

Deux immeubles/ Deux capitales. Étude comparée de Pot-Bouille de Zola, et de L'Immeuble de Yacoubian de Alaa El-Aswany

Eqbal Samir khalifa

Maître de conférences - Université du Caire

Département de langue et de littérature

Résumé:

Que se passe-t-il lorsque la capitale est à la merci du capital, de la loi impitoyable du profit, lorsque l'être est déterminé par l'avoir ? *Pot-Bouille* de Zola (1882), et *L'Immeuble Yacoubian* de Alaa El Aswany (2002) le racontent en écrivant deux immeubles, deux villes.

Dans ces deux romans français et égyptien, l'immeuble est la donnée spatiale centrale. Chronotopique, il l'est, puisqu'il présente une vision permettant la compréhension d'un univers humain consubstantiel à une

époque et un lieu précis : Paris à la fin du 19^{ème} siècle et le Caire à la

fin du 20^{ème} siècle. Espace ellipsoïdal, placé sous le signe de l'hétérogénéité, où se juxtaposent diverses couches sociales et catégories socio-professionnelles. Classes dominantes et dominées se côtoient et s'affrontent. Ce véritable patchwork urbain reflète une image en miniature des deux villes en pleine mutation, des deux sociétés détraquées.

L'immeuble constitue l'épure topographique sur laquelle est greffée la narrativité. Il propose un cadre à l'action, définit les personnages à tous les niveaux :

social, économique, politique...

tout en étant inhérent à leur quête.

Ces deux romans réalistes sont définis par des critères précis : la visée didactique de décrire exhaustivement le réel, et celle « décryptive » de percer ce réel, de révéler ce qui est caché, d'enlever les masques. De là, le discours ironique se mêle au discours sérieux, bat son plein pour fustiger les institutions en place, dénoncer l'hypocrisie dans une société où l'être ne coïncide pas avec le paraître.

Une approche comparative se propose d'appréhender l'écriture de la ville à travers l'étude de l'objet architectural / l'immeuble dans ses rapports avec le récit, et l'analyse du discours ironique.

Mots clés: Discours sérieux: Histoire- récit- espace- acteur; discours ironique: métaphore hétéroclite- ironie syntagmatique- ironie paradigmatique.

الملخص

عماراتان - عاصمتان. دراسة مقارنة

لروايتي Pot-Bouille لإميل زولا وعمارة يعقوبيان لعلاء الأسواني.

ماذا يحدث عندما تكون العاصمة في قبضة رأس المال، عندما تكون ماهية الإنسان محددة بما يملكه من ثروة؟ هذا ما تدور حوله روايتا Pot-Bouille لإميل زولا وعمارة يعقوبيان لعلاء الأسواني، اللتان تقدمان لنا قصة عمارتين ومدينتين.

في هاتين الروايتين، تعد العمارة كمكان المحور الرئيسي للأحداث. فهي تقدم وحدة زمكانية أو فضاء زمنيًا يعكس رؤية لمجتمع بعينه في ظل ظرف تاريخي محدد: باريس في نهاية القرن التاسع عشر والقاهرة في نهاية القرن العشرين.

فهذا المكان الذي تقيم فيه نماذج إنسانية واجتماعية مختلفة ومتباينة، والذي توجد فيه وتواجه الطبقات الحاكمة والمحكومة، يعد صورة مصغرة لمدينتين ومجتمعين يموجان بتغيرات هائلة ويمران بأزمات حمة.

فالمكان هو ركيزة العمل الروائي؛ تدور فيه الأحداث، كما يحدد ليس فقط هوية الشخصيات على كل المستويات:

اجتماعيا واقتصاديا وسياسيا... ولكن أيضا برامحهم السردية: أهدافهم ومساراتهم والسبل التي ينتهجونها لتحقيق هذه الأهداف.

هاتان الروايتان الواقعتان تتصفان بخصائص محددة: المزج بين التاريخ العام والخاص، أو بمعنى آخر تقديم الشخصيات في تفاعلها مع الظرف التاريخي الذي تعيشه، وصف الواقع بدقة، وعلى رأس هذه لعناصر سبر هذا الواقع والغوص فيه. ومن هنا يختلط الخطاب الساخر بالخطاب الجاد لنقد هذا الواقع وكشف التناقض بين الظاهر من الأمور وباطنها.

يقدم هذا البحث دراسة مقارنة للروايتين، تقوم على تحليل الحبكة الروائية في علاقتها بالمكان والتاريخ والشخصيات، وعلى تحليل الخطاب الساخر الذي يكشف زيف هذا الواقع وفساده.

الكلمات الدالة:-

الخطاب الساخر - الخطاب الجاد -
رواية التاريخ - التاريخ المجازي.

Introduction:

Que se passe-t-il lorsque la capitale est à la merci du capital, lorsque l'être est déterminé par l'avoir ? *Pot-Bouille* de Zola (1882), et *L'Immeuble* Yacoubian de Alaa El Aswany (2002), le racontent en écrivant deux immeubles, deux villes.

Ces deux romans réalistes sont définis par des critères précis, dont la volonté «d'intégrer l'histoire des personnages dans le cours général de l'Histoire contemporaine (...) de décrire exhaustivement le réel (...) un réel considéré de surcroît comme «milieu agissant sur l'individu»⁽¹⁾, mais surtout, «la volonté d'aller sous le réel, derrière le réel, d'arracher une vérité derrière les masques ou apparences trompeuses»⁽²⁾.

Dans un premier temps, cette étude se propose d'examiner la représentation de l'espace dans son

rapport avec le récit, le temps, et les personnages. Dans un second temps, l'analyse du discours ironique permettra de s'attarder sur cette visée « décryptive »⁽³⁾ de percer le réel, de révéler ce qui est caché.

Dans ces deux romans français et égyptien, l'immeuble est la donnée spatiale centrale. Chronotopique, il l'est, puisqu'il témoigne du caractère indissociable du temps et de l'espace, « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. (...) il exprime l'indissociabilité de l'espace et du temps »⁽⁴⁾, puisqu'il présente une vision permettant la compréhension d'un univers humain consubstantiel à une époque et un lieu précis: Paris, à la fin du 19^{ème} siècle et le Caire, à la fin du 20^{ème} siècle.

Au chapitre introductif, la

description de l'immeuble parisien, est assumée par le regard d'octave Mouret; ce provincial, cherchant à Paris, une carrière dans le commerce, se livre à une activité de déchiffrement dans le milieu inconnu où il fait incursion. La description itinérante qui inclut le voir dans le faire, permet de narrativiser la spatialisation.

En outre, cette description est véhiculée par les deux principales figures de l'esthétique réaliste, la métonymie et la synecdoque. Tout en recouvrant la notion pseudo-spatiale de la contiguïté, la dérive métonymique développe l'isotopie spatiale dominante d'abord sur l'axe de l'horizontalité, du dehors au dedans, de la rue à l'immeuble-façade et cour-, puis sur celle de la verticalité, du bas en haut : vestibule, escalier, étages, appartements. Elle permet d'assurer par la chaîne des signes, l'homogénéité spatiale

inhérente au récit.

Quant à la dérive synecdochique, elle souligne la relation d'inclusion entre les différents indices spatiaux. Les appartements constituent un espace englobé par rapport à l'espace englobant, l'immeuble, lequel est englobé dans un espace plus vaste, la rue Choiseul et le quartier Saint-Roch.

Modèle architectural dominant de l'époque, avec sa pierre de taille, les rampes de fonte de ses balcons, ses sculptures; emblème du bien-être moderne: «Eau et gaz à tous les étages»⁽⁵⁾, la description de l'immeuble, est placée sous le signe de la discordance. D'une part, des mentions positives qui en dressent un espace imposant: «c'était un silence de gens bien élevés qui retiennent leur souffle (...) la maison tomba à la solennité des ténèbres, comme anéantie dans la distinction et la décence de son sommeil»⁽⁶⁾. D'autre

part, des notations sensorielles, qui le nuancent négativement: la «propreté froide»⁽⁷⁾ et «triste»⁽⁸⁾ de la cour, la «chaleur de serre»⁽⁹⁾, la «paix morte de salon bourgeois, soigneusement clos»⁽¹⁰⁾. Le narrateur souligne non seulement l'aspect hermétique, mais également, inanimé, ou plutôt inhumain de cet espace: «Et toujours pas un être, pas un bruit; rien que les fenêtres uniformes, sans une cage d'oiseau, sans un pot de fleurs, étalant la monotonie de leurs rideaux blancs»⁽¹¹⁾.

En outre, des notations optiques disqualifient cet immeuble, exagérément orné, entaché de facticité, dénué de goût: «Les fenêtres avaient des encadrements compliqués (...) au-dessus de la porte cochère, plus chargée encore d'ornements, deux amours déroulaient un cartouche»⁽¹²⁾; «Les panneaux de faux marbre (...)

montaient régulièrement dans la cage ronde ; tandis que la rampe de fonte (...) imitait le vieil argent, avec des épanouissements de feuilles d'or »⁽¹³⁾. S'adressant à Octave, Campardon, l'architecte du troisième, dit : « ces maisons-là, c'est bâti pour faire de l'effet (...) On met la façade en belle pierre (...) on dore et on peinturlure les appartements (...) ça inspire de la considération »⁽¹⁴⁾. En fait, l'immeuble échange ses qualifications avec les locataires. À la prétention criarde de l'espace correspond le désir de paraître qui tenaille les personnages. Ceux-ci sont nettement conscients qu'ils valent en proportion de ce qu'ils possèdent. La figure emblématique est, certes, Mme Josserand qui dilapide le budget du ménage en réceptions et en toilettes pour ses filles. C'est elle qui énonce cette impitoyable loi sociale : « Dans la

vie, il n'y a que les plus honteux qui perdent. L'argent est l'argent (...) Moi, lorsque j'ai eu vingt sous, j'ai toujours dit que j'en avais quarant ; car toute la sagesse est là, il vaut mieux faire envie que pitié »⁽¹⁵⁾.

Outre le rapport d'inclusion souligné plus haut, un rapport d'analogie est établi entre espace englobé et espace englobant. Les immeubles voisins partagent les mêmes traits de Pot-Bouille : « de fausses fenêtres peintes, aux persiennes éternellement closes, derrière lesquelles semblait se continuer la vie murée des appartements voisins »⁽¹⁶⁾. L'appartement de Campardon exhibe également de l'affectation : « le grand salon blanc et or, très orné de moulures rapportées (...) la salle à manger, toute en faux bois, avec une complication extraordinaire de

baguettes et de caissons »⁽¹⁷⁾. Et l'architecte de souligner : « À chaque étage, les appartements se répètent »⁽¹⁸⁾.

L'espace posé est bipartie. Aux lieux bourgeois, propres, enfermés dans le silence et la décence, s'oppose diamétralement l'espace de la cuisine. Espace bruyant de par les voix cacophoniques des bonnes: «Elles criaient ensemble (...) des éclats de voix canaille, mêlés à des rires et à des jurons »⁽¹⁹⁾; espace ouvert dont les fenêtres donnent sur la cour intérieure, « la fenêtre, malgré le froid, était grande ouverte »⁽²⁰⁾; espace sale, laissé à la débandade; Mme Josserand, pénétrant dans sa cuisine, crie : « - Mais, c'est une infection (...) et de l'étroite cour de service montait une humidité glaciale, une odeur fade de cave moisie (...) – Et comme c'est tenu ! continuait Mme Josserand,

flairant partout, mettant son nez dans les endroits malpropres »⁽²¹⁾. La cour intérieure est l'envers de la cour extérieure; la métaphore cour/égout se réitère tout au long du récit, pour désigner les propos orduriers des bonnes, lesquels stigmatisent la conduite des maîtres bourgeois: «et il ne montait plus du boyau noir de l'étroite cour, que la puanteur d'évier mal tenu, comme l'exhalaison même des ordures cachées des familles, remuées par la rancune de la domesticité. C'était l'égout de la maison, qui en charriait les hontes, tandis que les maîtres traînaient encore leurs pantoufles, et que le grand escalier déroulait la solennité des étages »⁽²²⁾.

À «la majesté bourgeoise du grand escalier »⁽²³⁾, de la façade et de la cour extérieure, s'oppose l'espace de la domesticité. D'ailleurs, les chambres des bonnes marquées par

l'indigence, le froid, la puanteur, tout comme les cuisines, accentuent cette contradiction entre les deux espaces, et soulignent l'exploitation des pauvres par les riches, du peuple par la bourgeoisie : « cette chambre de bonne, nue et froide, l'irritait à cette heure, avec ses murs sales, sa pauvreté, son insupportable odeur de fille mal tenue »⁽²⁴⁾. Espace cognitif où les domestiques, dévoilant l'être de ces bourgeois, menace leur stabilité. C'est en fait, Rachel, la bonne de Berthe, qui avertit son mari de sa liaison avec Octave.

Cet espace mimétique est d'autant plus concrétisé par son ancrage dans une époque historique déterminée, en l'occurrence le Second Empire. Le discours bref sur l'actualité politique⁽²⁵⁾ – la question romaine et les élections de 1863 – est en relation de contingence avec le récit. Il fournit un savoir sur les

positions politiques des personnages. À part le docteur Juillerat, socialiste athée et révolutionnaire, tous les acteurs sont obsédés par la peur d'une nouvelle révolution du peuple : « Pourtant, Théophile Vabre et Léon lui-même, restaient inquiets, lorsque Duveyrier les menaçait d'un nouveau 93. À quoi bon ces continuelles révolutions ? est-ce que la liberté n'était pas conquise ? et la haine des idées nouvelles, la peur du peuple voulant sa part, calmaient le libéralisme de ces bourgeois satisfaits »⁽²⁶⁾.

Toutefois, si l'Histoire ne relance pas les configurations actantielles du récit, le discours politique s'avère être le lieu pour fustiger la bourgeoisie tout en annonçant son effondrement; narrateur et personnage le prédisent : « et, dans son[le docteur Juillerat] emportement de jacobin, sonnait le glas entêté

d'une classe, la décomposition et l'écroulement de la bourgeoisie, dont les états pourris claquaient d'eux-mêmes »⁽²⁷⁾.

En fait, l'habitant- la bourgeoisie- est en redondance avec l'habitat- l'immeuble. Pétrifié, l'immeuble est pourtant précaire, déjà détérioré: «Au plafond, deux grandes fentes coupaient les caissons, et, dans un coin, la peinture qui s'était écaillée montrait le plâtre. »⁽²⁸⁾; Campardon l'affirme: « Seulement, il ne faut pas trop fouiller les murs. Ça n'a pas douze ans et ça part déjà. »⁽²⁹⁾. Le récit n'est que la mise en scène de la déchéance de la bourgeoisie et de la dégradation de l'immeuble.

Si l'Histoire événementielle n'est pas représentée dans *Pot-Bouille*, celui-ci par contre privilégie l'Histoire de longue durée, celle des « desseins les plus complexes de

l'homme, (...) des époques, des peuples, des groupes sociaux »⁽³⁰⁾. Espace ellipsoïdal par excellence, l'immeuble juxtapose diverses catégories socio-professionnelles. Dans cet espace, soigneusement segmenté et différencié, l'étagement constitue une sorte d'échelle du personnage le définissant aux niveaux économique et social. De bas en haut, fortunes et rangs sociaux se dégradent. Un élément du décor devient un opérateur de classement du personnage dans une hiérarchie: « À partir du troisième, le tapis rouge cessait et était remplacé par une simple toile grise. Octave en éprouva une légère contrariété d'amour propre »⁽³¹⁾. En fait, le tapis incarne une différence économique et sociale ; il distingue les trois premiers étages habités par des familles appartenant à la moyenne bourgeoisie - celles du propriétaire

capitaliste Vabre, de son gendre Duveyrier, conseiller à la cour d'appel, de Campardon, architecte diocésain, et d'un écrivain-, du dernier étage occupé par des petits bourgeois : les Josserand lesquels reçus au salon des Duveyrier, ne les reçoivent jamais, et les Pichon qui n'y sont jamais invités. Enfin, le peuple encadre cet espace : M. Gourd, le concierge loge dans le vestibule; alors que les chambres des bonnes surmontent l'édifice.

Ce patchwork urbain est inhérent à une conjoncture économique déterminée. Ces acteurs se meuvent dans la société de l'échange et du profit. L'immeuble et le quartier sont susceptibles d'homologation; ils incarnent une valeur économique. C'est un immeuble de rapport, outre l'activité commerciale qui s'y pratique : le magasin de soierie,

appartenant à Auguste Vabre, occupant le rez-de-chaussée et l'entresol. D'ailleurs, les magasins se multiplient dans ce récit, en l'occurrence, ceux des Hédouin et de l'oncle Bachelard, reflétant l'image d'une ville investie par la puissance moderne, le capital. Mme Josserand « devant l'activité des vastes magasins, pleins jusqu'aux solives de toutes les marchandises imaginables, s'attardait, souffrant de cette fortune gagnée par un homme sans principes »⁽³²⁾. Le percement de chemin doit relancer l'expansion commerciale; « enfin, il est toujours question d'ouvrir cette rue de Dix-Décembre, qui doit aller du nouvel Opéra à la Bourse (...) Cela peut décupler le mouvement d'affaires dans le quartier »⁽³³⁾. Spécialisé dans le commerce du tissu, le quartier Saint-Roch préfigure le nouveau Paris: « Mme Hédouin (...) était née au Bonheur des

Dames(...), elle aimait la maison, elle la voyait (...) dévorer les maisons voisines, étaler une façade royale ; et ce rêve allait à (...) l'intuition délicate de femme qu'elle avait du nouveau Paris »⁽³⁴⁾.

Par ailleurs, l'espace est inséré dans une trame narrative. Au niveau actantiel, il occupe le statut d'objet visé par quelques acteurs du récit. Valérie, l'épouse de Théophile Vabre, se fait un enfant adultérin, pour s'assurer d'avoir sa part de l'héritage du vieux Vabre, au cas où son mari meurt. Le mariage de Berthe et d'Auguste Vabre, est avant tout un mariage d'intérêt. Toutefois, si Berthe est placée avantageusement, elle est soumise à une structure d'échange ; son père promet une dot qu'il ne verse jamais. Après la mort du vieux Vabre, lorsque les héritiers se rendent compte qu'il n'a laissé que l'immeuble comme héritage, ayant

gaspillé sa fortune dans l'agiotage, celui-ci réapparaît en tant qu'objet de quête. Duveyrier parvient en manœuvrant à déshériter ses deux beaux-frères, et à s'approprier l'immeuble.

Parallèlement à ce microcosme, le macrocosme, la ville, constitue l'objet désiré par Octave Mouret, lequel n'a pas les yeux rivés sur l'immeuble, mais cherche à conquérir Paris. Le narrateur le souligne dans l'incipit: «Les jurons des cochers (...) la file pressée des boutiques débordantes de commis et de clients, l'étourdissaient; car, s'il avait rêvé Paris plus propre, il ne l'espérait pas d'un commerce aussi âpre ouvert aux appétits de gaillards solides»⁽³⁵⁾. C'est cet appétit qui instaure le personnage comme sujet discursif d'une quête: «J'ai voyagé deux ans, c'est assez, reprit-il. D'ailleurs, il faut bien conquérir Paris »⁽³⁶⁾. Ce vouloir

qui se pose pour programme, la séduction de la femme, déclenche le processus narratif: «la petite Mme Pichon (...) la belle Mme Hédouin(...) Mlle Josserand. Comme il en poussait en quelques heures sur le pavé de Paris ! Toujours il avait rêvé cela, des dames (...) qui l'aideraient dans ses affaires»⁽³⁷⁾. C'est en effectuant cette quête, qu'Octave, cet acteur intrus, perturbe l'espace des autochtones, viole les interdits, glisse de lit en lit, étalant le relâchement moral de ces familles bourgeoises. Il abuse de la niaiserie de Mme Pichon, de même qu'il séduit Berthe Josserand, tourmentée par l'âpre envie de paraître, devenue l'épouse d'Auguste Vabre. Toutefois, ces aventures ne le distraient pas du magasin de nouveautés où il travaille : «et une certitude profonde, absolue, lui venait d'avoir

un jour Mme Hédouin, qui ferait sa fortune, mais c'était une (...) une longue tactique de galanterie, où se plaisait déjà son sens voluptueux de la femme»⁽³⁸⁾. Après tant de ratages, son programme est couronné par son mariage avec la propriétaire: «il revit ses amours, toute sa campagne de Paris : les complaisances de cette bonne petite Pichon, son échec auprès de Valérie (...), sa liaison imbécile avec Berthe (...) Maintenant, il avait fait son affaire, Paris était conquis ; et galamment, il suivait celle qu'il nommait encore au fond de lui Mme Hédouin »⁽³⁹⁾. Objet de quête passant par des avatars successifs - la femme et le magasin-, la ville est conquise.

La thématique sexuelle constitue ainsi, le leitmotiv principal du roman. L'adultère et la prostitution sont des actions récurrentes, déterminantes,

qui non seulement, assurent les transformations du récit, mais, lui confèrent également sa tonalité axiologique. Outre l'itinéraire sexuel d'Octave, un ménage à trois est toléré par Mme Campardon dont la cousine Gasparine est l'amante de son mari. Duveyrier, est un habitué des lieux de prostitution représentés brièvement par le narrateur : « Toujours il lui en avait fallu, dans les quartiers excentriques, au bout des lignes d'omnibus : petites dames en chambre, modestes et jouant un rôle de veuve ; lingères ou mercières vagues, tenant des magasins sans clientèle ; filles tirées de la boue, nippées, cloîtrées, chez lesquelles il allait une fois par semaine, régulièrement, ainsi qu'un employé se rend à son bureau »⁽⁴⁰⁾. Rejeté par sa femme Clotilde, une maniaque du piano, il entretient une maîtresse Clarisse. Fiffi Menu est une autre figure de fille entretenue.

L'indigence réduit les femmes du peuple à la prostitution.

La dynamique sexuelle revêt en fait, une dimension sociale et économique. La relation sexuelle entre personnages reflète les rapports de force entre classes sociales, entre dominants et dominés. Adèle, la bonne des Josserand, est la figure la plus saillante: «Ce n'était donc pas assez de ne jamais manger à sa faim, d'être le souillon sale et gauche, sur lequel la maison entière tapait : il fallait que les maîtres lui fissent un enfant ! Ah ! les salauds ! Elle n'aurait pu dire seulement si c'était du jeune ou du vieux [Duveyrier] (...) L'un et l'autre, d'ailleurs, s'en fichaient pas mal, maintenant qu'ils avaient eu le plaisir et qu'elle avait la peine»⁽⁴¹⁾. Exploitée physiquement, sexuellement, par les maîtres bourgeois, son calvaire se clôt par

son accouchement solitaire et l'abandon de l'enfant.

Cet abus sexuel où l'amour est exclu, dépourvu de plaisir, doté d'une fonction utilitaire, tout en mêlant les catégories évaluatives négatives : l'immoral, l'illégal et l'inconvenant, dénonce le détraquement de la société bourgeoise.

À l'opposé de *Pot-Bouille*, dont le chapitre introductif, est réservé à la description de l'immeuble, en tant qu'espace de vie privée, c'est au centre-ville cairote, espace public et social, qu'est consacré l'incipit du roman égyptien. Bénéficiant d'une représentation plus étendue, cet espace est aussi mis en relief que celui de l'immeuble. La description de la déambulation journalière de Zaki bey Dessouky amorce ce topos. Associée au régime métonymique, se poursuivant à l'horizontal, elle

permet de progresser du passage Bahlar, vers la rue Soliman Pacha. La topographie le pose d'emblée, comme source et ancrage du site: « Cent mètres à peine séparent le passage Bahlar où habite Zaki bey de son bureau dans l'immeuble Yacoubian, mais il met, tous les matins, une heure à les franchir car il lui faut saluer ses amis de la rue (...) Zaki bey connaît par leur nom jusqu'aux concierges (...) mendiants et agents de la circulation (...) C'est un des plus anciens habitants de la rue Soliman Pacha. Arrivé à la fin des années 1940 après ses études en France, il ne s'en est plus jamais éloigné »⁽⁴²⁾. Contrairement à l'immeuble parisien dont l'exploration visuelle est assumée par Octave, l'intrus qui déstabilise l'espace des autochtones, Zaki bey, par la marche, fait émerger le centre-ville, et de manière complémentaire, celui-ci le confirme

en tant qu'autochtone, le focalise de surcroît comme héros du récit qu'il inaugure et clôt. La familiarité avec le lieu et la foule, accentue la relation de fusion, entre cet acteur et cet espace social, et préfigure son action ultérieure, son mariage avec Boussaïna, une jeune fille issue du peuple. Cette relation d'implication réciproque est également corroborée vis-à-vis de l'immeuble: « j'ai l'impression que l'immeuble Yacoubian m'appartient (...) que ma vie fait partie de sa vie. Le jour où cet immeuble s'écroulera (...) ce jour-là, je mourrai »⁽⁴³⁾.

Une courte description régie par la synecdoque, corrobore la catégorie spatiale, englobé/englobant, à partir de l'inclusion de l'immeuble Yacoubian dans le centre-ville, de même qu'elle permet la mise en série énumérative des différentes parties de l'immeuble : façade, escalier, couloirs, ascenseur. À la différence de

l'immeuble parisien, la redondance hyperbolique des mentions positives de celui-ci, le valorise, au niveau esthétique, en tant que chef-d'œuvre architectural : « dix étages luxueux de type européen classique : des fenêtres ornées de statues de style grec sculptées dans la pierre, des colonnes, des escaliers, des couloirs tout en vrai marbre, un ascenseur dernier modèle de marque Schindler (...) le résultat fut un joyau architectural qui dépassait toutes les attentes »⁽⁴⁴⁾, et Zaki bey, de confirmer : « Tu as vu cette architecture admirable ? Cet immeuble a été copié au millimètre près sur un immeuble que j'ai vu au Quartier latin à Paris »⁽⁴⁵⁾. Signifié par le signifiant descriptif, le personnage est en relation de redondance avec son habitat : « Oui, j'ai passé toute ma vie avec des étrangers. J'ai été éduqué dans une école française et la plupart de mes amis étaient étrangers. Je connais

Paris aussi bien que Le Caire »⁽⁴⁶⁾. corrélation.

Zaki bey appartient par son éducation et sa culture à la France.

Ce style européen caractérise pareillement, le centre-ville cairote, reflétant ainsi, le projet de modernisation de l'Égypte, lequel a commencé avec Mohamed Ali au début du XIX^{ème} siècle: « Pendant au moins cent ans, le centre-ville était resté le centre commercial social du Caire, où se trouvaient les plus grandes banques, les sociétés étrangères (...) les cinémas et les restaurants de luxe. L'ancienne élite de l'Égypte avait construit le centre-ville pour qu'il soit le quartier européen du Caire si bien que l'on peut trouver des rues qui lui ressemblent dans presque toutes les capitales d'Europe, le même style architectural »⁽⁴⁷⁾. Ces deux espaces analogiques, l'immeuble et le centre-ville, sont donc, mis en

En effet, la référence à l'Europe comme modèle à suivre, n'est pas limitée au seul niveau architectural, mais a propension à jouer aux niveaux social et culturel. À présent populaire et grouillant, le centre-ville cairote, avant la révolution de 1952, était lié à des modes de vie européens, valorisés positivement par le narrateur. « Jusqu'aux années 1960, le centre-ville avait continué à préserver son caractère authentiquement européen. Ceux qui ont vécu à cheval sur les deux époques se souviennent de l'élégance de ce quartier. Il n'était absolument pas convenable que les enfants du pays s'y promènent avec leurs galabieh. Il leur était interdit d'entrer dans cette tenue populaire dans des restaurants comme Groppi (...) ou dans les autres endroits dont la

fréquentation requérait le costume-cravate pour les hommes et la tenue soirée pour les femmes. Tous les magasins fermaient leurs portes le dimanche et, pour les fêtes catholiques comme Noël ou le jour de l'an, ils rivalisaient les uns avec les autres comme s'ils se trouvaient dans une capitale européenne »⁽⁴⁸⁾. C'est avec regret et nostalgie que Zaki bey évoque et l'Égypte d'antan, et sa vie: «c'était une autre époque, l'Égypte ressemblait à l'Europe. (...) Même moi, j'étais différent. J'avais une position (...) C'était le bon temps »⁽⁴⁹⁾.

Placé sous le signe de l'hétérogénéité, l'immeuble cairote, fait croiser des personnages dont la portée socio-politique est différente. Les anciens locataires sont représentés par deux acteurs: le sexagénaire Zaky bey Dessouky, fils du pacha El-Dessouky, grand féodal dont la propriété terrienne a

été confisquée par le régime nassérien, et, l'homosexuel Hatem Rachid, rédacteur en chef d'un journal francophone. Les nouveaux locataires sont représentés par un seul acteur, le hadj Azzam, homme d'affaires corrompu. Quant aux habitants de la terrasse, outre Taha, le fils du concierge, les acteurs principaux sont Boussaina, sa bien-aimée, vendeuse dans un magasin, Malak, nouveau locataire d'une cabane qu'il transforme en atelier, et le soldat Abd Rabbo, amant de Hatem Rachid.

Tout comme *Pot-Bouille*, ce roman privilégie le chronotope de L'Histoire. Le récit de la fondation de l'immeuble, les destins privés des personnages, sont tressés étroitement à la chronologie politique de l'Égypte. Le contexte historique est déterminé avec précision; l'action se déroule pendant la seconde guerre du Golfe,

la guerre de libération du Koweït, en 1990-1991. Cette Histoire événementielle, en fait, scande le récit et la biographie d'un acteur principal; Taha, fils du concierge, tourné vers l'islamisme, participant aux manifestations contre le rôle des pays arabes, soutenant les États-Unis dans sa guerre contre l'Irak, est arrêté par la Sécurité d'État. Incarcéré, puis libéré, il rejoint les mouvements terroristes, et sa destinée romanesque se solde par sa mort, lors d'un attentat perpétré contre l'officier qui l'a torturé.

Toutefois, l'influence de cet événement est épisodique, à comparer avec la révolution de 1952, laquelle constitue un tournant majeur dans l'histoire de l'immeuble et de ses habitants. «Toute histoire, comme toute Histoire, suppose des dates qui sont des valorisations et des choix dans

celle de l'Histoire»⁽⁵⁰⁾. Le récit qui démarre quarante ans après la révolution, est l'aboutissant de cet événement fondateur, critiqué de manière acerbe par le héros Zaki bey: «Abdel Nasser a été le pire dirigeant de toute l'histoire de l'Égypte (...) Il a apporté la crise et la misère»⁽⁵¹⁾.

Si dans *Pot-Bouille*, la maison est neuve, l'immeuble Yacoubian est saturé de la patine du temps historique. «L'architecture n'est pas simple bâti et ponctuation d'un espace (...) elle concrétise une conception de l'Histoire»⁽⁵²⁾. Le narrateur tient à articuler le récit de la fondation de l'immeuble à l'Histoire de l'Égypte, la divisant en deux parties antithétiques, avant et après la révolution de 1952. Le propriétaire arménien Yacoubian, les premiers locataires: pachas, grands féodaux et industriels

égyptiens, juifs, et étrangers, en bref, l'élite et l'aristocratie cairotes, témoignent selon le narrateur, de la tolérance dont faisait preuve la société égyptienne avant 1952.

Après la révolution, la transplantation de nouveaux locataires, entraîne la création d'un nouvel espace social et politique. Parallèlement au départ des étrangers et des juifs, à la mise en place du nouveau pouvoir, des officiers de l'armée s'installent dans les appartements abandonnés. En outre, l'immeuble subit une dégradation progressive, à l'échelle sociale. Les cabanes en fer de la terrasse, de deux mètres carrées chacune, consacrées jadis, au logement du concierge, au stockage des produits alimentaires, au lessive, deviennent l'habitat des domestiques.

Dans les années 70, l'ère de

l'ouverture économique - deuxième date, selon le narrateur, jalonnant l'Histoire de l'Égypte contemporaine- les nouveaux locataires enrichis quittent le centre-ville pour les banlieues. Peu à peu, avec l'afflux des ruraux et des ouvriers citadins, la terrasse devient l'habitat des couches défavorisées ; elle se transforme en un milieu populaire, à l'instar de ceux qui se multiplient dans la capitale : « Tant et si bien que se développa sur la terrasse une société nouvelle indépendante du reste de l'immeuble. (...) La société de la terrasse n'est pas différente de toutes les autres sociétés populaires d'Égypte »⁽⁵³⁾. La distinction topographique, appartement/terrasse, se redouble d'une différence économique : riches vs pauvres, laquelle se répercute au niveau pragmatique. Les riches exploitent l'indigence des pauvres

mus par leur besoin de survivre: couples Zaki/Boussaïna et Hatem Rachid/Abd Rabo-, et inversement, le programme narratif des pauvres, en l'occurrence, de Malak Khalo, est de s'emparer, aidé par Boussaïna, d'une parcelle de l'espace des riches, de l'appartement de Zaki bey. En outre, cette opposition économique et sociale se reflète sur la relation affective des acteurs vis-à-vis de l'Égypte. Si l'immeuble et le centre-ville constituent l'espace vécu, l'espace pour-soi, auquel Zaki bey est intimement lié, l'Égypte lui est également, un foyer de pulsion, un lieu centripète. Quant à Boussaïna, habitante de la terrasse, l'Égypte est, pour elle, un foyer de répulsion, un lieu centrifuge. À l'amour de l'ancien aristocrate pour son pays, s'oppose la haine de la jeune fille du peuple pour celui-ci : «– Tu détestes l'Égypte ? (...) –

Je n'y ai rien vu de bon pour que je puisse l'aimer. - Il faut aimer son pays. Ton pays, c'est comme ta mère. Y a-t-il quelqu'un qui déteste sa mère ? (...) - Vous ne comprenez pas parce que vos conditions de vie sont bonnes. Si vous deviez attendre deux heures un autobus ou prendre trois moyens de transport différents et être humilié chaque jour pour rentrer chez vous (...) si vous étiez un homme en plein forme, instruit et que vous n'aviez dans votre poche qu'une livre et parfois rien du tout, alors vous sauriez pourquoi nous détestons l'Égypte»⁽⁵⁴⁾.

Le centre-ville subit le même sort que l'immeuble, il est secoué par la même Histoire. La réduction des bars, jadis, lieux de divertissement, de danse, de musique, fréquentés par la haute société, devenus des lieux de prostitution, lesquels attirent voyous et suspects, l'interdiction du vin,

disqualifient rétroactivement et la révolution de 1952, et la montée de l'islamisme dans les années 70. C'est dans le « Cairo bar » que Zaki bey fait la connaissance de la prostituée voleuse Rabab⁽⁵⁵⁾.

Tout comme le récit français, le désir de l'argent, de la femme, de l'amour, l'ascension sociale, sont inhérents aux vœux des acteurs, à leurs programmes narratifs, à l'objet de leur quête. S'y ajoute comme une variation, dans le roman égyptien, la lutte pour le pouvoir. Les destinées romanesques des habitants de l'immeuble sont tressées à celles des habitants de la terrasse, les personnages issus du peuple.

Évincés de l'Histoire, les anciens résidents de l'immeuble, les aristocrates d'avant la révolution, relégués au domaine de la vie privée, se murent dans leur

passion ; ce qui consonne avec l'absence d'une action agente de leur part, dans l'Histoire.

De héros typique, mu par des desseins à portée socio-politique, Zaki bey devient un acteur individuel, un Don Juan dont l'objet de quête se confine dans la séduction de la femme, et le plaisir sexuel, ce qui reflète son égarement et son errance existentiels, après la révolution de 1952: « Zaki bey avait fait des études d'architecture à l'université de Paris et il allait de soi qu'il serait un jour appelé à jouer un rôle politique en Egypte grâce à l'influence et à la fortune de son père (...) La catastrophe survenue au père s'était répercutée sur le fils dont le bureau d'étude ouvert dans l'immeuble Yacoubian, avait vite périclité. Au fil du temps, c'était devenu le lieu où Zaki bey passait ses heures de loisir (...) rencontrait ses amis et ses maîtresses »⁽⁵⁶⁾. Le

thème de la prostitution épouse largement cette quête et la disqualifie rétroactivement. Sa carrière romanesque recoupe celle de la belle et pauvre Boussaïna qui, après la mort de son père, devient responsable de sa famille, et se trouve obligée de travailler dans un magasin, au prix de sa vertu compromise ; elle se résigne aux attouchements poussés du propriétaire. Devenue secrétaire de Zaki bey, son travail couvre, en fait, sa prostitution. Son impuissance à réaliser ses rêves simples, son désir de fuir l'Égypte, accusent l'inégalité sociale qui frappe la capitale, en fait, le pays entier : « Moi, j'ai des rêves à ma mesure. J'ai envie de vivre tranquille, d'avoir une famille, un mari qui m'aime, des enfants à élever, et une petite jolie maison confortable au lieu d'habiter sur la terrasse. Je veux aller dans un pays propre où il n'y ait ni saleté, ni

misère, ni oppression »⁽⁵⁷⁾. La relation mouvementée de ce couple, glissant de la sympathie, à l'entente, à l'amour, est couronnée par le mariage; ce n'est qu'un signe d'union des deux classes, l'ancienne aristocratie et le peuple, exclues par le pouvoir en place, un signe de réfutation du discours de la révolution, lequel affirmait leur antagonisme.

Étroitement lié à sa vie intime, le programme narratif de Hatem Rachid est réduit à son désir de maintenir sa relation homosexuelle avec le soldat Abd Rabo, en exploitant sa pauvreté. Outre cette exploitation, le trait sémantique qui définit le personnage, en l'occurrence, l'homosexualité, s'avère être un carrefour normatif qui surcharge d'anormalité, d'illégalité, son itinéraire sexuel. Le narrateur décrit ainsi Hatem Rachid : « Avec

son élégance, sa taille svelte et ses traits français raffinés, il ressemblerait plutôt à un flamboyant acteur de cinéma si ce n'étaient les rides laissées sur son visage par une vie tourmentée et un rictus sombre, désagréable et triste qui marque toujours les visages des homosexuels »⁽⁵⁸⁾. En fait, le narrateur compare les homosexuels aux hors-la-loi : « les homosexuels, à l'instar des cambrioleurs, des pickpockets et de toutes les communautés de personnes qui se tiennent à l'écart de la loi et des règles sociales, se sont forgé à leur propre usage une langue particulière qui leur permet, au milieu des gens, de se comprendre sans être compris par les autres »⁽⁵⁹⁾. D'ailleurs, cette disqualification résonne avec les antécédents de ce personnage dont la famille est totalement occidentalisée ; « Le docteur Hassan Rachid (...) c'était l'un de ces

grands intellectuels égyptiens (...) Pour eux, Progrès et Occident étaient deux mots presque synonymes, avec tout ce que cela impliquait de comportements positifs et négatifs. Ils avaient en commun de sacrifier les valeurs occidentales (...) mais ils partageaient également la même négligence du patrimoine de la nation et le même mépris pour ses coutumes car ils les considéraient comme des entraves nous enfermant dans le sous-développement, dont il était de notre devoir de nous débarrasser pour que la Renaissance puisse se réaliser »⁽⁶⁰⁾. En outre, cette inversion du sexe revêt un investissement socio-politique ; cette perversion est l'équivalent symbolique d'une passivité accrue- Hatem est le partenaire passif de la relation-, intimement liée à la marginalisation de l'acteur par rapport à l'Histoire. À l'opposé de

Zaki bey qui, par l'amour et le mariage, réhabilite Boussaïna ou le peuple, Hatem Rachid est tué par Abd Rabo. Abusant de son indigence, le subornant, désirant maintenir par force la relation, le menaçant, son programme narratif est sanctionné négativement.

Plus que tout autre, le programme narratif du hadj Azzam, nouveau résidant de l'immeuble, fournit la preuve irrécusable de la corruption du régime en place. Les actants de cette quête : sujet, objet, opposant et adjuvant, accusent l'affairisme et l'avilissement de la classe dominante. Le discours du narrateur cumule des jugements de valeur, lesquels en brossent des portraits haïssables. À l'origine cireur de chaussures, hadj Azzam est enrichi dans le trafic de drogue. Ses magasins dans le centre-ville, sont destinés au blanchiment de ses fonds

illicites. L'acquisition de la fortune lui permet d'assurer sa maîtrise sur l'espace, d'asseoir sa puissance sur la rue Soliman-Pacha : «le hadj Azzam est maintenant devenu sans conteste le grand manitou de la rue Soliman-Pacha. Les gens ont recours à lui pour régler leurs problèmes et pour arbitrer leurs différends (...) Le hadj Azzam a une propension irrésistible à acquérir des biens immobiliers et des magasins au centre-ville, comme s'il proclamait sa position nouvelle dans le quartier qui l'avait vu pauvre et démuné»⁽⁶¹⁾. Acharné à accroître et à protéger sa fortune, son programme narratif consiste à renforcer son pouvoir politique, à se faire élire à l'assemblée du peuple. Dans cette quête, il croise son adversaire, Abou Hamido, trafiquant d'héroïne dont le portrait dressé par le narrateur est aussi repoussant que le sien. En fait, c'est

Kamel-el-Fawli, responsable de l'organisation interne du Parti national démocratique, et par conséquent, de la fraude électorale en Égypte, qui fait pencher la balance en faveur du hadj Azzam.

Cette soif insatiable des richesses, cette lutte pour le pouvoir, parrainées par l'ombre mystérieuse du Grand Homme, dénoncent la dérive politique qui porte atteinte à la justice sociale. À Taha, le fils du concierge, qui rêvait d'être policier, et qui n'y est pas parvenu à cause de son rang social, et de son incapacité à offrir un pot de vin, pour être admis à l'académie de police, Boussaïna dit : « ce pays n'est pas notre pays, Taha, c'est le pays de ceux qui ont de l'argent. Si tu avais eu deux mille livres et que tu les avais données en bakchich, personne ne t'aurait demandé le métier de ton père. Gagne de l'argent, Taha, tu

auras tout ce que tu voudras mais si tu restes pauvre on te marchera dessus»⁽⁶²⁾. Le malaise d'espace de Boussaïna, son aspiration à vivre à l'étranger, s'expliquent par son désir d'être traitée avec respect, dans une société, où on ne considère que l'argent: «à l'étranger il n'y a pas d'injustice et pas d'imposture comme chez nous. Les gens se respectent les uns les autres. Même celui qui balaie la rue, les gens le respectent. C'est pour ça que je veux aller à l'étranger, vivre là-bas, travailler et être vraiment respectée »⁽⁶³⁾.

D'ailleurs, si le hadj Azzam possède des millions et cherche à être milliardaire, Malak, lui, en entrant en possession de sa cabane en fer, de deux mètres carrées, croit avoir réalisé un véritable exploit. Le discours métaphorique et ironique du narrateur, le souligne : « Heureux et fier comme

un chef militaire victorieux entrant à la tête d'un cortège triomphal dans une ville qu'il vient de conquérir à la suite d'âpres combats, Malak Khalo apparut sur la terrasse de l'immeuble pour prendre possession de sa nouvelle pièce »⁽⁶⁴⁾.

La quête de la fortune et du pouvoir, effectuée par la classe dominante, envenime l'inégalité sociale qui sévit dans une société où la richesse outrancière, l'opulence, côtoient l'indigence. Si, Zaki bey est réduit à l'inaction, il s'avère être un sujet cognitif, qui fustige le régime dictatorial : « La malédiction de l'Égypte, c'est la dictature. La dictature amène inmanquablement la pauvreté, la corruption et l'échec dans tous les domaines »⁽⁶⁵⁾.

Par ailleurs, le postulat de décrire le réel exige qu'il soit sondé. De là, le discours ironique

se mêle au discours sérieux pour scruter ce réel et contester l'axiologie qui lui est immanente.

Dans Pot-bouille, l'ironie investit massivement le registre énonciatif, « c'est toute l'intrigue du texte lui-même qui peut (...) se désigner comme ironique en multipliant les mises en scène et la thématization explicite des opérations mêmes de l'ironie »⁽⁶⁶⁾.

Le discours ironique s'annonce sur son péri-texte, le titre. « La métaphore hétéroclite »⁽⁶⁷⁾ qui met corrélation deux termes appartenant à deux champs sémantiques éloignés, qui désigne l'architectural par le culinaire, s'avère être un signal du pacte ironique qui régit le texte. Pot-Bouille, c'est la popote, le pot-au-feu bourgeois. Si, être au pot-au-feu, selon Le Petit Robert, c'est « aimer avant tout le calme et le confort du foyer », ce sens

explicite laisse sous-entendre un sens implicite opposé, celui d'un foyer agité, secoué par tant de crises. Dénotant un mets composé de plusieurs ingrédients, Pot-Bouille est la métaphore de la promiscuité régnant dans l'immeuble, lequel affiche le cloisonnement, le repliement, la fermeture ; ainsi que de cet état de bouillonnement qui menace de faire exploser le foyer bourgeois.

L'incipit est saturé de signaux d'ironie. L'espace bourgeois qui cumule en son sein, les signes de contradiction, de fausseté, lequel s'oppose comme l'envers à l'endroit, à l'espace de la domesticité, l'hyperbole et la personnification des indices architecturaux « portes chastes ; alcôves honnêtes »⁽⁶⁸⁾, la métaphore hétéroclite : « Derrière les belles portes d'acajou luisant, il y avait comme des abîmes d'honnêteté »⁽⁶⁹⁾, le commentaire

laudatif de Campardon sur la vertu irréprochable, irrépréhensible des locataires : « tous bourgeois et d'une moralité »⁽⁷⁰⁾, surtout sa demande à Octave de ne pas porter atteinte à la moralité de l'immeuble : « Seulement, mon brave, pas de tapage ici, surtout pas de femme !... Parole d'honneur ! si vous ameniez une femme, ça ferait une révolution »⁽⁷¹⁾ ; tous ces éléments problématisent l'espace ; la valorisation appartient-elle au registre sérieux ou bien à celui de l'ironie ? C'est le point de vue d'Octave, qui aiguille les narrataires sur la bonne voie interprétative ; l'ironie. Non seulement, il surprend Campardon et Gasparine, la cousine de sa femme, en train de s'embrasser, mais également, il se rend compte que l'épouse Rose est au courant de cette relation ; ce qui dévalue du même coup et Campardon, l'évaluateur, et son

discours élogieux sur les habitants de l'immeuble.

Dans son désir de dévoiler les vices du corps social, en l'occurrence, la famille bourgeoise et le mariage, le narrateur stigmatise le corps biologique. L'ironie paradigmatique « qui permutera volontiers des « grades » dans une échelle »⁽⁷²⁾, s'attaque à l'itinéraire sexuel des acteurs, et installe un bouleversement généralisé de l'espace bourgeois. L'adultère, « cette violation maximale des règles »⁽⁷³⁾ se substitue aux relations maritales. Octave transgresse les seuils, fouaille les intérieurs, révélant l'immoralité de « ces gens comme il faut »⁽⁷⁴⁾ : « La maison l'effarait un peu ; après s'être laissé prendre d'un respect de provincial, devant la gravité riche de l'escalier, il glissait à un mépris exagéré, pour ce qu'il croyait deviner derrière les hautes portes

d'acajou. Il ne savait plus : ces bourgeoises, dont la vertu le glaçait d'abord, lui semblaient maintenant devoir céder sur un signe »⁽⁷⁵⁾.

En séducteur, il intervertit le rôle du mari. Marie Pichon, lasse de sa vie monotone, s'abandonne à lui par naïveté et bêtise. Les paroles louangeuses des Campardon sur les Pichon, exprimées par le D.I.L « Il était impossible de trouver une femme élevée, dans des principes plus sévères. (...) Un petit ménage si gentil et propre, et qui s'adorait »⁽⁷⁶⁾, le point de vue de Mme Vuillaume sur l'éducation de sa fille Marie, énoncé également par le D.I.L : « l'honnêteté d'abord (...) Les portes fermées, les fenêtres closes, jamais de courants d'air, qui apportent les vilaines choses de la rue (...) et encore assister aux leçons, veiller à ce qu'elle doit ignorer, cacher les

journaux bien entendu, et fermer la bibliothèque»⁽⁷⁷⁾, dénoncent à la fois, l'apparence trompeuse, et l'éducation stricte qui fait de la jeune femme une victime docile.

Le couple adultère est également l'objet du regard « oblique », ironique, du narrateur qui joue sur la permutation de place en décrivant l'amant en tant que mari. Après le départ de Pichon, Octave « prit tout de suite Marie sur ses genoux (...) en mari heureux du départ de ses invités, se retrouvant enfin chez lui, excité par une petite fête de famille, et pouvant embrasser sa femme à l'aise, les portes closes »⁽⁷⁸⁾. Le même procédé souligne sa posture critique vis-à-vis de ce séducteur hypocrite, décidé à rompre, rendant au mari sa femme devenue enceinte: « Il posa un baiser sur le front de la jeune femme, le baiser d'adieu d'un père qui cède sa fille à

un gendre »⁽⁷⁹⁾.

Les rapports adultérins d'Octave et de Berthe sont, de même, ciblés par le narrateur. Il recourt au procédé d'interversion de rôle, pour ridiculiser Berthe. Élevée dans la haine de l'homme, dans la rage du paraître, elle répète le discours de sa mère : « J'aime mieux faire envie que pitié »⁽⁸⁰⁾, et devient aussi impérieuse qu'elle. Son ménage singe celui de ses parents : « Et elle entama la grande querelle que, pendant vingt ans, sa mère avait faite tous les quinze jours à son père. (...) Quand on épousait une femme, on s'arrangeait au moins pour l'habiller et la nourrir proprement. Plutôt mendier que de se résigner à cette vie de sans-le-sou.(...) Et, de ce flot de paroles, montait le respect, l'appétit furieux de l'argent, toute cette religion de l'argent dont elle avait appris le culte dans sa famille, en voyant les vilenies où l'on tombe

pour paraître seulement en avoir»⁽⁸¹⁾.

Le mari trop confiant, trompé par l'amant censé le réconcilier avec sa femme, est tourné en dérision ; Berthe « accueille son mari d'un air de soumission. Celui-ci, enchanté prit Octave à part pour le remercier (...) il lui serrait les mains en témoignant une si vive reconnaissance, que le jeune homme en fut gêné »⁽⁸²⁾.

Le narrateur joue sur l'ironie syntagmatique « qui jugera de la conformité des projet avec les résultats »⁽⁸³⁾, pour dévaluer l'aboutissant de l'adultère. Le rendez-vous tant désiré de Berthe et d'Octave, est interrompu par le discours des domestiques, lequel met à nu l'ignominie de leurs relations : « Lisa s'acharnait sur Berthe et sur Octave, arrachant les mensonges dont ils couvraient la nudité malpropre de l'adultère. Ils

restaient, la main dans la main, (...) et leurs yeux s'avouaient l'ordure de leur liaison, l'infirmité des maîtres étalée dans la haine de la domesticité»⁽⁸⁴⁾. Puis, ce vous amoureux se transforme en scène de ménage ; Berthe reprochant à son amant de lui avoir acheté un châle à cent francs au lieu de celui à trois cents francs qu'elle désirait: « finit par faire à son amant l'éternelle querelle dont elle poursuivait son mari »⁽⁸⁵⁾ ; et, « Octave, excédé de cette scène de ménage, prit le parti de ne pas répondre, ayant remarqué que parfois Auguste se débarrassait d'elle ainsi »⁽⁸⁶⁾. Ce monde renversé est surpris par le mari mis au courant de cette liaison par la bonne.

Ahurie, Berthe entre chez les Campardon. L'ironie atteint son paroxysme de par le contraste entre

la situation abjecte de ce ménage à trois, son discours sur la moralité, et son indignation à l'égard de Berthe. Par le D.I.L et le D.D, le narrateur conteste leur hypocrisie et leur pharisaïsme: «Tous trois se consultaient du coin de l'œil, sans cacher leur désapprobation pour une conduite à ce point coupable. Puis, vraiment, on ne tombait pas en chemise chez les gens (...) Non cela ne se faisait pas : (...) c'était les mettre dans une situation embarrassante. – Nous avons ici une jeune fille, dit enfin Gasparine (...) – Puis, dit à son tour Campardon (...) Nous ne pouvons avoir l'air d'approuver publiquement votre conduite, madame, (...) – Et, vous savez, mon mari travaille pour des gens très difficiles. À la moindre tache sur la moralité, il perdrait tout...Mais (...) n'avez-vous pas été retenue par la religion ? (...) Berthe, entre les trois, tournait la

tête (...) Dans son épouvante, elle commençait à comprendre (...) Elle les voyait maintenant, la femme tenant la largeur du lit, le mari en caleçon et la cousine en jupe mince, tous les deux blancs des plumes du même oreiller. (...) elle partit, sans même répondre aux regrets religieux de Rose »⁽⁸⁷⁾. Regagnant l'escalier solennel, le narrateur recourt à l'antiphrase pour dévaluer cette déchéance par un commentaire ironique sur la moralité de l'immeuble: «Jamais la maison n'avait respiré d'une haleine si vertueuse »⁽⁸⁸⁾.

Le narrateur charge l'accusation contre la corruption morale de la bourgeoisie ; et, comme effet de condensation, le ménage à trois de Campardon n'est pas le seul dans le récit ; Léon Josserand épouse la nièce de Mme Dambreville, son amante. Le ménage du magistrat Duveyrier en est encore un, mais

beaucoup plus important.

À l'instar de la frigide Rose Campardon, qui confie son mari à sa cousine en vue de le satisfaire, Clotilde Duveyrier, dégoûtée de son mari, daigne, pour se débarrasser de lui, tolérer ses maîtresses, dont la dernière, Clarisse. Se manifestant sous la forme d'une « raideur monomaniaque »⁽⁸⁹⁾, sa « passion exagérée [pour le piano], dont elle vivait, sans aucun besoin d'esprit ni de chair »⁽⁹⁰⁾, est ridiculisée. S'étayant d'énumération et d'antithèse, le discours de Trublot la disqualifie : « - Oh ! oui, honnête mon cher !... Toutes les qualités : belle, sérieuse, bien élevée, instruite, pleine de goût, chaste, et insupportable ! »⁽⁹¹⁾. Sa performance entachée de mécanisation, d'incompétence, de ratage, est dévaluée ironiquement par le DIL, lequel justifie

l'infidélité de son mari : « C'était comme ça. Quand on épousait une femme pas complaisante, dégoûtée des bobos qu'on pouvait avoir, et tapant sur son piano à rendre malade tous les chiens du quartier, on allait en ville se faire ficher de soi »⁽⁹²⁾.

Duveyrier, « ravi de laisser duper ces Vabre, qu'il exérait dans sa femme »⁽⁹³⁾, et, Clotilde qui, « Dès la première nuit (...) l'avait pris en horreur, dégoûtée par ses taches rouges. (...) bien qu'elle acceptât encore parfois l'abominable corvée, avec une résignation de femme honnête qui était pour tous les devoirs »⁽⁹⁴⁾, forment un couple qui s'exècre et se tyrannise. Elle lui fait subir la musique en contrepoint à la sexualité conjugale qu'il lui fait subir.

Duveyrier, « ce personnage de gardien de la loi »⁽⁹⁵⁾, est une cible de prédilection pour le narrateur

ironiste. Il recourt aux procédés de la permutation de places et du monde renversé, pour le tourner en dérision. Trompant sa femme, il est trompé par sa maîtresse qui le tient en horreur, tout comme sa femme. Gueulin le révèle à Octave : « Vous savez qu'elle l'exècre, oh ! Un dégoût à en être malade. Dame ! elle n'aime guère les boutons non plus, cette fille ! Mais elle n'a pas la ressource de l'envoyer dehors comme sa femme; autrement, si elle pouvait aussi le passer à sa bonne, je vous assure qu'elle se débarrassait vite de la corvée »⁽⁹⁶⁾. Abandonnée par Clarisse, mis au courant de ses trahisons, son « cri désespéré : - Il n'y a plus d'honnêteté sur tout en le rendant risible, souligne sa fourberie.

Lorsqu'il se remet avec sa maîtresse, celle-ci désireuse de se faire respecter, devient exigeante

en matière de moralité et d'étiquette sociale, et son foyer singeant celui de sa femme, devient aussi ennuyeux : « Elle avait ainsi chassé un à un les invités de son amant, prise de véritable accès de rigorisme, défendant de fumer, voulant être appelée madame, exigeant des visites. Son ancienne drôlerie de surface et d'emprunt s'en était allée (...) Peu à peu, la solitude se faisait de nouveau autour de Duveyrier: plus d'intérieur amusant, un coin de bourgeoisie féroce, où il retrouvait tous les ennuis de son ménage, dans de l'ordure et du vacarme. (...) on ne s'embêtait pas davantage rue de Choiseul, et c'était moins sale »⁽⁹⁸⁾. Et par-dessus le marché, pour être sacrée « femme du monde »⁽⁹⁹⁾, elle apprend le piano et il le subit complaisamment : « elle pataugeait dans des gammes, en déchaînant une tempête de notes

fausses, dont Auguste et Bachelard étaient malades. Pourtant, lui, que le Mozart et le Beethoven de sa femme rendaient fou, (...) parut goûter les sons, malgré les contractions nerveuses de son visage »⁽¹⁰⁰⁾. Et, comme effet de condensation ironique, il est trompé et abandonné définitivement par elle.

Plus que tout autre, son discours sur l'adultère: «l'adultère est très rare parmi les classes bien élevées (...) la religion moralise le mariage»⁽¹⁰¹⁾; de même celui sur l'infanticide commis par la piqueuse de bottines, son ancienne locataire: « Il est temps d'opposer une digue à la débauche qui menace de submerger Paris »⁽¹⁰²⁾, lequel affiche sa fermeté et son rigorisme morale, tourne à la farce et fait ressortir son hypocrisie.

Un autre personnage de gardien de la loi, mais cette fois-ci, du peuple, est M. Gourd, le concierge,

chargé de veiller sur la moralité de l'immeuble. Plusieurs procédés concourent à le ridiculiser. Une métaphore hétéroclite souligne son caractère prétentieux : « un homme digne, à longue face rasée de diplomate, parcourait gravement le Moniteur »⁽¹⁰³⁾. « L'ancien valet de chambre du duc de Vaugelade »⁽¹⁰⁴⁾, devenu rentier, intervertit le rôle du maître bourgeois qui persécute la mère Pérou, chargée de nettoyer l'escalier, avec « l'esprit de domination brutale, le besoin enragé de revanche des anciens domestiques, qui se font servir à leur tour »⁽¹⁰⁵⁾. Il renie ses origines et tempête contre le propriétaire qui loue une chambre de bonne à un ouvrier: « Et encore, si le propriétaire m'écoutait, il garderait son cabinet vide (...) Pour cent trente francs par an, ça ne vaut vraiment pas la peine d'avoir de la saleté chez soi »⁽¹⁰⁶⁾. Son discours

hyperbolique sur la vertu sans faille de l'immeuble, son indignation contre l'écrivain du second étage, qui, sur l'adultère « avait écrit un roman si sale (...) – C'est plein de cochonneries sur les gens comme il faut »⁽¹⁰⁷⁾, sa pudibonderie contre l'ouvrier qui reçoit sa femme une fois par mois lorsque ses maîtres le lui permettent: «Avait-on jamais vu une créature pareille chez des gens comme il faut, où l'on ne tolérât pas la moindre immoralité ! Et il semblait que ce cabinet habité par un ouvrier, fût le cloaque de la maison, un mauvais lieu dont la surveillance révoltait ses délicatesses et troublait ses nuits »⁽¹⁰⁸⁾, contrastent avec sa complicité et son indulgence à l'égard de cet homme de la meilleure société, qui avait loué une chambre pour voir ses amantes: «Celui-là, c'est tout ce qu'il y a de plus honnête : ça se

voit à son linge»⁽¹⁰⁹⁾, avec l'orgie régnant en permanence dans les chambres des bonnes,- M. gourda «qui était la terreur des bonnes »⁽¹¹⁰⁾, est cocufié par elles ; dans le chapitre VI, Trublot passe du lit de Julie, la cuisinière des Duveyrier, à celui d'Adèle la bonne des Josserand⁽¹¹¹⁾, mais surtout, avec l'honnêteté précaire des maîtres bourgeois. Ce qui met l'accent sur sa duplicité récusée et démasquée par le discours ironique de l'ouvrier: «Ça ne veut pas de femmes chez soi, lorsque ça tolère, à chaque étage, des salopes bien mises qui mènent des vies de chien, derrière les portes !...Tas de mufes ! tas de bourgeois ! »⁽¹¹²⁾.

Le regard de biais, du narrateur ne peut manquer de se poser sur le représentant de la loi religieuse, de la loi suprême, l'abbé Mauduit. Son rôle réduit à sauver les apparences à ces bourgeois réfractaires à toute

morale, est révélé par la métaphore hétéroclite, laquelle sous-entend l'ironie du narrateur: «Lui qui confessait ces dames et ces demoiselles, les connaissait toutes dans leur chair (...) il avait dû finir par ne plus veiller qu'aux apparences, en maître de cérémonie jetant sur cette bourgeoisie gâtée le manteau de la religion, tremblant devant la certitude d'une débâcle finale, le jour où le chancre se montrerait au plein soleil »⁽¹¹³⁾. Sa désillusion permanente mue donc, en résignation, forme dévoyée de la raideur de la pensée⁽¹¹⁴⁾, est dénoncée par le narrateur qui dévalorise également la mécanisation dans son langage : à Théophile, découvrant une lettre compromettante pour sa femme, offensé par la trahison, l'abbé Mauduit ne cherchant qu'à enfouir la situation infamante, « parla discrètement du pardon des injures,

des desseins impénétrables de Dieu, tâchant avant tout d'étouffer le scandale, enveloppant l'assistance d'un geste de pitié et de désespoir, comme pour en dérober les hontes au ciel lui-même»⁽¹¹⁵⁾. Cette séquence narrative simultanée à, en antithèse avec, le mariage de Berthe, ironise le mariage sanctifié dans l'église Saint-Roch. Ce même discours stéréotypé, bâti sur des clichés, est adressé aux domestiques Hippolyte et Clémence, qui vivent ensemble sans mariage : « il commença par leur adresser des exhortations embrouillées : le Ciel récompensait la bonne conduite, tandis qu'un seul péché conduisait en enfer »⁽¹¹⁶⁾; en fait, ses paroles n'aboutissent pas, et, le domestique lui révélant qu'il est déjà marié, se moque de lui, « riait d'un rire farceur (...) Cette réponse coupa net la morale du prêtre. Sans ajouter une parole, il replia ses arguments,

il remit en poche Dieu inutile, désolé de l'avoir risqué dans une telle avanie »⁽¹¹⁷⁾.

Par ailleurs, ce regard oblique du narrateur, n'épargne pas les figures saintes. Son discours sur les travaux de réparation du calvaire, de l'église Saint-Roch, les désacralise et les chosifie, tournant en dérision cette « vie surnaturelle »⁽¹¹⁸⁾, censée les animer, et dont parle Campardon : « Il le [Octave] mena derrière le chœur, lui montra d'abord la chapelle de la Vierge (...) et dont l'autel est surmonté du groupe de la Crèche, un Jésus entre un Saint-Joseph et une Sainte-Vierge d'un style rococo »⁽¹¹⁹⁾ ; « -Enlevez donc la Vierge, vous allez finir par lui casser la cuisse. L'ouvrier appela un camarade. (...) ils empoignèrent la Vierge par les reins, puis la portèrent à l'écart, comme une grande fille blanche,

tombée raide d'une attaque nerveuse »⁽¹²⁰⁾.

Le programme narratif de l'abbé Mauduit est soldé par l'échec. Il en est parfaitement conscient ; il admet, reconnaît cette opposition entre la moralité apparente, affichée, et l'immoralité vraie et réelle, qu'il contribue à dissimuler : « Oh ! Seigneur, l'heure sonnait-elle de ne plus couvrir du manteau de la religion les plaies de ce monde décomposé ? Devait-il ne plus aider à l'hypocrisie de son troupeau (...) Fallait-il donc laisser tout crouler, au risque que l'Église elle-même fût éventrée par les décombres. (...) il agonisait d'impuissance et de dégoût. (...) il demandait pardon (...) de ses mensonges, (...) des complaisances lâches et de promiscuités infâmes. La peur de Dieu le prenait aux entrailles, il voyait Dieu qui le

reniait, qui lui défendait d'abuser encore de son nom, un Dieu de colère résolu à exterminer enfin le peuple coupable. (...) Alors, l'abbé Mauduit (...) pleurait comme Marie et Madeleine, il pleurait la vérité morte, le ciel vide »⁽¹²¹⁾. Cette ironie syntagmatique, qui joue sur la non-conformité des projets avec les résultats, s'explique par l'impuissance de l'abbé Mauduit à moraliser le mariage par la religion. Au lieu de sauver ces pécheurs, ils parviennent à l'égarer.

Par ailleurs, la fin du récit, laquelle répète ses débuts, entérine la posture ironique, contestataire du narrateur vis-à-vis de cette classe qui persévère dans la déchéance. À part le programme narratif d'Octave Mouret, la quête qui motive le parcours romanesque des autres acteurs, les replacent au point de départ. «À côté d'une transfiguration

dynamique articulant un changement d'état, il existe aussi une transformation de nature stationnaire articulant la persévérance ou la continuation d'un état »⁽¹²²⁾. Après le scandale de l'adultère, Auguste renoue avec sa femme Berthe; Duveyrier abandonné par Clarisse, prend une autre maîtresse; sa femme tient toujours salon, donne toujours concert; les ménages à trois suivent leur cours; et les bonnes, au courant de tout, énoncent le dernier mot sur les foyers bourgeois: «Toutes les braques se ressemblent. (...) C'est cochon et compagnie. »⁽¹²³⁾.

Tout comme *Pot-Bouille*, l'ironie, dans *L'Immeuble* Yacoubian, est un mode d'énonciation prépondérant. Focalisée sur la famille bourgeoise, dans le roman français, elle est destinée, dans le roman égyptien, à cibler le corps social, public, et

politique. Toutefois, dénonçant la duplicité des acteurs agents dans l'Histoire, dont l'être ne coïncide pas avec le paraître, le narrateur pose un regard « oblique », mais compatissant sur les acteurs exclus qui subissent l'Histoire.

Le discours ironique apparaît, dans l'incipit du récit, pour contester la déchéance de l'immeuble Yacoubian après la révolution de 1952 et condamner les officiers de l'armée qui en sont responsables. L'ironie factuelle⁽¹²⁴⁾ s'étayant du contraste entre l'état de l'immeuble, avant et après la révolution, trahit le point de vue politique du narrateur qui fait l'éloge des anciens locataires et tourne en dérision les femmes des officiers, qui empilent sans scrupule, volailles et domestiques dans les cinquante cabanes en fer de la terrasse : « les habitants de l'immeuble, à cette époque étaient

des aristocrates et des étrangers qui n'imaginaient pas qu'un être humain puisse dormir dans un espace aussi réduit. Dans leurs vastes et luxueux appartements (...) ils réservaient une pièce pour les domestiques. En 1952, éclata la révolution et tout changea. (...) Les femmes de ces officiers donnèrent une nouvelle utilisation aux cabanes en fer. Pour la première fois on y logea les (...) les cuisiniers, les petites bonnes amenées de leurs villages pour servir les familles des officiers. Certaines femmes d'officiers étaient d'origine populaire et cela ne les gênait pas d'y élever des lapins, des canards et des poules »⁽¹²⁵⁾.

Pris en charge par le discours du narrateur, le portrait de Zaki bey est saturé de nombreux effets d'ironie. Des notations d'ordre moral, physique et vestimentaire : vieillesse, dents artificielles,

cheveux rares et teints, complet porté hiver comme été, matin comme soir, amabilité manifeste vis-à-vis des gens du peuple, passion de la femme, amours placées sous le signe de l'hétéroclite, plaisanteries érotiques, intrusions évaluatives de la part du narrateur, dressent une caricature spirituelle de cet acteur décalé par rapport au temps. « Pour les habitants de la rue, c'est un aimable personnage folklorique, vêtu été comme hiver d'un complet dont l'ampleur dissimule un corps maigre et chétif, (...) son visage ridé de vieillard, ses épaisses lunettes, ses fausses dents brillantes et ses cheveux teints en noir dont les rares mèches sont alignées de gauche à droite pour cacher un crâne dégarni. (...) Zaki Dessouki est un personnage de légende, ce qui rend sa présence attachante, et pas totalement réelle

(...) Si l'on ajoute à cela son esprit enjoué, ses sempiternelles plaisanteries grivoises (...) on peut comprendre le secret de l'accueil chaleureux que lui font, tous les matins (...) les habitants de la rue »⁽¹²⁶⁾. Cependant, ce portrait modalisé ironiquement, pose un problème d'interprétation. Le narrateur se désolidarise-t-il de sa cible ? À la progression du récit, est laissé le soin de désambiguïser l'interprétation.

Outre ce portrait, le narrateur recourt au commentaire évaluatif pour se moquer de ce vieux coureur de jupons, dépouillé par la prostituée Rabab: « À cet instant, en sous-vêtements, avec son corps chétif et sa bouche édentée et close (il avait enlevé son dentier pour pouvoir embrasser sa bien-aimée), il ressemblait à un acteur comique au repos entre deux apparitions sur

scène. Profondément misérable, il prit sa tête entre ses mains »⁽¹²⁷⁾. L'ironie syntagmatique – l'issue fâcheuse de son aventure amoureuse : il sera chassé de sa propre maison par sa sœur dont la bague de diamants est volée -, le procédé du monde renversé, tournent en dérision sa déception : « Il se souvenait des efforts qu'il avait déployés et de l'argent qu'il avait dépensé pour Rabab, ainsi que de toutes les choses précieuses qu'elle lui avait volées. Comment cela avait-il pu lui arriver, à lui, le distingué Zaki Dessouki, le grand séducteur de femmes, l'amant des princesses ? Trahi et dépouillé par une méprisable prostituée. Peut-être était-elle maintenant avec son amant en train (...) de rire du vieux jobard qui avait gobé la farce »⁽¹²⁸⁾.

Suite à cette séquence narrative, une sorte de retour sur soi, lyrique,

exprimé par le DIL, dresse une éthopée valorisée du personnage : indulgence à l'égard de sa sœur, bonté, honnêteté, solitude, regrets face à sa vie marquée par bien de déboires, interrogations sur la mort, le bien et le mal : « il ne la chasserait pas parce que c'était sa sœur. (...) Quoi qu'elle ait fait, il ne parvenait pas à oublier l'ancienne image d'elle qu'il aimait. Comme elle était douce (...) Il (...) se demandait d'où lui était venue cette cruauté (...) Zaki ressentit peu à peu la tristesse le recouvrir (...) Si la révolution avait échoué, (...) Zaki bey aurait vécu sa véritable vie, celle qui était digne de lui »⁽¹²⁹⁾; « Dieu le torturait-il après sa mort ? il n'était pas croyant, il ne priait pas et ne jeûnait pas, mais tout au long de sa vie il n'avait fait de mal à personne. Il n'avait ni fraudé ni volé ni usurpé les droits du prochain. Il avait toujours été

parmi les premiers à aider les pauvres et, en dehors de l'alcool et des femmes, il ne croyait pas avoir commis de péchés à proprement parler »⁽¹³⁰⁾.

La fin de sa carrière romanesque est modalisée ironiquement. Au lieu de le tromper, de lui subtiliser sa signature, pour aider Malak à mettre sa main sur son appartement après sa mort, Boussaïna tombe amoureuse de lui et devient sa femme : « l'affaire n'était pas facile car il n'était pas ce vieux antipathique qu'elle s'était imaginé. Au contraire, il était gentil, poli, il la traitait avec respect et elle n'avait jamais l'impression avec lui de faire une tâche rétribuée comme avec Talal qui lui enlevait ses vêtements et tripotait son corps sans lui dire un seul mot. Zaki était délicat avec elle (...) Il respectait ses sentiments »⁽¹³¹⁾ ; « Ses sentiments à

son égard s'étaient progressivement renforcés jusqu'à ce qu'elle découvre, ce matin-là, qu'elle l'aimait. (...) Ce n'était pas l'amour enflammé qu'elle avait éprouvé pour Taha, mais un autre amour différent, calme et solide, plus proche du bien-être, de la confiance et du respect »⁽¹³²⁾. Le renversement de la situation fonctionne alors, en faveur de Zaki, et, confirme ce point de vue compatissant du narrateur, sur ce nostalgique de l'Égypte d'antan.

Ce même type de regard se pose sur Taha. Rêvant d'intégrer l'académie de police, de devenir officier, d'épouser Boussaïna, sa bien-aimée, de fuir sa situation de fils de concierge, comptant seulement sur sa foi en Dieu et sur sa piété, son idéalisme et sa naïveté sont ironisés par le narrateur : « Il croyait fermement que Dieu allait exaucer tous ses rêves, d'abord

parce qu'il craignait Dieu de toutes ses forces, qu'il observait les obligations religieuses»⁽¹³³⁾. La non-coïncidence avec le réel de ce discours syllogistique, la citation d'un verset coranique, inadéquate à la situation, dévaluent la logique argumentative de cet acteur incapable d'assurer un raisonnement approprié à l'égard de sa vie. Sa crédulité est également ridiculisée par Boussaïna: «Elle en avait assez de son optimisme, concernant le futur. Elle s'emportait et se moquait de lui en disant : «Tu te prends pour Abd el-Halim Hafez, l'enfant pauvre et courageux qui, en luttant, réalise ses espérances »⁽¹³⁴⁾. Cette ironie annonce son échec pragmatique, lequel, l'engage dans la voie opposée : au lieu d'être membre d'un institut au service du régime, il emprunte la voie de l'islamisme armé, et entre en conflit avec le régime en place.

Cette inversion ironique, n'a pas pour cible l'acteur, mais le régime injuste et corrompu qui ne lui a laissé aucune autre issue.

Le narrateur suit de près ce processus du lavage de cerveau, que subit Taha : « À vrai dire, il tira un grand profit de ces discussions. Pour la première fois, il comprit que la société égyptienne en était encore à l'âge de l'ignorance et qu'elle n'était pas une société musulmane parce que son chef faisait obstacle à la loi de Dieu dont les commandements étaient violés au grand jour, que la loi de l'État autorisait l'alcool, la fornication, le prêt à intérêt. Il apprit également la signification du communisme qui était contre la religion et les crimes d'Abdel Nasser contre les frères musulmans. Il lut avec eux les écrits d'Abu el-Ala el-Mawdudi, de Sayyed Qotb, de Youssef el-Karadaoui et de Abû

Hâmid al-Ghazalî »⁽¹³⁵⁾. Ce discours modalisé par « à vrai dire » et le jugement de valeur qui suit, révèlent l'ironie du narrateur qui dévalue, à la fois, le contenu du discours et Taha qui y croit.

Le discours du cheikh Chaker, un des leaders du mouvement islamiste et terroriste, est également ciblé par le narrateur : « Mes chers fils et mes chères filles, ceux qui nous gouvernent prétendent appliquer la loi de l'Islam et ils assurent en même temps qu'ils gouvernent démocratiquement. Dieu sait qu'ils mentent doublement. La loi de l'islam est contrecarrée dans notre infortuné pays. Nous sommes gouvernés par la loi française laïque qui autorise l'alcoolisme, la fornication, l'homosexualité (...) Quant au prétendu État démocratique, il organise la fraude des élections (...) L'islam et la

démocratie sont deux contraires qui ne se rejoignent jamais »⁽¹³⁶⁾. Nous ne pouvons pas prétendre que le narrateur se désolidarise entièrement de ce discours direct, s'étendant sur quatre ou cinq pages, surtout de ces parties évoquant la fraude électorale, la torture des prisonniers islamistes, la plaie vivante du conflit arabo-israélien. Toutefois, ce discours citant un verset coranique décontextualisé, inadéquat au réel - Dieu affirmant que ceux qui sont tués en luttant contre les mécréants, ne sont pas morts, mais vivants et comblés de Ses bienfaits-, incitant les jeunes à porter les armes contre la société « infidèle » où ils vivent, et le régime dictatorial qui la régit ; ce discours placé sous l'égide d'une interprétation littérale du coran, prétendant que l'homosexualité, l'adultère et l'alcool sont légitimes en Égypte, indiquant qu'Islam et

démocratie s'excluent, alors que le contraire est vrai, est mis à distance par le narrateur. Le mode de discours rapporté fonctionne en tant que signal de son désengagement ironique et de sa contestation de cette ossature argumentative.

Taha est, en fait, la victime et de ce discours, et de l'injustice du régime. Le narrateur le décrivant mourir, le représente en tant que martyr, joignant un monde accueillant, où il trouve enfin, le repos: « la douleur effrayante disparaissait peu à peu. Il sentit un bien-être étrange l'envelopper et l'enfermer au plus profond de lui-même. Puis des voix lointaines, surabondantes, parvinrent à son oreille : des sons de cloche, des cantiques, des hymnes murmurés se répondant les uns aux autres, se rapprochaient de lui, comme s'ils l'accueillaient dans un nouveau monde »⁽¹³⁷⁾.

Cette ironie compatissante n'est pas le lot des acteurs agents dans l'Histoire, des représentants des institutions, lesquels détiennent des parcelles du pouvoir. Le discours ironique du narrateur met en accusation la duplicité de ces personnages de gardiens de la loi, qui enfreignent la loi, au gré de leurs intérêts et de leur cupidité.

Le portrait caricatural de Kamel El-Fawli, responsable de la fraude électorale en Egypte, l'exagération de ses traits dissymétriques, les évaluations laudatives se muant en blâme, s'avèrent être l'arme biaisée par laquelle le narrateur l'attaque: « El-Fawli laissait dans l'esprit de celui qui le voyait, une impression contradictoire. D'un côté, son intelligence, sa vivacité d'esprit (...) de l'autre, son corps obèse, son ventre tombant (...) les couleurs laides et mal assorties de ses vêtements, ses cheveux teints

d'une manière grossière, son épais visage charnu, son regard effronté, brutal et faux, sa façon vulgaire de parler (...) tout cela rendait son apparence un peu comique (...) laissait également à l'esprit un désagréable sentiment de répulsion »⁽¹³⁸⁾. Subordonnant ses principes et sa conduite à son intérêt personnel, le narrateur recourt à l'énumération placée sous l'égide du contraste entre les diverses idéologies qu'il adopte, de l'inversion de ses positions politiques, pour dénoncer son opportunisme. « Kamel el-Fawli adhéra successivement à toutes les organisations de masse du pouvoir : le Comité de libération (...) l'Union socialiste (...) et finalement le Parti national démocratique. À travers tous ces avatars, c'était toujours lui qui manifestait le plus d'enthousiasme pour les principes du parti du gouvernement (...) À

l'époque de Nasser, il prononçait des conférences (...) sur l'inéluctabilité de l'avènement du socialisme (...) Lorsque le gouvernement se retourna vers le capitalisme, il devint l'un des plus farouches partisans des privatisations et de la liberté économique »⁽¹³⁹⁾. Puis, le narrateur se lance dans une diatribe contre ce politicien corrompu qui fait du trafic d'influence : « il couvre sa corruption par des combines, des échanges de services et de facilités qui rapportent des millions aux grands responsables politiques »⁽¹⁴⁰⁾.

L'hypocrisie du hadj Azzam est, pareillement, prise en charge, par le discours ironique du narrateur. Celui-ci s'appuie sur l'inversion pour condamner son programme narratif. Son portrait-charge s'étaye de contraste entre ses antécédents et son état

présent : indigence, dénuement vs opulence, respectabilité, élégance, physique agréable vs dégradation morale, corruption: « Si ce n'étaient son âge avancé (...) le hadj Mohammed Azzam pourrait passer (...) pour un roi sur son trône avec son air hautain et son calme inébranlable, avec son élégance, sa fortune, son visage rose éclatant de santé et sa peau lisse et brillante »⁽¹⁴¹⁾ ; « Le cheikh millionnaire (...) n'était trente ans plutôt qu'un pauvre hère (...) débarquant au Caire pour y assurer sa subsistance. Les gens âgés de la rue Soliman-Pacha se souviennent de lui, assis par terre (...) avec sa galabieh (...) une petite boîte de bois devant lui. Il avait commencé par cirer des chaussures (...) Puis il avait disparu pendant vingt ans avant de réapparaître soudainement, fortune faite. Le hadj Azzam dit qu'il travaillait dans le Golfe mais

les gens de la rue ne le croient pas. Ils disent qu'il a été condamné et emprisonné pour trafic de drogue et certains assurent qu'il continue à œuvrer dans le secteur des stupéfiants. »⁽¹⁴²⁾. À la fin du récit, le Grand Homme le menace de lui faire perdre la concession japonaise des automobiles, au cas où il ne consent pas à lui verser le quart des bénéfices, tout en le démasquant : « tu fais l'idiot ? Tes revenus principaux viennent d'un travail sale qui n'est pas la concession japonaise. En un mot tu es un trafiquant de drogue. (...) des enquêtes de la Sécurité d'État (...) nous savons tout. C'est nous qui les avons stoppées et c'est nous qui pouvons, bien sûr, à n'importe quel moment les réactiver et te perdre »⁽¹⁴³⁾. Ce renversement de la situation- le dupeur dupé- tourne en dérision cet homme d'affaires, et condamne la

corruption du régime en place.

L'image de soi élogieuse du hadj Azzam, en contraste avec son être réel, est ciblée par le narrateur: «cette décence ainsi que son éloignement de tout ce qui déplaît à Dieu étaient la cause principale de toute la réussite à laquelle il était parvenu (...) pas une seule fois, le hadj Azzam n'avait commis l'adultère »⁽¹⁴⁴⁾. Ce scrupule religieux, le mène à faire un second mariage : un mariage légitime, mais impitoyable. Il épouse Soad, veuve et mère, abuse de sa pauvreté, en lui imposant des conditions inexorables : maintenir secret le mariage, vivre loin de son enfant, ne pas tomber enceinte. Lorsqu'elle enfreint le dernier engagement, il lui fait subir un avortement forcé et la divorce. La religiosité apparente qui bafoue les valeurs religieuses fondamentales,

dissimule un caractère criminel, et une laideur morale.

La première sourate du Coran récitée après que le hadj Azzam ait offert un pot-de-vin d'un million de livres à El-Fawli, pour se faire élire député, certains rites islamiques pratiqués, après qu'il ait remporté les élections falsifiées : prosternations d'actions de grâce, bêtes égorgées, sommes d'argent distribuées aux pauvres ; le projet du port de voile financé par Abou Hamido, son adversaire, lequel n'est qu'un moyen pour couvrir son trafic de drogue, produisent des effets ironiques, qui condamnent cette religion de pure façade pratiquée par ces personnages doubles. D'ailleurs, la religion est exploitée à des fins irrégieuses. Les cheikhs islamistes manipulent le discours religieux pour des objectifs politiques, alors

que la piété pharisienne des hommes d'affaires, masque leur corruption.

Conclusion

Discours sérieux et ironique, regard direct et oblique, s'enchevêtrent pour peindre une image en miniature de deux villes en pleine mutation, pour contester deux sociétés détraquées, et pour décrire une « Histoire (...), un changement, qui au lieu de promouvoir et d'intégrer l'individu dans un ensemble supérieur, le rejette à la vie privée, lieu majeur (...) d'où se voit et se dit la crise, la fermeture de l'espoir, la consolidation de nouveaux pouvoirs d'exclusion»⁽¹⁴⁵⁾.

=====

Notes

- 1- PH. Hamon, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-*

Macquart d'Émile Zola, Genève, Librairie Droz S.A., 1983, p. 29.

2- *Ibid*, p. 35.

3- *ibid*.

4- M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1978, p.237.

5- E. Zola, *Les Rougon Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire, III*, Paris, Éditions Fasquelle et Gallimard, 1964, p.6

6- *Ibid*, p.20.

7- *Ibid*, p.4.

8- *Ibid*, p.7.

9- *Ibid*, p.5.

10- *Ibid*, p.6.

11- *Ibid*, p.7.

12- *Ibid*, p.3

13- *Ibid*, p.5.

- | | |
|---|---|
| 14- Ibid, pp.8-9. | 31- E. Zola ,op.cit. p.7. |
| 15- Ibid,p.35. | 32- Ibid, p.124. |
| 16- Ibid, p.7. | 33- Ibid, p. 172. |
| 17- Ibid, p.8. | 34- Ibid. |
| 18- Ibid, p.9. | 35- Ibid, p.3. |
| 19- Ibid. | 36- Ibid, p.13. |
| 20- Ibid. | 37- Ibid, p. 21. |
| 21- Ibid, p.26 | 38- Ibid, p. 98. |
| 22- Ibid, p.107. | 39- Ibid, p.383. |
| 23- Ibid, p.9. | 40- Ibid, pp. 130-131. |
| 24- Ibid,p.264. | 41- Ibid, pp. 368-369. |
| 25- Y,pp. 85-87; pp.219-220. | 42- A. El Aswany, L'Immeuble
Yacoubian, traduit de l'arabe par
Gilles Gauthier, Paris, Actes
Sud, 2006, p.9. |
| 26- Ibid, p.87. | |
| 27- Ibid, p.363. | |
| 28- Ibid, p.8. | 43- Ibid, p. 220. |
| 29- Ibid, pp. 8-9. | 44- Ibid, p.19. |
| 30- M. Bakhtine, Esthétique de la
création verbale, Paris, Éditions
Gallimard, 1984, p.232. | 45- Ibid, p. 220. |
| | 46- Ibid, p. 184. |
| | 47- Ibid, p. 46. |

- 48- Ibid, p. 47.
- 49- Ibid, p. 217.
- 50- P. Barbéris, Le prince et marchand. Idéologiques : la littérature, l'histoire, Paris, Fayard, 1980, p.394.
- 51- A. El Aswany,op.cit. p.217.
- 52- PH. Hamon, Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle, Paris, José Corti, 1989 p. 10
- 53- A. El Aswany ,op.cit.p. 23.
- 54- Ibid, pp. 185-186.
- 55- Ibid, pp. 86-89.
- 56- Ibid, p. 11.
- 57- Ibid, p. 267.
- 58- Ibid, p.54.
- 59- Ibid, p 51.
- 60- Ibid, p. 101.
- 61- Ibid, p. 71.
- 62- Ibid, p. 83.
- 63- Ibid, p. 267.
- 64- Ibid, p. 95.
- 65- Ibid, p. 267.
- 66- PH. Hamon, L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique, Paris, Hachette Livre, 1996, p.83.
- 67- pp.93-94.
- 68- E. Zola ,op.cit. p. 20.
- 69- Ibid, p. 6.
- 70- Ibid, p. 8.
- 71- Ibid, pp. 7-8.
- 72- PH. Hamon, L'Ironie littéraire, p.29.
- 73- Ibid, p. 64.
- 74- E. Zola, op.cit. p.5.
- 75- Ibid, p. 149.
- 76- Ibid, p, 62.

- | | |
|-------------------------------------|-------------------------------------|
| 77- Ibid, p. 66. | 93- Ibid, p. 134. |
| 78- Ibid, p.114. | 94- Ibid, p. 131. |
| 79- Ibid, p.171. | 95- PH. Hamon, L'Ironie littéraire, |
| 80- Ibid, p. 225. | p. 64. |
| 81- Ibid, p. 242-243. | 96- E. Zola, op.cit. p.132. |
| 82- Ibid, p. 246. | 97- Ibid, p. 195. |
| 83- PH. Hamon, L'Ironie littéraire, | 98- Ibid, pp. 309-310. |
| p.29. | 99- Ibid, p. 310. |
| 84- E. Zola ,op.cit. p.269. | 100- Ibid, p. 311. |
| 85- Ibid, p. 283. | 101- Ibid, p.95. |
| 86- Ibid, p. 284. | 102- Ibid, p. 379. |
| 87- Ibid, p. 290-291. | 103- Ibid, p. 4. |
| 88- Ibid, p. 292. | 104- Ibid, p. 5. |
| 89- PH. Hamon, L'Ironie littéraire, | 105- Ibid, p. 99. |
| p. 65. | 106- Ibid, p. 100. |
| 90- E. Zola,,op.cit. p.82. | 107- Ibid, p. 360. |
| 91- Ibid, p. 131. | 108- Ibid, p. 100. |
| 92- Ibid, pp. 95-96. | 109- Ibid, p. 109. |

- 110- Ibid, p. 217.
- 111- Ibid, pp. 102; 116-117.
- 112- Ibid, p. 116.
- 113- Ibid, p. 96.
- 114- y, P H. Hamon, L'Ironie littéraire,
pp. 66-67.
- 115- E. Zola, op.cit. p.150.
- 116- Ibid, p. 358.
- 117- Ibid, p. 359.
- 118- Ibid, p. 175.
- 119- Ibid, p. 174.
- 120- Ibid, p. 175.
- 121- Ibid, pp. 365-366.
- 122- A. J. Greimas, J. Courtés,
Sémiotique. Dictionnaire
raisonné de la théorie du
langage. Tome II, Paris,
Hachette, 1986, p. 179.
- 123- E. Zola, , op.cit. p.386.
- 124- y, PH. Hamon, L'Ironie littéraire,
p. 15.
- 125- A. El Aswany, op.cit. pp.20-
21.
- 126- Ibid, pp. 9-10.
- 127- Ibid, p. 87.
- 128- Ibid, p.88.
- 129- Ibid, pp. 150-151.
- 130- Ibid, p. 153.
- 131- Ibid, p. 214.
- 132- Ibid, pp. 250-251.
- 133- Ibid, p. 31.
- 134- Ibid, p. 66.
- 135- Ibid, pp. 125-126.
- 136- Ibid, pp.130- 131.
- 137- Ibid, p. 323.
- 138- Ibid, pp. 113-114.
- 139- Ibid, p. 110.

140- Ibid, p. 111.

Gilles Gauthier, Paris, Actes Sud,
2006.

141- Ibid, p. 68.

○ Hamon, PH. Le personnel du roman.

142- Ibid, p. 70.

Le système des personnages dans les

143- Ibid, p. 307.

Rougon-Macquart d'Émile Zola,

144- Ibid, p. 72.

Genève, Librairie Droz S.A., 1983.

145- P. Barbéris, op. cit, p.145.

○ Expositions. Littérature et
architecture au XIX^e siècle, Paris,
José Corti, 1989.

Bibliographie

○ Bakhtine, M, Esthétique et

○ L'Ironie littéraire. Essai sur les
formes de l'écriture oblique, Paris,
Hachette Livre, 1996.

○ -théorie du roman, Paris,

○ - Éditions Gallimard, 1978.

○ Esthétique de la création verbale,
Paris, Éditions Gallimard, 1984.

○ Barbéris, P. Le prince et marchand.

Idéologiques : la littérature,
l'histoire, Paris, Fayard, 1980.

○ Zola, E. Les Rougon Macquart,
*Histoire naturelle et sociale d'une
famille sous le second Empire, III*,
Paris, Éditions Fasquelle et Gallimard,
1964.

* * * *

○ El Aswany, L'Immeuble
Yacoubian, traduit de l'arabe par