dire que le rire est lié aux deux registres : comique et satirique ; nous baserons donc notre analyse sur l'étude de la tension narrative dans des textes appartenant à l'un ou l'autre de ces registres, qu'il soit le registre dominant dans le texte ou qu'il s'associe à un autre. A cet égard, il faut souligner que les deux œuvres qui constituent le corpus de notre recherche se prêtent à merveille à l'analyse des textes comiques ou satiriques, puisque le rire prédomine la plupart de leurs récits.

II– Deux écrivains méridionaux narrant l'histoire de leurs mères respectives :

Cette recherche se concentre sur l'analyse de la tension narrative dans des récits comiques ou satiriques puisés dans deux œuvres contemporaines : «*Contes à mi-voix*» de l'écrivain français Jean-Pierre Chabrol (1925– 2001) , et «*Ayamī alḥ ilwa*»ⁱⁱ(«*Mes beaux jours*») de l'écrivain égyptien 'Abd-Al-Raḥmān Al-Abnūdī (1934– 2015). Avant de parler de ces deux ouvrages, il est bien intéressant de s'arrêter sur les biographies des deux auteurs, indispensables pour comprendre le contexte des récits analysés ultérieurement. Les deux écrivains sont nés dans la première moitié du siècle précédent, et originaires du

Midi : Chabrol est né au village des Cévennes au sud de la France, et Al-Abnūdī (comme son nom l'indique) au village d'Abnūd au gouvernorat de Qina en Haute Egypte. Fortement imprégnés de leurs origines méridionales, les deux auteurs se font les chantres de la vie à la campagne et des traditions villageoises. De même, ils ont exercé une vaste activité littéraire et médiatique : Chabrol était romancier, caricaturiste, homme de radio et de télévision connu du grand public pour ses spectacles sur scène et pour sa carrière de conteur charmant, héritier de la tradition orale cévenole. (Caracchioli, s.d) De son côté, Al-Abnūdī était journaliste, romancier et surtout une figure de proue de la poésie écrite en arabe dialectal (surtout dans le dialecte de la Haute-Egypte). (عبد العزيز، 2012، ص.268) Il est aussi un conteur incomparable qui charme les auditeurs par ces récits traditionnels. Dans leurs différentes œuvres, les deux écrivains, qui ont adoptés des idées communistes pendant leur jeunesse, s'intéressent surtout à peindre des personnages issus des classes laborieuses. Chacun d'eux, au sommet de sa gloire, a eu l'idée de présenter au grand public des récits puisés de sa propre vie : Chabrol les récitait au cours des émissions quotidiennes sur *Europe 1*, puis *France Inter*, alors qu'Al-Abnūdī les publiait, pendant des années, dans l'annexe du quotidien égyptien « *Al-Ahram* » (سعيد، 2019)

grouper ces récits dans un livre : celui de Chabrol, publié en un volume en 1985, groupe les textes lus ou destinés à être lus à la radio (Hachette.fr (s.d.) , tandis qu'Al-Abnūdī a publié les articles parus au quotidien égyptien en trois tomes publiés entre 2002 et 2005 (Les récits analysés au cours de cette recherche sont puisés des deux premiers tomes) . Ainsi sont nés les deux œuvres qui font l'objet de notre recherche.

Pourtant, on ne peut pas considérer les deux ouvrages comme étant deux « autobiographies » *stricto sensu*. En ce qui concerne Chabrol, il insère dans son livre des textes narrés à la première personne du singulier, qui évoquent ses propres souvenirs avec sa mère, son père ou son entourage, mais il en ajoute d'autres narrés à la troisième personne du singulier et qui mettent en scène des personnages sans aucun rapport (explicite) avec lui. (Chabrol, 1985, p.p. :103 à 110 et 135 à 139). En plus, l'œuvre française est dépourvue d'introduction qui permette de confirmer (ou non) son caractère purement autobiographique, ce qui n'autorise pas le chercheur de classer le livre parmi les ouvrages entièrement autobiographiques. De son côté, Al-Abnūdī, dans son introduction, refuse catégoriquement qu'on considère son ouvrage comme une autobiographie, parce qu'il y a inséré des récits qui ne le concerne pas. (الأبنودي، 2002، ص.70. Bien plus, selon ses dires, il vise par (286 إلى 216.ص و إلى 74

son ouvrage non pas à retracer les événements de sa propre vie, mais à mettre en relief l'esprit de l'Egyptien authentique. (الأبنودي، ص.9 إلى 11) Aussi ne pourrions-nous que considérer les deux œuvres comme des ouvrages « semi-autobiographiques », puisque la biographie de chacun des deux auteurs n'occupe pas, à elle seule, toute l'œuvre .

Mais, pourquoi choisir, parmi le florilège de textes qui abondent dans les deux œuvres, ceux qui narrent « l'histoire de la mère » du narrateur ? En effet, la mère se trouve dans presque le tiers des récits – ou même plus– des deux ouvrages : étant le personnage principal de la plupart de ces textes, elle joue un rôle de moindre importance dans d'autres. Il faut aussi ajouter une raison bien importante : d'après la lecture des deux ouvrages, l'on ne manque pas de noter que chacune des deux mères a marqué de son empreinte indélébile la vie de son fils ; elle mérite donc qu'on lui consacre une étude assez détaillée.

Après avoir exposé la problématique de notre recherche et présenté les deux œuvres ainsi que leurs auteurs, on pourrait procéder à la mise en application des outils de la tension narrative sur des textes extraits de ces deux œuvres, où la mère du narrateur occupe sinon la première place, du moins une place bien importante. Nous étudierons, du même coup, comment,

dans ces récits, le rire a pu engendrer la tension narrative tout en présentant la mère sous un jour nouveau.

III– l’histoire de la mère entre la tension narrative et le rire :

A. La mère du narrateur, héroïne d’un récit anecdotique (texte appartenant au registre comique) :

Lorsque chacun des deux auteurs raconte l’histoire de sa propre mère, il tient à la peindre pendant tous les moments de sa vie : son activité quotidienne, sa relation avec les autres, ses moments de joie et de détresse ,.... Bien plus, chacun d’eux n’hésite pas à raconter, ne fût-ce que rarement, une anecdote qui met en scène sa mère chérie. A cet égard, Chabrol donne à un de ses chapitres le titre bien ludique, qui confère déjà au texte sa tonalité comique : « *La soupe de la mamée* ». Le récit débute par ce dialogue:

- *Ta soupe ne vaut pas la soupe de la mamée...marmonnait mon père.*

Maman, vexée, regimbait:

- *Qu’est-ce que j’y peux, moi ? Les légumes que tu achètes ici, en ville, ne valent pas ceux que ta mère fait pousser dans son jardin !*

Cet incipit est un exemple de ce que Tomachevski appelle un « *début ex-abrupto* ». Autrement dit, « *le récit commence par l’action en cours de développement et ce n’est que par la suite*

que l'auteur nous fait connaître la situation initiale des héros. » (Tomachevski, 1965, p.275) Ce début constitue à la fois le nouement de l'intrigue et du premier suspense du récit. Le lecteur est ainsi mis au courant du problème qui préoccupe les deux protagonistes ; en rapprochant « *la mamée* » à « *ta mère* », il pourra comprendre la situation délicate où se trouve la mère du narrateur, incapable de faire une soupe aussi délicieuse que celle de sa belle-mère. Il ferait donc des hypothèses sur la suite de l'action et sur le tournant que prendra cette rivalité (implicite) entre les deux femmes. Le suspense est nourri surtout avec la description de la mère froissée par un adjectif reflétant ses émotions : « *vexée* » et la métaphore hyperbolique et satirique « *regimbait* », qui identifie l'héroïne à un animal récalcitrant, refusant d'avancer. On note aussi la véhémence avec laquelle la femme, blessée dans son amour propre, se défend en cherchant un alibi : le mauvais goût de la soupe est dû non à sa maladresse, mais à la mauvaise qualité des légumes en ville, bien différents de celles que sa belle-mère cultive elle-même.

Après ce court dialogue, l'intrigue s'arrête temporairement pour laisser la place à une intervention du narrateur ; celui-ci donne au lecteur des informations indispensables à la compréhension du reste de l'anecdote. Il explique que sa grand-

mère, désignée tantôt par « *la Vieille* », tantôt par « *la mamée* », habitait toujours le village natal de son père et que sa propre mère « *s'entendait très mal* » avec elle.

Ensuite, l'intrigue est relancée grâce à la solution proposée par le père : « *Qu'à cela ne tienne, (...) nous ramènerons des légumes du jardin* ». Le suspense est ainsi développé ; à ce stade des événements, le lecteur fait des pronostics sur l'aboutissement des efforts de tous les personnages. Une courte pause descriptive vient suspendre momentanément l'intrigue pour mettre l'accent sur la variété des légumes cueillies : « *haricots verts* », « *carottes* », « *pommes de terre* », « *navets* », « *raves* », « *sans oublier un bon morceau de lard du cochon élevé à domicile, nourri de châtaignes et tué pour la Noël précédente.* » Puis un autre commentaire du narrateur laisse planer une note d'espoir :

« *Notre petit logis fut envahi de **si fortes senteurs que même** ma mère **fut obligée** de convenir que ça, quand même, **c'était autre chose.** Et elle **soigna particulièrement** la cuisson.* » (Chabrol, 1985, p.p. 31, 32)

Dans le passage précédent, plusieurs modalisateurs viennent accentuer le suspense : l'adjectif « *fortes* », doublé de la conjonction « *si ... que* » qui a une valeur « *conséquentielle* » (Charaudeau, 1992, p. 545), « *même* » considéré comme un

« *élément de comparaison à valeur adverbiale qui signifie aussi, également* » (Charaudeau, 1992, p.297) (Par cet adverbe, le narrateur insinue que tous les protagonistes, y compris la mère, s'accordent sur la bonne odeur de la soupe préparée par les légumes du jardin), le sémantisme de la forme verbale « *fut obligée* » et de la proposition « *c'était autre chose* », tous ces éléments révèlent la suprématie de la qualité des légumes ; le lecteur est en mesure de s'attendre à un résultat satisfaisant. En plus, le sémantisme de la forme verbale « *soigna* » associée à l'adverbe « *particulièrement* » marquent le grand effort déployé par la mère pour égaler sa belle-mère dans la préparation de la soupe. Le tout laisse entrevoir l'éventualité d'un certain succès.

Or, la scène du repas constitue un dénouement imprévu du premier suspense :

« *Mon père fit chuintier la première cuillerée dans sa bouche, puis une seconde, enfin il conclut, **navré** :*

- *Tout ça ne vaut toujours pas la soupe de la Vieille.*

*Il se retourna vers moi. Je tastai bruyamment. **Mon père avait raison.*** »

La réaction de la mère montre comment elle essaie en quelque sorte de « résister » (mais pas pour longtemps), puis finit par accepter, malgré elle, le fait accompli :

« Maman **goûta, regoûta**, puis, dans un élan de sincérité **qui devait lui coûter**, convint que c'était vrai. »

L'espoir (déçu) de la mère est traduit par l'emploi des deux verbes « *goûta* » et « *regoûta* » (notons l'emploi du préfixe « *re* » exprimant une action itérative, la répétition de l'acte de goûter la soupe dans l'espoir d'aboutir à un résultat favorable dans la deuxième fois) ; alors que la proposition relative « *qui devait lui coûter* » exprime bien l'amour-propre blessé de la mère. Pourtant, celle-ci ne tarde pas à trouver un autre alibi :

« *C'est la faute de l'eau*, dit-elle. *Ici, celle du robinet, c'est une saleté municipale, coupée de javel.....* »

Le père ne tarde pas, encore une fois, de trouver une solution à ce problème : « *Qu'à cela ne tienne*, dit-il, *nous descendrons aussi l'eau de la source* » Un second suspense est donc renoué. Le père et le fils rapportent du village, avec les légumes, « *une bonbonne d'eau*. » Après ces préparatifs, la scène du deuxième repas devient une scène de haute tension narrative, vu le suspense qui y règne :

« *Quand les assiettes furent remplies, le même cérémonial recommença, dans une **atmosphère confiante**. Et un **silence....le bruit des deux cuillerées** dans la bouche de **mon père souriant** parut **rebondir sur les murs**. Il redevint triste, secoua la tête :*

- *C'est toujours pas ça....*»

Le contraste est bien flagrant entre l'ambiance qui règne avant et après que le père goûte la soupe. Avant, c'est l'espoir qui règne : l'«*atmosphère*» est «*confiante*», le père, «*souriant*», il y a quand même un certain suspense accentué par «*un silence*» presque absolu, où l'on n'entend que le «*bruit des deux cuillerées*» avalées par le père, bruit que l'on n'entend généralement pas. Brusquement, tout bascule : le changement de la physionomie du père est le signe avant-coureur d'une catastrophe, que vient confirmer ses paroles : la soupe ne ressemble toujours pas à celle de la grand-mère.

Pourtant, la mère ne manque pas de trouver un autre prétexte ; cette fois-ci, c'est «*la faute du gaz*» car «*c'est le feu de bois*» qui donne à la soupe de mamée sa saveur particulière. Et le père de trouver, comme d'habitude, la solution propice. «*Qu'à cela ne tienne, dit-il, nous descendrons aussi du bois.*» Un nouveau suspense vient de naître. Pour le développer, le narrateur insère une assez longue description de l'effort qu'ils ont déployé, lui et son père, pour parvenir à faire du feu à la maison. La première tâche est de se procurer du bois : ils l'ont «*choisi consciencieusement*» pendant «*toute une après-midi*», puis ils l'ont «*fendu*» et «*retailé à la dimension convenable*». Ensuite, commence une seconde tâche aussi lourde : ranimer la

cheminée de leur salon, inutilisée depuis longtemps. Pour y parvenir, « *il fallut casser la planche* » qui obturait son ouverture, puis le narrateur–enfant a dû se mettre « *à plat ventre* » et se livrer à ce qu’il appelle une « *corvée* » : nettoyer le tuyau de la cheminée ; il devient tout couvert de « *suié* » si bien qu’il a été obligé de « *mettre des gouttes dans les yeux* » et de « *(se) laver.* » Après tous ces efforts, la cheminée, « *réveillée d’un si long sommeil* », « *se vengea* » en envoyant « *une fumée si épaisse* » qui a fait pleurer toute la famille. Enfin la mère a pu y installer la soupière, mais la cuisson a duré si longtemps que la soupe n’a été servie qu’« *au repas du soir .»* (Chabrol, 1985, p.p. 32, 33)

Dès le premier abord, on note que le narrateur a décrit avec de menus détails deux scènes successives, celle du découpage du bois et celle du nettoyage de l’ancienne cheminée. Selon Baroni, ce type de description « *étiré(e)... de manière considérable, en s’attardant par exemple à mentionner l’ensemble des gestes nécessaires à (l’) accomplissement (d’une action), ou alors en envisageant ses conséquences à partir de divers points de vue* » s’appelle métaphoriquement une description basée sur « *l’effet accordéon* » (Baroni, 2007, p.173) Il va sans dire que ces détails, quoique intéressants, retardent en quelque sorte l’enchaînement de l’action principale. D’après

Barthes, cette technique remplit la « fonction » de « catalyse » dans le récit : il s'agit de « satur(er) » l'espace qui sépare deux actions principales –(ou « fonctions cardinales » selon la terminologie de Barthes)– par « une foule de menus incidents ou de menues descriptions. » La catalyse a « une fonctionnalité faible mais non point nulle (...) elle accélère, retarde, relance le discours, elle résume, anticipe, parfois même déroute », elle « réveille sans cesse la tension sémantique du discours. » (Barthes, 1981, p.p.15,16) En effet, la description détaillée des étapes qui précèdent la cuisson de la soupe sert à exacerber l'attente du lecteur et à entretenir, du même coup, le suspense.

La scène du troisième repas reproduit presque à la lettre la trame de celle des deux premiers repas déjà mentionnée :

« Mais dans quel **enthousiasme** nous **chantions** en maniant la louche ! Bouchées de mon papa, bouchées de maman, les miennes. Deuxième tour. Silence, le nez sur l'assiette. Echange de regards navrés.

- C'est pas toujours ça.

- Et non, maman, ça vaut toujours pas la soupe de la mamée.»

Le suspense est, une fois de plus, représenté par l'euphorie générale de tous les personnages avant le repas (« enthousiasme », « chantions »), et la déception générale après les premières bouchées (« Silence », « regards navrés » suivis

des paroles du père et du fils confirmant le mauvais goût de la soupe.) Mais la seule différence en est la réaction de la mère, complètement désespérée cette fois-ci : « *Pour le coup, ma mère se fâcha, très fort, mais sans nier, au contraire, sa colère explosa dans un bel aveu d'humilité chrétienne :*

- *Mea culpa ! Ta mère a un tour de main que j'ai pas ! Que j'aurai jamais ! Point final !* » (Chabrol, 1985, p. p. 33, 34)

Le suspense de cette scène dépasse de loin celui des scènes précédentes, à cause du changement de l'attitude de la mère, incapable de contenir sa rage. Pourtant, elle est partagée entre sa vive émotion « *se fâcha, très fort* », « *sa colère explosa* » et son amer sentiment d'impuissance à égaler sa belle-mère. Elle se le reproche même, comme s'il était une faute (« *bel aveu d'humilité chrétienne* » « *Mea culpa* ») ; bien plus, elle reconnaît que son incapacité est irrémédiable, ce qui est traduit par la double négation du verbe « *avoir* » au présent et au futur simple « *que j'ai pas ! Que j'aurai jamais !* » ; autrement dit, l'action ne peut être réalisée ni dans le « *présent actuel* » (c'est-à-dire « *au moment même où le locuteur parle* » (Charaudeau, 1992, p. 452)), ni dans le « *futur à venir* » (donc « *dans un « à venir » coupé de l'actualité du sujet parlant* » (Charaudeau, 1992, p. 457)), ce qui équivaut à une négation absolue. La phrase

nominale « *Point final !* » vient confirmer l'irrévocabilité de ce constat et la ferme décision de la mère de couper court à la discussion.

Or, juste après le dénouement de ce suspense, un autre se crée : le père, répétant le même leitmotiv, ne tarde pas –comme toujours– de trouver une solution, mais bien géniale cette fois :

- « *Qu'à cela ne tienne, dit-il. La semaine prochaine, nous descendrons la Vieille.* » (Chabrol, 1985, p. 34)

Cette décision constitue en quelque sorte une surprise pour le lecteur qui ne la prévoyait guère. Tout de suite, la tension augmente, d'autant plus que la grand-mère se montre bien récalcitrante : le narrateur et son père ont passé « *plusieurs semaines* » à exercer « *toutes sortes de chantages plus ou moins sournois* » sur elle pour la convaincre de venir faire la soupe chez eux. Elle n'a accepté que lorsque le père et le fils ont « *jou(é) de son amour propre, de la supériorité que sa soupe lui donnait sur sa bru.* » Pourtant, son approbation n'était qu'« *un accord du bout des lèvres.* » En voiture vers la maison de son fils, la mamée « *affect(e) de grands airs* », consciente de l'importance du rôle qu'elle va jouer. Le narrateur a bel et bien résumé cette attitude en une comparaison traduisant une ironie subtile mais bienveillante : sa mamie, dit-il, est « *superbe comme ces spécialistes mondiaux de la médecine que les chefs d'Etat*

malades font venir à prix d'or des Etats-Unis par avion spécial. »

La mise en relief du caractère rétif de sa grand-mère, en plus de cette comparaison profondément comique, ne font qu'attiser l'impatience du lecteur, qui, à ce stade des événements, émet plusieurs hypothèses sur les conséquences de l'arrivée de la grand-mère pour résoudre le « problème » de la cuisson de la soupe.

Une fois cette héroïne arrivée sur place, le suspense monte de plus en plus, car cette visite a ravivé sa haine envers la mère du narrateur : « *Quand la Vieille visita notre trois-pièces-cuisine en étage, le mépris qu'elle éprouvait pour sa belle-fille depuis le jour où elle avait fait sa connaissance s'accrut encore.* » (Chabrol, 1985, p.p. 34,35) Enfin, le moment capital arrive : la grand-mère commence à préparer la fameuse soupe. Ses actions sont décrites d'une manière assez étoffée : elle commence par l'« *épluchage des patates* », puis « *la surveillance du feu, soufflant sur les braises à pleins poumons, à genoux, les deux mains étalées sur le carrelage.* » On arrive alors au « *Spannung* » (qui, selon Tomachevski, est le « *point culminant* » de la tension qui se trouve « *avant le dénouement* ») (Tomachevski, 1965, p. 274) ; c'est la scène du repas préparé par la mamée.

« *La Vieille* apporta la soupière elle-même, servit les quatre assiettes, s'assit, goûta, nous fit signe de goûter à notre tour. Puis, **il y eut un silence très long**, enfin, ma mamée décréta :

- **Ça ne vaut pas ma soupe !**

Nous l'approuvions, mais nous nous gardions de lâcher le moindre mot. Ses répliques étaient redoutables. »

Ainsi, la scène tant attendue se solde par une surprise, ou plutôt une déception, que le lecteur pressent depuis la proposition : « *il y eut un silence très long* » qui lui fait revivre, en quelque sorte, les scènes des trois repas précédents avec leurs déboires. La surprise se trouve confirmée par les paroles de la grand-mère et l'approbation tacite des autres personnages.

Vient ensuite le dénouement très rapide (du dernier suspense et de toute l'intrigue) :

« *Papa* demanda, dans un murmure :

- *Mais alors?*

- *Alors, rugit la Vieille, alors, si vous voulez manger de la bonne soupe, vous n'avez qu'à venir chez moi ! »* (Chabrol, 1985, p.35)

C'est une fin « en queue de poisson » digne de ce récit anecdotique qui a réussi à garder le lecteur suspendu aux lèvres du narrateur grâce à la technique des « suspenses en série » et à la surprise finale qui bascule toutes les hypothèses

possibles émises par le lecteur. En précisant qu'aucune des deux femmes n'a réussi à faire la soupe désirée, le narrateur a bien réussi à tenir la balance égale entre les deux héroïnes, comme s'il s'agit d'un « match nul » entre les deux « rivales » ; il a ainsi, quoiqu'indirectement, sauvé la face de sa mère.

Dans le récit précédent, la mère est vraiment le personnage focal ; chacune de ses paroles et de ses réactions relance le suspense et fait évoluer l'intrigue. Avec l'arrivée de la grand-mère, la mère disparaît totalement de la scène pour préparer le lecteur à la surprise du dénouement.

Quant à Al-Abnūdī, il a consacré à sa mère plusieurs chapitres de son ouvrage, mais l'un d'eux, en particulier, attire bien l'attention du lecteur ; il porte non pas le prénom de cette femme « Fātma », mais le sobriquet qui la désigne dans le dialecte provincial ; il s'intitule : « Fātma Qandīl au Caire. » فاطمة قنديل "قنديل في مصر" Ce titre crée déjà un suspense chez le lecteur averti qui connaît bien cette femme d'après les historiettes racontées par son fameux fils ; la simple arrivée de cette villageoise authentique dans une ville aussi vaste et bien différente de son village natal que le Caire ne peut qu'engendrer une haute tension narrative . En effet, il s'agit d'un séjour que cette vieille femme originaire de Qenā a dû faire au Caire pour être hospitalisée. Le narrateur commence par expliquer les raisons de ce

déplacement : étant donné que sa mère souffrait d'une grave maladie du foie, il a décidé, par égard à son âge, de lui réserver une « *chambre 1^{ère} classe* » dans un hôpital dirigé par son ami, Dr Samīr Fayyād. Or, le séjour de la mère du narrateur à l'hôpital, loin de donner au récit une tonalité tragique, est, au contraire, la source d'une tension narrative émanant du rire. Dès son arrivée à l'hôpital, partout où elle passe, on lui demande si elle est bien la célèbre « Fātna Qandīl », la mère longuement décrite par son fils, le fameux poète ; elle répond affirmativement puis ajoute : « *Mon fils, depuis que je l'ai mis au monde, est vraiment un diabolotin et un espiègle. Qu'est-ce que je peux lui faire?* »

"قالت إنها أينما ذهبت يسألونها: " إنتى أم (...).؟ إنتى فاطنة قنديل؟ ثم تعقب: هوه ولدى من يومه عفريت و عقب شقاوة حاعمله إيه؟" (الأبنودي، 2003، ص. 215)

C'est dans cette atmosphère bien accueillante et détendue que le narrateur a quitté sa mère. Alors, quelle n'était sa surprise, le lendemain, lorsqu'il est venu lui rendre visite, et s'est trouvé face à une scène bien dramatique. En voici le récit :

« *Le matin, quand je fus retourné à l'hôpital pour la revoir, je trouvai **ses yeux rougis** ; elle dissimulait **une rage terrible**.*

Je craignis qu'on ne l'eût maltraitée (en quelque sorte), qu'elle n'éprouvât de la nostalgie pour (son village natal) en Haute Egypte, ou qu'elle n'eût souffert à cause de ce maudit foie. (Elle me dit):

- *T'es bien content 'Abd-Raḥmān ? T'es bien content de me ficher en l'air comme ça ?*
- *Te ficher en l'air ? Comment ça, m'man ? répondis-je, effrayé. T'es dans un hôpital de première, c'est le meilleur endroit.»ⁱⁱⁱ*

"في الصباح حين عدت إليها في المستشفى، وجدت عينيها محمرتين وكانت تخفي غضبا شديدا.

خفت أن يكون أحد قد أساء إليها، أو أنها حنت إلى الصعيد، أو أنه الكبد اللعين.

"كدة برضه يا عبد رحمان؟ كدة برضه ترميني كدة؟"

أجبت مفزوعا: يعنى إيه أرميكي يا أمه؟ ده انتي ف مستشفى ممتازة وف أفضل مكان."
(الأبنودي، 2003، ص. 215)

Ce début de l'intrigue est marqué par une « *curiosité* » bien évidente : il s'agit d'une situation énigmatique qui incite le lecteur à en chercher les causes. Le narrateur, affolé par l'état de sa mère qui a les « *yeux rougis* », et cache « *une rage terrible* », fait un « *diagnostic* » (à la place du lecteur) à partir de ces éléments pour tenter de remonter aux origines probables de sa tristesse : sa mère serait « *maltraitée* » à l'hôpital, désirait retourner chez elle ou souffrait à cause de sa maladie. La curiosité se trouve accentuée par la question que la mère lui pose dès qu'elle le voit ; cette interrogation donne au lecteur l'impression qu'une catastrophe a frappé cette héroïne, et que le narrateur en est, en quelque sorte, responsable par sa négligence à l'égard de sa mère. C'est pourquoi celui-ci, dans sa réponse, se justifie avec

véhémence, en précisant qu'il lui a choisi le meilleur hôpital possible. Or, la suite du dialogue révélera la véritable cause de la colère de la mère.

« Elle me jeta un regard sarcastique, (et dit) : Seule ? (Est-ce juste que) je passe ainsi la nuit seule comme un naze, 'Abd-Raḥmān? Fiston, on ne peut jamais vivre seul, même au paradis ! »

"نظرت إليّ ساخرة: لوحدى؟ أفضى الليل لوحدى زي العفريت يا عبد رحمان؟ ده الجنة من غير ناس ما تتداس يا وليدى!" (الأبنودي، 2003، ص. 215)

La réponse imprévue de la mère constitue une vraie surprise aussi bien pour le narrateur que pour le lecteur. Il s'ensuit un dialogue assez véhément entre la mère, le narrateur et Dr Fayyād dans lequel la mère fait la sourde oreille aux arguments des deux autres interlocuteurs et s'obstine à quitter sa chambre pour le « *dortoir* » où elle trouvera la compagnie qu'elle cherche. Le narrateur a dû, en fin de compte, se soumettre à la volonté de sa mère. Cette première curiosité est donc dénouée.

Or, juste après cette accalmie (qui ne sera que temporaire), la tension narrative reprend en toute vigueur. Voici le récit des événements suivants :

« **Tôt le matin, je fus réveillé par la voix enragée de Dr Fayyād qui me hurle (au téléphone) : « Viens tout de suite ».**

Je me jetai dans mon pantalon et je mis ma chemise tout en descendant les escaliers ; je me disais qu'il fut arrivé quelque chose de grave à ma mère !!

Dès que je fus entré dans la chambre de Dr Fayyād, il me cria : Pourquoi tu ne m'as pas dit que ta mère est (sage-femme) ? Emmène-la maintenant hors de l'hôpital, elle va nous causer une catastrophe. »

" في الصباح الباكر استيقظت على الصوت الغاضب للدكتور فياض صائحا: "تعال في الحال". ألقيت بنفسي في البنطلون ولبست القميص على السلم وأنا أعتقد أن أمي جرى لها حاجة!!

فياض صاح: مش تقوللى إن أمك (داية)؟ خدها دلوقت من حين دخلت على د. المستشفى دى حاتجيب لنا مصيبة". (الأبنودي، 2003، ص. 216)

Une autre curiosité est donc créée, la surprise du narrateur est confirmée grâce à plusieurs modalisateurs : la locution adverbiale « *tôt le matin* », l'adjectif « *enragée* » associé à « *voix* », et le sémantisme du verbe « *hurler* ». De même, la locution adverbiale « *tout de suite* » associée au verbe « *venir* » donne déjà au narrateur (et au lecteur) l'impression qu'une catastrophe a eu lieu. La réaction du narrateur (sa hâte à s'habiller) révèle bien qu'il s'attendait au pire. Or, son arrivée à l'hôpital ne fait qu'augmenter le mystère. Le discours du médecin est bien ambigu. Le narrateur- aussi bien que le lecteur- essaient de deviner la vraie raison pour laquelle le médecin est en colère, et

le lien entre cette rage et l'attribution du substantif « *sage-femme* » à la mère du narrateur. Jusqu'ici, le récit étant centré sur le narrateur, les connaissances du lecteur ne dépassent pas celles de ce personnage, alors que le médecin (et la mère certainement) connaissent plus. Baroni appelle ce cas un « *récit à focalisation restreinte* » dans lequel « *le lecteur est confronté à un déficit d'information par rapport à un (groupe de) personnage(s), ce qui induit par défaut un effet de curiosité.* » (Baroni, 2017, p.101) Or, le terme « *focalisation* », créé par Genette et repris par Baroni, (Baroni, 2017, p.97, 98), tel qu'il est employé dans ce contexte particulier, prête bien à confusion : la définition que donne Baroni s'applique non pas à la « *focalisation* » sur un personnage précis, mais à qu'on peut appeler « *stratégie de gestion de l'information* » communiquée au lecteur via les personnages. C'est pourquoi nous avons opté pour une terminologie plus précise : nous désignerons cette technique par « *stratégie d'information restreinte* », car le lecteur connaît moins que certains personnages (comme la mère et le docteur dans notre cas), et l'on pourrait réserver l'appellation : « *stratégie d'information partagée* » aux cas où le lecteur et le personnage partagent presque les mêmes informations (comme c'est le cas dans l'exemple précédent où les connaissances du lecteur et celles du narrateur sont identiques), et on peut nommer les cas

dans lesquels le lecteur connaît plus qu'un certain personnage par « *stratégie d'information débordante* ».

Pour revenir à notre récit, disons que l'exemple précédent est un cas typique de curiosité fondée sur la « *stratégie de l'information restreinte* » fournie au lecteur. Pour cette raison, il attend avec impatience l'intervention de la mère dans la suite du texte pour combler cette lacune. En voici le récit tel que raconté par le narrateur :

« *Quand je fus seul avec elle, je lui demandai : « Hein, m'man ! T'as fait quoi ? Pourquoi Dr. Samīr est si fâché ? »*

*Elle répondit : « Mais **c'est une bagatelle**, mon fils. Y avait des femmes dans le dortoir qui sont venues pour accoucher. Elles ont été surprises, le soir, par la douleur des contractions. Nous avons cherché n'importe quel médecin ; y avait personne, n'importe quelle sage-femme, personne. (Tu veux donc que) je les laisse mourir ? J'ai dit : Chauffez de l'eau et fermez la porte. C'est tout, mon fils : je les ai fait accoucher, les deux matrones. J'ai tiré les bambins, j'ai coupé leurs cordons ombilicaux, je les ai lavés, nettoyés, et tout allait bien. Et tu sais ? quand les médecins sont arrivés le matin et ont trouvé que je les ai fait accoucher, ils se sont fâchés, ils ont braillé, hurlé. Hé donc ! Vous étiez où ? Pourquoi vous avez quitté l'hôpital ? Vous croyez que les femmes*

qui sont sur le point d'accoucher vont vous attendre jusqu'au matin ? Fils, je t'ai mis au monde au seuil de la maison. »

« Ensuite, elle me chuchota en riant : « C'est seulement quand ils ont su que je suis la mère de 'Abd-Rahmān Al-Abnūdī qu'ils se sont étonnés et qu'ils sont partis (sans rien faire). Sans quoi, je serais maintenant hors de l'hôpital. »

"حين اختليت بها سألتها: "إيه يامّة؟ عملتى إيه؟ الدكتور سمير زعلان كدة ليه؟" قالت: "مفيش يا ولدى، معانا حريم في العنبر جاية تولد. جالها الطلق بالليل. ندور على أي دكتور مفيش، مولدات مفيش. أسبيهم يموتوا؟ قلت سخنوا المية واقفلوا الباب. بس يا ولدى وولدتهم المرتين (المرأتين). نزلت العيال وقطعت سرارهم. ونضفت وحممت وزى الفل. قال لما جو الدكاترة الصبح و لقيوني ولدتهم، زعلوا وزعقوا وغضبوا. طب انتو سبتوا المستشفى ورحتوا فين؟ هي لولادة حتستناكم للصبح؟ دة أنا ولدتك يا ولدى على عتبة البيت."

ثم مالت على أذني هامسة ضاحكة: "لولا عرفوا إني أم "عبد رحمان الأبنودي" لولا ما قعدوا يتعجبوا ومشيووا! كان زمني برة المستشفى" (الأبنودي، 2003، ص. 217)

Dans le passage précédent, le narrateur cède habilement la parole à sa mère pour qu'elle raconte à sa manière naïve et pittoresque l'incident qui a rendu le médecin si furieux. Elle commence par minimiser toute l'histoire développée ultérieurement en disant que « *c'est une bagatelle* » ; puis elle raconte les événements selon son propre point de vue, grâce à un « *sommaire* » haletant qui contribue à la « *dramatisation* » du récit (Reuter, 1996, p.62) : douleur de deux femmes sur le point

d'accoucher, absence des médecins et de leurs assistants, intervention de la mère du narrateur pour les sauver, accouchement « en bonne et due forme » des deux femmes, arrivée des médecins le lendemain et leur colère. Puis elle adresse un discours (fictif) à ceux-ci pour les stigmatiser en soulignant leur négligence. Elle se justifie ensuite : elle avance la preuve de son expérience qui lui a permis de secourir ces femmes, en rappelant qu'elle a pu mettre au monde son fils (le narrateur) d'une manière tout à fait naturelle « *au seuil de la maison* », fort probablement sans aucune assistance de qui que ce soit. Pourtant, sa dernière réplique « *C'est seulement.....hors de l'hôpital* » montre qu'elle est bien consciente d'avoir enfreint les règles de l'hôpital ; elle reconnaît aussi que seul le lien qui l'unissait à son fameux fils l'a sauvé d'en être expulsée.

Tout est bien qui finit bien : non seulement la mère ne sera jamais inquiétée à cause de ce qu'elle a fait, mais aussi Dr Fayyād a lui-même fini par reconnaître l'adresse de cette femme ; il n'a cessé de répéter, depuis cet incident, qu'« *il faut bien être une (sage-femme) pour posséder cette habileté avec laquelle (la) mère (du narrateur) a fait accoucher les deux femmes.*»

"من يومها و د. سمير فياض يؤكد أن هذه المهارة التي مارست بها أمي توليد المرأتين لا يمكن أن تكون إلا ل... (داية)" (الأبنودي، 2003، ص. 217)

Ainsi, les deux auteurs, à travers ces deux récits anecdotiques, ont fait preuve de leur profond amour pour leur mère. Dans le texte de Chabrol, les différentes tentatives de la mère pour perfectionner sa soupe structurent le suspense et soulignent, en même temps, l'effort qu'elle déploie pour réaliser le désir de son mari et de son fils. De son côté, Al-Abnūdī montre, à travers les réactions de sa mère qui relancent l'intrigue, son admiration pour celle-ci ; il met en relief sa sociabilité, sa débrouillardise et son inclination à rendre service aux autres malgré sa maladie. La seule différence est que Al-Abnūdī a accordé une place importante au point de vue de sa mère, à la mise au point de ses sentiments et ses pensées, alors que Chabrol les a exprimés mais d'une manière beaucoup plus concise. A travers ces deux récits dominés par la tension narrative, les deux écrivains ont fait preuve d'un amour filial incontestable.

Alors que les deux textes précédents forment des exemples de tension narrative dans un registre purement comique, il en est de même pour d'autres récits appartenant à un registre hybride, reliant le rire sarcastique à des événements tragiques.

B. La réaction de la mère face à un acte inconsidéré commis par son fils (texte appartenant au registre satirique– tragique):

Parmi les moments inoubliables de son enfance, chacun des deux auteurs garde le souvenir d'une action irréfléchie qu'il a commise à l'âge tendre et qui a entraîné une réaction plus ou moins vive de la part de sa mère.

Ainsi Chabrol donne à son récit le titre bien intrigant : « *Les revolvers sous le divan.* » Juste après ce titre digne d'un roman policier, il écrit : « *Quand je pense que ma mère, ma propre mère a failli me livrer à la Gestapo, et tout ça pour mon bien !* » (Chabrol, 1985, p.59)

Cet incipit hors du commun est un exemple flagrant de la curiosité qui ouvre un récit. En effet, le narrateur commence par une phrase exclamative, formée uniquement d'une proposition subordonnée de temps. Elle renferme une figure de style bien expressive : « *la réticence* » qui est « *l'interruption brusque de la phrase de manière à dissimuler sa pensée ou à laisser entendre ce qu'on ne dit pas.* » Elle sert à « *traduire une forte émotion ou le désarroi du locuteur, incapable de prononcer la suite, incapable de trouver les mots appropriés devant une situation qui le dépasse.* » (Arcand, 2004, p.p.152,153) Ainsi, le narrateur ne termine pas sa phrase, tant il lui est difficile de se rappeler que

sa mère a voulu le livrer aux ennemis. L'incrédulité du locuteur est traduite aussi par la répétition du mot « *mère* » précédé de l'adjectif « *propre* » qui confirme le lien de sang qui unit les deux protagonistes et redouble, du même coup, son abasourdissement. Notons aussi que la phrase se termine par « *et tout ça pour mon bien* » qui achève de confondre le lecteur de plus en plus ; il s'agit d'un « *paradoxe* », autre figure de style qui « *renferme une violation apparente de la logique* » pour inciter le lecteur à « *la réinterpréter* », à « *dépasser le sens explicite pour en trouver un autre, plus acceptable.* » (Arcand, 2004, p.123) Or, aucun élément ne permet encore au lecteur de percer le sens de cette phrase mise en exergue du texte. Tout ce qui précède éveille une grande curiosité chez le lecteur qui cherche à percer cet « énigme » en poursuivant la lecture.

Or, au lieu d'éclaircir ce mystère, le narrateur interrompt son récit par une catalyse assez longue qui dure plus de deux pages : à travers une rétrospection ou « *analepse* » selon la terminologie genettienne (Genette, 1972, p.90), il jette une lumière sur la vie et la personnalité de sa mère, et la relation qu'il entretient avec elle.

« *Ma mère, écrit-il, ne doutait de rien, sauf de l'existence de Dieu. Elle avait reçu la plus stricte des éducations protestantes, puis elle est devenue institutrice par vocation. La*

laïcité faisait en quelque sorte partie du **contrat**. Elle avait donc une fois pour toute rayé l'Éternel de ses connaissances. Elle **allait toujours jusqu'au bout**, au demeurant la meilleure des mères, **pas tous les jours faciles à vivre évidemment**. »

Ainsi le narrateur a-t-il commencé à décrire la personnalité de sa mère d'une manière peu flatteuse : élevée dans une famille protestante, elle a cessé de croire en Dieu non par conviction, mais pour la simple raison qu'elle est devenue « *institutrice* », comme si la « *laïcité* » était une clause *sine qua non* stipulée par le « *contrat* » de sa nouvelle profession. Puis il poursuit par une phrase assez équivoque : sa mère est habituée à « *(aller) toujours jusqu'au bout* » des choses, ce qui peut signifier aussi bien « poursuivre une affaire jusqu'à sa conclusion » que « pousser quelque chose jusqu'au limite du possible ». La mère peut donc être persévérante ou exigeante (ou les deux) ; en tous les cas, il ajoute qu'il n'est « *pas toujours facile à vivre* » avec elle. Ainsi, la tension narrative, qui a pris la forme d'une curiosité au début du texte, se poursuit en suspense déclenché par le portrait peu reluisant de cette mère. En effet, le lecteur, qui cherche toujours à comprendre comment cette mère a voulu livrer son fils aux Allemands, s'intéresse déjà à cette héroïne ; le portrait ainsi esquissé de la mère ne fait qu'attiser son désir à connaître à fond ce personnage.

Puis l'image de cette héroïne se définit de plus en plus, lorsque le narrateur évoque son rôle au sein de la famille. « *Notre petite famille, elle, moi et mon père, dans l'ordre hiérarchique, représentait quelque chose d'unique, de parfait et d'intouchable sous peine de catastrophe irréparable. (...)* Nous étions *comme il faut*, voilà tout. Elle *surtout*, mon père *presque*, et moi *aussi, à condition de me tenir en main*. Voilà, nous, nous étions bien, et *elle savait d'instinct* ce qu'il fallait faire pour que nous le restions, elle le *savait tout de suite*, et elle *ne se trompait jamais* (c'est du moins ce qu'elle ne cessait d'affirmer)
Elle proclamait ainsi :

- *Moi, les gens, je les juge du premier coup d'œil, et je ne reviens jamais là-dessus.* »

La mère, telle que décrite par le narrateur, est complètement bafouée : celui-ci souligne bel et bien le caractère intransigeant de cette femme qui, selon « *l'ordre hiérarchique* », est le personnage le plus important dans la famille. Puis le narrateur continue en adoptant, non sans une exagération satirique, le point de vue de sa mère : pour elle, sa famille est « *intouchable* », et si quelqu'un osait y toucher, il en découlerait une « *catastrophe irréparable* ». Selon cette héroïne, elle incarne l'idéal familial au plus haut degré, suivie du père du narrateur, puis le narrateur lui-même, à condition qu'il reste sous son propre contrôle. Notons

l'ordre décroissant des adverbes employés pour chaque personnage : « *surtout* », employé avec la mère pour insister sur son impeccabilité, « *presque* », associé au père pour exprimer aussi un degré élevé de perfection, mais qui ne rivalise pas avec celui de la mère, et « *aussi* », employé avec le narrateur-fils, affirmant, d'une manière neutre, une perfection égale à celle des autres membres, mais qui est soumis à une condition indispensable : la soumission totale aux ordres de la mère. Cette hiérarchisation, telle que conçue par la mère, reflète un esprit fort altier. Pour achever le portrait de sa mère, le narrateur insiste sur le sémantisme du verbe « *savoir* » répété à deux reprises, puis confirmé par la locution adverbiale « *tout de suite* » et par le verbe « *se tromper* » employé à la forme négative, renforcé par l'adverbe de négation « *jamais* ». En plus, le discours de la mère montre aussi sa grande confiance en son discernement infaillible. Tout en mettant en lumière cette attitude hautaine adoptée par sa mère, le narrateur a malicieusement inséré cette parenthèse : « (*c'est du moins ce qu'elle ne cessait d'affirmer*) » Il s'agit ici d'une « *autocorrection* » ; c'est-à-dire « *le retour volontaire sur ce que l'on vient de dire ou d'écrire pour le rectifier.* » (Arcand, 2004, p.49) Grâce à cette figure de style, le narrateur montre non seulement que ce point de vue n'est pas le sien, mais aussi, qu'il le désapprouve implicitement.

Il en résulte l'image d'une mère intransigeante, autoritaire et trop perfectionniste, ce qui ne sera pas sans conséquences sur sa relation avec son fils. Face à ce portrait dévalorisant de la mère, le lecteur, qui n'a pourtant pas encore obtenu de réponses aux interrogations soulevées par l'incipit, pourrait entrevoir un malheur qu'entraînerait inévitablement la présence d'un tel personnage. Le suspense ne cesse donc de s'accroître.

Le récit se poursuit pour mettre en lumière l'éducation que donnait la mère à son fils : « *Elle ne suivait pas mes études*, écrit le narrateur, *elle les précédait (...)* elle avait toujours une ou deux leçons d'avance pour ***m'attendre au tournant***. ***J'aimerais connaître celui qui, avec une telle mère sur le dos, montrerait assez de force de caractère pour rater son bac.*** » (Chabrol, 1985, p.p.60, 61)

Dans ce passage, la satire atteint un point culminant pour montrer le grand acharnement de la mère à suivre minutieusement les études de son fils. Deux expressions traduisent le sentiment d'écrasement dont souffre le narrateur : il a l'impression que sa mère cherche à l'« *attendre au tournant* », ce qui donne plutôt l'image d'une mère aux aguets, prête à attaquer son fils, à lui dresser un piège. Il sent aussi la présence de sa mère à ses côtés comme un lourd fardeau qu'il porte « *sur le dos* ». Notons aussi l'emploi du conditionnel présent dans les

deux verbes : « *aimerais* » et « *montrerait* » qui produit un « *effet d'éventualité auquel s'ajoute une vision accomplie de l'événement. (...) Mais le fait que cette éventualité soit présentée sous un aspect accompli oblige à imaginer l'événement comme « réalisé* ». *C'est pourquoi on peut dire que le conditionnel (avec son aspect accompli) est par excellence le temps de l'expression de l'imaginaire.* » (Charaudeau, 1992, p.p. 473, 474) Autrement dit, le narrateur affirme que tout autre fils élevé par une mère pareille –à supposer qu'il ait eu l'idée de « *rater son bac* »–, n'aura pas l'opportunité d'échouer à l'examen. Pour le narrateur, ce constat n'est pas une simple supposition, mais un fait accompli, une évidence, puisque l'éducation donnée par sa mère ne permettait pas d'envisager une issue autre que la réussite aux examens.

Toute cette analyse détaillée du caractère de la mère et de la relation mère–fils, bien qu'elle constitue, sur le plan de l'intrigue, une catalyse qui retarde l'action principale, est, en même temps, un préambule indispensable pour préparer le lecteur à la surprise qui va suivre. Voici comment le narrateur fait éclater cette surprise sans y préparer le lecteur : « *Dire qu'avec cette mère de Damoclès toujours suspendue sur ma tête j'ai réussi à faire de la Résistance, à son insu pendant des mois.* »

Ainsi, le narrateur, quoique bien surveillé de sa mère, a pu échapper à sa vigilance et faire partie des résistants pendant l'occupation allemande de la France lors de la Deuxième Guerre Mondiale. Cette information est livrée au lecteur avec beaucoup de joie, on dirait même que le narrateur s'en félicitait : d'abord, le recours à la « *réticence* » souligne à quel point le narrateur est si enthousiasmé par ce souvenir qu'il arrive difficilement à y croire, à compléter sa phrase. Dans cette même phrase, il adresse, une fois de plus, une satire virulente à sa mère, par l'expression métaphorique « *cette mère de Damoclès toujours suspendue sur ma tête* », comparant la présence de sa mère à ses trousseaux à la fameuse « épée de Damoclès », symbole du danger constant qui ôte à la personne toute joie. Il s'agit ici d'un type particulier de figure de style que Richard Arcand appelle une « *modification d'une formulation connue* » : c'est « *la transformation de la langue ou de la parole d'autrui* » comme « *des proverbes, des maximes* », « *des slogans politiques ou publicitaires.* » Cette figure basée sur un intertexte probablement connu du lecteur fait d'une pierre deux coups : elle vise à « *établir une complicité avec son public, qui prend plaisir à reconnaître la formulation initiale derrière la formulation nouvelle qu'on lui présente* » et elle cherche aussi, comme dans l'exemple cité, à « *ajouter une touche d'humour.* » (Arcand, 2004, p.p. 110,

111) Au niveau de la tension narrative, en déclarant qu'il a fait partie du mouvement de la résistance, le narrateur a créé une surprise pour le lecteur. Cette surprise va nouer le suspense, puisque le lecteur, à ce stade des événements, fera des hypothèses sur la (ou les) réaction(s) possible(s) de cette mère autoritaire face à la désobéissance de son fils.

Le narrateur raconte ensuite, mais sommairement, comment il a constitué, avec « *une demi-douzaine* » de lycéens un « *groupe de résistance* » dirigé par leur « *prof de philo.* » Le narrateur avait pour mission de « *planquer provisoirement* » « *cinq revolvers, trois grenades et dix bâtons de dynamite.* » Sans tarder, il remplit cette tâche : « *J'ai attendu, dit-il, que ma mère soit sortie pour glisser le sac sous le divan qui me servait de lit.* » Mais, il poursuit : « *J'avais complètement oublié que le lendemain était un jeudi, jour du grand nettoyage.* » (Chabrol, 1985, p.p.61, 62)

Le narrateur a donc attisé le suspense du lecteur, d'autant plus qu'il s'agit d'une « *stratégie d'information débordante* », étant donné que le lecteur connaît plus que le narrateur-personnage au moment de la narration ; cette stratégie « *permet souvent de renforcer le suspense d'une scène en anticipant un danger qui menace le(s) protagoniste(s)* » (Baroni, 2017, p.101) Le lecteur, presque sûr que la mère découvrira les armes

cachées, se demande certainement ce qu'elle fera avec son fils. Le récit qui était satirique vire au tragique.

Vient ensuite la scène de la confrontation entre la mère et son fils, en présence du père, scène qui a lieu le jour suivant, dès le retour de ces deux derniers d'une soirée passée au cinéma. Et quelle surprise ! Alors que les deux s'attendaient, comme d'habitude, à manger du gâteau préparé par la mère chaque jeudi, ils tombent des nues.

« *Quand nous sommes arrivés à la maison, pas de gâteau mais **la plus belle scène** que ma mère, **pourtant spécialiste du genre**, nous ait jamais faite :*

- *Regarde donc ce que j'ai trouvé sous le lit de **ton fils**. **Un arsenal ! De quoi faire sauter le quartier ! Et après, nous faire tous fusiller ! sans compter qu'après ça, on serait révoqués de l'enseignement, révoqués de l'enseignement, révoqués sans traitement, à y perdre même ses droits à la retraite.***

*Comme ça, **pendant dix bonnes minutes, sans souffler.** »*
(Chabrol, 1985, p.62)

Ainsi le lecteur découvre rapidement l'affolement de la mère, même avant qu'elle ne parle, grâce à une antiphrase bien significative, lorsque le narrateur affirme qu'il a assisté à « *la plus belle scène* » faite par sa mère, déjà « *spécialiste* » en ce genre

de violentes scènes de ménage. Cet élan de colère a duré assez longtemps « *pendant dix bonnes minutes, sans souffler* » sans que personne ne puisse l'interrompre. Dans son discours, elle n'adresse aucun mot à son fils, comme pour lui signifier son grand mécontentement ; elle parle uniquement à son mari. Même en se référant au narrateur dans son discours, elle utilise le possessif « *ton* » avec « *fils* » pour restreindre le « *lien de parenté* » (Charaudeau, 1992, p.200) du narrateur à son père uniquement, comme si elle voulait exprimer une certaine distanciation par rapport à son propre fils. Ensuite, elle passe à l'affabulation hyperbolique, en disant que son fils cachait « *Un arsenal ! De quoi faire sauter le quartier !* » Puis, dans son désarroi, elle fait une sombre vision proleptique de ce qui pourrait leur arriver au cas où les Allemands trouveraient les armes cachées chez eux par le narrateur : dans son hallucination, elle imagine tantôt qu'ils seront « *fusill(és)* », tantôt qu'ils seront « *révoqués sans traitement* » de leur travail. Il s'agit d'une « *anticipation ambiguë qui polarise l'attention vers un dénouement incertain* » et qui « *joue le rôle (...) d'intensification du suspense* » (Baroni, 2007, p. 276) En effet, les paroles de la mère, quoique créant une atmosphère tragique, ne manqueraient pas de faire sourire le lecteur attentif qui réussit à dévoiler leur incohérence : dans son trouble aigu , cette héroïne imagine que

deux actions incompatibles se passeront successivement : la fusillade des membres de la famille par les Allemands et leur vie poursuivie sans droit à la retraite ; elle les lie par la locution adverbiale « *après ça* » qui indique une postériorité et non une alternative. La mère demeure ainsi, même dans sa colère la plus violente, la cible de l'ironie du lecteur (et du narrateur, certainement.)

Pendant cet élan de colère, l'attitude du père du narrateur paraît, dès le premier abord, assez déroutante pour le lecteur : « *Mon père, raconte le narrateur, me regardait, la regardait, puis recommençait. Il se gardait de sourire ou même d'exprimer quoi que ce soit, il attendait, il n'avait rien d'autre à faire qu'à attendre.* » L'impassibilité du père attise le suspense lecteur qui s'attendait peut-être à une révolte aussi forte que celle de la mère ; pourtant, celui-ci ne tarde pas de comprendre la vraie attitude du père face à la colère de sa femme. En effet, le narrateur l'a malicieusement dévoilée en précisant que son père « *se gardait de sourire* », insinuant à la fois que son père se moque de l'attitude de la mère et qu'il y a une certaine complicité entre lui et le narrateur qui permet à celui-ci de comprendre les vrais sentiments de son père sans qu'ils n'échangent un mot.

Ensuite, le père, ayant attendu que sa femme « *s'est arrêtée, épuisée* », lui demande « *calmement* » ce qu'elle

propose de faire ; et la réponse de la mère arrive comme un coup de foudre :

« *Ma mère, poursuit le narrateur, s'est retournée vers moi, soudain très tendre, souriante même :*

- *Ecoute, **mon petit**, tu as fait **une grosse bêtise**, mais ce n'est pas irréparable. Quand on reconnaît ses torts, **bien gentiment, très sincèrement**, tout s'arrange... (Elle a pris d'une main le sac d'armes et d'explosifs, de l'autre main elle a pris la mienne et, ainsi, encadrée, ma mère a déclaré :) Voilà, **il faut** aller tout de suite trouver les Allemands, et **tu me laisseras parler** ! Je leur dirai : « Excusez-nous, messieurs, mon petit a fait une grosse bêtise, mais il s'excuse et il m'a promis qu'il ne le ferait plus... » (Chabrol, 1985, p.p.62, 63)*

En ce qui concerne la mise en intrigue, ce segment constitue, selon la terminologie genettienne, une « *analepse complétive* », c'est-à-dire « *un segment rétrospectif qui vient combler après coup une lacune antérieure du récit.* » (Genette, 1972, p. 92) En effet, ce passage explique la curiosité – déjà citée – des deux premières lignes du récit : « *Quand je pense que ma mère, ma propre mère a failli me livrer à la Gestapo, et tout ça pour mon bien !* » (Chabrol, 1985, p.59) Pourtant, l'attitude de la mère constitue une vraie surprise, parce qu'elle ne serait

presque jamais imaginée ni du lecteur, ni même des autres protagonistes. Pour préparer son fils à accepter la proposition qu'elle va lui faire – celle d'aller se livrer de son propre gré aux Allemands – la mère commence par changer d'attitude : elle devient « *très tendre, souriante même.* » Puis, au lieu de répondre à son mari qui lui a posé la question sur ses propositions pour sortir de cet embarras, elle s'adresse pour la première fois à son fils, en lui parlant comme s'il était un petit enfant et non un lycéen assez mûri. Le narrateur n'est plus désigné par « *ton fils* » comme dans le discours de la mère avec le père, mais par « *mon petit* ». Le lien familial exprimé par le possessif à la première personne du singulier vise à attendrir le narrateur-fils, en plus du sémantisme affectif de l'adjectif « *petit* ». Elle poursuit, en dévalorisant l'acte héroïque de son fils, le prenant pour une « *grosse bêtise* » qui doit être suivie d'une réparation en bonne et due forme ; il faut d'abord avouer sa faute « *bien gentiment, très sincèrement* ». Ceci dit, l'héroïne passe à l'acte, tient son fils par la main comme une mère avec son enfant, et les armes de l'autre main, se préparant ainsi à quitter la maison avec son fils, sans même attendre son consentement. Elle poursuit son discours avec un ensemble d'ordres à suivre ; elle utilise donc l'injonction : « *il faut* » où elle « *pose (...) une action à réaliser* », l'« *impose (..) à l'interlocuteur de manière*

comminatoire (...) pour que celui-ci l'exécute » et « *se donne un statut de pouvoir* » ; dans cette injonction, l'interlocuteur « *n'a pas d'alternative. Tous refus d'exécution comporte, à des degrés divers, un risque de sanction.* » (Charaudeau, 1992, p.582) Notons aussi l'emploi particulier du futur simple dans « *tu me laisseras parler* » ; dans cet exemple, en « *décrivant le fait dans sa réalisation inéluctable, le Futur donne au sujet parlant une position de certitude autoritaire. C'est pourquoi il est employé dans les maximes (...) et conseils* » (Charaudeau, 1992, p.472) Elle est donc sûre de l'obéissance de son fils qui, selon ses instructions, ne dira pas un mot devant les Allemands. Puis, elle anticipe en faisant part à son interlocuteur de ce qu'elle dira aux Allemands. Ayant ainsi tout prévu, il ne lui reste que la mise en exécution de ce plan, ou du moins c'est ce qu'elle imagine.

A ce point, le récit atteint un *Spannung*. Le récit vire de plus en plus au tragique. Le lecteur s'impatiente de savoir le dénouement de ce suspense et de toute l'intrigue. La tension narrative est à son comble, surtout que le narrateur et son père demeurent un instant incapable de réagir aux dernières paroles de la mère, d'autant plus qu'ils savent qu'« *il ne servirait à rien d'expliquer à (la) mère que les Allemands (le) garderaient* » pour avoir des détails concernant le groupe de résistance dont il fait partie.

A ce stade des événements, le narrateur fait une intervention : « *Mon père, précise-t-il, avait de l'autorité, d'autant plus qu'il ne s'en servait que très rarement.* » Cette pause dans l'action, qui joue le rôle d'une courte catalyse bien passionnante pour le lecteur dans ce moment crucial, est indispensable pour mettre au point un trait de caractère du père du narrateur, trait qui sera important pour le dénouement de l'intrigue. Ensuite, l'intrigue se poursuit : « *(Le père du narrateur) n'a pas entamé de discussion avec sa femme, il a simplement déclaré d'une voix douce :*

- *Si tu fais ça, je divorce.*
- *Non ?*
- *Si !*

Après ce très court dialogue qui constitue une autre grande surprise pour le lecteur –et le narrateur, bien sûr–, la fin aussi surprenante ne se fait pas attendre. La mère « *a remis les armes sous le divan et il n'en a plus été question.* » (Chabrol, 1985, p. 63)

Ainsi, le narrateur, en racontant comment sa mère a réagi à son acte inconsidéré qui a failli le perdre, nous a livré un texte où l'image de la mère est bel et bien tournée en dérision. Le satirique et le tragique s'entremêlent pour nous livrer une intrigue

dynamisée par plusieurs ressorts de la tension narrative : curiosité, suspense, surprise, catalyse et analepse.

Si la mère est largement bafouée dans le texte de Chabrol, l'image que donne Al-Abnūdī de la sienne est bien différente. Dans son récit qui porte le nom bien surprenant de « *Rumān* » (Grenade), le fameux poète égyptien commence abruptement :

« *Si (la Muse de) la poésie ne m'avait pas possédé, fasciné, et tellement préoccupé qu'elle ne me laissa de temps libre pour d'autres loisirs ou jouissances, j'aurais été **un habile escroc, possédant une dextérité de la main.** (...) J'avais de **longues histoires dans le monde du vol** ; quelques-unes ont été oubliées, mais d'autres, qui confirmaient mes vols, sont restées attachées à mon nom : au lieu de m'appeler « 'Abd-Al-Raḥmān », la ville d'Abnūd m'appelait (*Rumān*).*

C'est Fāṭma Qandīl, ma mère, qui me donna ce nom-
Notez: c'est un nom, dis-je, et non pas un surnom– elle me le donna pour que l'**incident** devienne une anecdote, et que **mon larcin** se transforme en une anecdote qui divertisse les villageois. Aussi le nom survécut-il, alors que l'**incident** se fut évaporé au fil des jours. »

لو لم يقتحمني الشعر و يتلبسني و يأخذني من كل هواية أو متعة أخرى لصرت لصا
حاذقًا خفيف اليد. (...). لي مع السرقة تاريخ وحكايات. بعضها نسي ولكن البعض

الأخر ثبَّت بي سرقاتي التي سكنت اسمي . بدلا من "عبد الرحمن" أطلقت أبنود عليّ اسم (رمان)

فاطمة قنديل أمي هي التي أطلقت الاسم-لاحظ أنني أقول اسما لا لقبا- أطلقتته أمي عليّ حتى تحول الواقعة إلى نكتة، و سرقتي إلى موضوع مرح يتفكه به الأهل هناك ليظل الاسم و تذوب الواقعة في هواء الأيام" (الأبنودي، 2002، ص. 139)

Cet incipit marque une curiosité bien évidente doublée d'une surprise : le narrateur confesse sans ambages qu'il avait autrefois un penchant pour le vol et que, sans l'engouement qu'il éprouvait pour la poésie, il serait un voleur « *habile* », « *possédant une dextérité de la main* ». Bien plus, il ajoute qu'il n'est pas novice dans ce domaine : il a de « *longues histoires dans le monde du vol* » au point que les villageois l'ont appelé (*Rumān*). Le lecteur, surpris par une telle confession hardie de la part du narrateur, ne peut pourtant pas comprendre le lien entre ce nom qui, en soi, n'a rien d'injurieux, et les crimes du narrateur. Mais, ce qui augmente sa surprise, c'est le fait que c'est la mère du narrateur qui lui a donné ce nom. Il faudrait aussi souligner la précision que fournit le narrateur à son lecteur sous la forme de « *parenthèse* », cette figure de style consistant à insérer « *dans le cours d'une phrase (...) un élément qui ne lui est pas syntaxiquement rattaché* » et qui « *doit pouvoir être ôté sans que cela altère ni la grammaticalité, ni le sens spécifique du reste.* »

(Dupriez, 1984, p.330) Cette parenthèse vise à confirmer cette idée peu crédible selon laquelle la mère du narrateur elle-même le gratifie d'un sobriquet qu'il conservera pour toujours. Mais, pour que le lecteur ne se méprenne pas sur les intentions de cette femme, le narrateur poursuit en soulignant la bonne intention de sa mère : transformer, grâce à cette nouvelle appellation, le forfait de son fils en une « *anecdote qui divertisse les villageois*. » Elle visait donc à décharger le narrateur du lourd fardeau de son vol, ni plus, ni moins. Pourtant, aucun détail du texte ne permet, jusqu'ici, d'étancher la soif du lecteur, avide de tout savoir sur ce vol ; en effet, le narrateur se réfère à son « crime » par des termes de signification bien générale (« *incident* », repris deux fois, et « *mon larcin* »), qui n'apportent aucun détail concret sur ce qui s'est passé.

Grâce à cette « *stratégie d'information restreinte* », selon laquelle le lecteur connaît moins que le narrateur-personnage, la curiosité de celui-là est ainsi nouée. Il ne reste donc qu'à l'éclaircir en remontant chronologiquement aux débuts du récit ; c'est ce qu'entreprend le narrateur juste après cet incipit.

Il commence par informer le lecteur de la présence d'un vaste jardin cultivé « *uniquement de grenades* » et appartenant à un certain « 'Alī Ġazalī » aux confins de la maison où vivait le narrateur et sa famille. Il abonde dans la description de ce jardin

qui ressemble, selon ses dires, à « *un paradis au milieu du désert* ». D'autre part, il insiste sur la rareté des fruits dans cette région, au point que « *le seul fruit* » que les autochtones connaissaient était une forme de « *dattes vertes* ». Dans cette atmosphère d'extrême privation, le narrateur consacre un passage bien lyrique pour chanter la beauté ...des grenadiers.

« *Ô Mon Dieu ! Aucune fleur n'est **si perfidement belle** comme la fleur du grenadier. C'est une fleur de mince taille, aux lèvres fendues, Lorsque **sa couleur vermeille** envahit les arbres, **elle gazouille comme le printemps** qui disperse sa chanson entre les branches vertes et les fines feuilles des arbres touffues. Au début, (le fruit du grenadier) est petit et **vert**, puis il grandit petit à petit. Le **vert** s'éclipse ensuite, laissant la voie libre au **rose, au cramoisi et même au violet.** (...)*

*Après cette description détaillée de **la mariée portant une robe verte** et des « **boutons** » **qui changent de couleurs sous la lumière du soleil**, revenons à 'Abd-al-Raḥmān , ce pauvre enfant fasciné par le grenadier. (...) Les fruits du grenadier ont mûri au point de s'exploser et de mettre à découvert (leurs graines), **ces agates rouges parfaitement alignées.** J'observais, en brûlant de désir, **ses dents de pourpre.** A cette époque où aucun fruit ne m'était accessible, la beauté de la*

grenade me défiait et (représentait pour moi une tentation si grande qu'elle aurait) fait d'un ermite un voleur.»

" يا إلهي: لا توجد زهرة فاجرة الجمال مثل زهرة الرمان (...). زهرة مبرومة الخصر مفلوجة الشفاه. لونها العنابي حين تمتلئ به الأشجار يصدح كأغنية ربيعية تنتثر كلماتها بين خضرة الفروع والأوراق الرفيعة للشجرة المغطاة. (...) (ثمرة الرمان) تكون صغيرة خضراء ثم تكبر شيئاً فشيئاً (...). ثم يبدأ الأخضر في الزوال مفسحاً المكان للوردي و النبيذي، بل والبنفسجي. (...)

بعد ذلك الوصف المفصل للعروسة ذات الثوب الأخضر و "الزراير" التي تتقلب ألوانها تحت الشمس، نعود إلى ذلك الطفل الفقير عبد الرحمن وفتنته بشجر الرمان (...). كانت حبات الرمان قد طابت لدرجة أنها بدأت تتعجر لتكشف عن عقيقها الدموي المرصوص بعناية، وكنت أرقب أسنانها المرجانية وأنا أتقلّب. كان جمال الرمان وتحديه لي في تلك الأيام التي لم تكن لي فيها صلة بالفاكهة، كفيّلة بأن تجعل من العابد لصاً." (الأبنودي، 2002، ص. 140، 141)

Dans ce passage, le narrateur nous a livré une description détaillée de la grenade, un tableau haut en couleurs avec toutes les nuances possibles du rouge : « *vermeille* », « *rose* » « *cramoisi* » « *violet* » « *pourpre* », en plus du « *vert* » ; il y joint une série de métaphores et de comparaisons décrivant le charme exercé par ce fruit sur son âme : la « *couleur vermeille* » de la fleur du grenadier « *gazouille comme le printemps* », son fruit évoque l'image de « *la mariée portant une robe verte* », ses graines sont des « *agates rouges parfaitement alignées* » et des « *dents de pourpre.* » Ce passage constitue un vrai « hymne » à

la « *grenade* » ; mais il faut souligner que cette beauté subjuguante crée déjà un suspense, puisqu'elle constitue, pour le lecteur averti, le signe avant-coureur d'une catastrophe imminente : le narrateur n'a-t-il pas souligné, dès le début du texte, que la fleur du grenadier est « *perfidement belle* » ? N'a-t-il pas conclu sa description en précisant que cette beauté « *aurait fait d'un ermite un voleur* » ? A cette beauté perfide, il faudrait ajouter un autre élément renforçant le suspense : la grande privation dont souffre le narrateur. A cette époque, il n'était qu'un « *pauvre enfant fasciné* », « *brûlant de désir* » car « *aucun fruit ne (lui) était accessible* ». Pour toutes ces raisons, le grenadier a constitué, pour ce jeune garçon privé, une sorte de « fruit défendu », un défi et une tentation insurmontables, ce qui laisse bien entrevoir les prémises d'un « crime », – surtout grâce au sémantisme du substantif « voleur ». Le suspense est déjà déclenché.

Puis le narrateur raconte comment il a élaboré un plan pour ce vol : pendant plusieurs jours, il a utilisé une faucheuse pour faire une brèche dans le mur du jardin construit avec des branches d'arbres, brèche assez grande pour qu'elle lui permette de passer dans le jardin. Puis, un jour, profitant de l'heure de « *la sieste* » pendant laquelle « *la chaleur en Haute-Egypte oblige les hommes, les oiseaux et le chiens* » à chercher un asile,

il a sauté dans le jardin des grenadiers. Voici comment le narrateur raconte cet événement mémorable :

*« Au début, je croyais que la poche longitudinale de mon vêtement pourrait contenir une grenade ou deux, **que je me contenterais de ce nombre**, et que personne ne remarquerait ce petit larcin. **Quand je pris ma décision de voler en implorant l'aide de Dieu**, je me glissais le long du mur élevé pour arriver au jardin de « 'Alī Ġazaḥī ». (...) Je me trouvai seul au milieu des arbres du jardin. Lorsque je commençai à passer la main au milieu des branches épineuses pour couper la grenade, je découvris qu'elle ne se détachait pas. J'entrepris donc de la tourner à gauche et à droite, **comme si on ouvrait un robinet**. Chaque fois que j'en coupais une, **l'autre brillait à mes yeux**. **Je découvris, en fin de compte, que j'avais entassé un grand nombre de grenades**. Je trouvai sans difficulté une corde que je passai autour de ma taille (et dont je joignis les deux bouts pour former un cercle, puis j'y mis le bas de ma djellaba pour en faire une sorte de « sac »), tel que j'eus appris lors de la récolte du coton. Je remplissais ainsi jusqu'au bout ce « sac » de grenades.*

Tout à coup, je trouvai (Mansī)– que Dieu lui fasse miséricorde– fils de « 'Alī Ġazaḥī », propriétaire du jardin, debout , tout près de moi. Il était la personne la plus grosse à Abnūd, il avait le pas lourd. Je courus pour m'en échapper mais je fus

incapable de le faire si bien que Mansī, ce lourdaud qui ne déplaçait point, m'attrapa facilement, moi, l'espiègle qui sautait(d'habitude) comme une gazelle. En effet, le poids des grenades que je portais dans mon « sac » dépassait mon propre poids ; je ne savais pas encore qu'il me clouerait en terre tel un vieux mur. »

" في البدء كنت أعتقد أن (سيالتي) - الجيب الطولي الذي بجانب ثوبي - قد تتسع لرمانة أو رمانتين. اعتقدت أن هذا فيه الكفاية، إذ لن يفطن أحد لهذه السرقة البسيطة. (...) حين استقر الأمر وعقدت النية على السرقة بعون الله، انزلت من على الجدار العالي إلى أرض جنينة (على غزالي) (...) وجدت نفسي في الجنينة بين الأشجار وحيدا. بدأت أمد يدي داخل الفروع الشوكية وانتزع الرمانة لأكتشف أنها لا تُنتزع. فبدأت أديرها وألفها كأنك تفتح حنفية. (...) كلما قطعت واحدة تلاًأت لي اختها. وجدتي في النهاية وقد كومت كومة كبيرة. لم أجد صعوبة في العثور على حبل ربطت به وسطي وععبت عبي - كما تعلمت من جنى القطن - ورحت أضع الرمان حتى امتلاً.

فجأة وجدت على رأسي (منسي) -رحمه الله- وهو ابن على غزالي صاحب الجنينة. كان أكثر البشر بدانة في أبود. ثقيل الخطوة. جريت لأهرب فلم أستطع لدرجة أن (منسي) البدين الثقيل الذي لا يتحرك أمسك بي بسهولة- أنا العفريت الخفيف الذي يقفز كالغزال- كان الرمان في عبي أثقل من وزني نفسه. لم أكن قد اكتشفت أنه ثبتتي في الأرض كالجدار القديم." (الأبنودي، 2002، ص.142، 143)

Dans le récit de ce vol s'entremêlent le satirique et le tragique. Le narrateur se moque ouvertement de sa naïveté de jeune garçon : il a non seulement mésestimé la tentation qui le

dominera dès qu'il entreprendra de voler– croyant pouvoir se « content(er) » d'« *une grenade ou deux* » ; mais aussi, il commence son vol « *en implorant l'aide de Dieu.* » Puis, pour augmenter le suspense du lecteur, le narrateur lui raconte en détail comment il a pu entrer dans le jardin, les efforts qu'il a faits pour couper les grenades, en les tournant « *à gauche et à droite, comme si on ouvrait un robinet* » Puis, il décrit naïvement les étapes de sa soumission à la tentation : chaque grenade non encore récoltée « *brillait à ses yeux* », il en a récolté un si grand nombre qu'il a « *découv(ert)* » subitement, comme par surprise, qu'il a « *entassé* » beaucoup de fruits. Pour pouvoir les porter, le narrateur a eu recours à un truc qu'on lui a appris pour entasser le coton récolté. Cette description étirée de l'acte du vol, basée sur « *l'effet accordéon* », anime le suspense, vu que le lecteur, tout en lisant ce passage, se demande quel sera le sort de ce voleur novice et bien naïf.

La réponse à l'interrogation du lecteur ne tarde pas ; le vol se solde par une fâcheuse surprise : l'arrivée de Mansī, fils du propriétaire du jardin. La tension monte, surtout que le narrateur–enfant découvre qu'il s'est tendu un piège sans s'en apercevoir : il a voulu porter trop de grenades, oubliant la grande différence de poids entre un tas de grenade et un autre de coton. Vu la lourdeur de sa charge, le narrateur, connu pour son agilité (il était

« *l'espiègle qui sautait comme une gazelle* ») était incapable de fuir de Mansī, « *ce lourdaud qui ne déplaçait point.* » Ce contraste entre les deux protagonistes laisse entrevoir une fin catastrophique pour le petit voleur. Le récit de haute tension vire au tragique. C'est à ce moment crucial que le personnage de la mère fait son apparition, invoqué par le narrateur lui-même.

Dès qu'il s'est trouvé entre les mains de Mansī, le narrateur a crié pour appeler sa mère à son secours. Il raconte :

« *Je criai donc : m'man. Ma mère entendit mes cris ; elle en fut terrifiée : elle crut que je fus tombé dans le puits. Elle y regardait, mais les cris venaient d'un autre endroit. Elle me trouva enfin ; elle crut que j'avais glissé inopinément dans le jardin, alors que je regardais du haut du mur. Puis, en voyant Mansī saisissant la manche de ma chemise, et mon « sac » plein de grenades, elle comprit tout. Je vidai ma charge de grenades et je retournai à la maison tout couvert de honte et de disgrâce.* »

"فصحت: يامه. سمعت أمي صراخي ففرعت. اعتقدت أني سقطت في البئر. راحت تنظر والصراخ يأتيها من جهة أخرى، إلى أن اهتدت إلى مكاني واعتقدت أني سقطت في الجنينة دون قصد وأنا أطل من سور (الزُّرب).

بعد قليل تفهمت الموقف من قبضة منسي الممسكة بكم قميصي (...)، وذلك العب المليء بالرمان. أفرغت الرمان وخرجت إلى بيتنا من باب الجنينة يملؤني الخجل ويجليني العار" (الأبنودي، 2002، ص. 143)

Le narrateur a donc mis en relief le grand amour de sa mère pour lui. Dès qu'elle l'a entendu crier, elle a été « *terrifiée* », croyant qu'il est en danger. En le voyant dans le jardin de leur voisin, elle a pensé tout de suite qu'il y est tombé par erreur ; mais elle a tout compris en voyant la scène du « crime ». Puis le narrateur focalise la scène sur lui-même et ses sentiments de « *honte* » et de « *disgrâce* » après la découverte de son crime, sans mentionner, ni de près ni de moins, la réaction de sa mère. Cette ellipse attise le suspense car le lecteur se demande logiquement quelle a été l'attitude de la mère face au crime de son fils. Cette partie constitue, pour le lecteur, un *Spannung*. Le dénouement du suspense et de toute l'intrigue ne tarde pas de commencer, éclairant sous un jour nouveau la relation qu'entretient la mère avec son fils.

En effet, le dénouement renferme plus d'une surprise pour le lecteur qui est loin de soupçonner une telle issue pour la situation tragique où se trouve le narrateur :

« *Le soir, le père (de Mansī) arriva (à la maison du narrateur) avec les mêmes grenades (ramassées par celui-ci), après qu'il eut réprimandé son fils. Avant de partir, il demanda à ma grand-mère le nom de leur enfant qui avait escaladé le mur ; ma mère, de l'intérieur de la maison, répondit : (Rumān) Dès ce jour-là, on me donnait le surnom affectueux de (Rumān), dans*

un village où les parents ne donnent pas de surnoms affectifs à leurs fils !! »

"جاء والد (منسي) مساءً بالرمان نفسه بعد أن وبخ ابنه. قبل أن ينصرف الرجل سأل جدتي عن اسم ابنهم الذي قفز الجدار، أجابت أمي من الداخل : "رَمَان". من يومها وصار اسم تدليلي "رمان" في بلدة لا تدل أبناءها...!!" (الأبنودي، 2002، ص.143)

Ainsi, comme tout texte comique, le récit se termine par une détente que personne ne pouvait imaginer (ni le lecteur, ni même les personnages) : non seulement le narrateur n'a nullement été inquiété à cause de son « crime », mais aussi il a obtenu les grenades qu'il désirait ; bien plus, c'est Mansī, le protecteur du jardin, qui a été blâmé par son propre père. Mais ce qui surprend le plus dans ce dénouement, c'est la réaction de la mère qui a protégé son fils jusqu'au bout. Rappelons que le narrateur, au début du récit, a mentionné, sans détail, que le surnom de (*Rumān*) lui a été attribué par sa mère. La dernière séquence du récit constitue donc une « *analepse complétive* » qui vient expliciter ce que l'incipit n'a pas dévoilé. Mais, il est important de souligner que le narrateur, loin de considérer cette appellation comme une source d'humiliation –vu qu'elle lui rappellera continuellement son larcin–, pense sincèrement que sa mère a agi de bonne foi, pour transformer son crime en une anecdote, et pour prévenir ainsi toute conséquence fâcheuse de

cet incident sur lui. Bien plus, le narrateur, valorisant encore la réaction de sa mère, attire l'attention du lecteur que sa mère a le mérite de le doter d'un surnom affectueux au moment où les autres parents habitant le même village s'abstiennent de le faire. L'image de la mère est donc bien glorifiée.

Dans les deux récits précédents, Chabrol et Al-Abnūdī évoquent deux souvenirs différents au cours desquels chacun d'eux a commis une grave imprudence qui a suscité une réaction de sa mère. Dans chacun des deux textes, la tension narrative se mêle harmonieusement au satirique et au tragique, mais pour des fins bien différentes. Alors que Chabrol, tout au long de son récit, tourne en dérision sa mère, Al-Abnūdī se moque de sa propre naïveté de jeune garçon. Au niveau de la tension narrative, c'est la réaction de la mère de Chabrol et son caractère intransigeant qui nouent le suspense et font virer le récit au tragique ; par contre, l'intervention de la mère d'Al-Abnūdī contribue à dénouer le suspense et à mettre un terme à la situation tragique dans laquelle s'est enlisé le narrateur. Ainsi, l'analyse de la tension narrative dans ces deux textes se trouve tributaire de l'image que chaque narrateur donne de sa propre mère. Alors que Chabrol raconte à son lecteur comment sa mère a failli le perdre, Al-Abnūdī relate comment la sienne l'a sauvé.

IV– Conclusion :

La narratologie postclassique fournit au chercheur des outils intéressants pour l'analyse des récits. Parmi ces outils, il faut citer la « tension narrative » qui jette une lumière nouvelle sur ce que Baroni appelle « *les rouages de l'intrigue* ». (Baroni, 2017) Cette recherche vise à prouver que les éléments de la tension narrative, à savoir : le suspense, la curiosité et la surprise, ne sont pas l'apanage des textes « sérieux » ou « tragiques », mais qu'ils peuvent faire partie de toute mise en intrigue, même si le narrateur ne cherche, par son texte, qu'à faire rire le lecteur.

Au cours de cette étude, nous avons analysé des textes puisés dans deux ouvrages semi-autobiographiques, écrits par deux écrivains méridionaux contemporains, le français Jean-Pierre Chabrol et l'égyptien 'Abd-al-Raḥmān Al-Abnūdī. Ces deux œuvres étant très riches et trop diversifiées pour être intégralement analysées dans une seule recherche, nous avons opté pour le choix d'un nombre restreint de textes appartenant aux registres comique et satirique. Notre objectif était de mettre en lumière, grâce à l'analyse de ces textes, les rouages de la tension narrative à travers une thématique commune : la mère narrée par son fils.

Par le biais de l'analyse de la tension narrative, cette étude a mis au point la relation qu'entretient chacun des deux narrateurs avec sa mère. Si chacun d'eux tient à exprimer son admiration pour ce personnage bien chérie, une nette différence sépare les deux auteurs–narrateurs : Chabrol ne manque pas de critiquer sa mère en soulignant son caractère autoritaire et intransigeant, alors qu'Al–Abnūdī nous peint un tableau haut en couleurs de sa mère qui vient à son secours dans des moments bien difficiles de sa vie. C'est la tonalité ou le registre littéraire prédominant qui distingue la relation mère–fils dans chaque cas. Alors que Chabrol recourt à la satire pour décrire sa mère, Al–Abnūdī ne se moque que de lui–même, et parle de sa mère avec tous les égards, même lorsqu'il raconte une anecdote dont elle est l'héroïne. C'est donc à travers l'analyse de la tension narrative que nous avons pu déterminer le regard que porte chaque écrivain sur sa mère.

D'autres études pourront mettre l'accent sur la relation entre la tension narrative et le point de vue du narrateur dans d'autres ouvrages. De même, l'analyse de la tension narrative dans des œuvres comiques ou fantastiques constitue un domaine fertile non encore exploité et susceptible de faire l'objet de futures recherches, sans pour autant minimiser l'apport des études portant sur des œuvres tragiques ou celles qui appartiennent à la

littérature policière qui se prêtent à merveille à l'analyse du suspense, de la curiosité et de la surprise. Soulignons aussi que, à notre connaissance, aucune recherche n'a été consacrée à l'analyse de la tension narrative dans une pièce de théâtre, alors que l'intrigue dans la production dramatique est aussi riche en rebondissements que le roman. On peut aussi ajouter un autre domaine de recherche non suffisamment étudié : l'analyse de la tension narrative dans des articles de presse, des films, des bandes dessinées ou des feuilletons. En effet, la tension narrative constitue un atout pour les chercheurs qui se passionnent pour les outils modernes d'analyse des récits littéraires ou non-littéraires

Notons enfin que les deux ouvrages qui forment le corpus de notre recherche sont susceptibles de faire l'objet d'autres études portant sur d'autres branches de la narratologie postclassiques, telle que l'analyse du point de vue du narrateur et de celui des personnages, la réception des deux œuvres par le lecteur contemporain, etc... Ils peuvent aussi être analysés selon d'autres perspectives, telles que la mise au point de l'aspect régional, la description du bas peuple, l'histoire moderne de la France et de l'Égypte à travers les deux livres, etc

Par leur attachement à leur origine méridionale, ces deux écrivains se distinguent bien de leurs homologues ; ils nous ont

légué des œuvres particulières, foncièrement authentiques, bien enracinées dans les traditions ancestrales. Leur production littéraire satisfait au goût d'un bon nombre de lecteurs qui cherchent à fuir le tumulte des villes pour se recueillir, qui aspirent à jouir de quelques instants de détente en lisant un livre qui a la saveur raffinée et profonde de « *la soupe de la mamée* », qui rappelle à chaque lecteur ses « *beaux jours* ».

Par exemple, les œuvres universellement connues pour leur appartenance au genre comique,ⁱ telles que les pièces de Molière, sont-elles dépourvues de toute trace de tension narrative ? A titre d'exemple, dans « *L'Avare* », après le vol de l'argent d'Harpagon par La Flèche, son serviteur, avec la complicité de son fils Cléante (Acte IV, Scène 7), le spectateur ne pourrait-il pas se demander si Harpagon découvrirait ou non l'identité du voleur, et ce qu'il ferait si jamais il connaîtrait l'implication de son fils dans cette affaire ? Ne s'agit-il donc pas d'un suspense selon la théorie de la narratologie post-classique ?

Pour transcrire les noms arabes, nous avons utilisé le système de translittération de l'arabeⁱⁱ ISO 233-2 (1993) adopté par les bibliothèques françaises et repéré sur le site de la Bibliothèque Nationale de France.

http://guideducatalogueur.bnf.fr/abn/GPC.nsf/gpc_page?openform&type_page=fiche&unid=C00F8804C7C3E372C12576A8002BED96

Nous avons traduit toutes les citations extraites de l'ouvrage arabe, puis nous les avonsⁱⁱⁱ suivies des textes originaux.

Corpus

CHABROL, Jean-Pierre, (1985), *Contes à mi-voix*, Paris : Bernard Grasset.

الأبنودي، عبد الرحمن ، (2002)، أيامى الحلوة(الجزء الأول)، القاهرة، مكتبة الأسرة.

الأبنودي، عبد الرحمن ، (2003)، أيامى الحلوة(الجزء الثاني)، القاهرة، مكتبة الأسرة.

Bibliographie

ARCAND, Richard, (2004), *Les figures de style. Allégorie, ellipse, hyperbole, métaphore,...*, Montréal : Editions de l'Homme, Bibliothèque nationale du Québec.

BARONI, Raphaël, (2007), *La tension narrative*, Paris : Editions du Seuil.

-----, (2009), *L'œuvre du temps*, Paris : Editions du Seuil.

-----, (2016, 22 décembre), *Le cliffhanger : un révélateur des fonctions du récit mimétique*, Dans *Cahiers de narratologie*, 31/2016 (p.p. 1 à 13)

Repéré à : <https://journals.openedition.org/narratologie/7570>

-----, (2017), *Les rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Genève : Editions Slatkine.

BARTHES, Roland,(1970), *S/Z*, Paris: Editions du Seuil.

-----,(1981), Introduction à l'analyse structurale des récits. Dans *Communications*, 8. *L'analyse structurale du récit*, (p.p.7-33), Paris : Editions du Seuil.

CARACCHIOLI, Robert, (s.d.), *Quelques réflexions sur la vie et sur l'œuvre de Jean-Pierre Chabrol*

Repéré à : www.jeanpierrechabrol.fr/biographie.php

CHARAUDEAU, Patrick, (1992), *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris : Hachette.

DUPRIEZ, Bernard, (1984), *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris : Union générale d'Editions.

GENETTE, Gérard, (1972), *Figures III*, Paris : Editions du Seuil.

HACHETTE LIVRE, (s.d.), *Hachette.fr*,

Repéré à : <https://www.hachette.fr/livre/contes-mi-voix-9782246370215>
IONESCU, Arleen, (2019), Postclassical Narratology: Twenty Years Later ,
Dans *Word and Text, A Journal of Literary Studies and Linguistics, Vol. IX,*
P. 5 – 34.

Repéré à :

https://www.researchgate.net/publication/338357670_Postclassical_Narratology_Twenty_Years_Later

PRINCE, Gerald, (s.d.), Narratologie classique et narratologie post-classique, Dans *Vox-Poetica, Lettres et sciences humaines.*

Repéré à : www.vox-poetica.org/t/articles/prince.html

[REUTER, Yves, \(1996\), Introduction à l'analyse du roman, \(Nouvelle édition mise à jour\), Paris : Dunod.](#)

[REVAZ, Françoise, \(2009\), Introduction à la narratologie. Action et narration, Bruxelles : Edition De Boek & Duculot.](#)

THEURIAU, Frédéric-Gaël, (2017), Notion de registre littéraire, Dans *Revue CMC Review, Vol. 4, (n°2), p.p. 1 à 6*

TOMACHEVSKI, Boris, (1965), Thématique. Dans *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, (p.p.263-307) Paris : Editions du Seuil.*

المراجع العربية

سعيد، ماريان، (2019، 9 ابريل)، الأبنودي... "عُنا الغلابة في مدينة الضباب"، في "جريدة الوطن"، من موقع:

<https://www.elwatannews.com/news/details/4103870>

عبد العزيز، مجدى، (2012) " الموسوعة في أعلام الدنيا"، القاهرة، مكتبة الآداب.