



La perspective dramatique du roman " *Ma Tante Safeya et le monastère*" de Bahaa Taher

Préparation

Shaima Ibrahim Al-Desouki Mohamed Rushdi Salem

Maître de conférences, Département de français - Faculté des arts,
Université de Mansoura

Abstrait:

Les romans contemporains sont considérés par milles groupes significatifs dont l'ensemble des recherches critiques abordent la logique du discours critique et ses approches cinétiques précises. Au cours des trois dernières décennies, ils ont pu établir une connaissance croissante et précise des textes narratifs dans ses divers aspects, jusqu'à ce qu'ils deviennent un modèle encourageant pour la soi-disant la science de la littérature dans sa formation assidue, évolutive, et renouvelable dans la mesure où la créativité émerge dans l'imaginaire humain.

Les études qui abordent la nature de la perspective et des formes de la vision narrative ont été prospérées, ainsi que les processus de formation du foyer de narration, ses niveaux et ses éléments directeurs qui sont en relation harmonieuse avec les recherches analysant la polyphonie et son rapport avec la qualité des pronoms et la langue du discours narratif dans la présentation et la narration et son rapport avec les questions de temps anecdotique et historique et la combinaison résultante de différents rythmes et de nombreuses méthodes.

*"À chaque époque de son développement la langue écrite est marquée par les genres du discours et non seulement par les genres seconds (les genres littéraires, scientifiques, idéologiques), mais aussi par les genres premiers (les types du dialogue oral la langue des salons, des cercles, le langage familial, quotidien, le langage socio-politique, philosophique, etc.)."*¹

Ces études ont également abordé les formes de formules, les différentes modalités de narration et les processus d'installation et ses différentes fonctions. Nous avons présenté ces fonctions basées sur la rhétorique du discours et science du texte ce qui est considéré comme

¹ BAKHTINE Mikhail, *Les Genres du Discours*, Esthétique de la création verbale, Gallimard, 1984, Paris, p.271.



dépassement de l'approche analytique, philosophique et structurale vers une approche textuelle scientifique appliquée après la présentation des déterminants théoriques globaux.

Il nous importe de souligner à cet égard que la perspective sémiologique et textuelle actualisée était un développement des courants antérieurs, et qu'elle a notamment bénéficié des critiques consacrées aux arts visuels cinématiques - notamment au cinéma - pour ajuster sa terminologie définissant les techniques qui y sont utilisées.

Le langage du cinéma, avec son sérieux, sa vitalité et son lien avec le temps et le lieu, repose sur des preuves expérimentales directes, et émaillés de processus d'installation et de montage. Le cinéma s'intéresse aux articulations narratives qui a créé sa nouvelle esthétique, a enrichi la conscience critique, et l'a aidé à découvrir des outils techniques contemporains pour analyser les systèmes narratifs et ses nombreuses modalités. Si nous nous déplaçons dans l'horizon de la théorie narrative avec ses riches détails à l'examen de la façon selon laquelle ses dispositifs fonctionnent et comment elle l'applique aux textes narratifs spécifiques, nous confrontons des questions suspendues dont nous abordons deux seulement :

La première question : Est-il préférable d'appliquer ces concepts - de manière automatique - à tous les textes narratifs que nous traitons? Nous nous référons donc à un certain nombre de dessins et tableaux différents au sens artistique et au goût critique des différentes couleurs poétiques? Ou limiter cette variété de recherches méthodologiques expérimentales aux milieux académiques et universitaires; pour créer une base solide de connaissances, à partir de laquelle et sur sa conduite, se déclenche les pratiques critiques générales qui ne perdent pas la joie de l'accompagnement intime des textes par la logique de la littérature et sa langue de prédilection; Les études universitaires restent des "laboratoires" pour la formation de cadres et modèles de connaissance d'avant-garde.

Quoique ce soit ses cercles limités aux spécialistes, ils fournissent à la vie culturelle et critique les résultats de ses recherches, évoqués par des études approfondies, sans porter atteinte à ses dispositifs et équations, ou s'écarter de sa logique scientifique correcte. Son esprit méthodique figure parmi les écrits critiques généraux qui profitent de ses acquis de recherche expérimentale et réduisent sa terminologie et ses détails techniques. De cette façon, il existe de nombreuses façons sans perdre d'efforts et les connaissances sont cohérentes à différents niveaux de performance.

Ainsi, nous pouvons résoudre le problème de la difficulté du langage de la critique contemporaine et de son caractère insoluble pour le lecteur ordinaire en distribuant les fonctions empiriques d'avant-garde aux domaines académiques et appliqués dirigés vers le domaine culturel général.

La deuxième question vise à savoir dans quelle mesure il est possible de profiter de ces nouvelles connaissances dans son intégralité pour révéler quelques moyens pratiques et délibératifs pour déterminer **les différences qualitatives** entre les diverses formes du roman pour des raisons techniques et esthétiques au-delà des classifications sectaires que nous avons appris qu'elles sont devenues déficientes.

Nous ne pouvons plus parler du contenu fictionnel, basé sur le thème du discours narratif et ses orientations doctrinales; La domination de l'idéologie et de ses vieux slogans a été terminée. Ce ne sont plus les bonnes intentions qui déterminent les niveaux d'activité et le degré de son importance. Il s'avère que les niveaux de fonctionnement sont associés à des réalisations techniques et esthétiques, ainsi que les sciences linguistique, la grammaire et la signification, et les enquêtes de style avec ses multiples problèmes et ses outils procéduraux, puis la science du texte, y compris ses méthodes analytiques qui en résultaient dans les petites et les grandes structures, et comment elles étaient arrangées. Toutes ces sciences vinrent faire de nouvelles cartes pour les champs d'innovation, et développent ses termes et ses mécanismes.

La sémiologie a été établit en organisant les domaines de signes et leurs interconnexions symboliques pour résoudre le problème du conflit prétendu entre la structure émergente et le contexte général du texte.

La question que nous exprimons ici est cristallisée comme suit :

Pouvons-nous - au final - conclure de l'ensemble des connaissances techniques des romans un certain nombre d'indices indicatifs permettant d'établir une nouvelle classification qualitative, de contrôler les méthodes narratives?

Nous pensons que cette synthèse - malgré sa difficulté - mérite d'être proposée et que la méthode qui conduit à sa réalisation doit passer du stade de théorisation, de composition de méthodes et d'approches vers la deuxième partie du processus dialectique. Comme par exemple l'application pratique sur des textes spécifiques à travers la production romanesque dans une culture spécifique, où des mécanismes de lecture, d'interprétation et de classification peuvent être opérés. L'approche de la créativité avec un sens synthétique qui s'éloigne aussi du professionnalisme scolaire dans l'opération des



concepts, en essayant d'écouter le rythme du texte intime et découvrir son intimité tout en conservant ses caractéristiques qualitatives qui le rapprochent avec d'autres dans un même style.

La lecture d'un petit nombre de romans arabes récemment publiés et distribués dans diverses régions du monde arabe dans la mesure où les conditions de communication le permettent en ce qui concerne l'édition et la commercialisation, conduit à la cristallisation de certaines des caractéristiques distinctives des trois principaux styles du roman arabe contemporain, qui reposent sur la compatibilité entre trois groupes binaires d'éléments narratifs : **rythme**, **matière** et **vision**.

Quant au **rythme**, il est principalement dû aux mouvements du temps et d'espace, comme **le thème** représenté dans le volume du roman; soit son extension écrite d'une part, et la nature de sa langue de l'autre part. Alors que la **vision** émerge à travers la façon dont le narrateur agit et dirige la perspective.

La caractéristique la plus importante de cette proposition est la corrélation et la hiérarchie. La séparation entre ces unités n'est qu'une procédure analytique tenant compte de la nature de leur chevauchement.

Le temps et le lieu sont représentés dans le thème et le volume du roman. Le narrateur ne peut déterminer son emplacement ou sa perspective qu'à travers le thème présenté, et la perspective est fondamentalement liée au mouvement du langage, du dialogue, etc. Cependant, la façon dont ces unités sont disposées, produit un style narratif distinct. En conséquence, nous pouvons proposer une hypothèse préliminaire selon laquelle il existe **trois styles**^{*2} principaux dans le roman arabe, en particulier :

Style dramatique :

Le rythme de ce style domine avec ses multiples niveaux de régularité temporelle et spatiale : ensuite il est suivi de la perspective d'importance, puis le thème.

Style lyrique :

La prévalence de ce style sera le thème présenté dans la narration, car ses parties sont cohérentes dans des monosyllabes dépourvues de tension conflictuelle, puis suivies par l'importance de la perspective et du rythme.

²*Dr. Salah Fadel, Les styles narratifs dans le roman arabe, la Syrie, Al Mada, 2003, p.9.

Style cinématique :

La perspective de ce style impose sa suprématie sur les autres dichotomies, suivie du rythme et du thème en importance.

Bien qu'il n'y ait pas de frontières définitives entre ces styles; certains de leurs éléments se chevauchent souvent. L'appréciation de l'importance dominante diffère d'une lecture critique à l'autre, ce "*n'est pas dans l'abstraction de son sujet, mais dans la diversité des événements scéniques successifs que la pièce prend son intérêt et son sens, explique Marc Douguet. (...)Ainsi l'œuvre, pourrait-on dire, n'est pas ornementée par les lazzi; ce sont les ornements eux-mêmes qui la constituent*"³. Ce qui rend la classification non bloqueuse dans le concept logique.

Il y a aussi quelques caractéristiques qui peuvent émerger sur les éléments observés dans cette classification. Ces caractéristiques sont réparties d'une certaine manière sur des autres éléments et "*un même sujet peut donner lieu à des dispositions différentes .Cette liberté fait intervenir la notion de **style**, non dans son aspect purement langagier, mais dans son sens large: manière de traiter un sujet, ou, plus généralement encore manière de faire propre à un individu ou à un groupe d'individu*"⁴. Ces nouvelles valeurs esthétiques qui permettent à l'esprit du théâtre de se dissoudre dans le corps du roman, le transformant en une œuvre polysémantique.

Partant de là, l'idée cruciale de cette classification se base sur une échelle graduelle et hiérarchisée des éléments de narration selon un modèle composé d'un certain nombre de techniques qui sont expliquées pratiquement avec chaque travail créatif. Le style de chaque roman est caractérisé par les éléments dominants. Chaque roman comprend un certain degré dramatique et lyrique automatique, épique et cinématographique. Les proportions de ces éléments et leur hiérarchie qui varient ainsi que les niveaux de leur emploi dans l'ensemble du texte, déterminent sa localisation. L'approche critique de chaque texte séparément vise à découvrir son propre poétique et les domaines qu'elle soulève qui dépassent le cadre des éléments stylistiques adoptés, pour que l'étude ne devienne pas un tableau démonstratif de l'hypothèse de

³ Marc Douguet, *La composition dramatique: La liaison des scènes dans le théâtre français du XVIIe siècle*/Littératures/Université Paris 8, 2015, p.18.

⁴ Claude Bourqui et Claudio Vinti, *Molière à l'école italienne. Le lazzo dans la création moliéresque*, Paris/Turin, L'Harmattan Italia, coll."Indagine e prospettive", 2003, p.151.



classement. Elle est aveuglée par d'autres domaines d'excitation esthétique et sémantique dans le texte.

Ce qui nous intéresse maintenant, c'est de présenter ce premier modèle sous la forme d'une proposition critique de lecture d'une partie de la production romanesque arabe, non pas sur la base des noms des créateurs, leurs personnalités et leurs destins, ni de leur répartition régionale, nationale, ou leurs orientations idéologiques, mais sur la seule base qui reste valable pour une discrimination scientifique correcte, peu importe comment ses composants et ses proportions changent. C'est le type de "**méthodes techniques et d'esthétique fonctionnelle**". Toute littérature vise à atteindre l'état de drame, ainsi que les lecteurs contemporains. Si le drame produit une sorte de réaction collective, alors la dramatisation du texte littéraire produit une réaction focalisée sur le lecteur, de sorte qu'il atteint le niveau de l'acteur vu l'intensité de son sentiment pour le texte, pour devenir "*un lecteur idéal*"⁵.

Le roman, que nous prenons comme modèle pour un genre particulier de narration dramatique poétique, qui a suscité beaucoup d'admiration de la part des lecteurs et des critiques, est le roman de "**Ma Tante Safeya et le monastère**", surtout chez un écrivain comme Baha'a Taher, qui occupe sa position sur la carte de la créativité arabe stablement depuis plus de trois décennies.

L'importance de ce roman réside dans sa mythologie. Il cache des significations multiples sous une apparence anodine; Il utilise une langue fluide qui suscite l'évidence du sens, souvent ce sens est délibérément dissimulé ou livré. Les événements se déroulent dans un village situé en Haute-Égypte, où la religion domine les relations amicales entre coptes et musulmans.

Le roman a un message clair : rappeler les villageois de ce temps proche où tous communiaient dans la même célébration des fêtes, le même respect de l'autre et le même amour de la patrie. Mais Tante Safeya et le monastère vise à présenter un autre message. Il raconte l'histoire d'une tragédie antique où chaque personnage est déchiré entre des valeurs contradictoires : la norme religieuse, le code d'honneur tribal et la norme laïque.

Mais la splendeur artistique qui se dégage de ce roman l'élève du cercle de l'admiration passagère, car sa source réside précisément dans l'équilibre des techniques narratives, la pureté du monde représenté, la

⁵ Dawson, S, W, drame et dramatisation, traduction de Gaafar Sadek El Khalili, Beyrouthe, Paris, édition Ouaydaate, 1989, p.309. ط. منشورات عويدات- بيروت- باريس- ترجمة جعفر صادق الخليلى- بيروت- باريس- منشورات عويدات- ط. ٣٠٩ - صفحة ٢



réalisation d'une grande part de tension et d'harmonie en même temps. Ses éléments constitutifs sont disposés en formations binaires avec un rythme précis qui permet l'incarnation de ses dimensions dès le début.

A la surface du lieu qui représente l'espace narratif, le village se dresse face au monastère, et le peuple se divise dans une harmonie aimante et intégrée en musulmans et chrétiens. Les familles se composent des filles et des garçons, dont leurs relations sont basées sur les lignes liant les grands et les petits.

Alors si nous nous approchons dans la première scène du monde du monastère, nous trouvons le caractère du "moggadis Béchaï", le gardien et le semeur ayant un esprit léger et ténébreux; à travers l'objectif du narrateur comme un écolier juteux et innocent, ayant à cœur les biscuits de fête - le don des bons voisins aux moines du monastère - nous met au bord du rapport entre ces dichotomies et met en lumière leur paradoxe et leur articulation.

La grande salle du monastère a été construite par l'un des "Khawajat", qui semble avoir été "Lord Cromer", le célèbre haut-commissaire britannique. "Moggadis Béchaï" loue Dieu d'avoir visité la Terre Sainte avant que les Juifs ne prennent Jérusalem. Il prie Dieu pour qu'Abdel Nasser puisse chasser les juifs de Jérusalem. Il pleure les touristes prétendant être chrétiens, qui visitent les statues des idoles païennes des temples à Louxor, près du village, en s'abstenant de contempler l'image de la Vierge Marie embrassant son enfant céleste. "Moggadis Béchaï" a acquis ses informations historiques et sa sagesse grâce à sa compagnie avec le regretté "Bakhoum".

L'importance est que ce riche roman tire sa vitalité d'une technique narrative dramatique qui consiste à mettre en évidence les contradictions entre les éléments et les ombres accumulées de ses frottements laissés dans ses affrontements naturels qui dessine le lieu et établit le mouvement du temps. Il révèle les articulations des différentes religions et générations à travers son cheminement fluide et ses relations spontanées. Le narrateur intime - se souvient des scènes du père, des actions de la mère et de la langue de chacun d'eux et leurs gestes. Il évoque le monde avec ses multiples couleurs et traits incarnés; Pour que les valeurs controversées des éléments de narration jouent leur rôle spontané de mise en valeur de l'image et de formation de la signification. C'est un indice qui acquiert dès le début le goût de la vie et sa saveur avec ses paradoxes et ses drames, avant de révéler son visage tragique dans la suite des événements.

Compassion de la mémoire :

Tranquillement et silencieusement, la source de la poésie, qui coule dans le style de Baha Taher, ne tire pas sa douceur de l'éloquence des mots, ni du rythme linguistique bruyant, mais plutôt de la musique d'une vie aimante et affectueuse, et elle nous enveloppe d'une douce sensibilité résultant des détails vifs sur lesquels notre mémoire s'ouvre et se mélange pendant (que nous lisons) la lecture, de sorte que nous réalisons avec lui un haut degré "d'identification" qui est aidée par **le pronom personnel (Je)** lorsqu'il s'exprime en décrivant sa situation et ses personnages avec une grande sincérité.

En contemplant l'image que le garçon narrateur dessine de sa "tante Safeya", le caractère primordial du roman, lorsqu'elle est mentionnée pour la première fois dans le contexte: *"Ma tante Safeya qui n'avait que sept ou huit ans de plus que moi, n'était même pas véritablement ma tante. C'était à mes yeux la plus belle femme du monde, après toutefois Faten Hamama, dont j'étais tombé amoureux dès le premier film ou je l'avais vue au cinéma de Louxor. Lorsqu'elle me serrait contre elle et que je respirais l'odeur de parfum au jasmin qu'exhalait son corps, je vivais les plus beaux instants de mon enfance. Ceci, au temps révolu où elle se parfumait"*⁶.

Le titre de la tante, qui place une grande barrière d'âge et de sainteté des Mahrams (celui à qui il est interdit de se marier en raison de sa parenté), s'amincit jusqu'à ce qu'une douce fille soit révélée, proche du garçon dans son âge et son esprit. Elle embrassait son enfance, et la plongeait dans le doux parfum licite de la féminité. Elle se tient au seuil du sexe sans l'accéder grossièrement. Quant à ce garçon doux plein de faste, et dont le nom est absent de la narration, **et** sa présence en tant que romancier s'accroît. Son affinité tacite et explicite de l'auteur est évidente. Même durant son enfance, le lecteur considérait sa tante Safeya comme la plus belle personne du monde, pas la plus belle femme. Son sentiment pour elle est pur et noble comme ses sentiments pour Faten Hamama⁷, **il** est tombé amoureux d'elle dès le premier film qu'il a vu d'elle.

⁶ Tante Safeya et le Monastère, Baha Taher, Editions Autrement pour la traduction française de Catherine Bachelier, 1996, p.21-22.

⁷ *Faten Hamama : est une actrice égyptienne, elle est née le 27 mai 1931 à Mansourah et morte le 17 janvier 2015.



Ce genre d'amour qui imprègne des générations de jeunes, représentant la première expérience imaginée par le rêve d'amour et **occupée** par un être lumineux sublime apparaît à travers le monde de l'art et grandit avec une coexistence aimante et une exigence, qui représente les émotions de leur âme. Pourtant, peu de romans évoquent avec une telle tendresse les détails qui se déposent aux personnages et les révèlent avec une spontanéité aussi séduisante.

La question ici n'est pas simplement liée à la tendance à enregistrer la localisation des événements et leur histoire, autant qu'elle est liée à un moyen efficace de dissoudre ce qui a coagulé dans l'âme du récepteur à cause du temps, et l'excitation de ses sentiments avec une grande intimité, comme une manière de tisser un type de narration qui ne s'appuie pas dans sa poétique sur la beauté d'un langage aggloméré, mais au contraire, il est enraciné dans les profondeurs d'une conscience fraîche et ouverte à la joie de vivre. La douceur de ce détail ne réside pas dans sa forme rhétorique; en comparant Safeya à Faten Hamama, mais au contraire, elles révèlent les relations intimes entre les nombreuses parties. Il décrit Safeya dans le type de sa beauté, comme il décrit le garçon dans la nature de son sentiment pour elle et pour Faten Hamama, et s'étend pour dépeindre un monde innocent dans sa relation précoce avec les aspects de l'art et de la beauté.

Cette pluralité peut révéler des relations et des mondes sans éloquence ni même distorsion. C'est la spécificité de la biographie narrative et sa différence avec l'image poétique lyrique. Le narrateur, par exemple, continue à peindre son dessin pour la même période, en s'arrêtant à l'autre pôle du roman, qui est le "*Bey-consul*⁸". "*La fierté du village, c'était la personne que j'aimais le plus en dehors de ma famille*⁹"; Oubliez sa représentation en "*costume sombre, chemise blanche et cravate, été comme hiver*¹⁰", et prenons ce qu'il a été habitué, car il était le seul qui "*lui réservait un billet d'une livre tout neuf jamais plié*¹¹", donné comme étrenne, "*c'était d'ailleurs la seule livre qui me parvenait, et que ma mère me la confisquait et me la rendait ensuite par petites sommes, pour éviter que la richesse n'altère ma moralité*¹²".

⁸ Baha Taher, Tante Safeya et le Monastère, op, cit, p.28

⁹ Ibidem

¹⁰ Ibidem

¹¹ Ibid, p.29.

¹² Ibidem



Ce commentaire sur le petit détail annuel de la livre jamais pliée donnée comme étrenne n'incarne pas seulement le Bey-consul avec son collier nouvellement amidonné - comme la livre - et sa personnalité seulement, mais il représente plutôt la bonne mère qui a l'intention de diviser la somme afin que la morale de son fils, le garçon, ne soit pas gâcher par la possession de cette somme et les maux de la richesse ne le séduisent pas.

En même temps, il explique la formation de la conscience du garçon dans ses relations avec ses proches sans utiliser de métaphores lyriques. La multiplicité des significations ici n'est pas due à la forme de la parole dans la langue et au flou qui l'entoure; mais elle est due à l'image de la vie dans la narration et la capacité de l'artiste à capter les détails afin de stocker les souvenirs du monde avec toute sa chaleur et sa beauté et les diffuser à travers une note fugace, mais au même temps extraordinaire dans sa force, sa perméabilité et sa référence aux multiples relations tissées entre les parties.

Les femmes et le durcissement de la structure de la conscience :

Le roman présente avec fluidité l'image de durcissement de la structure de la conscience humaine chez la femme, surtout en Haute-Égypte. Il commence avec le modèle traditionnel d'amour de la timide Safeya, avec ses des yeux colorés, qui incitent celui qui les regarde en face à baisser le regard en disant : "*Que Dieu préserve une telle beauté!*"¹³, à Harbi. Un garçon svelte qui nous rappelle d'un héros populaire, bien que leur destin soit différent. Alors Harbi, avec sa peau brune, ses grandes moustaches et sa voix douce quand il prononce le mawwal¹⁴ est celui qui fréquente la maison, tandis que Safeya le regarde furtivement. Puis elle annonce qu'*il est plus beau que la lune*¹⁵. Si le garçon la menace de révéler le secret à son père, elle l'embrassa sur le front, en lui demandant sur un ton de reproche : "*Et ça te ferait plaisir que j'aie honte*"¹⁶? - Notons que le mot admiration est considéré comme une honte - donc sa volonté se dissout et il la couvre.

Mais Harbi lui-même assiste aux fiançailles de Safeya et son oncle le bey-consul, âgé de plus de soixante ans et devenu veuf deux fois et sans enfant. Lorsque le maître de maison (l'oncle de Safeya) stupéfait s'est excusé pour demander à Safiya son opinion, Harbi l'a incité en

¹³ Ibid. p, 24.

¹⁴ mwwal:genre de poésie chantée en arabe dialectal dans l'ensemble du monde arabe.(Wikipédia)

¹⁵ Ibid. p, 27.

¹⁶ Ibidem



disant : "*puisque tout le monde est là, demandons-lui son avis*¹⁷." La réponse de Safeya était bizarre : "*Harbi a dit ça?*¹⁸" Si cela lui est confirmée, elle annonce l'acceptation du mariage et s'y consacre, ce qui incite le garçon narrateur à se demander :

"*Comment, après un premier amour si beau, Safeya a-t-elle pu aimer cet homme qui avait plus de trois fois son âge?*¹⁹" Il met ainsi la main sur les premières manifestations d'intransigeance dans la structure de la conscience féminine et son mécanisme en Haute-Égypte. Elle peut aimer éperdument une personne et le cacher dans son cœur, mais si elle vivait dans la maison d'un homme et que ses sentiments étaient violemment déclenchés, son cœur devrait se tourner vers le contraire et passe le relais à celui qui a le commandement légitime sur elle.

La question n'est pas liée au système des valeurs classiques dans sa sacralisation du devoir et sa prédominance sur l'émotion, elle est liée à une sorte de sentiments moulés dans des modèles préfabriqués, qui est la conscience collective de l'honneur autoritaire sans conflit. Cela ne devient pas une simple reddition désespérée ou une soumission au destin, comme cela arrive aux habitants du Delta en Égypte, mais se transforme plutôt en un véritable amour et une adoration pour le mari officiel imposé.

"*Lorsqu'il ne rentrait pas à l'heure habituelle, elle envoyait tous les domestiques à sa recherche, chacun dans une direction. S'il avait la moindre migraine, elle n'avalait pas une bouchée et restait agenouillée à son chevet aussi longtemps qu'il n'allait pas mieux. Ma mère et le Bey-consul avaient beau la supplier de dormir ou de manger un peu, rien n'y faisait. Sa passion ignorait l'épreuve du temps. Elle resta à jamais inébranlable*²⁰."

Ce changement fatidique des émotions vers la légitimité conjugale devient le début de la véritable tragédie du roman. Il prend la forme de rituels religieux pratiqués sans volonté ni conscience. Elle abolit tout ce qui la contredit en termes de tendance humaine, il n'y a que la femme - surtout en Haute-Égypte - qui puisse incarner, avec une intensité aussi bouleversante, le durcissement de la structure de la conscience collective sur les moules des traditions incendiaires.

¹⁷ Ibid. p, 31.

¹⁸ Ibid. p, 32.

¹⁹ Ibid. p, 34.

²⁰ Ibid. p, 35.

Ainsi, le roman, tout en attrapant une braise ardente du fond de la vie en Haute-Égypte, préfère mettre l'accent sur ce qui se passe à l'intérieur de ce personnage féminin, Safeya, pour le visualiser de l'extérieur dans ses états successifs : Quand elle est une jeune fille charmante, pleine de désir pour une vie pure qui bourdonne dans ses yeux et l'amour refoulé des jeunes filles se déverse d'elle. Puis, lorsqu'elle se retourne brusquement pour adorer son mari estropié, elle se découpe le corps avec une volonté débordante afin de lui faire sortir de ses entrailles l'enfant qu'il désire. Elle se transforme d'une manière terrible et démoniaque en une machine vengeresse qui déverse son complot contre Harbi lui-même son premier prince charmant; Ce dernier est forcé de tuer son oncle, le bey-consul, en état de légitime défense, dans une scène violente et dramatique dans laquelle l'oncle fouette sa chair et sa dignité, simplement parce qu'il pense qu'Harbi veut tuer son fils nouveau-né pour monopoliser l'héritage.

Après cette tragédie, Safeya devient un exemple frappant d'une femme de Haute-Égypte qui n'accepte pas la consolation et change son charme; Elle se transforme à une vieille femme et fume la "Jôza" à vingt ans. Sa mission dans la vie devient la préparation de son fils pour venger son père. Bien qu'il s'agisse d'une histoire répétitive particulièrement dégradée par le cinéma, mais elle est présentée ici de l'intérieur avec une formation poétique délicate. Où les fils de la conscience de la situation fatale se rassemblent devant nous, cela nécessite une manière légendaire dans laquelle les émotions se rassemblent. L'idée autoritaire absorbe le corps et draine les sentiments dans des rituels psychologiques et sociaux qui s'imposent à l'environnement depuis des milliers d'années.

C'est l'esprit inquiet et constant du mort qui appelle à la vengeance, règle le destin des vivants. Le narrateur - le garçon émerveillé - dessine cette transformation sous plusieurs angles. Sa mère, qui pourrait représenter la partie adverse - par sympathie pour l'opprimé **Harbi** qui a subi une injustice semblable à celle "*d'El-Hassan et d'El-Hussein*"²¹ - lui dit, tout en lui envoyant une boîte de biscuits et en lui recommandant de ne montrer aucune apparence suggérant la joie de la fête après l'incident : "*Pauvre Safeya, sa fête à elle est encore bien loin*"²². Alors elle partage sa carapace dure.

Son père, qui a étudié à El-Azhar et prononçait parfois le sermon du vendredi contre la vengeance, éclate contre Safeya - alors qu'elle est

²¹ Ibid. p, 36.

²² Ibid. p, 22.



comme sa fille adoptive - lorsqu'elle emmène un âne chez elle, en le nommant Harbi comme son rival. Elle apprend à son petit garçon à cracher sur lui, l'entraîne à le haïr et attend une vengeance sanglante contre lui.

Mais la révolte de ce père ne repose pas sur l'idée de vengeance, car c'est un devoir inévitable à accomplir, même s'il a essayé de faire des miracles pour l'empêcher, mais plutôt sur l'assimilation de l'homme, que Dieu l'avait honoré à un animal.

La société est donc toute immergée au cœur de cette collectivité durcie, et le seul espoir qui brille dans les plis de l'avenir est exprimé par le père lorsqu'il s'exclame à son fils : "*j'ai espoir en toi...j'ai espoir en Hassan - le nouveau-né promis de la vengeance –lorsqu'il grandira*²³". Nous nous apercevons en même temps que l'éducation des mâles n'est pas suffisante pour mouvoir cette structure convulsive; parce que ce sont plus fortes chez les femmes en particulier. Cet apprentissage n'est pas facile, car il a conduit au retard du mariage des sœurs du narrateur et le sentiment de la culpabilité chez son père. Mais l'apprentissage reste le seul moyen pour pénétrer les accès du savoir et l'expérience renouvelée des variables de la vie jusqu'à la conscience collective. C'est la femme qui est capable de donner naissance à la nouvelle ère, à partir de laquelle disparaissent ces rituels qui détruisent la vie humaine et entravent sa croissance.

Conjonction de coordination "Et" :

La structure du roman se répartit de manière cohérente en quatre parties, entre lesquelles s'intercalent des intervalles temporels et spatiaux. Bientôt s'unir dans une tresse composée de deux tresses principales :

La première partie : établit les événements et intitulée "Moggadis Béchaï", établit la relation entre le monastère et le village est compliquée par la présentation des lieux et des personnages.

La deuxième partie : intitulée "Ma tante Safeya", dans laquelle une zone adéquate du mouvement des personnages est montrée à son premier tour, avant de se concentrer sur les processus de dispersion et d'incarnation des événements et de se tenir à leurs côtés au sommet de la tension dans la lutte d'affrontement entre la force brute des traditions et les ruses que l'homme utilise habilement pour les éluder.

La troisième partie, intitulée "les Brigands", ajoute de nouvelles dimensions qui contribuent à approfondir le cours des événements et les

²³ Ibid. p, 60.



élever du particulier au général en lien dans une tresse étroite avec les premiers fils. Dans cette partie, Harbi est libéré de prison après plusieurs années d'emprisonnement. Le narrateur parvient à une idée en laissant Harbi vivre dans le monastère pour que la main de la vengeance ne l'atteigne pas, qui apparemment n'ose pas violer les saintetés sacrées. Comme si le monastère était l'équivalent des anciennes traditions de Haute-Egypte; C'est le seul endroit qui coexiste avec le village en paix et respect mutuel. S'il n'est pas capable d'éteindre le feu de la vengeance, il est capable de le bloquer et ne dépasse pas ses frontières sûres. Lorsque le plan du père du narrateur réussit, certains villageois refusent de se réfugier au monastère. Il annonce qu'il suit l'exemple du Prophète bien-aimé qui a envoyé les premiers musulmans lors de la première migration pour chercher refuge chez le Négus chrétien. Leur conscience est soulagée par cette comparaison, comme s'ils admettaient inconsciemment que leurs doctrines de vengeance sont une forme d'idolâtrie primitive, et eux, tout en reconnaissant son destin, sont autorisés à le tromper. C'est comme si cette croyance supplantait leurs sentiments religieux et nécessitait des manœuvres pour la perturber.

On se rend compte ici de la justesse de la perspective dramatique que prend le narrateur et oriente la vision du roman. Il ne se place pas à un endroit d'où il surveille les événements, annulant l'existence de l'autre, car l'autre dans cette confrontation est une partie de son être représentée par Safeya, qui porte le destin de la vengeance, et son père, qui lui reconnaît le droit et se dispute avec elle, est celui qui hypocrite, le monastère fait partie du jeu de la déviation, et le brigand est un symbole de la lutte du pouvoir, la justice et la relativité de chacun d'eux.

Il nous devient alors clair que le véritable drame ne consiste pas à confronter la vérité au mensonge, parce que la question devient alors claire et sans ambiguïté et douleur. Le drame éclate spécifiquement du conflit entre deux droits. Nous pouvons imaginer le mur du monastère comme un point où les luttes des droits et les voix des appels s'apaisent, tandis que les murmures de miséricorde et de paix intérieure et extérieure s'élèvent ensemble, mais ce monastère ne peut pas annuler la vie; ce qui mène au quatrième chapitre du roman intitulé "la défaite" qui incarne la frustration de la vengeance à ses nombreux niveaux.

Il est remarquable que le titre du roman est la représentation iconique et l'incarnation visuelle du mouvement des deux mondes représentés. En Haute-Egypte, si **l'homme** est l'exemple de solidité d'opinion avec une conscience convulsive qui peut exploser,



tragiquement quand le conflit s'éclate, et comiquement quand l'ironie s'intensifie, la femme - comme nous l'avons susmentionné - devient extrémiste dans la représentation de cet unilatéralisme.

Elle peint sa vie en une seule couleur, qui est la noirceur, qui signifie l'absence d'autres couleurs. En conséquence, "**Ma tante Safeya**" reste l'équivalent grammatical et sémantique parfait –à travers la conjonction de coordination "**Et**"– pour le monastère en particulier et non pas pour la mosquée; Le monastère est le nid de l'ancienne religion qui ne se transforme ni change; il est la demeure des moines et le point culminant de la réclusion dans les "**cellules**"²⁴ et les salles de culte.

Il est la berce du nouveau-né entre les mains de la Vierge. L'espace spatial et sémantique du roman est partagé entre deux pôles : la femme et la religion, transcendante au mouvement et étrangère à la vie. La confrontation entre eux, explique, à travers la conjonction de coordination "Et", la dialectique des mondes de **l'individu et du groupe, voire decollectivité** ainsi que le sens de la féminité, paralysé par les traditions païennes, en confrontation avec le sens de la masculinité, vouée à l'invisible et guidée par l'amour de l'arbre sacré.

De là, le seul fruit qui a germé chez Safeya a été finie dans le rituel mythologique de la vengeance. Quant à la conjonction de coordination "Et" dans le titre du roman, elle est le pilier entre les deux plateaux de la balance entre les rives de la femme et le monastère, où les fêtes de l'amour et de la fertilité se transforment en destin de stérilité et d'étouffement de la vie dans le premier mouvement du roman, et où le délicat équilibre entre eux se charge pour annoncer la victoire de la vie avec ses variables et sa logique à travers le deuxième et dernier mouvement dans un rythme dramatique exact.

Gènes du langage et signe de narration :

Baha'a Taher est considéré un des écrivains les plus éminents des années 1960. Sa production était diverse, il a écrit des romans, de nouvelles, des recueils et a traduit de nombreuses traductions. Il a reçu plusieurs prix prestigieux, dont le Prix international "*Booker arabe*". Ses œuvres ont attiré l'attention d'éditeurs internationaux grâce à leur originalité. Maintes de ces œuvres ont été traduites en plusieurs langues.²⁵

²⁴ Ibid. p, 11.

²⁵ Al-Wardani Mahmoud, Al-Ahram Hebdo, en ligne, Publié le 04/04/2017, <https://hebdo.ahram.org.eg/NewsContent/5/32/22703/Culture/Livres/Le-r%C3%A9cit-in%C3%A9dit,---mais-incomplet-de-Bahaa-Taher.aspx>, Site consulté le 30/07/2023



Dans son dernier livre, *Biographie en exil*, il utilise une approche inhabituelle, il a simplement écrit ses mémoires. L'introduction seulement a été écrite par Baha'a Taher tandis que le reste du livre a été produit par un jeune écrivain nommé Adham Al-Aboudy.²⁶

Il vit en Europe - où il travaille pour l'UNESCO - depuis plus de dix ans, mais cela ne dégage presque rien sur les mondes de ce roman. Bien qu'il ne soit ni un villageois immigré ni silencieux, il garde son monde dans les plis de son costume, il s'ouvre aux trésors de la culture, la beauté et la civilisation profonde dans l'expérience d'une naissance qui absorbe les subtilités de la vie occidentale et sa richesse culturelle, même si elle est habitée par une nostalgie des racines.

Son style fascinant a permis à ce grand romancier arabe d'être le lauréat du *Booker Price*, premier prix international consacré au roman arabe. Baha'a Taher a toujours été un innovant écrivain soit avant ou après avoir reçu le prix. Ce qui est nouveau ici, c'est que la naissance de ce nouveau prix sera toujours accompagné au nom de Baha'a Taher.²⁷

De là, son retour dans le monde de sa mère - comme il l'avoue dans son commentaire douloureusement intéressant - et dans le cœur de son niveau éloigné, spatialement et temporellement, est plutôt un retour aux gènes qui forment la racine de sa conscience. Cela ne se produit pas seulement au niveau de l'expérience globale et la signification finale du roman, mais se forme à travers la texture expressive des formules et des mots. Barthes a mieux incarné cette alliance de la linguistique et de la sociologie en déclarant :

" *Lassé du caractère mobile, oratoire, des dénonciations idéologiques, j'entrevois avec éblouissement, en lisant Saussure (c'était en 1956), qu'il pouvait exister une méthode élégante (comme on dit de la solution d'un problème mathématique) qui permet d'analyser les symboles sociaux, les marques de classes, les roueries idéologiques.*²⁸"

Le narrateur se souvient encore - ou invente - une phrase comme celle employée en Haute-Egypte à propos des hommes de ceux qui ont été affligés par le destin et qui sont sur le point d'être privés de leur famille; Comme nous déclarons, "*Son papier a navigué*²⁹", c'est-à-dire

²⁶ Ibidem

²⁷ SALMAWY Mohamed, *Merci à Bahaa Taher et au prix Booker !* Ahram Hebdo, en ligne, Opinion, Publié le 22/04/2008 <https://hebdo.ahram.org.eg/arab/ahram/2008/4/16/opin1.htm>, Site consulté le 20/07/2023

²⁸ R. Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

²⁹ Tante Safeya et le Monastère, Baha Taher, Editions Autrement pour la traduction française de Catherine Bachelier, 1996, p.12.



qu'il est allé s'installer au nord à la Basse-Égypte, ce qui reflète la nature du sentiment du paysan en Haute-Egypte envers ce nord inquiétant, représentant le destin imposé, le pouvoir centralisé et la perte en même temps.

Nous pouvons souligner que Baha'a Taher, peu importe la prudence avec laquelle il a entrepris son voyage vers le nord, Son identité a été "acceptée" grâce à la profondeur de son appartenance, sa sincérité et sa dévotion adoratrice pour présenter les premiers éléments de ses racines authentiques qui sauvent l'homme de la perte.

Le narrateur peut utiliser un mot par lequel il reflète l'érosion des choses et le changement de repères dans le temps, comme le mot de Khawaja "*Kabb-Ennour*³⁰" qui a commandé la construction de la salle principale, le musée qui se trouve dans le monastère, et comment il prononce parfois ("*Kabalar*" ou "*Clumber*³¹") et que le garçon a voulu le mettre en relation avec le haut-commissaire en Egypte "*Cromer*³²" faisant référence à la relation de religion entre le colonisateur et le monastère, mais c'est une relation érodée, historiquement instable et incapable de faire face à la réalité de l'éternelle cohésion entre les pierres dures de la Haute-Égypte. L'érosion du mot et l'ambiguïté de la référence est une simulation phonétique étymologique pour faire croire à l'alliance et sa futilité en arrivant à la modernisation du monastère, ce qui est plus profitable à ses habitants qu'aux habitants du village lui-même.

Il y a beaucoup d'autres phrases pleines d'indications sur la morale des gens de la Haute-Égypte et la façon dont ils sont conscients de la vie qui viennent automatiquement dans le roman, où la voix du groupe présente dans le ton des personnages, et l'absence de la prédominance de la langue de l'écrivain, y compris son éducation, sa déformation et son aliénation, d'une manière qui révèle sa capacité de représentation.

Nous avons vu que Harbi annonce quand le père hésite à marier Safeya au Bey-consul, et insiste à la consulter "Tout le monde est là", ce qui nous présente la personnalité de "Harbi" et tous ses caractéristiques.

Ainsi que la mère du narrateur exprimant sa sympathie pour la position de Safiyya, qui était vouée à la vengeance, sans que cela l'empêche de croire que son rival, Harbi, "a subi une injustice semblable

³⁰ Ibid. p, 17.

³¹ Ibidem

³² Ibidem



à celle d'*El-Hassan et d'El-Hussein*³³". Le père admoneste son fils avec un doux sarcasme en lui disant : "*Que Dieu te bénisse*³⁴", et d'autres dizaines de phrases qui représentent des gènes porteurs de caractéristiques humaines, de culture, d'esthétique et de sens vital, ainsi que sa pensée, tout comme d'autres gènes qui portent sa composition biologique, sa couleur de peau et ses yeux.

De même que le mot singulier se rapporte au monde dans lequel il dénote, les rapports du particulier au général sont esthétiquement tissés dans le roman. Les "brigands" sont introduits par la compagnie de "Farés" leur chef à Harbi en prison et son attachement à lui dans une scène qui évoque son noble être humain au-delà du "thème" traditionnel des bandes de montagne dans la littérature de Haute-Égypte. Les brigands rendent visite à Harbi au monastère et l'invitent à les rejoindre. Quand il refusait gentiment, ils se contentaient de le visiter - après avoir déposé les armes par respect pour le lieu - à une réunion amicale qui les amènerait à essayer de participer à l'intérêt national général. Ils imposent leurs redevances sur les villages et les villes. Après la défaite de 1967, la police veut restaurer le prestige de l'État en exploitant les sentiments patriotiques généraux. Alors l'un des officiers se rend à la maison du Hajj - le père du narrateur, dont le prénom est inconnu - et lui demande d'intervenir auprès de Farés et du groupe de brigands pour qu'ils arrêtent leurs manifestations qui incarnent leur pouvoir publiquement dans les rues de la capitale de la région et ne pas prendre le train pour se rendre au village en défiant la police, comme certains groupes religieux fanatiques le fait plus tard.

Ensuite, Farés fait son offre incroyable. Il exprime sa volonté et tous les brigands de la Haute-Égypte pour partir combattre les Juifs dans le Sinaï après que l'armée égyptienne leur donne les armes nécessaires. Harbi ne cache pas non plus son désir - si sa santé le lui permet - d'être avec eux.

Ici, l'histoire du petit village de Haute-Egypte fusionne avec l'histoire de la grande patrie, et le centre de signification passe du privé au public. L'esprit de l'Égypte, se manifeste même parmi ses fils les plus misérables et les plus hors-la-loi et de l'ordre, palpité avec une véritable chevalerie et un désir irrésistible de surmonter l'impasse nationale et de rejoindre l'État dans son vengeance du plus grand ennemi, en détournant ces conflits partiels vers le grand conflit historique.

³³ Ibid. p, 36.

³⁴ Ibid. p, 68.



À ce moment précis, une idée folle est venue à Hénein - l'un des membres de la bande - et il a expliqué à son chef qu'il avait entendu déclarer que le monastère contenait d'énormes trésors dorés. Il achève à peine sa phrase qu'une balle du fusil du chef l'atteint à la jambe pour lui donner une leçon de héroïsme et de respect de la sainteté du monastère. Il l'expulse de sa bande; car s'il avait osé trahir les gens de sa religion, alors il n'exclurait pas qu'il vende ses compagnons. Quand le Moggadis Béchaï vient pour soigner la blessure de Hénein et panser sa jambe, il lui rappelle que le Sauveur bénilava les pieds à Judas le soir de la Cène. Puis il gémissant à voix haute :

-*"Mais après il a trahi, Hénein, il a trahi....."*³⁵

Dans cette scène, le sens du **courant dramatique** dans le roman tourne; où nous voyons le patriotisme est incarné avec ses ombres et ses lumières ensemble, et nous sentons la polémique de la vie réelle quand la noblesse émerge dans l'esprit du criminel lui-même et tandis que l'idée de trahison surgit dans la tête de l'autre, cela indique l'aggravation de l'affaire privée au cœur de l'affaire publique et leur création ensemble de la signification globale de la structure du roman. C'est une indication qui n'est pas liée aux mots et opinions prononcés par les personnages, peu importe qu'ils soient liés aux veines de la vie et aux gènes de la langue. En tant qu'elle procède du rythme de la scène et de l'installation de situations pour former la perspective globale de l'œuvre en mouvement vers son sens final.

Conclusion :

Le drame est l'un des genres de l'art littéraire qui est associé en terme de langage à la narration et à l'histoire, mais il est différent en terme de représentation du conflit, l'incarnation de l'événement, l'intensification de l'intrigue. En outre le mot "**drame**" signifiait "**faire**" ou "**bouger**", le terme désignait tout ce qui était écrit pour le théâtre ou un groupe de pièces de théâtre similaire dans le style ou dans le contenu, car "*elles indiquent toute situation conflictuelle et incluait une analyse de ce conflit en supposant la présence de personnages*"³⁶, ce qui a contribué à l'émergence d'études traitant du drame et de son concept

³⁵ Ibid.p, 95.

³⁶ Dawson, S, W, drame et dramatisation, traduction de Gaafar Sadek El Khalili, Beyrouthe, Paris, edition Ouaydaate, 1989, p.7. - ط ٢. منشورات عويدات - بيروت - باريس - ترجمة جعفر صادق الخليلي - بيروت - داراما والدرامية - ١٩٨٩. داوسن. س. و. ٧ صفحة



dans ses formes poétiques et narratives surtout chez Etienne Souriau³⁷ et Barthes^{38*}.

Dans ce roman, Baha'a Taher n'a pas recourt à des nouvelles techniques narratives par rapport à ce que nous avons appris dans la narration arabe.

Même les "motifs" objectifs sur lesquels il s'appuie ont déjà été abordés, et ce qu'il a fait habilement dans ses précédents ouvrages, tels que : "**Duha a dit**" ou "**Je suis le roi, je suis venu**" en mêlant le rêve à la réalité et en présentant des cas de solutions et de réincarnation ne remonte pas à son emploi dans "**Ma Tante Safeya et le monastère**".

Cependant, il présente un modèle très élaboré et précis dans sa structure narrative; Il a choisi la forme à la première personne du garçon narrateur, qui passe de l'enfance à l'adolescence à travers la plupart des événements.

Oubliant son saut soudain pour un quart de siècle dans les dernières pages, car il n'a d'autre nécessité artistique que de tenter d'accentuer le processus "d'identification" entre le narrateur et l'auteur. Cela est justifié par l'incorporation de l'identité du garçon, son nom et celui de son père implicites, pour produire cet effet esthétique jusqu'à ce qu'il s'apprête à inviter le lecteur à joindre ce jeu intime d'analogie.

Selon les règles classiques du processus narratif, tous les fils que l'auteur a déployés tout au long du roman, dans son ouverture constitutive, dans son développement, et dans ses multiples confrontations dramatiques, sont recueillis avant la conclusion et la fermeture de ses cercles entrelacés.

On y voit Safeya profiter de la dérogation d'Hénein aux lois des brigands et l'inciter à tuer Harbi, malgré son abri au monastère, et si sa balle manque le réfugié qui déclenche un tir qui le tue, alors il est transformé de brigand à bandit, et la différence entre les deux cas dans les coutumes de la magnanimité et de la noblesse est grande.

Quant à la sauvegarde d'Harbi, c'est transitoire; tout de suite sa santé se détériore et il meurt de la maladie, pour lequel il a quitté la prison. Puis Safeya a cessé de s'alimenter et se suicide de force, parce que la mort naturelle de Harbi l'a empêchée d'étancher la soif de vengeance et de ramener la paix pour l'âme du son mari tué. Son délire avant de mourir est révélateur du drame d'un cœur brisé et opprimé par le destin, elle a dit au père du narrateur: "*Si Harbi demande ma main,*

³⁷ *Etienne Souriau: un philosophe français, spécialisé en esthétique, professeur à l'Université de la Sorbonne.

³⁸ *Barthes: un philosophe, critique littéraire et sémiologue français



dites au Bey que j'accepte, déclare-t-elle au père du narrateur. Vous êtes mon tuteur, père, et j'accepte quelle que soit la dot de Harbi³⁹. " Le sens de la tragédie qui se cache dans ses profondeurs met en évidence le moment de vérité, et il devient clair que son rôle qu'il a joué comme épouse fidèle et sa recherche obstinée de la vengeance ne pouvait effacer de son subconscient son premier amour pour celui avec qui elle sera mariée en mourant.

De même la demande des brigands pour la contribution nationale est close lorsque le commissaire refuse de transmettre leur souhait aux autorités supérieures; Ce sont ces mêmes autorités qui lui ont ordonné de cesser de former militairement la jeunesse et d'éteindre peu à peu leur enthousiasme pour la guerre de l'occupant sioniste. Le système politique est répressif et il ne s'intéresse pas d'armer le peuple et par conséquent, la faiblesse ronge ses os. Sa défaite est justifiée à long terme, quelle que soit l'amertume de la vérité. Le cercle du monastère est également fermé par l'arrivée de nouveaux moines qui ne respectent pas la sagesse héritée du Moggadis Béchaï et le conduisent au sanatorium en raison de sa légèreté d'esprit, avec laquelle il a vécu toute sa vie.

Le narrateur à la dernière page est espacé dans le temps d'une distance qui lui permet de se demander : "*Je me demande s'il y a toujours un petit garçon qui porte les kaaks^{*40} au monastère dans une boîte de carton blanc, et s'ils continuent à offrir à leurs voisins ces dattes douces, à petits noyau? Je me demande..., je me demande vraiment⁴¹". Cette **distance temporelle** est l'outil technique d'une autre distance esthétique d'une grande importance. Il n'évalue pas seulement l'intervalle de temps et rapproche entre le roman, l'auteur et le lecteur, mais il dénote plutôt une pitié intense pour la subtilité de cet équilibre radical entre le village et le monastère, entre la structure de la conscience rigide et le caractère sacré de la religion isolée, Dommage pour cet équilibre qu'il devienne perturbé, que les artères de communication entre les deux mondes palpitent au point que les biscuits de fête ou les dattes enivrantes du monastère s'interrompent, ou que la stagnation de la religion dans le temple se transforme en un mouvement qui perturbe la vie. L'objet de la confrontation et le type de conflit s'y reflètent.*

³⁹ Ibid. p, 112

⁴⁰ * *les kaaks signifie: les biscuits*

⁴¹ Ibid.p, 117.

Quant à Safeya, qui mourut sans atteindre la vengeance pour l'âme de son consul assoiffé, et n'a pas pu avouer son désir pour celui qu'elle désire tuer qu'au moment de sa mort; Son fantôme s'étend au-delà de sa **symbolique** jusqu'au village en Haute-Egypte, qui ne vivait pas aussi en sécurité qu'on le dit. Au contraire, il a toujours été horrible d'inclure ce grand village qui n'a pas encore été en mesure d'investir toutes ses énergies et d'employer son potentiel de mal civilisé dans les manifestations de la créativité et la sagesse, dans la vengeance de la vie et l'amour pour elle en même temps.

Il reste l'esprit dramatique invisible qui déploie ses ombres sur ce style de narration en signe de sa splendeur esthétique. Cela confirme l'idée que la perspective dramatique dans la narration permet de dégager ce qui est occulte dans le texte dramatique et ce qui dépasse le sens direct pour atteindre **l'imaginaire collectif** des visions symboliques dans l'œuvre littéraire.

Quant à la production romanesque globale de ces écrivains eux-mêmes, ou d'autres que nous n'avons pas eu l'occasion d'examiner leurs œuvres, seule la recherche appliquée révèle l'étendue de leur adhésion à un seul style ou l'utilisation de plusieurs styles dans leur parcours créatif avec ses différentes étapes, cela ne peut être décidé qu'après une recherche expérimentale.

Lorsque les arts des peuples représentent le côté lumineux de leur vie, la scène de la narration arabe contemporaine nous donne le sentiment de confiance et d'espoir. Soulignant une question très importante, qui est le haut niveau de conscience réelle du mouvement du temps, car le théâtre n'est plus le monopole de l'art dramatique surtout après la complexité de la vie et l'intensification du conflit et donc l'artiste a eu recours au drame après y avoir trouvé la capacité de suivre l'air du temps. la construction distincte du drame et ses détails essentiels, y compris: le mouvement, la propagation, l'harmonie, la contradiction, le conflit, le défi, le dialogue, la narration, la crise, l'intrigue, l'explosion, l'escalade et l'anticipation, qui sont tous dirigés vers un objectif spécifique.

Le drame est devenu une forme d'expression, un processus cognitif et une méthode par laquelle des concepts abstraits peuvent être traduits en **"expressions humaines"**⁴².

⁴² Ibn Tamim, Ali, *la narration et le phénomène dramatique*, Aldaar albaydaa, le Maroc, le centre culturel arabe, Edition 1, 2003, p, 13. ابن تميم؛ علي، (٢٠٠٣) السرد والظاهرة الدرامية، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، ط١. ١٣.



Bibliographie

* Corpus :

Tante Safeya et le Monastère, **Bahaa Taher**, Editions Autrement pour la traduction française de Catherine Bachellerie, 1996.

* Œuvres de Bahaa Taher :

- Fiançailles (un recueil de nouvelles), 1972
- Hier j'ai rêvé de toi (un recueil de nouvelles), 1984.
- À l'est des palmiers (roman), 1985
- Doha dit (roman), 1985
- Je suis le roi, je suis venu (un recueil de nouvelles), 1985.
- Tante Safeya et le Monastère (roman) ,1991.
- L'amour en exil (roman) 1995.
- L'oasis de couchant, Gallimard, Paris, 2011.

* Critiques générales sur le roman et l'auteur :

- BAKHTINE Mikhail, *Les Genres du Discours*, Esthétique de la création verbale, Gallimard, 1984, Paris.
- BARTHES R., *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- Claude Bourqui et Claudio Vinti, *Molière à l'école italienne. Le lazzo dans la création moliéresque*, Paris/Turin, L'Harmattan Italia, coll."Indagine e prospettive", 2003.
- Dawson, S, W, *drame et dramatisation*, traduction de Gaafar Sadek El Khalili, Beyrouthe, Paris, édition Ouaydaate, 1989, p.7. - داوسن س.و. ١٩٨٩ - الدراما والدرامية- ترجمة جعفر صادق الخليلي- بيروت- باريس- ٧ منشورات عويدات- ط ٢- صفحة ٧
- FADEL Salah, *Les styles narratifs dans le roman arabe, la Syrie*, Al Mada, 2003.
- IBN TAMIM, Ali, *la narration et le phénomène dramatique*, Aldaar albaydaa, le Maroc, le centre culturel arabe, Edition 1, 2003, p, 13.

ابن تميم؛ علي، (٢٠٠٣) السرد والظاهرة الدرامية، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، ط ١

- Hier, j'ai rêvé de toi, Taher, Baha'a. *Revue d'Études Palestiniennes*; Beyrouth, Liban Vol. 0, Iss. 19, (Spring 1999): 97.

* Sitographies :

- <https://www.proquest.com/openview/e834fb3e9879d7308265a8cd7fb7256f/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1817658>
- <https://revues.univ-tlse2.fr:443/lamaindethot/index.php?id=1014>
- El GAMAL Patsy, "Problématiques de la traduction automatique de la littérature égyptienne : le cas de Tante Safeya et le monastère", *La main de Thôt* [En ligne], n° 9 - La traduction littéraire et SHS à



la rencontre des nouvelles technologies de la traduction : enjeux, perspectives et défis (2021), Dossier thématique, mis à jour le : 14/01/2022,

- Journal Libération, https://www.liberation.fr/livres/1996/10/17/hauts-reliefs-egyptiens-baba-taher-interroge-l-identite-de-son-pays-perdue-entre-arabite-islam-et-ch_186675/, par Christophe Ayad, publié le 17 octobre 1996, Site consulté le 09/03/2023.
- Journal Le monde, https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/10/20/la-violence-du-desert_1590693_3260.html, Le Monde des Livres, Publié le 20 octobre 2011, Site consulté le 09/03/2023.
- SALMAWY Mohamed, *Merci à Baha'a Taher et au prix Booker !* Al-Ahram Hebdo, en ligne, Opinion, Publié le 22/04/2008 <https://hebdo.ahram.org.eg/arab/ahram/2008/4/16/opin1.htm>, Site consulté le 20/07/2023
- Al-Wardani Mahmoud, Al-Ahram Hebdo, en ligne, Publié le 04/04/2017, <https://hebdo.ahram.org.eg/NewsContent/5/32/22703/Culture/Livres/Le-r%C3%A9cit-in%C3%A9dit,---mais-incomplet-de-Baha'a-Taher.aspx>, Site consulté le 30/07/2023

* Thèses :

- DOUGUET Marc, *La composition dramatique : La liaison des scènes dans le théâtre français du XVIIe siècle/ Littératures /* Université Paris 8, 2015.
- "Tante Safeya et le monastère" de Baha'a Taher et sa traduction en langue française par Catherine Bachellerie, étude contrastive, Thèse de magistère Présentée par Ola Sayed Fahim, le Caire 2013.

المنظور الدرامي في رواية خالتي صفية والدير للكاتب بهاء طاهر

إعداد

شيماء إبراهيم الدسوقي محمد رشدي سالم

المدرس بقسم اللغة الفرنسية – كلية الآداب جامعة المنصورة

المستخلص:

تعد الرواية هي الجنس الأدبي الأكثر انتشارا وشيوعا واتساعا فيما يتعلق باستيعاب واحتواء التجارب الإنسانية المختلفة والأكثر قدرة على التعبير عنها، فإن المنظور الدرامي في الرواية قادر على صهر قوالب فنية مختلفة وبناء أسس فنية جمالية من خلال تداخل خصائص الدراما (في المسرح) مع الرواية لإفراز حالات إبداع خاصة ومتعمقة في أغوار النفس البشرية، وقد استخدم بهاء طاهر قدراته الإبداعية على الحكيم في رسم الشخصيات والبيئة من حولها، استعراض العادات والتقاليد المتوارثة والقيم المتناقضة والمشاعر المتنوعة، والتركيز على قيم التسامح والتأزر الاجتماعي من خلال لغة محكمة، وجود الشخصيات وتفاعلها عبر الزمان والمكان، وتطور الأحداث فيصبح الدير على سبيل المثال بؤرة الصراع المادي والنفسي، تلك التقلبات العاطفية التي استطاع بهاء طاهر أن يمسك بكافة خيوط الدراما متمثلة في آلية الفعل ورد الفعل، النمو الدرامي في تكوين الشخصيات مع التركيز على الفعل الذي يثير حالة الانتقاد الشعوري لدى القارئ والانفعال بالقيم الجمالية التي استطاع الكاتب وبرع في إبرازها حيث سمح لروح المسرح أن تحل في جسد الرواية-رواية خالتي صفية والدير- فتتحول لعمل إبداعي ذي دلالات عدة.

الكلمات الإفتاحية: المنظور الدرامي؛ رواية خالتي صفية، رواية الدير؛ بهاء طاهر