

La baronne de Minutoli et Zaki Moubarak:
deux expériences esthétiques /aïsthésique du voyage

البارونة دى مينوتولى وذكى مبارك:
خبرتات حسياتان / جماليتان فى أدب الرحلات

Dr. Hani Georges Fanous Sourial
Maître de Conférence - Département de françaises
Faculté Al-Alsun-Université Ain Chams

هانى جورج فانوس سوريال
مدرس - قسم اللغة الفرنسية
كلية الألسن - جامعة عين شمس

Résumé

Puisque la littérature de voyage se ramène le plus souvent à une transcription d'une expérience donnée pour vécue par l'écrivain voyageur, elle se trouve intimement liée à la perception dite discursive. Dans ce genre discursif, l'énonciation est en quelque sorte contrôlée par la perception sensorielle qui impose une certaine orientation sur les choix lexicaux, syntaxiques, figuratifs, Tout en faisant appel à l'approche de Pierre Ouellet qui distingue les modes collectifs de la perception discursive, l'esthésie, et les modes singuliers, l'esthèsie, nous allons présenter une lecture sémiotique de deux textes de voyage de deux langue différentes, le français et l'arabe, ayant en commun la même expérience perceptive dans le but de faire montre comment chacun des deux écrivains se crée un idiolecte esthésique qui lui soit propre

Mots –clés:

Perception discursive, esthésie, esthèsis, littérature de voyage

La baronne de Minutoli et Zaki Moubarak: deux expériences esthétiques /ästhétique du voyage

Je vois, je dis ce que je vois et quel
effet produit sur moi ce que je vois
et rien de plus.

Bécharde (Frédéric), 1872, *De Paris
à Constantinople, notes de voyage*,
Paris, E.Denti, p.III)

Introduction

Il va de soi que les textes de voyage tiennent plus que tout autre discours à exploiter les enjeux de la perception, notamment visuelle, des écrivains – voyageurs. Ceux – ci transcrivent en discours leurs expériences sensorielles, à savoir ce qu'ils ont vu, entendu ou goûté, comme s'ils voyagent à la place du lecteur pour lui donner à voir, à entendre ou à goûter. Les récits de voyage ne nous montrent pas seulement ce que le narrateur - voyageur a fait ou subi mais notamment ce qu'il a déjà aperçu.

Ainsi la perception discursive, autrement dit, l'expérience perceptive telle qu'elle s'exprime discursivement tout en donnant naissance à ce qu'on appelle l'esthésie, fait – elle partie intégrante de la signification du discours de voyage. D'abord, on perçoit le réel vécu, puis on l'énonce sous une forme discursive: l'énonciation de tels discours est en quelque sorte contrôlée par la perception sensorielle.

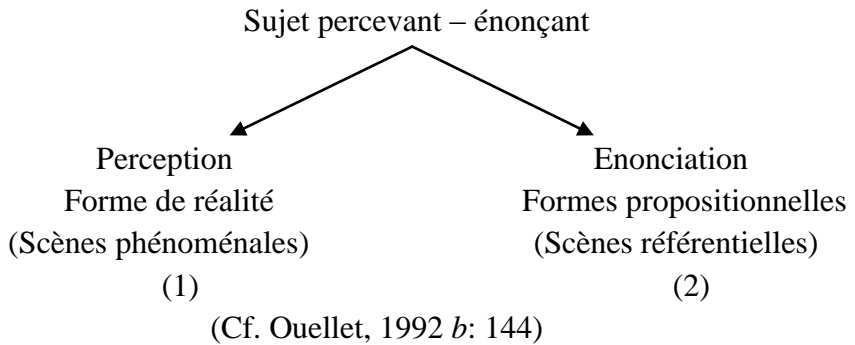
Mais sous quelle forme se présente ce contrôle qu'exerce la perception sur le processus de l'énonciation? Le sémioticien canadien Pierre Ouellet a essayé tout au long de ses travaux (Cf. 1992 *a*, 1992 *b*, 2000, entre autres) de répondre à cette question tout en spécifiant le rapport entre la perception discursive, d'une part, et, d'autre part, la structure morphosyntaxique de l'énoncé, le choix du vocabulaire et des prédicats perceptifs.

D'après cette perspective, nous allons explorer deux textes de voyage appartenant à deux langues et deux époques différentes mais qui ont en commun d'exploiter la même situation perceptive, à savoir l'approche du rivage et le moment du débarquement: un texte français de la baronne de Minutoli écrit en 1820 environ et un texte arabe de Zaki Moubarak écrit en 1931. Notre but est de démontrer comment chacun des deux écrivains voyageurs exprime d'une manière singulière cette expérience perceptive, qui est à l'origine de son écriture, de sorte que nous avons affaire à deux expériences perceptives et esthétiques particulières.

1. La perception discursive

Toute énonciation présuppose une expérience perceptive préalable qui lui a donné naissance. Cette expérience définie comme "*une mise à l'épreuve de soi dans le monde*" (Pignier, 2012: 32) implique de facto une relation entre un sujet percevant et un objet perçu. La prise de parole est ainsi fondée sur un acte perceptif accompli par un corps propre, lequel se situe en tant que centre de référence sensible et surtout en tant que médiateur entre ce qui relève de l'extérieur de l'être, à savoir l'extéroceptif et ce qui relève de l'intérieur, à savoir l'intéroceptif (Cf. Fontanille, 1999: 93) Rappelons que la perception est aussi et surtout un acte signifiant parce que notre conscience appréhende le contenu des objets perçus tout en lui donnant du sens. Autrement dit, la perception tient précisément à transformer les informations brutes en significations (Cf. Barbara, 2009: 4).

Le schéma suivant pourrait bien rendre compte du rapport entre perception et énonciation:



La perception porte d'abord sur des formes de réalité qui s'articulent en scènes phénoménales, c'est – à-dire, en scènes de réalité telle qu'elle apparaît aux sens. L'énonciation en second lieu travaillant sur des formes propositionnelles ou discursives donne naissance à des scènes référentielles, à savoir des formes discursives qui font référence à la réalité. Ce schéma se rapproche de celui qu'a déjà avancé Adel El Zaïm, (1995), pour caractériser l'ancrage du perceptif sur le langagier: selon lui, la perception est la première étape suivie d'une certaine conceptualisation, à savoir la représentation intellectuelle tirée de l'expérience perceptive et enfin la sémiotisation qui correspond à l'énonciation puisqu'on recourt à un système sémiotique comme la langue pour énoncer et mettre en discours nos perceptions conceptualisées:

1- Perception —→ 2- conceptualisation —→ 3- sémiotisation
(énonciation) (1993: 54)

Ainsi la signification du discours est –elle intimement liée à l'activité perceptive du sujet parlant: la perception pourrait être considérée comme génératrice des formes signifiantes du discours (Cf. Bertrand, 2002:75).

Une fois verbalisée, c'est –à-dire, exprimée en discours, l'activité perceptive donne naissance à ce qu'on appelle la perception discursive qui peut être définie comme la manière dont nous nous représentons

l'expérience perceptive à travers la forme et le contenu d'une certaine pratique discursive. Le discours qui manifeste alors un certain mouvement perceptif s'y déployant ne nous présente pas des faits mais plutôt des perceptions de faits, à savoir la manière dont l'énonciateur perçoit les faits discursivement exprimés (Cf. Ouellet, 1992 *b*: 110).

En termes phénoménologiques, nous pourrions dire avec Ouellet que le discours ne réfère pas dans ce cas au monde lui – même mais plutôt au mode d'apparaître du monde vécu, à savoir comment le monde est perçu, conceptualisé, catégorisé, par un sujet percevant /énonçant à travers les actes de perceptions qu'il y accomplit comme voir, entendre, sentir, ..etc (Cf. Ouellet, 1992 *a*: 7) : le sémioticien parle à cet égard de la double intentionnalité ou de la double visée de l'acte discursif qui vise d'abord un acte perceptif lequel, à son tour, vise le monde vécu (Cf. Ouellet, 1992 *b*: 130). Il est à noter que les modes de la perception discursive donnent lieu à ce que l'on appelle "l'esthésie" et l'esthèsis qui font le propre du discours littéraire.

1.1.Esthésie et esthèsis

Lorsque la perception passe en discours, on entre nécessairement dans le domaine de l'esthésie qui désigne "*la perméabilité du corps au monde de l'entour*" (Ouellet, 1992 *b*: 179): elle manifeste ainsi une certaine présence au monde enracinée dans le corps propre du sujet percevant.

Ouellet a avancé une distinction assez importante, au moins pour notre propos, entre l'esthésie et l'esthèsis (l'aïsthèsis selon l'étymologie grecque) : la première s'applique aux configurations socio- culturelles de la perception discursive, c'est-à-dire, comment on représente notre activité perceptive, notre sensibilité, à travers les formes d'expression discursive comme celles qui sont en jeu dans la littérature d'une époque ou d'une société donnée; quant à la seconde, elle s'avère être l'exploitation singulière de telles configurations que représente l'esthésie (Cf. Ouellet, 2000: 46). Chaque courant littéraire, à titre d'exemple, a ses

propres modes d'expression des expériences perceptives qui sous-tendent les textes. Cependant, chaque écrivain exprime son expérience d'une manière singulière qui lui est propre mais dans le cadre de l'esthésie de son époque ou du courant littéraire dont il se réclame. La relation entre les deux est donc réciproque et très dynamique: chaque esthésie n'était au préalable qu'une esthèsis transformée à force d'être exploitée en configurations collectives. Ne peut-on alors envisager le style d'un écrivain comme une esthèsis ou un idiolecte esthésique?

Cette distinction entre l'esthésie et l'esthèsis en rappelle une autre entre la perception sociale portant sur la manière dont une collectivité socialement et historiquement déterminée se représente un phénomène quelconque et la perception sensorielle qui concerne l'acte de perception immédiat (Cf. Ouellet, 1995: 38, 39): l'esthésie doit donc être prise en charge, à travers l'activité discursive, par une force énonciative singulière qu'est l'esthèsis (Cf. Pignier, 2012: 47). Les deux coexistent alors dans le discours littéraire mais on a souvent affaire à des prédominances: tantôt prédomine l'orientation vers l'expression collective de la perception, tantôt l'orientation vers l'originalité, à savoir l'expression singulière de l'expérience perceptive.

Le propre de l'approche de Ouellet ne réside pas uniquement en cette distinction esthésie / esthèsis mais aussi en ce fait que l'esthésie / esthèsis est discursivement repérable: les figures discursives, le choix des lexèmes, la syntaxe de l'énoncé - entre autres manifestations discursives - gardent la trace de l'orientation perceptive du discours tout en constituant des couches où la distinction esthésie / esthèsis fait son apparition (Cf. Ouellet, 2000: 155, 156).

1.2. Le texte de voyage : un texte esthésique

Dans cette perspective, il nous paraît que l'enjeu principal du texte littéraire est de mettre en scène cette perception discursive dans son versant collectif ou singulier: il nous fait vivre une expérience perceptive dont le support est certes imaginaire car construit d'images mentales

résultant de notre double connaissance du monde et de la langue (Cf. Ouellet, 2000: 9, 10). Loin de représenter le monde réel, la littérature représente plutôt le processus perceptif effectué par un sujet percevant ou plus précisément par le corps propre d'un sujet qui perçoit lui-même le réel ou bien met en scène d'autres sujets de perception. Partant, la réalité dont il s'agit en littérature est donc fonction de sa relation, à elle, avec la perception.

Le texte littéraire a alors pour rôle de produire et de reproduire les esthésies / esthesis de sorte que la différence entre les textes tient moins à celle des thématiques qu'aux modes de présenter aux lecteurs l'activité perceptive des sujets d'énonciation ou des sujets énoncés.

Il va sans dire que le texte de voyage exploite à merveille cet ancrage perceptif du discours littéraire: essentiellement basé sur une expérience perceptive donnée pour vraie, le texte de voyage, plus que tout autre texte, fait appel au référent (Cf. Gannier, 2001: 35). Sans perception, la narration de voyage serait impossible (Cf. Berty, 2001: 25): il s'agit donc d'un texte esthésique par excellence car la perception y joue un rôle prépondérant.

Dans ce qui va suivre, nous allons étudier deux textes de voyage: celui de la baronne de Minutoli et celui de Zaki Moubarak afin de montrer comment chacun des deux écrivains exprime son expérience perceptive tout en recourant aux ressources que lui offre sa langue et surtout comment cette perception exprimée en discours exerce un contrôle indéniable sur tout le processus énonciatif en jeu.

2. Le texte de la baronne de Minutoli: le charme sensoriel de l'Orient

La baronne de Minutoli est venue en Egypte en 1820 en compagnie de son mari chargé alors d'une mission archéologique. Dans son livre intitulé *Souvenirs d'Egypte*, elle raconte le parcours qu'elle a suivi à travers le pays, les villes qu'elle a visitées et surtout les mœurs des habitants. Ce texte qui en est tiré met en scène les premiers moments de

son débarquement au bord de Damiette, au nord de l'Égypte: l'aspect de cette ville l'a à première vue, profondément frappée.

En sortant de la barque, je fus frappée agréablement par le coup d'œil le plus riant et le plus varié. La ville de Damiette est bâtie sur la rive droite du fleuve, et son premier aspect me rappela quelques –uns des quartiers de Venise; les maisons donnant toutes de ce côté sur le Nil et sur la campagne avec leurs balcons, leurs terrasses et leurs pavillons, n'offrent pas l'insipide monotonie de la plupart des habitations orientales, qui, vues de la rue, ressemblent assez, par leurs toits aplatis et le manque de fenêtres, à de simples murs de clôture. Chacune des maisons de Damiette a son petit port pour y faciliter l'apport des embarcations de tout genre; car le commerce de cette ville, en café, riz, fèves et étoffes de lin, est très actif et s'étend en Syrie et dans tous les ports du Levant. Des barques sans nombre et des gondoles, appelées canges, élégamment décorées, montaient et descendaient le fleuve, et, comme pour ne pas laisser ce tableau mouvant sans quelque contraste qui lui prêtât un nouvel intérêt, devant chacun de ces maisons, des groupes de Turcs, assis gravement, les jambes croisées, sur de riches tapis, fumaient leur longues pipes avec un calme imperturbable. Je quittai la barque, suivie de mon cortège et j'entrai dans une vaste salle au rez – de- chaussée (...)
(La baronne de Minutoli, *Une maison levantine et ses usages domestiques*, in Sarga Moussa (éd.), *Voyage en Égypte*, p. 641)

2.1. L'expérience perceptive

L'écrivaine installe dès la première ligne la situation perceptive puis elle détaille les éléments constitutifs du tableau, à savoir les maisons, le Nil, les gondoles, le groupe d'habitants turcs. La première phrase *En*

sortant de la barque, je fus frappée agréablement par le coup d'œil le plus riant et le plus varié mérite bien qu'on s'y arrête parce qu'elle constitue la clé de voûte de la situation énonciative qui fonde le texte. Ce qui a frappé d'abord l'écrivaine, ce n'est pas le paysage lui-même mais plutôt son coup d'œil à elle qui est à l'origine de cet étonnement soudain. Mais ce coup d'œil est riant et varié, ce qui s'applique bien évidemment au paysage perçu: le coup d'œil qui est normalement le moyen de la perception visuelle devient chez Minutoli un objet de perception, remplaçant ainsi le paysage proprement dit. On assiste alors à une fusion assez originale entre le corps propre de l'écrivaine que représente l'œil et le tableau mouvant que celui-ci percevait: l'objet perçu comme tel, appelé alors noème, est transformé en point d'origine de cette visée (Cf. Barbara, 2009: 62).

D'ailleurs, placé au tout début, le gérondif *En sortant* met ainsi en relief un débrayage spatio-temporel qui prépare les descriptions à suivre: l'écrivaine installe ainsi une frontière entre l'espace de la barque et celui du rivage, à savoir l'univers marin et l'univers terrestre et aussi entre le temps du voyage et celui de l'approche du bord. Un nouveau monde s'ouvre devant ses yeux amenant sûrement de nouveaux modes de perception.

Quant au verbe de perception utilisé, à savoir le verbe *frapper* métaphoriquement employé comme verbe de perception, il ne fait qu'installer cette expérience perceptive initiale sous le signe de la soudaineté, du choc: rappelons que selon Robert (2009), frapper signifie "marquer quelque chose d'une empreinte par un choc, une pression". Cependant, l'adverbe de manière *agréablement* modalise euphoriquement ce coup de frappe assez fort tout en attribuant à la soudaineté un caractère joyeux.

A ce stade, et tout en faisant appel à cette phrase – clé, nous pourrions schématiser comme suit les caractéristiques interdépendantes de l'expérience perceptive qui sous-tend le texte de Minutoli:

- la soudaineté: dans la mesure où le paysage marque le sujet percevant d'un choc mais d'un choc agréable.
- la réflexivité: si le sujet est frappé, c'est surtout par son propre coup d'œil qui se confond avec le paysage. On assiste ainsi à une fusion entre le sentant et le senti, ce qui correspond parfaitement à la notion de l'esthésie chez le phénoménologue Merleau-Ponty (Cf. Escoubas, 2004: 207).
- l'éblouissement: la soudaineté conduit à l'éblouissement qui affecte le sujet tout en le rendant un sujet passif: on peut dans ce cas parler avec Greimas de "saisie esthésique" dont les éléments constitutifs sont, entre autres, le statut particulier de l'objet perçu, érigé comme ici, en sujet, la relation sensorielle entre percevant et perçu, l'espoir d'une jonction à venir (Cf. Greimas, 1987: 22)
- la passivité: le sujet percevant est frappé par le coup d'œil qui le réduit ainsi au rôle d'objet: la voix passive je fus frappée met en relief cette passivité. Celle-ci est encore exprimée quelques lignes après dans son premier aspect me rappela quelques – uns des quartiers de Venise qui présuppose que l'objet perçu, à savoir l'aspect de la ville, tient le rôle du sujet: c'est bien lui t aspect qui rappelle au sujet percevant un autre objet, à savoir les quartiers de Venise.

Une remarque importante s'impose ici: la première phrase s'avère être la plus courte du texte parce que c'est elle qui contient l'expérience perceptive soudaine et rapide tandis que les autres phrases sont plus longues et sont reliées soit par coordination, juxtaposition ou subordination. C'est ce qui montre la relation intime entre la perception et la syntaxe.

Après avoir déterminé les éléments essentiels de son expérience perceptive dans cette phrase initiale, l'écrivaine commence alors la description de la ville et on verra alors jusqu'à quel point l'expérience

perceptive affecte le processus énonciatif. Le choix du lexème *aspect* dans *son premier aspect me rappela quelques – uns des quartiers de Venise* ne fait que condenser tous les détails: à consulter le dictionnaire Robert (2009), on voit que l'aspect n'est qu'une manière dont quelque chose se présente aux yeux ou à l'esprit (Robert); il s'agit ici évidemment de l'aspect visuel car, en sortant du bateau, Minutoli ne fait d'abord que parcourir rapidement le paysage de son regard ébloui. *L'aspect* référentialise alors la rapidité du regard déjà exprimée dans la première phrase: tout se passe alors sous le signe de ce regard initial qui installe un code esthétique affectant tout ce qui va suivre.

Une fois abordé l'aspect qui caractérise le paysage vu de l'extérieur, le sujet percevant passe aux détails constituant le tableau et qui forment ce que l'on appelle les «gestalten», à savoir les figures qui se dressent devant nos yeux et qui sont sémantiquement exploitées et exploitables, une fois mises en discours (Cf. Greimas, 1987:56): les maisons aux balcons, aux pavillons et aux terrasses donnant sur le Nil, comparées aux habitations orientales aux toits aplatis et aux fenêtres peu nombreuses. La richesse figurative met ainsi en relief le fait que le regard commence à s'enfoncer de plus en plus profondément dans le paysage: l'aspect extérieur cède alors la place aux détails variés comme si le regard, après avoir subi le choc éblouissant du paysage, commençait à s'arrêter aux figures les plus saillantes du tableau. A la rapidité et la soudaineté du début se substitue donc un regard plus perspicace, un regard qui fait appel à la compétence cognitive du sujet percevant puisqu'il sait bien comparer le paysage perçu à d'autres paysages déjà vus (Cf. les maisons de Damiette comparées aux autres habitations orientales).

Pour ce qui est du mouvement du regard, on remarque que l'on va de l'aspect extérieur de la ville perçue ainsi d'un seul coup aux maisons, puis aux ports dont celles – ci sont fournies: le parcours sémiotique du regard de Minutoli peut se présenter ainsi: englobant englobé, et de l'espace ouvert fermé, ce qui correspond une fois de plus à l'expérience

perceptive initiale qui consiste à percevoir d'abord globalement sous l'effet de l'éblouissement, puis s'arrêter aux détails. Mais avec la description du Nil et des barques qui montaient et descendaient là – dessus, le regard s'installe dans l'espace ouvert mais il ne tarde pas à retourner enfin à l'espace fermé des maisons qui se trouvent au bord du Nil car elle va parler dans les pages qui suivent ce passage des habitants levantins et de leur ménage: le regard semble ainsi revenir à son point de départ: il s'agit donc d'un regard plus ou moins circulaire.

En dépit de l'absence quasi – totale des verbes de perception, à part le verbe frapper, on constate que le texte comporte des verbes et des lexèmes qui présupposent une perception: *coup d'œil, vues, l'aspect, le tableau* lexicalisent la perception visuelle tandis que *rappela* présuppose non seulement une perception mais aussi une cognition, *offrant la monotonie* implique que l'objet perçu, à savoir les habitations, s'offre à la vue.

2.1.1. Le processus de la vision

Comme le processus perceptif est intimement lié au mouvement, la position du sujet percevant détermine sa manière de percevoir, de sorte qu'à chaque changement du mouvement correspond une nouvelle activité perceptive et partant une nouvelle mise en discours: cet entrelacement entre vision et mouvement est tellement vrai que la vision se prépare, s'avance dans le mouvement du regard (Cf. Barbara, 2009: 90, 91); nous ne pouvons jamais voir sans l'exploration des yeux qui cherchent, fixent, accommodent afin d'obtenir le maximum de richesse et de clarté visuelles.

D'après cette relation intime entre motricité et vision, les cognitivistes distinguent généralement deux processus distincts de vision: l'exploration qui consiste à balayer le paysage et la rotation où le spectacle se déroule sous les yeux comme si l'image tournait dans l'espace autour d'un point de vue relativement stable (Cf. Ouellet, 1995: 50). Ce qui caractérise alors l'exploration est que le point de vue du sujet percevant est mouvant et se meut imaginativement dans un espace

d'images plus ou moins fixes. Nous postulons ainsi que le système de vision mobilisé dans ce texte est bien l'exploration: les yeux de la narratrice sautent librement de l'aspect de la ville aux maisons et aux barques qui parcouraient le Nil avant de s'arrêter aux gens assis devant les maisons. Ce regard exploratoire justifie la richesse figurative du texte, à savoir la multiplicité des «gestalten»: un regard qui explore tous les éléments qui se représentent dans la sphère de sa perception. En sortant subitement de la barque, l'écrivaine fait promener son regard sur le paysage qu'elle percevait: rappelons que l'étymologie du verbe percevoir va dans ce sens puisque *per capere* signifiait préalablement prendre quelque chose dans son étendue. Ainsi, au début du texte, la vision apparaît, sous l'influence de l'éblouissement, comme une saisie à distance qui n'est pas assignée à un lieu déterminé et appréhende son objet d'un seul coup et totalement puis le regard commence à se fixer, à s'intéresser aux détails du paysage (Cf. Barbara, 2009: 41).

D'ailleurs, les éléments qui constituent le paysage apparaissent à Minutoli par prégnance, à savoir un intérêt particulier porté par le sujet percevant à certains aspects de la scène observée: les maisons, les pavillons, les terrasses, attirent en particulier l'attention de l'écrivaine non pas parce qu'ils sortent d'ordinaire mais plutôt parce que le sujet percevant s'y intéresse plus particulièrement qu'aux autres (Cf. El Zaïm, 1995: 65).

Tout en faisant appel à la distinction avancée par Fontanille entre deux modes de perception: la saisie et la visée, sur la base de la relation entre la cible et la source, nous pourrions dire que l'expérience de Minutoli relève de la saisie dans la mesure où la source entre en relation extensive et cognitive avec la cible dans le cadre d'un champ positionnel fermé: fermé parce que l'instance percevante scrute l'horizon perceptif qui s'offre à ses yeux et voit à Damiette ce qui a attiré son attention (Cf. Fontanille, 1998: 153): ses yeux n'ont pas tout aperçu mais font plutôt

une sélection dans la masse d'objets perçus. Ainsi, le champ positionnel est limité ou fermée à l'instance percevante et aux objets qu'elle voit.

Toute la scène se mesure donc à l'aune des propres yeux de l'écrivaine, ce qui référentialise toute la description qui suit la première phrase. Le texte corrobore l'esthésie dominante en littérature de voyage du XIX^{ème} siècle qui se caractérise, entre autres, par la prédominance du Je en tant que critère d'après lequel tout se mesure.

2.2. Eléments d'esthésie/esthèsis

La mise en discours de l'expérience perceptive de la baronne de Minutoli correspond à l'esthésie de la littérature de voyage du XIX^{ème} siècle, c'est – à-dire, à la manière dont les écrivains – voyageurs perçoivent l'Orient. Celui –ci est surtout vu comme un charme sensoriel qu'il importe à l'écrivain - en tant que médiateur entre le réel et le lecteur - de faire sentir à ses compatriotes: l'Egypte a été notamment érigée en objet durable de fascination à la suite de la campagne française de 1798 (Cf. Moussa, 2004, III). Ce plaisir sensoriel pourrait bien justifier la richesse des détails qui se traduisent sur le plan discursif en figures comme les maisons, le Nil, les pavillons,..etc

Mais le plus souvent, il s'agit bien de saisir ce charme au sens strict du mot: le voyageur occidental ne se laisse pas facilement dominer par le charme oriental tandis que chez Minutoli, on trouve presque le contraire parce que c'est bien l'Orient qui l'a frappée, l'a surprise, et c'est bien lui qui a favorisé le débrayage spatio – temporel qui inaugure le texte. C'est la raison pour laquelle, nous pourrions considérer que la première phrase du texte, la plus importante sur le plan perceptif, relève moins de l'esthésie que de l'esthèsis, car elle manifeste une manière toute individuelle d'expression.

En effet, le narrateur – voyageur du XIX^{ème} siècle s'exprimait presque toujours en Je tout en exploitant les ressources du réalisme comme les descriptions des scènes observées. Or, il tient à relier la réalité

perçue à son individualité: la réalité n'était vue qu'à travers le prisme du Je percevant / énonçant envisagé comme une valeur unique de réalité et garant de toute représentation. L'Orient n'était pas alors considéré comme une réalité absolue et universelle mais plutôt comme une expérience personnelle, une aventure perceptive et surtout visuelle, ce qui justifie la quasi-absence des informations documentaires dans le texte à part deux phrases proprement documentaires: *La ville de Damiette est bâtie sur la rive droite du fleuve et le commerce de cette ville, en café, riz, fèves et étoffes de lin, est très actif et s'étend en Syrie et dans tous les ports du Levant*. Les autres phrases sont considérées comme des perceptions visuelles discursivisées exprimées explicitement ou non, via des verbes de perception ou des mots qui lexicalisent la perception comme tableau, contraste.

Ainsi, l'écriture de voyage cherchait-elle essentiellement à rendre les propres sensations de l'écrivain, à savoir ses réactions vis – à-vis de l'Autre (Cf. Berty, 2001: 69-72). C'est ce qu'on a saisi clairement à travers l'analyse du texte de Minutoli dans la mesure où tout le paysage est vu depuis ses propres yeux ou ses perceptions: l'écrivaine l'a annoncé dès le début du texte avec l'installation de l'expérience perceptive. D'ailleurs, nous remarquons que l'aspect visuel occupe une position de choix dans la construction de l'imaginaire sur l'Égypte au XIX^{ème} siècle (Cf. Folney, 2006: 91-93): cela se voit chez Minutoli dont le texte est articulé en tableau sur la vision.

3. Le texte de Zaki Moubarak: le charme cognitif de l'Occident

Grand amateur de Paris, Zaki Moubarak, à l'instar de Taha Hussein, y partait souvent pour préparer sa thèse de doctorat portant sur la prose arabe classique. Les passages récurrents à Paris, il les a considérés comme une victoire (Cf. El Gendi, s.d: 32). Dans son livre *Souvenirs de Paris* (dekrayat Paris), Moubarak raconte sa vie en France tout en s'intéressant particulièrement aux questions sentimentales. Dans

le texte qui en est extrait, Moubarak décrit les moments de son approche du rivage marseillais.

"مرسيليا مدينة عظيمة من كبريات المدن التي شهدت فجر المدينة على البحر الأبيض المتوسط، ولا يعرف جلالها وعظمتها وكبريائها غير القادم إليها من البحر، أما الذي يصل إليها عن طريق البر فلا يكاد يرى من جمالها إلا القليل. فلما عرفت البحر واصطدمت بأيامه ولياليه (..) والقطع المتناثرة من الجزائر التي تصادفه في الطريق لا تذهب وحشته إلا قليلا، ثم تغيب وكأنها لمعات البرق في الليلة الظلماء.

ولا يكاد يقترب المسافر من مرسيليا حتى تبعث روحه و تغازله الحياة من جديد و فرح المسافر بمرسيليا يشبه فرح كريستوف كولومب حين وقعت عينه بعد اليأس على شواطئ أمريكا فصاح صيحة المجنون: أرض! أرض! أى و الله! هذه مرسيليا! وهذا شاتو ديف! و هذه نوتردام دي لا جارد!

ويتجمع المسافرون وقد خرجوا من أبراجهم وأقفاصهم، فلا يزالون ينهبون بأعينهم وأنفسهم أعلام مرسيليا نحو ساعتين كاملتين وهم في هرج ومرج يستعدون لمصافحة الشاطئ الأمين وفي تلك اللحظة يتلفت الرفيق إلى رفيقه ويتلفت الفتى إلى الفتاة التي بددت من نفسه ظلمات الوحشة في سجن البحر فيتبادلون التحيات (...). لا يعرف أحد متى أنشأت مرسيليا فهي مدينة قديمة جدا غابت أيامها الأولى في ظلمات التاريخ (...)"

(ذكي مبارك، ذكريات باريس، القاهرة، المطبعة الرحمانية بمصر، ١٧٧، ١٩٣١، ١٨٧)

A la différence du texte français qui installe dès le début l'expérience perceptive du sujet énonçant lequel vient de sortir de la barque, le texte arabe commence par des informations documentaires qui font sûrement appel à la compétence cognitive du destinataire. D'ailleurs, tandis que le texte français s'inscrit sur le mode subjectif du Je énonçant / percevant, le texte arabe ne recourt que rarement au Je:

فلما عرفت البحر واصطدمت بأيامه لياليه (..) et أى والله! هذه مرسيليا! وهذا شاتو ديف!
وهذه نوتردام دي لا جارد..

(Cf. la traduction française du texte en annexe), les deux verbes (عرفت واصطدمت) contiennent explicitement le Je sous la forme du pronom lié à la première personne tandis que les autres expressions présupposent seulement l'existence du sujet d'énonciation: le serment (أى والله) et les déictiques (هذه، هذا) tout en marquant un débrayage par rapport à tout ce

qui a été déjà dit. Rappelons que le débrayage est à prendre ici au sens de différence du système énonciatif .

Le texte nous fait suivre le parcours perceptif de l'écrivain – voyageur à partir de la mer, tout en passant par les petites îles dispersées, jusqu'au rivage de Marseille vu de loin. Tandis que chez l'écrivaine française, c'est bien la soudaineté qui caractérise son aventure perceptive, la gradualité s'avère être la caractéristique de l'expérience de Moubarak: le rivage marseillais passe graduellement du non – perceptible au perceptible pour entrer enfin dans la sphère de la vision du sujet qui reste encore à bord du bateau. Cette gradualité parfois accouplée à la lenteur est mise en relief dans la forme discursive: والقطع المتناثرة من الجزائر التي و تصادفه في الطريق لا تذهب وحشته إلا قليلا، ثم تغيب و لا disappears mais graduellement parce que perçues depuis le bateau, و لا و لا bien que (لا يكاد) marque souvent la rapidité de l'action, l'emploi du verbe (يقترّب) marque la gradualité d'autant plus qu'il s'agit d'une approche par le bateau du rivage, ويتجمع المسافرون وقد خرجوا من، أبراجهم وأقاصمهم، فلا يزالون ينهبون بأعينهم وأنفسهم أعلام مرسيليا نحو ساعتين كاملتين (يتجمع) implique déjà que l'action n'est pas instantanée et qu'elle dure un certain laps de temps، فلا يزالون، marque la continuité et la durée de l'action, et enfin, l'indicateur de la durée (ساعتين كاملتين) ne fait que manifester explicitement la longue durée de l'approche du rivage.

Contrairement à Minutoli à qui Damiette apparaît subitement lorsqu'elle est sortie de la barque, Moubarak ne perçoit Marseille qu'après coup: tandis que la soudaineté a donné la chance à l'écrivaine de promener son regard exploratoire tout autour d'elle, la perception graduelle de Moubarak fait de Marseille un objet de charme qui se présente étape par étape, dans le temps. A ce propos, nous constatons l'absence chez Moubarak des verbes de perception attribués au sujet percevant: le verbe voir au présent immédiat est simplement présumé dans les déictiques (هذه مرسيليا! وهذا شاتو ديف! وهذه نوتردام دي لاجار) = voilà Marseille, voilà le château d'If et voilà Notre-Dame de la Garde. Un autre

verbe de perception mérite qu'on s'y arrête: il a pour agent non le sujet de perception mais plutôt les sujets perçus, à savoir les passagers dont l'écrivain fait évidemment partie: *ينهبون بأعينهم و أنفوسهم* (dévorant des yeux et des âmes): outre la vision, ce verbe présuppose aussi le toucher, l'un des ordres sensoriels les plus profonds parce qu'exprimant proxémiquement l'intimité optimale et manifeste le vouloir de la conjonction totale (Cf. Greimas, 1987: 75) comme si les voyageurs touchaient de leurs yeux les drapeaux de Marseille avant même d'y accéder réellement et le verbe (*ينهب*) qui signifie prendre, s'emparer de (Cf. *المعجم الوسيط*, ٢٠٠٤) intensifie le vouloir de tels voyageurs de s'accaparer de cet objet de valeur qu'est Marseille exprimée métonymiquement par le rivage: nous avons ainsi affaire à un programme narratif de conjonction où un sujet de faire (S) cherche à se conjoindre avec un objet de valeur (O v).

Rappelons que ce qui attire les regards de Moubarak, ce n'est pas les figures prégnantes comme déjà chez Minutoli mais plutôt les figures saillantes qui entrent ordinairement dans la sphère de sa perception et occupent même momentanément le premier plan de sa conscience sur un fond continu, grâce à leurs formes, leur grandeur (Cf. El Zaim, 1995:56): le château d'If, la cathédrale Notre – Dame en sont des exemples illustratifs. L'auteur est ici sous l'influence de l'éblouissement mais à la différence de Minutoli transformée, surtout au début, en un sujet passif, Moubarak se présente comme un sujet au sens plein du terme, bien qu'il ne soit désigné en Je que dans (*عرفت، اصطدمت*). Marseille longuement préparée l'a certes ébloui: sous l'impact de cet éblouissement, le sujet énonçant a employé tels quels les noms des sites de Marseille: (*شآتو ديف*) et non pas (*قصر ايف*), *نوتردام دى لا جارد* et non pas *كاتدرائية سيده الحماية* à titre d'exemple .

Tout en se basant sur la distinction de Fontanille déjà avancée entre la saisie et la visée, nous pourrions affirmer que l'aventure perceptive de Moubarak relève de la visée, contrairement à Minutoli dont

la perception se caractérise par la saisie: la source entre en relation intensive et affective avec la cible dans un champ positionnel ouvert: la perception de l'écrivain est teintée d'affectivité (Cf. *أى والله هذه مرسيليا!*) sous l'impact de l'éblouissement qu'a exercé sur lui Marseille. Il aperçoit de loin et détermine graduellement les figures saillantes de Marseille.

3.1. Le processus de la vision

Zaki Moubarak mobilise le processus rotatoire de la vision puisque le paysage se défile, très lentement, sous ses yeux qui corrobore le mouvement du bateau, lequel s'approche graduellement du rivage de Marseille. Cette perception visuelle justifie en quelque sorte le dépouillement figuratif qui caractérise le texte surtout au début, à savoir la rareté des détails ou des figures: on n'a affaire qu'à la mer méditerranée, le rivage, la terre,

Cependant, on remarque que la dernière partie (à partir de *لا يكاد* *لا يقترب المسافر*) est bien plus figurative et plus riche en mouvement que la première: l'emploi du présent comme dans les verbes (*يتبادلون*, *يتجمع*, *يتلف*, *يستعدون*) donnent encore plus de vivacité aux actions, l'emploi de (*لايزالون*) aspectalise le verbe (*ينهبون*) tout en y ajoutant le sème duratif, ce qui correspond parfaitement à la lenteur du mouvement du regard auquel le paysage apparaît graduellement (Cf. Fontanille, 1999: 153)

3.2. Éléments d'esthésie /esthèsis

Le texte de Moubarak relève de l'esthésie classique et postclassique de la période intitulée la nahda (*Renaissance arabe*) dont l'une des formes privilégiées est la rihla ou le voyage. Sur le plan linguistique, la nahda se caractérisait par l'importance accordée à la dimension informative de la langue conçue non comme un lieu des figures de rhétorique mais plutôt comme moyen objectif visant à transmettre des informations (Cf. Tomiche, 1993: 175, Toelle et Zakharia, 2003: 244): les informations documentaires données dès le début du texte confirment bien cet esprit d'érudition et montrent que l'auteur se soucie,

entre autres choses, de transmettre à son lecteur des informations et non simplement des perceptions d'où vient la figure de l'écrivain –éducateur qui prédominait ce mouvement littéraire et culturel (Cf. Hallaq et Toelle, 2007: 254):

مرسيليا مدينة عظيمة من كبريات المدن التي شهدت فجر المدينة على البحر الأبيض المتوسط، يشبه فرح كريستوف كولومب، لا يعرف أحد متى أنشأت مرسيليا فهي مدينة قديمة جدا..

En dépit de cette tendance documentaire et informative, on constate que l'auteur n'a pas traduit en arabe les noms des sites marseillais mais il les a cités tels quels en arabe: شاتو ديف،نوتر دام دي لا ساتو ديف ce qui manifeste une manière spécifique à l'écrivain qui se distingue de l'esthésie dominante, à savoir une aisthêsis.

4. Eléments de comparaison

Nous pourrions schématiser en ce tableau les éléments caractéristiques des deux expériences de voyage dans le texte de la baronne de Minutoli et dans celui de Zaki Moubarak, en vue d'une meilleure compréhension de la perception surtout visuelle et ses enjeux dans le discours:

La baronne de Minutoli	Zaki Moubarak
Le paysage apparaît soudainement sans aucune préparation au sujet percevant.	Le paysage se défile graduellement et très lentement sous les yeux du sujet percevant
Le sujet percevant apparaît surtout au début comme un sujet passif qui cède le pas à un objet envahissant et éblouissant: il s'agit sémiotiquement d'un sujet d'état et non plus de faire.	En dépit de l'éblouissement qu'exerce l'objet perçu, on a toujours affaire à un sujet de faire au sens propre du mot.
Le sujet ne va pas vers l'objet mais c'est bien l'objet qui lui fait son apparition immédiate	Le sujet ne se laisse pas envahir par l'objet perçu et il y va graduellement.
Le regard est exploratoire: les yeux du sujet parcourent l'horizon et	Le regard est rotatoire: les yeux du sujet sont plus ou moins fixes et

s'arrêtent à tout ce qui attire son attention.	c'est bien le paysage qui se déroule devant le regard du sujet.
La prégnance caractérise le perçu dans cette aventure perceptive car le sujet ne perçoit que les objets qui attirent son attention et entrent dans la sphère de sa conscience.	La saillance caractérise le perçu dans cette aventure perceptive car le sujet perçoit les objets qui se distinguent et s'illustrent naturellement (cf. un grand bâtiment comme le château d'If).
La saisie caractérise la relation entre la source et la cible de la perception: après avoir subi le choc d'éblouissement, le sujet commence à balayer le paysage cherchant ce qui peut attirer son attention.	La visée caractérise la relation entre la source et la cible de la perception dans la mesure où le sujet aperçoit tout ce qui se présente devant les yeux et qui se distingue en tant que figure sur un fond.
Le seul verbe de perception employé est bien le verbe frapper métaphoriquement utilisé.	Le texte ne contient presque aucun verbe de perception à part les présentatifs (هذه مرسيليا! ، هذا شاتو) (ديف!) qui présupposent le verbe voir, ainsi que le verbe ينهبون بأعينهم
Le texte relève de l'esthésie de la littérature française de voyage du XIXème siècle qui envisage l'Orient comme un charme sensoriel, destiné essentiellement à faire plaisir aux sens	Le texte relève de la littérature arabe du début du XX ème siècle qui se présente sous le signe de la nahda , à savoir la renaissance . Celle-ci subit certes l'éblouissement de l'Occident mais le charme qu'il exerce a une dimension plutôt cognitive que purement sensorielle.

Conclusion

L'approche de la perception discursive telle que l'a conçue Pierre Ouellet envisage le discours comme seule voie d'accès à l'expérience perceptive. Celle-ci doit nécessairement laisser ses traces sur la forme d'expression, à savoir la syntaxe, le choix des lexèmes, les couches figuratives, les prédicats perceptifs. La particularité d'une telle approche

réside dans le fait qu'elle relie, d'une manière indissociable, d'une part, la pure orientation phénoménologique qui sous-tend l'existence d'un sujet percevant derrière toute pratique discursive et, d'autre part, l'approche formelle qui s'intéresse aux structures discursives occupant la surface du discours (Cf. le parcours génératif de la signification tel que formulé par Greimas et son école sémiotique). Le discours de voyage qui constitue le champ d'investigation de ce travail n'est alors abordé ni uniquement comme une simple entité énonciative présupposant un sujet d'existence réelle au monde ni seulement comme représentant un genre fortement codifié, ayant ses formes et ses propres structures signifiantes: l'approche d'Ouellet que nous faisons nôtre concilie en fait ses deux tendances, à travers surtout la double notion de l'esthésie /esthèsis.

L'exploration de deux textes différents de voyage basés sur presque la même expérience perceptive, à savoir l'approche du rivage vu du bord du bateau nous a révélé, outre l'importance primordiale de la perception dans la construction du discours, le fait que l'énonciation est en quelque sorte contrôlée par la perception: la position perceptive du sujet percevant/énonçant, le processus de la vision qu'il mobilise constituent, entre autres, les composantes de l'expérience perceptive qui sous-tend le discours. Le regard exploratoire de la baronne de Minutoli, qui fait suite à un choc visuel, est lié à la richesse des détails figuratifs et à la multiplicité des figures qui attirent son attention par prégnance à la différence du regard rotatoire de Zaki Moubarak, lequel voit le paysage se défiler sous ses yeux et ne perçoit donc depuis le bateau, que les deux figures saillantes, à savoir le château et la cathédrale. On a vu ainsi jusqu'à quel point la perception, sous sa forme collective ou singulière, dicte toute une série de choix formels: chacun des deux écrivains – voyageurs a cherché, d'après la tendance à laquelle il appartient et selon sa propre manière d'expression en sa langue, à donner une représentation, ou plutôt une présentation discursive d'une réalité éblouissante car les deux font appel à la perception et ses enjeux poétiques (Cf. Bertrand,

2002: 80) et c'est ce que le tableau à la fois synoptique et comparatif représentant les deux textes a bien mis en évidence.

Si le discours est défini par Pignier comme "une totalité dans laquelle s'esquisse une manière de vivre le dire" (2012: 45), nous pourrions affirmer que chacun des deux écrivains nous a présenté sa manière de dire son vivre et non seulement celle de vivre son dire: les deux textes que nous avons mis en parallèle constituent deux expériences esthétiques /aisthétiques du voyage, l'une tournée vers l'Orient, l'autre vers l'Occident.

Bibliographie

1- Le corpus

- La baronne de Minutoli, *Une maison levantine et ses usages domestiques*, in Sarga Moussa (éd.), *Voyage en Egypte*, 2004, Paris, Robert Lafont, p. 641
- Zaki Moubarak, *dékryat Paris (Souvenirs de Paris)*, 1931, le Caire, Imprimerie Al Rahmánya, pp.177-178

2-Ouvrages portant sur la théorie sémiotique et ses applications discursives

Bordron (Jean- François), 2000, "Rhétorique et perception "in Fabbri (Paolo), Petitot (Jean), (éds), *Au nom du sens. Autour de l'œuvre d'Umberto Eco*, Paris, Grasset, pp. 118-138

- 2002, "Perception et énonciation dans l'expérience gustative. L'exemple de la dégustation d'un vin" in Hénault (Anne), (sous la direction de), *Questions de sémiotique*, Paris, PUF, pp. 639-665
- Fontanille (Jacques), 1998, *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM
- 1999, *Sémiotique et littérature*, Paris, PUF, coll. Formes sémiotiques.
- Greimas (Algirdas Julien), 1987, *De l'imperfection*, Paris, Fanlac
- b, 1992, *Voir et savoir. La perception des univers du discours*, Paris, Balzac, coll. Univers du discours.
- 1995, "La perception discursive" in Lucie Bourassa(sous la direction de...), *La discursivité*, Québec, Nuit Blanche, cahiers du centre de recherche en littérature québécoise, série Séminaires, pp. 33-66
- 2000, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Limoges /Québec, PULIM /Septentrion.

Simon (Nathalie), 2003, "Sémiotique et esthétique dans un texte littéraire" in Parouty-David (Françoise), Zilberberg (Claude), (éds), *Sémiotique et esthétique*, Limoges, PULIM, pp.173-201

3-Ouvrages portant sur la littérature de voyage

- Berty (Valérie), 2001, *Littérature et voyage. Un essai de typologie narrative des récits de voyage français au XIX ème siècle*, Paris, L'Harmattan.
- Folney (François), 2006, "Naissance et mort d'un pays rêvé: itinéraires de l'écrivain – voyageur dans l'Egypte du XIX ème siècle "in Bouvet (Rachel) et aii (sous la direction de...), *Nomades, Voyageurs, Explorateurs, Déambulateurs. Les modalités du parcours de la littérature* , Paris, L'Harmattan, pp. 89-111
- Gannier (Odile), 2001, *La littérature de voyage*, Paris, Ellipse, coll. Thème et Etudes
- Moussa (Sarga), 2004, *Le voyage en Egypte. Anthologie de voyageurs européens de Bonaparte à l'occupation anglaise*, Paris, Robert Lafont

4-Ouvrages portant sur la littérature arabe

- El Guindi (Anouar), S.D, *Zaki Moubarak :derassa taḥlilya leḥayatehi wa adabehi (Zaki Moubarak: étude analytique de sa vie et de son œuvre (1892-1952)*, (en arabe), le Caire, Maison Nationale d'imprimerie et de publication.
- Hallaq (Boutros), Toelle (Heidi), (sous la direction de...), 2007, *Histoire de la littérature arabe moderne*, Paris, Sindbad
- Toelle (Heidi), Zakharia (Katia), 2003, *A la découverte de la littérature arabe du VI ème siècle à nos jours*, Paris, Flammarion.
- Tomiche (Nada), 1993, *La littérature arabe contemporaine. Roman – Nouvelle- Théâtre*, Paris, Maison Neuve & Larose.

5-Ouvrages philosophiques

- Barbara (Renaud), 2009, *La perception. Essai sur le sensible*, Paris, Vrin
- Escoubas (Eliane), 2004, *L'esthétique*, Paris, ellipse Marketing

6-Articles parus dans des périodiques

- Bertrand (Denis), 2002, "Approche sémiotique du luxe:entre esthétique et esthésie" in *Revue française du Marketing*, n. 187, Paris, Adetem, pp. 73-81
- El Zaïm (Adel), 1995, "Perception, conceptualisation et mot-écran" in *Protée*, Volume 23, n. 2, Québec, pp. 63-69
- Ouellet(Pierre) a, 1992, "Signification et sensation" in *Nouveaux Actes Sémiotiques*, Limoges, PULIM, n.19, 20, pp. 1:33

7-Dictionnaires

- Greimas (Algirdas Julien), Courtès (Joseph), 1978, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné en sciences du langage*, Paris, Hachette, tome 1.
- Rey – Debove (Josette) et al (collectif), 2004, *Le petit Robert*, Paris, Le Robert

مجمع اللغة العربية ٢٠٠٤، المعجم الوسيط، القاهرة ، مكتبة الشروق الدولية.

8-Sites internet

- Pignier (Nicole), 2012, *De la vie des textes aux formes et forces de vie. Texte, sens et communication entre esthésie et éthique*, ouvrage présenté en vue de l'obtention de l'HDR, accessible sur le site: <http://epublications.unilim.fr/revues/as/pdf/4786>, consulté le: 23/12/2013

Annexe

Le texte arabe traduit en français

Marseille est une grande ville et l'une des plus grandes cités qui ont témoigné de la civilisation aux bords de la mer méditerranée. Celui qui y accède par la mer connaît seul la majesté, la grandeur et l'orgueil de cette ville mais celui qui y accède par terre n'en voit que peu de beauté.

Lorsque j'ai connu la mer tout en l'affrontant jour et nuit (...)

Les îles dispersées ça et là qu'il rencontrent chemin faisant ne lui enlèvent qu'un peu de solitude: elles disparaissent aussi tôt comme les éclairs du foudre dans la nuit fort sombre.

A peine le voyageur s'approche-t-il de Marseille qu'il se sent son âme lui revenir, la vie lui sourit de nouveau. La joie du voyageur ressemble alors à celle de Christophe Colomb. Celui – ci, une fois voyant subitement les rivages des Amériques, après le désespoir, s'était crié comme un fou: de la terre, de la terre!

Par Dieu! Voilà Marseille! voilà le château d'If !et voilà Notre-Dame de la Garde !

Les voyageurs s'assemblent après être sortis de leurs tours et de leurs cabines. En désordre, ils dévorent des yeux et des âmes, pour deux heures environ, les drapeaux de Marseille tout en s'appêtant à saluer ce rivage de paix et de sécurité. A ce moment là, le voyageur se dirigeant vers son compagnon, le jeune homme vers la jeune fille qui a pu dissiper les ténèbres de la solitude au fond de lui-même, échangent les salutations (...)

Personne ne sait au juste quand Marseille a été bâtie parce que c'est une ville très ancienne remontant aux premiers jours de l'humanité (...)

(Zaki Moubarak , *dekrayat Paris (Souvenirs de Paris)* , le Caire , Imprimerie Al Raḥmānya , 1931 , pp.177-178).

