

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université des Frères Mentouri-Constantine
Faculté des Lettres et des langues
Ecole Doctorale Algéro-Française de Français
Pôle Est-Antenne de Constantine

N° de Série :

N° d'ordre :

THESE

Pour l'obtention du diplôme de DOCTORAT ès Sciences

Spécialité : français

Option : Sciences des textes littéraires

THEME

L'art du conteur dans Samarcande et Léon l'Africain

D'Amin Maalouf.

Présentée par : **AMOR NABTI**

Sous la direction du **Professeur Mme LOGBI Farida**, Université des Frères Mentouri Constantine 1 et du **Professeur émérite Mme Marie Agnès Thirard**, université Charles De Gaulle Lille3.

Le jury :

M.Ali-Khodja Jamel, Professeur, Université des Frères Mentouri Constantine.
Président

Mme. Logbi Farida, Professeur, Université des Frères Mentouri Constantine.
Rapporteur

Mme. Marie Agnès Thirard, Professeur émérite, Université Charles De Gaulle Lille3.
Rapporteur

M. Charnay Thierry, Maître de conférences «A», Université Charles De Gaulle Lille3
Examineur

M. Dakhia A.Ouhabb, Université Kasdi Merbeh Biskra
Examineur

M. Khadraoui Said, Professeur, Université El Hadj Lakhdar Batna
Examineur

Année Universitaire 2014-2015

Table des matières

Introduction	04
Première partie : Histoire et Littérature	22
Chapitre I : Personnalités historiques et histoire.	24
1. Histoire /histoire.	25
1.1- Définition des concepts.	28
1.2- <i>Histoire comme science.</i>	29
1.3- <i>L'écriture de l'Histoire.</i>	35
1.4- <i>Le roman historique.</i>	37
1.4.1- <i>Dans les dictionnaires.</i>	39
1.4.2- <i>Dans les Histoires littéraires.</i>	40
1.4.3- <i>Dans les encyclopédies.</i>	41
1.5- <i>Rapport entre Histoire et Littérature.</i>	43
1.5.1- <i>Origine de la polémique Histoire / Littérature.</i>	48

1.5.2- Retour au texte littéraire.	55
1.5.3- L’histoire du texte littéraire.	56
1.5.4-Fictionnalisation de l’Histoire.	58
Chapitre II : Personnages historiques / personnages fictifs.	64
2.1- Analyse des personnages principaux.	66
2.2- Mécanismes de fictionnalisation des personnages historiques.	97
Deuxième partie : Espaces romanesques	108
Chapitre 1 : Entre réalité et symbole	109
1.1- L’errance chez Maalouf.	113
1.2- l’espace comme symbole	118
1.3- Caractérisation de l’espace.	140
Chapitre 2 : Espace ou espaces	146
1.1Le personnage dans ses rapports à l’espace.	147
1.2- Espace et référentialisation	152
Troisième partie. Esthétique de la réception	180

Chapitre 1 : la lecture littéraire	183
1.1-Qu'est-ce-que la lecture littéraire ?	184
1.2- Théories de la réception.	187
1.3- L'Ecole de Constance.	169
Chapitre 2 : Référentiel et textuel.	196
2.1-Réception de l'œuvre.	197
2.2- Le texte littéraire entre société du roman et société de référence.	201
2.3 La lecture littéraire : Lecture à étapes.	209
2.3.1- 1 ^{ère} étape : Phase d'explication sémantique ou actualisation des structures discursives	214
2.3.2- 2 ^{ème} étape : La lecture synthétique ou l'actualisation des structures narratives	217
Conclusion.	242
Bibliographie.	247
Annexes.	252
1-Résumé Samarcande	253
2-Résumé Léon l'Africain	257
3-La littérature libanaise d'expression française.	264
4-Amin Maalouf Ambassadeur de l'Orient	271
5-Site archéologique d'Alamout	278
6-La légende de la forteresse d'Alamout	280

Introduction

Amin Maalouf est aujourd'hui, sans conteste, un écrivain majeur de son temps. La réputation n'est point surfaite, d'autant plus que les différentes distinctions dont il a fait l'objet en témoignent, la dernière fut son admission au panthéon des immortels, l'académie française en remplacement de l'illustre anthropologue Claude Lévi-Strauss. Ecrivain libanais d'expression française, au style alerte, lumineux et charmeur, Maalouf se situe d'emblée dans la pure tradition classique. De confession chrétienne, à l'aise dans les deux langues, l'arabe et le français, pratiquant une prose savoureuse, pour le plus grand bonheur de ses lecteurs, il n'a cessé de revendiquer, comme bon nombre de ses compatriotes, une appartenance multiple et des origines diverses, sans pour autant se défaire de son pays. En effet, ses personnages errent tout le temps, sans pour autant s'éloigner de cet Orient dont le contexte socio-historique et culturel constitue la principale source d'inspiration dans ses créations.

Auteur de plus d'une dizaine de romans et d'essais, ses récits d'une facture toute classique ne laissent aucunement indifférent lecteur. Ses textes fourmillent de personnages pittoresques, traversant des espaces géographiques mythiques chargés d'histoires, à la quête d'eux-mêmes et d'une identité problématique. Ces êtres sont souvent pétris à l'image de leur créateur: êtres de signes, épris de liberté et de cosmopolitisme, citoyens du monde, ils se refusent à toute forme d'extrémisme : d'ailleurs, c'est la philosophie que véhiculent les deux personnages principaux de notre corpus, Omar Khayyam et Hassan Al Wazan, dans, respectivement, *Samarcande* et *Léon l'Africain*.

Amin Maalouf est le producteur d'une œuvre riche et variée, aux multiples facettes : que l'on pense à titre d'illustration, à *Léon l'Africain* (1986), *Samarcande* (1988), *Les Jardins de Lumière* (1991), *le premier Siècle après Béatrice* (1992), *Les Echelles du Levant* (1996)...

Amin Maalouf est de ces écrivains qui ont su capitaliser et fructifier un riche patrimoine culturel riche et varié. Ayant vécu dans une société à composition hétéroclite, faite d'une mosaïque de cultures, d'ethnies et de religion, que vient confirmer la situation géopolitique de la région. Cette société protéiforme de tradition orale où le verbe a sa magie, a permis à cet écrivain hors-pair d'utiliser à bonscient cet héritage, socio-historique. Grâce à son génie d'écrivain moderne, il est arrivé à conjuguer les techniques de l'écriture occidentale romanesque et l'art de conter, (l'oralité), au point où les personnalités historiques cohabitent avec les personnages fictifs sans aucune altération de valeur ou d'idées visées et véhiculées par eux.

Samarcande et *Léon l'Africain* sont deux romans dont la principale source d'inspiration est l'histoire humaine. Les personnages mis en scène dans l'intrigue, tels que Khayyam, Hassan Sabbah, Hassan-Al-Wazan, ont bel et bien existé, leur perpétuation et leur pérennisation ont été assurées par la tradition orale, d'abord, ensuite, et surtout par l'écriture. L'intitulé de notre thèse « *L'art du conteur dans Samarcande et Léon l'Africain* » d'Amin Maalouf pouvant prêter à confusion, entre littérature orale et écrite, point tant débattu avec nos directeurs de recherche, nous avons jugé utile de lever toute équivoque. Par conteur, nous désignons cet écrivain dont le style d'écriture combine, comme le souligne si bien le critique Nabokov dans

l'un de ses cours de littérature, trois points essentiels faisant de lui un grand écrivain :
« On peut considérer l'écrivain selon trois points de vue différents : on peut le considérer comme un conteur, comme un pédagogue, et comme un enchanteur. Un grand écrivain combine les trois : conteur, pédagogue, enchanteur — mais chez lui, c'est l'enchanteur qui prédomine et fait de lui un grand écrivain ».

Amin Maalouf, par son talent d'écrivain hors pair et un large héritage oriental dans l'art de narrer, fait partie de cette catégorie d'écrivains enchanteurs qui transportent le lecteur par la magie du verbe et leur style envoûtant dans ce monde de vraisemblance où fiction et réalité sont difficiles à décerner, au point de prendre parti pour tel ou tel personnage que le lecteur partage idéologiquement en tant qu'analyste. La philosophie de la vie de ses créations romanesques fonctionne comme un appel lancé à l'attention de l'humanité pour l'exhorter à se hisser au-dessus de ces considérations identitaires, ethniques et religieuses, à l'origine de ces conflits et de ces guerres qui secouent le monde : La vision maaloufienne, toujours d'actualité, est un enseignement pour l'humanité entière.

En effet, avant l'avènement de l'écriture sous toutes ses formes, c'est la mémoire et la parole qui ont sauvé ce riche patrimoine culturel de l'usure du temps. Amin Maalouf, à l'instar d'autres écrivains libanais, a participé à faire connaître l'Orient et sa culture à un plus large lectorat grâce à la qualité de ses écrits qui ont été traduits dans plusieurs langues.

Cet attachement au pays revient dans les écrits de tous les Libanais francophones. Qu'ils soient en France, en Egypte ou au Nouveau monde, il a fait d'eux

les ambassadeurs de ce Liban meurtri par les conflits internes et par ceux de la région : conflits israélo-palestinien, israélo-égyptien, israélo-syrien... Et ce, particulièrement à partir de 1975, lorsque la guerre qui a ravagé le Liban a contraint bon nombre d'entre les populations à l'émigration. La France, fidèle à ses traditions politiques, les avait accueillis et ils y ont développé leurs talents. Ils traduisent dans leurs poèmes ou leurs récits l'amertume de voir leur pays à feu et à sang. Ils en décrivent les violences et se réfugient dans l'écriture : ils condamnent, et à leur tête Maalouf, les haines fratricides. Nadia Tuéni (*Liban, Vingt poèmes pour un amour* (1979) et *Archives sentimentales d'une guerre au Liban* (1982), *Vénus Khoury-Ghatta* (*La Maîtresse du Notable* (1992), *La Maison aux orties* (2006) ainsi que Andrée Chédid (*Le Cérémonial de la violence* (1992) n'omettent pas de clamer leur indignation face aux horreurs de la guerre.

Plus récemment, des intellectuels comme Alexandre Najjar (*La Pérennité de la littérature libanaise d'expression française* (1993) ou Ramy Zein (*Dictionnaire de la littérature libanaise de langue française*, ont pris sur eux la responsabilité de répertorier les œuvres et les écrivains faisant partie du paysage libanais francophone.

Amin Maalouf enfin s'affirme avec force dans la littérature francophone par ses romans qui révèlent une vaste érudition et un art achevé : *Léon l'Africain*, *Samarcande*, *les Jardins de Lumière*, *Le périple de Baldassar* ou *Le Rocher de Tanios*. Dans ce dernier, il retrace l'histoire de son œuvre et assure au Liban une place de

prédilection dans la Francophonie actuelle et son avenir. Ce qui lui a valu d'être qualifié par ses pairs ainsi que tous les intellectuels d' « Ambassadeur de l'Orient ».¹

Amin Maalouf est né à Beyrouth le 25 Février 1949, Il est catholique grec-melkite par sa mère, protestant par son père. Sa grand-mère était turque, mariée à un Egyptien maronite. Il a lu Dumas et Dickens en arabe, avant de les relire en français et en anglais. Et son arrière-arrière-grand-oncle avait été le premier à traduire Molière en arabe. Elève des écoles Jésuites à Beyrouth, Amin Maalouf étudie la sociologie et les sciences économiques à l'Université française de Beyrouth où il obtient un master en sociologie. Continuant la longue tradition familiale (son père était auteur, professeur, et journaliste), il se lance dans le journalisme, profession dans laquelle il débute en écrivant divers articles de politique internationale dans les colonnes du quotidien Al-Nahar entre 1971 et 1976.

A cause de la guerre civile, il quitte le Liban en 1976 avec sa femme Andrée qu'il a épousée en 1971 et trois enfants : Ruchdi, Tarek et Ziad. Maalouf s'installe à Paris où il poursuit sa carrière journalistique. Il sera d'abord reporter puis rédacteur en chef de Jeune Afrique (1976-1979) ; ce qui l'amène à couvrir de nombreux événements, de la guerre du Vietnam à la révolution iranienne, et à parcourir pour des reportages une soixantaine de pays (Inde, Bengladesh, Ethiopie, Somalie, Kenya, Yémen et Algérie). Entre 1979 et 1982, il est le directeur d'An-Nahar hebdomadaire.

¹ Annexes. P. 267.

En 1983, il publie un livre qui va bénéficier d'un large écho et être traduit en plusieurs langues, *Les Croisades vues par les Arabes*, ouvrage documenté et savant, proposant à l'Occident une vision moins européo-centriste de l'histoire des Croisades. Ce succès le conduira à se consacrer entièrement à l'écriture dès 1985.

Ses romans le font ensuite connaître à un large public, en France comme ailleurs, ses ouvrages ayant été traduits dans plus de vingt-sept langues.

Son premier roman *Léon l'Africain* (1986) donne une portée de fiction à la vie d'un géographe arabe, né à Grenade vers 1489, qui a vécu à Fès et au Caire avant de devenir, à Rome, le protégé du pape Léon X et d'être baptisé par lui. Parait ensuite *Samarcande* en 1988, roman documenté qui s'inspire de la vie du Perse Omar Khayyam, poète persan, libre-penseur et astronome, mais aussi de celle d'Hassan Sabbah, fondateur de l'Ordre des assassins. Un manuscrit perdu constitue le fil d'Ariane de l'intrigue ainsi tissée. Ce roman reçoit Le prix des maisons de la presse en 1988.

En 1991, il fait paraître *Les Jardins de Lumière*, dans lequel il s'intéresse à la vie de Mani, peintre, médecin et philosophe oriental du troisième siècle et prophète fondateur du manichéisme.

L'année suivante, il sort *Le premier siècle après Béatrice* qui va quant à lui voir le futur de près, en émettant des interrogations autour des manipulations génétiques.

Vient ensuite *Le Rocher de Tanios*, couronné du prix Goncourt en 1993 et qui fait connaître l'auteur à un plus large public. Il y évoque pour la première fois l'histoire de

son pays. L'histoire se passe en effet un temps passé, sur une montagne libanaise et dans la famille d'Amin Maalouf lui-même.

En 1996, il fait paraître *Les Echelles du Levant*, un long plaidoyer vibrant pour la réconciliation des Juifs et des Arabes.

En 1998, paraît chez Grasset un livre témoignage relevant davantage de l'essai, *Les Identités meurtrières*, où il expose les idéaux de tolérance qui traversent ses romans. Il y dénonce explicitement la montée des fanatismes et des nationalismes, et propose des pistes de réflexion sur la diversité, la différence, dans l'esprit de chacun et dans le bouillonnement du monde. Cet ouvrage fut couronné en 1999 du Prix Européen de l'Essai par la Fondation Charles Veillon.

Le Périple de Baldassare, paru en 2000, évoque les croyances et les peurs irrationnelles liées au sentiment de fin du monde, à travers la figure d'un homme du XVII^{ème} siècle qui hésite constamment entre science et magie, astronomie et astrologie, superstition et foi.

Il a également signé deux livrets d'opéra : *L'Amour de loin* opéra de la vie du troubadour Jaufré Rudel (musique de Kaija Saariaho et mise en scène de Peter Sellers), qui sera créé au festival de Salzbourg en août 2000, avant une tournée dans toutes les grandes capitales occidentales, et *Adriana Mate*, avec le même compositeur et metteur en scène, en 2004.

Dans la même année, il publie *Origines*, un récit à mi-chemin entre le roman et l'autobiographie collective, c'est une histoire inspirée par des événements qui se sont produits dans la propre famille de Maalouf, au début du XXème siècle.

L'Académie française a élu, jeudi 23 juin 2011, le successeur de l'anthropologue Claude Lévi-Strauss, mort en octobre 2009. Les "Immortels" ont désigné, dès le premier tour de scrutin, l'écrivain franco-libanais Amin Maalouf.

Amin Maalouf est un homme de voyage, dans le temps comme dans l'espace, où luisent ses deux passions pour l'histoire et la rencontre des cultures, caractéristiques de sa création littéraire. Ses lecteurs admettent avoir découvert dans ses livres des vérités historiques qu'ils n'auraient jamais soupçonnés : les périples de Mani à l'époque où le christianisme s'éparpillait en une multitude de secrets, l'épopée de l'empire seldjoukide à travers les yeux de Omar Khayyam, la chute de Grenade à travers ceux du géographe Léon L'africain, les conflits des puissances occidentales et Orientales au début du XXème siècle dans la Perse et le Levant vécus par Benjamin O. Lesage et Tanios.

En plus des récompenses déjà citées, Maalouf a également reçu le titre de Docteur Honoris Causa de l'Université américaine de Beyrouth et de l'Université de Louvain, ainsi que le prix Nonino pour l'ensemble de son œuvre.

Cette création littéraire considérée comme une sublimation de la réalité, pourrait être considérée comme une preuve irréfutable de la possibilité, pour les êtres humains, d'un monde meilleur, à la condition de se hisser au-dessus de toutes les considérations

ethniques, politiques et religieuses afin d'abolir tous les clivages, conséquences du marasme humain. Le choix de *Samarcande* et de *Léon l'Africain* découle, enfin d'une appréciation assez subjective de cette œuvre qui demeure – à notre connaissance – peu étudiée par les spécialistes malgré sa qualité littéraire indéniable : recherche et innovation au plan de la forme, mélange des genres... etc., et sa thématique universelle.

A la lumière de cela, nous pouvons nous demander comment l'auteur arrive à réaliser cette fresque entre poésie, figures quasi-mythiques et contexte socio-historique ?

L'écriture maaloufienne a toujours pris l'Histoire humaine comme source d'inspiration pour se faire.

Convenir que Maalouf, comme il l'a toujours affirmé, fait de l'histoire humaine sa principale source d'inspiration, nous conduit à nous interroger sur les finalités sémiotiques de son écriture, sur les stratégies mises en œuvre afin de créer de ces deux mondes, fictif et réel, un tissu textuel ne souffrant d'aucune incohérence à la lecture, à chercher à comprendre comment le génie de l'écrivain arrive, par la force du verbe à faire cohabiter l'être de papier et l'être de chair dans des situations dialogiques fournissant cet effet de réel. L'espace romanesque maaloufien n'est aucunement fortuit et est porteur d'une sémantique par sa symbolique et par le fait qu'il circonscrit l'action et lui permet de progresser. Tous ces points nous permettent d'interroger le texte sur sa socialité et nous conduisent à aborder la réception de l'œuvre maaloufienne.

Ce qui nous conduit à nous intéresser, dans notre thèse, aux questions suivantes :

Quels sont les procédés auxquels l'auteur fait appel pour fictionnaliser le réel ? Quel rôle joue l'Histoire dans *Samarcande* et *Léon l'Africain* ? Pouvons-nous considérer le document littéraire comme une source historique alternative ? En plus du rôle que remplissent les personnages dans l'intrigue, y aurait-il d'autres rôles ? L'espace où évoluent ces personnages aurait-il un rapport avec le contexte socio-historique de l'Orient ? Histoire et histoire, personnes et personnages, espace romanesque et espace géographique, seraient-ils perçus de la même manière par le lecteur ? Le texte maaloufien, quel écho aurait-il auprès de son large lectorat ?

Afin d'atteindre l'objectif que nous nous sommes fixé pour mener cette recherche, nous aurons recours à un appareil théorique relatif à l'Histoire et l'histoire, notamment chez Marguerite Yourcenar, dans *l'écrivain devant l'histoire*, et chez Pierre Barberis, dans *Le prince et le marchand*, pour lever toute équivoque entre les deux pratiques. Les travaux de Gérard Genette et Vincent Jouve, respectivement dans « *Figures III et Poétique du récit* » pour l'analyse du récit. Et enfin, les travaux de l'école de Constance avec Jauss et Iser pour une réflexion sur la réception de l'œuvre.

Pour commencer, nous allons nous atteler à cerner la fiction et ses composantes, à étudier les personnages ainsi que le degré d'authenticité qui les lie à leurs référents réels. L'étude des personnages ne va pas s'étendre à tous les personnages à référent réel et de manière exhaustive, mais surtout elle portera sur les personnages dont le rôle rempli dans la diégèse est important et permet une reconstruction de la structure

romanesque et la progression de l'histoire. Ce relevé concernera le premier roman, Samarcande, à titre d'exemple, car le même procédé s'applique au deuxième roman.

Nous ne prétendons pas procéder à une vérification minutieuse et comparative de l'histoire fictive avec ce que nous sommes arrivé à réunir, comme enseignements, de l'histoire réelle concernant les différentes personnalités historiques qui vont retenir notre intérêt dans l'entreprise analytique que nous entreprenons, car, là, n'est pas le bien fondé de notre recherche. Il s'agit, plutôt pour nous, de nous intéresser à ce que la fictionnalisation de l'Histoire humaine en tant qu'écriture offrant à la littérature un caractère social, peut produire comme effet chez les lecteurs. Et ce, quand elle est considérée comme une source d'enseignement donnant un complément de connaissance ou une forme de surécriture de l'Histoire écrite par les historiens.

Ce qui a motivé nos choix à opter pour la Littérature Libanaise d'expression Française, est le fait qu'elle appartienne à une aire culturelle qui a bien des points communs avec la nôtre (celle des pays du Maghreb) à savoir :

- Une pluralité de langues : l'arabe classique et dialectale, le français...
- Une pluralité de cultures : berbère (Maghreb), phénicienne, arabe, turque, française...
- Une Histoire qui a connu presque les mêmes rebondissements et les mêmes incursions étrangères : les Phéniciens (Comptoirs commerciaux le long de la côte septentrionale) les empires romain, byzantin, arabo-musulman, ottoman et français.

Enfin, un patrimoine, un corpus ancien, une mémoire et un imaginaire sinon identiques du moins très proches.

Léon l'Africain, avec son héros Hassan, permet au lecteur de suivre comme sur une carte géographique la progression du personnage principal dont le destin a été celé avant même sa naissance. Ce personnage principal dont la personnalité s'est construite au fur et à mesure du déroulement de l'intrigue. Qui pourrait mieux qu'un commerçant être, à la fois, négociateur, ambassadeur, représentant et même propagateur d'une culture, d'une tradition, d'une idéologie allant au-delà des préoccupations communautaires et ethniques réductrices pour englober l'humanité entière indépendamment de ces considérations. . Hassan a été tout à la fois grâce aux enseignements qu'il a eu au contact de son oncle maternel, qu'il a accompagné partout dans ses multiples missions d'ambassadeur du roi. L'extrait suivant témoigne de l'immense profit tiré par le narrateur au contact de son oncle maternel dans la construction de sa personnalité et la qualité des exploits qu'il a réalisés :

« J'aurais voulu rapporter chacun de ses mots, mais ma mémoire est étroite et mon éloquence est poussive, et bien des enluminures de son histoire n'apparaîtront plus jamais, hélas ! Dans aucun livre. »²

Ce sont là, les inconvénients de la mémoire dans la transmission de l'héritage culturel propre à chaque nation, et surtout profitable à l'humanité entière. L'histoire humaine, ainsi consignée et transmise, permet de prémunir les générations futures de l'inconnu et contre les fautes commises par leurs semblables à une époque donnée.

² Ibid., *Léon l'Africain*, p.33.

Quant au choix d'Amin Maalouf, c'est parce qu'il est devenu aujourd'hui, en France comme ailleurs, synonyme du roman libanais d'expression française. Cette notoriété grandissante, plusieurs de ses écrits ont été primés, et cette considération en tant que membre de l'Académie Française, en remplacement de Claude Lévi-Strauss, ont fait, de lui, le représentant incontournable de la littérature orientale d'expression française et de la culture de son pays. En effet, comme tous les libanais, cet auteur a su s'adapter et s'intégrer dans une société autre que la sienne et dont il a pu apprivoiser la langue afin d'exprimer ses pensées, son appartenance et de transmettre sa culture à l'Autre dans un style d'une grande originalité où se mêlent avec beaucoup de finesse tous les registres de la langue.

Notre thèse s'articule en trois parties. La première partie, scindée en deux chapitres et comme notre corpus est un genre historique, nous avons jugé bon, dans le premier chapitre d'introduire des définitions à même de nous permettre de distinguer entre les deux pratiques : L'histoire humaine et l'histoire fictive. Pour atteindre notre objectif, nous avons convoqué un appareil théorique relatif à ces deux concepts, notamment chez Marguerite Yourcenar et Pierre Barberis. Nous avons tenté de nous intéresser aux raisons qui poussent Amin Maalouf à faire de l'histoire humaine sa propre source d'inspiration dans presque toute sa création et aux techniques qui lui permettent de réussir cette cohérence entre fiction et réalité sans laisser apparaître les frontières entre ces deux mondes. Dans ce chapitre, nous avons, tout en levant l'équivoque entre Histoire et histoire, cherché à mettre en relief l'intérêt et l'objectif de l'écrivain de s'inspirer de la grande histoire pour la confection de ses intrigues

romanesques. Et là, nous avons déduit qu'en plus de servir de source d'inspiration, l'histoire humaine permet à Maalouf, non pas seulement, de trouver des explications aux comportements belliqueux des humains, mais, surtout, à véhiculer une idéologie et adresser des messages, sous une forme exhortative, éducative et détournée à toute l'humanité.

Enfin, et puisque ce sont les êtres qui font l'histoire, nous avons abordé la notion de personnage, être de chair, figure historique et personnage, être de papier, dans le texte maaloufien. Dans la progression de notre recherche, concernant l'analyse, nous avons essayé, d'abord de cerner le type de narration exercée, respectivement, dans *Samarcande et Léon l'Africain*, mais, aussi de procéder au recensement de tous les personnages historiques présents dans ces romans, puis, en fonction des références que nous avons pu réunir, dans un esprit de classification en personnage fictif et en personnage réel, nous nous sommes attelé, dans notre analyse, à expliquer comment un écrivain arrive à concilier le fictif et le réel et à le faire admettre par le lecteur. Cette approche du texte narratif, nous a conduit à nous intéresser aux procédés utilisés par Amin Maalouf dans la fictionnalisation des personnages historiques, même si par moment, pour les besoins de la création romanesque, il leur fait subir quelques déformations. L'altération dont ont fait l'objet certains personnages historiques a permis de faire cohabiter ensemble le fictif, et l'effectif, à concilier l'Occident et l'Orient : d'où notre première partie.

La deuxième partie réservée à l'espace romanesque, est organisée en deux chapitres. Le premier comprendra les différents espaces du corpus et, la construction l'espace, le second, La symbolique de l'espace

Enfin, et c'est un point important de notre thèse, nous avons essayé de comprendre comment toutes ces techniques d'écritures littéraires sont perçues et reçues par le lecteur dans la production du sens. Cette partie est organisée en deux chapitres dont le premier sera réservé aux théories de la réception et à l'école de Constance, le second, à la réception de l'œuvre, à la socialité du roman et aux lectures littéraires.

Première partie :
Histoire / Littérature

Au niveau du premier chapitre, et afin d'écarter tout amalgame entre Histoire, document relatant des événements réels vécus par différentes sociétés, et histoire, récit de fiction s'inspirant d'une réalité et s'inscrivant dans la vraisemblance des faits relatés, nous ferons appel à des concepts définitionnels à même de nous permettre de faire la distinction entre l'histoire humaine et l'histoire fiction. Pour cela, nous ferons appel aux travaux de Marguerite Yourcenar et Pierre Barberis ainsi que d'autres théoriciens concernant les distinctions faites entre Histoire et histoire et le rapport qui s'établit quand la littérature s'en sert. Par la suite, nous tenterons d'expliquer comment l'écrivain arrive, en fictionnalisant des faits et des êtres réels, à concilier fiction et réalité sans que le texte ne souffre d'incohérence quelconque. Comme ce sont les êtres qui font l'histoire, nous ne pouvons passer outre les stratégies d'écriture déployées par l'écrivain pour la cohabitation des êtres réels et des êtres fictifs, au point où les frontières entre les deux mondes s'estompent.

Chapitre1 :

Personnalités historiques et histoire.

Un recours à des distinctions entre les deux concepts, Histoire et histoire, nous permet, sans nul doute de désigner de façon claire l'un ou l'autre des deux concepts sans aucun risque de confusion dans la progression de notre thèse.

1. Histoire/histoire

La plupart des personnalités historiques, tels qu'Omar Khayyam et Hassan Al-Wazzan, fonctionnalisés dans *Samarcande et Léon l'Africain* n'ont pas fait l'objet d'un intérêt à la hauteur de leurs exploits et le silence sur leur chronique demeure incompréhensible. En effet, pour le premier, Khayyam, son nom a tout le temps été associé à la consommation du vin et aux exploits amoureux. Quant au second, Al-Wazzan, rien ne fut consigné ou attesté, surtout, les années où il fut investi de la mission de consul auprès du sultan de Fès, si ce n'est ce que le personnage a lui-même minutieusement consigné dans ses mémoires. Nathalie Zemon Davis écrit à ce propos :

*« Les neuf années que Hassan al-Wazzan passa en Italie ne furent pas attestées par ceux qui le virent, sa présence ne fut pas consignée par ceux qu'il servit ou ceux qu'il connut, ... et son retour en Afrique ne fut évoqué que plus tard, d'une référence en passant. Il ne resta de sa vie, chez ceux qu'intéressaient les lettres arabes ou la littérature de voyage, qu'un souvenir tenu transmis oralement, ne figurant que dans écrits tardifs ».*³

Pour le fameux Khayyam, ce n'est pas tout à fait le cas, mais nous avons noté que la fréquence des écrits sur ses ébats amoureux et son amour pour le vin dominaient, et cela à travers un choix parmi ses célèbres quatrains ayant trait aux femmes et au vin, au détriment de son érudition et son grand intérêt pour plusieurs sciences telles que les mathématiques, l'astrologie et autres.

³ Zemon Davis Nathalie, *Léon l'Africain, un voyageur entre deux mondes*, éd Payot et Rivages, pour la traduction française, Paris 2007, p.12.

Le peu d'informations dont disposait Amin Maalouf, lui a permis de donner libre cours à son génie créateur. Ce manque d'informations sur Hassan et l'orientation donnée par les historiens quant à Khayyam, ont contraint Maalouf à procéder à une sorte de relecture de l'histoire. Même tout en étant sûr que Maalouf dans la confection de ses romans mettant en scène des personnalités historiques célèbres, n'a pas cherché à concurrencer les historiographes dans leur entreprise de sauvegarde de la mémoire humaine, nous ne pouvons omettre de noter les modifications qu'il a apportées de façon nuancée, s'agissant de Khayyam et de Hassan-Al-Wazan, ainsi que l'idéologie véhiculée par l'un et l'autre ainsi que les autres personnages fictifs. Nous aborderons plus en détail la part de l'Histoire et de l'histoire dans le conditionnement de l'orientation de la réception de l'œuvre chez le lecteur.

Histoire et histoire se confondent chez Amin Maalouf dans les deux romans de notre corpus au point où il est parfois dur de faire la part de l'une et de l'autre, d'autant plus que nous avons mentionné au début de cette première partie comment l'une interagit avec l'autre pour brouiller les limites entre la réalité et la fiction. Serait-il possible que Maalouf opère-t-il expressément la fictionnalisation de faits réels ? Et dans ce cas précis, la part de la fiction prendrait-elle le dessus sur le compte-rendu du réel.

Dans les essais de Nathalie Zemon Davis, nous avons relevé bon nombre de faits réels datés qui coïncident parfaitement avec ceux évoqués par Maalouf, dans *Léon l'Africain*. Cependant, à des fins de vraisemblance, la stratégie narrative abolit les frontières entre le réel et le fictif pour permettre une meilleure adhésion du lecteur.

Les extraits pris respectivement chez Maalouf et Zemon Davis montrent à quel point il est difficile de distinguer fiction et réalité et fragilisent les limites entre les deux mondes :

«Le soir même du 1^{er} janvier 1492, Le Vizir, qui était resté auprès des otages, reprit le chemin de Grenade, accompagné cette fois de plusieurs officiers chrétiens qu'ils devaient introduire dans la cité conformément aux accords(...) Boabdil leur livra les clés de la forteresse»⁴.

Cet événement que le lecteur peut considérer comme fictif en dépit de la datation précise « 1^{er} Janvier 1492 », s'avère relever de faits historiques vérifiés chez Zemon :

« Mohamed Ibn Ahmed a peut-être fait plier bagage à sa famille avant même la capitulation de la ville, à moins qu'il ne soit resté au-delà du terrible hiver 897/1491(...) jusqu'en janvier 1492 ».⁵

Plus loin à la page 174, un événement concernant le roi de Gao au Mali, chez Amin Maalouf est repris, presque littéralement, par Zemon :

« L'Askia Mohamed Touré, roi de Gao, du Mali et bien d'autres contrées, le Maître de Tombouctou est un personnage considérable, respecté dans tout le pays des noirs ».⁶

4 Maalouf Amin, *Léon L'Africain*, Ed. Casbah, Alger, 1998. P.15

5 Ibid. Nathalie Zemon. P. 29.

6 Ibid. Maalouf Amin. P.174.

*« L'Askia Mohamed, inspiré par son ardeur musulmane et sa témérité militaire, cet empire multiethnique avait pour centre Gao et Tombouctou et s'étendait à l'Ouest au-delà du Niger ».*⁷

Personnages et espaces géographiques se ressemblent tellement dans le document historique et le récit de fiction qu'ils suppriment les frontières entre Histoire et histoire.

Avant de montrer la part de l'Histoire et de l'histoire, et la relation qui s'en dégage à travers l'écriture maaloufienne, nous tenterons de poser quelques acceptions du concept « Histoire » et de préciser son apport dans la création romanesque.

1.1-Définition des concepts :

Pour Le petit Larousse

*: « L'Histoire peut être prise comme la relation des faits, des événements passés concernant la vie de l'humanité, d'une société, d'une personne... Elle est aussi la science qui étudie le passé de l'humanité et son évolution. »*⁸

Dans un autre dictionnaire « Médiadico » :

⁷ Ibid. Nathalie Zemon. P.176.

⁸ Le Petit Larousse. Éd Larousse. 2013.

« L'Histoire est un récit d'événements relatifs aux peuples en particulier, à l'humanité en général... »⁹.

Et c'est exactement le cas pour nos deux romans, *Samarcande et Léon l'africain* : le premier relate l'histoire et l'itinéraire d'un homme et de son chef d'œuvre littéraire « *Robbayatt Khayyam* » au cours de l'histoire à une époque déterminée ; le second, les périples et les péripéties du fameux Léon l'Africain, Hassan al-Wazzan de son vrai nom.

Nous nous contenterons de ces deux définitions du concept de l'Histoire, même si elles convergent sur le fait que cette discipline s'intéresse aux faits historiques passés dans leur acception chronologique.

Quels sont les centres d'intérêt de l'histoire comme discipline, prise dans son acception scientifique et intellectuelle et non dans la succession chronologique de faits se rapportant au même sujet ?

1.2- L'Histoire comme science :

A cet effet, nous retrouvons la définition suivante :

En tant que discipline intellectuelle, l'histoire ne fait pas partie des sciences dites exactes ou dures mais des sciences dites sociales et humaines, avec la sociologie, l'ethnologie, la psychologie...

⁹ Dictionnaire virtuel Médiadico.

« L'histoire fait également partie des disciplines littéraires au même titre que la philosophie. Elle se distingue de l'archéologie par la référence essentielle à l'écrit. Et sa distinction avec le journalisme, tient théoriquement à ce que l'historien se doit d'employer des archives. Cependant la notion d' « histoire immédiate » tend à rendre plus floue cette distinction. »¹⁰

La définition du Grand Atlas fait de l'histoire une discipline difficile à cerner, parce qu'elle est en interaction avec plusieurs autres sciences : la philosophie, la sociologie, l'archéologie, l'épigraphie, la paléographie... C'est tout ce qui peut apporter une information qui permet d'acquérir des connaissances sur le passé de l'humanité. S'ajoute à cela la dimension politique que peuvent véhiculer les faits historiques à travers les époques et les générations : le cas de ces histoires fictionnalisées, dans les romans maaloufiens, et qui donnent à comprendre l'histoire humaine avec cette impression de revivre les faits passés, pour mieux les sentir. Au moment où l'on constate que, ce qui a été consigné historiquement à l'égard de ces deux illustres figures de l'histoire humaine ne reflète pas vraiment la grandeur de leurs exploits, Amin Maalouf, essaie de mettre en exergue certaines qualités par lesquelles se distinguent Khayyam, par son érudition, et El-Wazan, en tant qu'explorateur et historiographe.

Alors que les historiens affirment ne détenir que peu d'éléments de la vie de cette illustre personnalité, Hassan dit Léon, Maalouf remonte très loin dans l'histoire, avant même la naissance du personnage. C'est dès l'ouverture de l'histoire, dans *le livre de*

¹⁰ Grand Atlas Historique, éd. Larousse, coll. Atlas, Oct. 2011.

Grenade, au chapitre « *Salma la Hora* », que les limites entre fiction et réalité sont d'emblée tracées. Ces limites ne tardent pas à se dissiper grâce au génie de l'écrivain. Maalouf, en écrivain doué d'une imagination débordante, et d'un style inégalable pour la narration, lance le défi de franchir les frontières de l'inconnu, et nous éclairer sur la vie d'Hassan-Al-Wazan. Mais pour préserver l'authenticité des faits, il implique le personnage lui-même dans la relation des faits antérieurs à sa naissance, et que sa mère lui aurait racontés :

« *Cette année-là, je venais de naître...* »¹¹

Devons-nous confirmer ou infirmer ces faits en tant que chercheur universitaire en littérature ? Notre objectif est autre. Pour notre part, nous nous intéresserons aux stratégies déployées par l'écrivain afin de brouiller, les frontières entre deux mondes, fiction et réalité : un procédé qui maintient en haleine le lecteur, soulignant cet art du conteur et donnant de l'authenticité aux faits narrés. Dans *Léon l'Africain*, Maalouf fournit tellement de détails sur le personnage de Hassan et sur sa vie, qu'il est difficile de ne pas adhérer à la fiction.

C'est dans ce sens que le Grand Dictionnaire Universel du XIXème siècle a confectionné sa définition de l'Histoire :

11 Maalouf Amin, *Léon L'Africain*, Ed. Casbah, Alger, 1998. P.15.

*« L’histoire, comme fait, est le développement de l’esprit humain tel qu’il se manifeste dans ses relations sociales et ses rapports avec l’Etat. Comme science, elle est l’intelligence de ce développement. Comme art, elle en est la reproduction ou la représentation par la parole ».*¹²

A ce propos, de toutes les acceptions que nous avons réunies, celle d’Henri Irénée Marrou, semble la plus plausible et la plus complète:

*« L’histoire est la méthode et la discipline permettant d’élaborer et de transmettre la mémoire des âges, et par suite, récits, exposés, œuvres littéraires consacrés à cette connaissance, qui peut, suivant les cas, embrasser l’ensemble de l’humanité, ou un intervalle déterminé du temps vécu par un groupe social, un mode particulier de l’activité humaine (une science, un art, une technique...).L’histoire est une discipline scientifique, riche de longs siècles d’expérience, et en possession d’une méthode originale élaborée peu à peu et progressivement affinée au contact de son objet. On peut dire que l’histoire, c’est ce qui est aujourd’hui reconnu comme connaissance valide par les spécialistes qualifiés. »*¹³

Même quand nous savons qu’Henri Irénée distingue très clairement Histoire et histoire, et qualifie la seconde de représentation fautive ou falsifiée, nous continuons à soutenir que, bien que les romans de Maalouf s’inscrivent dans la fiction, ils donnent à connaître quelques pans négligés ou tus par les historiographes. C’est précisément le

¹² Le grand dictionnaire universel du XIXème, éd. Larousse, 1817-1875, coll. Robarts Toronto.

¹³Ibid. Henri Irénée Marrou, p. 42.

cas de Léon l'Africain sur qui les historiographes affirment ne détenir que peu d'informations sur la personne, ou Khayyam dont les spécialistes en Histoire humaine, privilégient certains de ses exploits scientifiques au détriment des autres : le nom d'Omar Khayyam a tout le temps été associé au vin et aux femmes et à la poésie.

De son côté, Lucien Febvre affirme que l'Histoire est :

*« Avec tout ce qui, étant à l'homme, exprime l'homme, signifie la présence, l'activité, les goûts et les façons d'être de l'homme ».*¹⁴

De son côté, Henri Irénée Marrou affirme que *« est un document historique, toute source d'information dont l'esprit de l'historien sait tirer quelque chose pour la connaissance du passé humain. »*¹⁵

Les sources d'information réunies par l'historien et mises à sa disposition, fournissent un témoignage et permettent de déchiffrer le passé. Ce témoignage peut être partiel ou erroné, fragmentaire ou inexact. C'est pourquoi les historiens se doivent de le considérer de manière critique : l'histoire réfléchissante devient alors histoire critique.

1.3- L'écriture de l'Histoire :

¹⁴Febvre Lucien, *Combats pour l'Histoire*. Paris, éd. A. Colin. 1930. P142.

¹⁵ibid. Henri Irénée Marrou, *De la connaissance historique*. Paris, éd. Seuil. 1954. V1.p. 42.

L'historiographie, littéralement « écriture de l'histoire », est un nom dérivé de « historiographe », qui selon Le petit Larousse signifie : « écrivain chargé officiellement d'écrire l'histoire de son temps ou d'un souverain. » (Le Petit Larousse) Cette écriture peut être celle d'un historien sur ses prédécesseurs et sur leur travail : historiens et historiographes. La plupart des historiens célèbres du XXème siècle ont publié au moins un ouvrage à caractère historiographique, généralement en fin de carrière. L'adjectif historiographique se rapporte quant à lui à la manière dont on écrit l'histoire. Epistémologiquement, les historiens de l'Histoire définissent trois grandes périodes dans leur propre discipline :

-L'historiographie classique (des origines au XVIII^{ème} siècle) qui fonde l'Histoire comme discipline d'enquête (histoire en latin signifie le témoin oculaire) sur des événements récents et donc non diachronique. Ce sont davantage des chroniques contemporaines.

Toutefois, le terme peut paraître exagéré dès lors qu'on considère qu'il y a déjà un principe d'intelligibilité (de compréhension), une recherche de quelque chose qui fasse le lien (par ex. Thucydide analyse la guerre du Péloponnèse comme « une guerre de prestige »). Ce n'est donc plus un travail mythographique mais bien un travail qui s'attache aux faits et où il s'agit de rendre compte des corrélations factuelles entre les événements.

-L'orientation positive qui considère l'Histoire comme rigoureusement scientifique. Prenant modèle sur la chimie, Auguste Comte, comme Fustel de Coulanges, se

revendiquent d'une scientificité pareille aux sciences expérimentales. Langlois et Seignobos de l'Ecole des Chartes érigent ainsi une méthode qui permet de rendre compte des faits de manière absolue. Il s'agit de reconstituer l'histoire des nations et des grands hommes à travers la véracité des documents.

L'historien doit donc constituer les matériaux de son étude par l'exercice de sa critique et s'employer à les ordonner dans un strict rapport de causalité mécanique, mettant de côté toute possibilité de causalité finale. A ce titre la science historique est une science pure sans qu'on ait à y chercher de finalité.

-L'Ecole des Annales (du nom de la revue fondée par Lucien Febvre et Marc Bloch dans les années 1930), enfin, considère que l'Histoire n'est pas l'histoire des nations, ni des grands hommes mais bien l'histoire de tout ce qui est humain, le document n'étant plus seulement un écrit, mais également un site, un objet, une parole.

-On récuse complètement l'intention de constituer une science objective en affirmant que le travail de l'historien est pleinement un travail d'interprétation : il ne s'agit pas d'expliquer mais bien de comprendre, d'où l'absence de scientificité ou d'objectivité, sans pour autant écarter le principe d'impartialité. Dès lors, une pluralité de perspectives s'ouvre aux historiens et donne naissance à de nombreuses variations (histoire des ouvriers, des femmes, de la société...). L'historien est donc lui-même considéré comme être historique, ce que les positivistes avaient refusé, et par conséquent, l'Histoire repose alors sur une épistémologie relativiste au sein de laquelle il faut tenir compte de l'observateur.¹⁶

16Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire, essai d'épistémologie*. Paris, éd. Seuil, 1971. P.91.

Il convient à présent, et pour des raisons pratiques de délimiter les frontières entre l'Histoire, ou à vrai dire l'historiographie, discipline scientifique, et le roman historique, lequel ne peut nullement être considéré tel un document scientifique attesté au même titre que l'Histoire.

1.4- Le roman historique :

Un roman historique est un roman qui prend pour toile de fond un épisode, souvent un épisode majeur, de l'Histoire ou d'une période historique particulière, et met en scène une grande figure ou bien des anonymes réels ou imaginaires de ce temps.

A partir de cette définition générale, nous pouvons considérer que notre objet d'étude est un roman historique. En effet, les intrigues de *Samarcande* et de *Léon l'Africain* sont confectionnées à la base de faits historiques ayant défrayé la chronique à une époque donnée de l'Histoire de l'Orient: tous les événements majeurs de ces époques sont présents dans le roman et certains des personnages du roman sont de grandes figures historiques. Toutefois, il ne faut pas perdre de vue que le roman, dit historique, ne peut, en aucun cas, être considéré au même titre qu'un document historique écrit par un historien. Sans quoi, les limites entre le vrai et le faux, entre le réel et le fictif n'auront aucun sens. Le roman historique s'approprie des faits historiques en les fictionnalisant : d'où la nette différence entre fiction romanesque et réalité historique.

En effet, si le roman est soumis à la règle de la fiction et échappe de ce fait à l'alternative « vrai vs faux », le discours historique quant à lui, a des prétentions

scientifiques, le travail de tout historien consistant à réduire, du mieux qu'il peut, le champ qui sépare l'imaginaire du réel.

Pour cela, l'historien appuie ses analyses sur le vrai et le discours historique n'échappe donc pas à l'alternative « vrai vs faux » : c'est un discours réfutable.

Ainsi et comme le souligne Pierre Morere :

« La notion même de roman historique semble une aporie. Alors que l'histoire prétend tenir un discours vrai sur le passé, le roman crée un univers fictif. »¹⁷

La notion même de « roman historique » est donc ambiguë, labyrinthique et le genre, difficile à définir puisque s'y trouvent juxtaposées deux disciplines qui n'ont pas la même intentionnalité, ce qui conduit Yves Le Pellec à écrire :

« Le Roman historique relève, par son appellation et sa nature de l'oxymoron (...) sans doute parce que, conjoignant les contraires, elle est emblématique de la nécessité actuelle de repenser les polarités et les incompatibilités que nous inculqua la tradition. »¹⁸

Face à la complexité de la contradiction et pour mieux définir ce genre, nous ferons remarquer que dans l'ordre même de l'expression, la priorité est donnée au terme « roman » : Le substantif étant antéposé, cela nous incite à penser que, dans un

¹⁷Pierre Morere, *Caliban, Revue de littérature comparée n°VIII*, université de Toulouse Le Mirail, 1990.

¹⁸Ibid. *Caliban, Revue de littérature comparée n°VIII*

roman historique, le récit prime sur le discours historique, l'histoire n'étant que la matière constituant la source de la création romanesque.

Nous présentons maintenant d'autres définitions de la notion à travers les dictionnaires : encyclopédies et Histoire littéraires des XIXe et XXe siècles.

Dans le *Littré*, mention est faite du roman historique à l'article « roman » :

« Histoire feinte, écrite en prose, où l'auteur cherche à exciter l'intérêt par la peinture des passions, des mœurs, ou par la singularité des aventures ».

A la suite, sont cités en vrac « le roman d'éducation, le roman historique, le roman intime, le roman d'intrigue, le roman de mœurs » avec, pour le roman historique cette appréciation peu valorisante de Diderot :

« Ce qui m'inciterait à croire que le roman historique est un mauvais genre : vous trompez l'ignorant, vous dégoûtez l'homme instruit, vous gâchez l'histoire par la fiction et la fiction par l'histoire. »¹⁹

1.4.2- Dans les histoires littéraires :

Dans l'Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900 de Louis Petit De Julleville (Louis Petit de Julleville, le chapitre II est entièrement consacré au roman historique. L'auteur y souligne l'importance de la Préface de *Cinq-*

¹⁹Denis Diderot, essai sur *Les règnes de Claude et de Néron*, chez Detune. Paris. libraire La_Haye 1778. P125.

Mars (1827) d'Alfred de Vigny mais y dénonce l'infidélité historique de Vigny car elle a, dit-il, « *fourvoyé l'auteur dans un genre faux '...'* » Vigny dispose à son gré de l'histoire pour mieux accommoder ses personnages avec l'idée dont il veut en faire les types. Mais cette conception fausse la réalité humaine tout aussi bien que la réalité historique ».

Il fait alors l'éloge de Prosper Mérimée « esprit positif et précis, qui s'attache aux faits, à la représentation exacte et caractéristique des mœurs » et dans *Chronique du règne de Charles IX* (Prosper Mérimée, *Chronique du règne de Charles IX*) « *est un récit net et rapide, admirable de sobriété forte et de concision expressive* »

Louis Petit De Julleville cite Victor Hugo et insiste sur l'importance de Notre Dame de Paris.

« *Épopée plus symbolique qu'historique, et dans laquelle le génie de Victor Hugo évoque avec une incomparable puissance tout le Paris social et pittoresque du XVème siècle* ».

Puis, De Julleville se demande :

« *Faut-il citer ici Alexandre Dumas ? Avec lui, ce qui était jusqu'alors roman historique devient roman « de cape et d'épée » et ajoute : « Il n'y a vraiment rien de littéraire dans la multitude de récits dont il fournit le public durant une quarantaine d'années '...' ses romans marquent l'irréversible décadence d'un genre équivoque et batard, qui tourne presque tout de suite au roman feuilleton* »

Or, à notre connaissance, le « roman de cape et d'épée » est aussi « roman historique. »

Dans *l'Histoire des littératures*, au chapitre intitulé *Directions du récit romantique*, il est fait mention du récit historique en ces termes :

« Dans le roman de l'époque, recherche d'un univers d'évasion, de dépaysement : que cette évasion prenne la forme de l'histoire, avec Alexandre Dumas, ou celle d'une société contemporaine, inconnue, dangereuse, dramatique avec Eugène Sue ou Balzac "... " c'est sans doute que le romantisme "... " cherche à saisir le monde dans sa totalité concrète, dans sa confusion vécue "... " Le premier roman de Vigny, en 1826, Cinq-Mars ou une conjuration sous Louis XIII est un roman historique et la Préface de 1827-Réflexions sur la vérité de l'art-, veut être le Manifeste du genre. Il a pour but la vérité et, pour l'atteindre, selon Vigny,

« Il faut commencer par connaître tout le vrai de chaque siècle, être imbu profondément de son ensemble et de ses détails »²⁰

Un genre ambigu :

L'article de l'Encyclopédia *Universalis* sur « le roman historique » semble préciser davantage et sans trop de parti-pris la notion de roman historique :

« Le roman a toujours puisé dans l'histoire de quoi nourrir ses fictions et leur donner les prestiges du vraisemblable. Mais comme genre spécifiquement déterminé, le roman historique a pris son essor au XIX^{ème} siècle, alors que la bourgeoisie prend le pouvoir. C'est au XVIII^{ème} siècle que l'histoire commence à être traitée comme une

²⁰ De Julleville Louis Petit, Paris. éd. A. Colin & Cie, 1898. P43.

science. La compréhension de l'histoire devient alors moyen politique d'agir sur les réalités présentes et, avec la Révolution, les hommes prennent conscience d'être les agents de l'histoire '...' Le créateur du genre est Walter Scott qui connut un énorme succès au début de l'époque romantique. »²¹

La référence du roman historique est le livre de Georges Lukacs, *Le Roman historique*. C'est un livre très militant : en effet Lukacs était un communiste hongrois. Le premier auteur à avoir qualifié ce genre littéraire de roman historique fut Walter Scott. Il faut bien sûr citer Walpole ou Anne Radcliffe quant aux romans historiques gothiques : en effet, Horace Walpole a publié son roman, *Le Château d'Otrante* en 1764, soit un quart de siècle avant la prise de la Bastille. Certains critiques considèrent, avec beaucoup de réserves, ce roman comme historique et soutiennent que la violence féodale dépeinte dans ce texte renvoyait à la Révolution anglaise qui datait de moins d'un siècle. Ou qu'elle entretient des liens avec les luttes entre catholiques et anglicans, qui avaient abouti jadis à de nombreuses ruines de châteaux, mais

Aux prises avec l'Histoire et la fiction, le roman historique reste donc genre littéraire ambigu. Sa double appartenance le fait échapper à toute définition trop simplificatrice, mais cela donne lieu à deux attitudes contradictoires et toujours actuelles : dédain et mépris de la part d'une certaine intelligentsia, qui le qualifie de « *genre batard, prédilection et enthousiasme pour d'autres* », si l'on en croit le regain

21 Encyclopédia Universalis, Paris, 1967.

d'intérêt actuel au cinéma, dans la bande dessinée mais aussi au travers de nombreuses rééditions d'œuvres du XIX^{ème} siècle.

La question qui se pose c'est celle du lien entre l'Histoire, en tant que pratique scientifique, et le littéraire qui s'alimente des épisodes de cette Histoire pour s'écrire.

1.5-Rapport entre Histoire et littérature :

Afin de faciliter la distinction entre l'histoire dans la littérature, l'histoire officielle des historiens et l'histoire réelle des faits qui ont véritablement eu lieu, nous emprunterons la distinction sémiologique utilisée par Pierre Barberis dans son ouvrage *le Prince et le marchand*, concernant les trois concepts

histoire : l'histoire telle qu'on la trouve dans la littérature.

Histoire : historiographie officielle, écrite par les historiens.

HISTOIRE : la réalité, les événements réels.

La dernière partie de notre premier chapitre sera une partie de « légitimation théorique », où nous essayerons de montrer que le texte littéraire peut servir de source documentaire au même titre que tout autre document historique, et ce, en nous appuyant sur les propos et travaux de nombreux historiens, hommes de lettres et philosophes, et principalement sur Pierre Barberis et son ouvrage *Le Prince et le Marchand*.

Nous tenterons également de donner un bref aperçu des rapports ambigus qu'entretiennent littérature et Histoire d'hier à aujourd'hui.

Nous commencerons par Paul Veyne qui pense que :

« Le non-événementiel, ce sont des événements non encore salués comme tels : histoire des terroirs, des mentalités, de la folie ou de la recherche de la sécurité à travers les âges. On appellera donc non-événementiel l'historicité dont nous n'avons pas conscience comme telle »²²

Ainsi la littérature peut être considérée comme une source documentaire encore négligée à ce jour. Elle mérite de figurer dans un champ historique car il lui arrive de contester l'Histoire :

« Les vérités historiques qui passent pour acquises ne sont-elles pas susceptibles d'être renversées par de nouvelles découvertes ? »²³

A cet effet, *Samarcande* constitue un excellent chef d'œuvre littéraire qui contredit les préétablis historiques ancrés par les chroniqueurs et les historiens depuis des siècles, particulièrement en ce qui concerne le personnage historique principal du roman Omar Khayyam. Ce dernier fut longtemps considéré comme "Un malheureux philosophe, athée et matérialiste" par Shaykh Najm ad-Din en 1223, en outre Ali al-Quifti tempère à peine ce jugement en 1248 lorsqu'il dit à propos de Khayyam :

²²Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*. P.310.

²³ Ibid. *Comment on écrit l'histoire*. P.310.

« Un homme détestable, quoiqu'un astronome sans pareil ; sans doute un hérétique, mais à coup sûr un philosophe de premier ordre ».

Maalouf contestant tout cela, tente de nous présenter Khayyam comme un homme éclairé de science et un poète mystique émancipé, qui n'a jamais douté de l'existence de Dieu et qui célèbre la magnificence du créateur par la contemplation et l'émerveillement. Le passage suivant, que Maalouf attribue à Khayyam, illustre parfaitement cette volonté :

« Je ne suis pas de ceux dont la prière n'est que prosternation. Ma façon de prier ? Je contemple une rose, je compte les étoiles, je m'émerveille de la beauté de la création, de la perfection de son agencement »²⁴.

L'écrivain s'inspire de l'Histoire mais sans pour autant reconduire les événements tels qu'ils ont été consignés mais les pense, les travaille et les corrige parfois.

De fait, le principal obstacle auquel est confrontée l'idée de littérature contestataire de l'Histoire, réside, comme le souligne Mikhaïl Bakhtine,

« Dans le fait que le roman fut longtemps l'objet d'analyses abstraitement idéologiques et de jugements de publicistes. On négligeait complètement les problèmes concrets, ou on les examinait à la légère, sans principe aucun »²⁵.

24 Maalouf Amin., *Samarcande*. Op.cit. .p.26

25 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris éd. Gallimard, coll. Tel, n°120, janvier 1978.

Certes, il est difficile de changer les mentalités, mais l'intérêt du roman est indéniable car il permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires, nouvelles, poésies, saynètes, qu'extralittéraires, textes scientifiques, religieux.

Le roman a bien en lui quelque chose d'historique, ce que confirme Paul Ricœur qui affirme que :

*« Le récit de fiction est quasi historique dans la mesure où les événements irréels qu'il rapporte sont des faits passés pour la voix narrative qui s'adresse au lecteur : c'est ainsi qu'ils ressemblent à des événements passés et que la fiction ressemble à l'histoire ».*²⁶

Certains auteurs s'aventurent même à mettre sur pied d'égalité l'Histoire et la littérature. Ainsi, la discipline historique et le roman historique sont historiques en ce sens qu'ils sont saisis dans un moment particulier, contemporain.

André Daspre estime que :

« A partir du moment où le romancier se place au point de vue de l'historien, il faut bien juger son texte comme on a l'habitude d'apprécier celui d'un historien. Car même si la relation de vérité entre le texte littéraire et la réalité référentielle est plus ou moins variable (cela est indiscutable), il en est de même pour le texte historique : c'est que la valeur objective de l'analyse historique ne dépend pas de l'œuvre romanesque ou historique dans laquelle on la trouve, mais de la conception que se fait l'auteur de l'HISTOIRE. Le roman historique paraît donc capable d'apporter une

²⁶Paul Ricœur, *Temps et récit*, tome III, IV *Le temps raconté*.

*connaissance objective de l'HISTOIRE, non seulement au niveau (documentaire) de la représentation du réel, mais aussi par une analyse qui peut être d'aussi bonne qualité que celle d'un livre historique ».*²⁷

Il faut donc se demander quel genre de connaissances historiques peut apporter la construction romanesque d'un monde imaginaire, et s'il s'agit là d'une connaissance spécifique à laquelle l'historien ne peut accéder. Le roman a donc certainement beaucoup à apporter à l'histoire :

*« Histoire secrète ou confession, pseudo-mémoire ou nouvelle historique révèlent la vocation profonde du roman, inséparable et complémentaire de l'histoire »*²⁸

Venons-en maintenant à Pierre Barberis et son ouvrage *Le Prince et le Marchand* dans lequel il s'est penché sur les différentes corrélations qu'entretiennent littérature, Histoire et HISTOIRE, et d'où nous avons retenu plusieurs éléments relatifs à notre recherche.

1.5.1. Origine de la polémique Histoire/littérature :

L'auteur avance que la littérature est considérée par certains (Louis Chevallier par exemple) comme source d'anecdotes et de vérification pour l'Histoire de ce qu'elle

²⁷Daspre André, le roman historique et l'histoire, *Revue des sciences humaines*, mars –juin 1975, p.238.

²⁸Jean Molino, Qu'est-ce que le roman historique ?, *Revue des sciences humaines*, mars-juin 1975, p.213.

sait déjà. Cela dit, une deuxième hypothèse admet que la littérature précède l'Histoire en étant la première à saisir certains aspects du réel encore insaisissables pour l'Histoire.

En effet, Barberis soutient que la littérature n'a pas de préoccupations pédagogiques édifiantes, mais des préoccupations de dire, d'explorer le réel tel qu'il est. En conséquence, elle devient solidaire de ce qui est en train de se faire et de changer, dans les structures profondes. Elle se trouve donc présente là où l'Histoire ne l'est pas encore. L'exemple adéquat ici est celui de Walter Scott en Angleterre ayant devancé les historiens par des écrits à dominante historique et reconnus comme tels par Augustin Thierry. Ou bien en France celui de Balzac, approuvé par Mazauric et Paul Bois. Car le problème avec les historiens c'est qu'ils sont « *empêtrés dans leurs explications et qu'ils n'ont pas à dissenter.* »²⁹

Selon Barberis, la cause de cet état de choses, de ce malentendu historiens/littéraires est incontestablement le rapport entre le discours sur la littérature et le discours sur l'Histoire. Car il y avait d'un côté la littérature qui se considérait comme discours gustatif, esthétique, ornemental, le « bien parler », le supplément d'âme, etc., tandis que de l'autre il y avait l'Histoire qui se forge avec le plus grand sérieux sa propre scientificité. Parallèlement à cela, une littérature qui impliquait une

²⁹Pierre Barberis, *Le prince et le marchand*. Paris. Ed. [Fayard](#). Coll. [La Force Des Idées](#). Date de parution : 1980.P.77

critique rigoureuse de son propre horizon idéologique n'avait que faire d'une histoire messianisante et finalisante, instrument de l'ordre établi. Ou d'une Histoire objectiviste peu sensible à l'idéologique, aux mentalités, *au flux secret de l'incontrôlable et de l'incontrôlé*.³⁰

Toutefois, l'avènement du courant marxiste, estime Barberis, a largement contribué à dissiper cette mésentente : l'Histoire nouvelle travaillée par le marxisme est devenue largement critique de ses propres fondements. En même temps et toujours dans la mouvance du marxisme, la littérature a entrepris un démontage absolument amoral de ses processus de prise de conscience et de ses structures d'expression, elle n'évoque plus les « belles lettres », l'art de la citation, le laïus suprême de l'honnête homme ; non plus l'académisme, l'humanisme, le goût et l'érudition pour elle-même. Aujourd'hui, la littérature se voue à la lecture des messages textuels, « au décryptage des textes littéraires »

L'origine de cette polémique est liée, selon Barberis, à l'idéologie dominante qui, de tout temps, a relégué les créations humaines au deuxième rang, c'est-à-dire par rapport aux textes sacrés considérés comme plus logiques et dépourvus de toute subjectivité humaine. Ce problème n'est pas nouveau et on le rencontre déjà à la fin du XVIème jusqu'au XVIIIème siècle lorsque l'ordre ecclésiastique et féodal percevait comme dangereuse toute recherche qui ébranlait les définitions reçues de l'ordre régnant : Galilée, Kepler, la méthode inductive, l'exégèse scientifique, la chronologie

30 Ibid. Barberis. P.79.

universelle, etc. Et ce, après la mise en suspicion systématique du savoir ainsi que l'acceptation complice de sa destruction.

L'auteur estime donc nécessaire « *de reconquérir à l'HISTOIRE, d'immenses masses à qui l'on a si habilement appris et fait croire qu'elles pourraient s'en passer* »³¹, et ce par le texte littéraire dont les rapports sont extrêmement étroits avec l'historicité.

Au XIXe siècle par exemple, les Français de plus en plus nombreux à accéder à la lecture par le biais des journaux et des cabinets de lecture apprennent leur Histoire chez les romanciers qui la font revivre. Ils font ainsi la connaissance de Richelieu et Louis XIII dans *Les Trois mousquetaires* (1844), Mazarin et Louis XIV dans *Vingt ans après* (1845), La Révolution française dans *Le Chevalier de Maison Rouge* (1846) et La Restauration dans *Le Comte de Monte-Cristo* (1845)... « *Car à tous les truquages toutes les illusions, le texte résiste et subsiste : le texte dans lequel s'est déposée la pratique des hommes, leurs réactions au réel qu'ils n'avaient pas choisi et dans lequel ils doivent vivre.* »³²

Pour Barberis, le problème se posait particulièrement au niveau pédagogique, où il était hors de question de servir le texte comme étant réalité ou introducteur à la réalité. Ce qu'on décide d'ignorer dans le texte littéraire, c'est toujours ce qu'on désire ignorer dans le réel, dans la vie :

31 Barberis Pierre. Op. Cit., p. 84

32. Ibid. *Le prince et le marchand*. pp. 84-85

« La politique, l'HISTOIRE, le concret... néanmoins on peut permettre la présence du « cœur humain », des sentiments, des idées, pourvu que le tout soit coupé du réel, dans un univers sans violence et sans violations. »³³

Cette littérature épurée, soutient Barberis, reste cependant amoral, immorale même lorsqu'elle essaye de faire croire que son projet est moral, édifiant parce qu'elle est d'abord expression sans perspective de responsabilité, et non pas instruction donnée par un écrivain supposé au-dessus des contingences :

« Nul n'a jamais prétendu que le véritable écrivain n'était d'aucun temps ni d'aucun pays, même si l'on a pu prétendre et prétendre que le véritable historien de la littérature, lui comme son confrère, l'était, pouvait l'être, devait l'être. C'est que l'historien de la littérature reprend la littérature, essaye de l'intégrer à la démanche proprement historique, toujours profondément conditionnée par l'être de classe, mais surtout par la position de classe choisie et assumée. L'écrivain, lui 'travaille' autrement, parce que l'écriture littéraire est un moyen de régler ses problèmes avec l'être de classe, de dire la différence, la dissidence secrète, la faille avec les origines, alors que l'écriture historique se veut intégratrice, et donc, souvent, TRICHE »³⁴

Ainsi la pratique historique triche parce qu'elle adhère à une classe : censures et montages s'y mélangent dans une entreprise intégratrice et réorganisatrice : l'exemple des quatrains de Khayyam que l'historien présente littéraire, n'ont été reconnus comme tels que bien plus tard par les hommes de lettres. A un moment donné de

³³ Ibid. *Le prince et le marchand*. p.86

³⁴ Barberis Pierre. Op.cit. p.90

l'histoire, quand il est fait référence à Khayyam, c'est surtout par la citation de vers mettant en avant son amour pour le vin, les femmes et son insolence envers le créateur :

« Tu viens de briser ma cruche de vin, Seigneur.

Tu m'as barré la route du plaisir, Seigneur.

Sur le sol tu as répandu mon vin grenat.

Dieu me pardonne serait-Tu ivre, Seigneur ?³⁵

Barberis considère cette Histoire comme un « discours d'adultes à des mineurs » elle tire un trait, parle de réalisation, d'aboutissement final.

« Elle prétend que jusqu'à « nous » on était dans l'instable et l'incomplet, et que depuis « nous » on est entré dans la logique et dans l'organique. Conclusion : il faut « nous » respecter et « nous » obéir »³⁶.

C'est une tendance à vouloir tout contrôler, à affecter non seulement la lecture de l'Histoire, mais également son écriture. Cette dernière fut longtemps associée à la proposition d'une morale, d'une règle, d'une éthique. Ayant une fonction pédagogique et civique, l'Histoire s'appliquait à fournir des exemples, des leçons et des lignes de conduite pour toute personne vouée à vivre de manière politiquement responsable.

Pour relever de l'écriture et de la littérature, Barberis estime que l'Histoire doit renoncer à être construction intellectuelle, efforts en vue d'un ordre :

³⁵ Ibid. *Samarcande*.P.20.

³⁶ Barberis Pierre. Op.cit. p.87

« Il faudrait que l'Histoire ‘...’ laisse parler au lieu de faire parler »³⁷ Le parfait exemple de cela est celui de Chateaubriand dans ses écrits historiques ou celui de Michelet dans ses écrits para historiques telle *La sorcière*. Ce qui est important, ce qui mérite réellement l'intérêt c'est :

« Le non montage, la non recherche d'un ordre qui assure et qui rassure, qui conforte et qui reconforte »³⁸

Le dire vrai, non le dire arrangé, c'est ce que fait la littérature en refusant de marcher à la constitution d'un ordre (qu'il soit ouvertement politique ou simplement idéologique) mais plutôt à l'effraction, à la transgression, à la libération :³⁹ « Elle ne marche pas à la finalité, elle marche à la causalité ». Elle ne propose pas d'aboutissement lumineux mais voit et fait voir, repère les origines et donne à lire les résultats.

Une littérature qui, selon Barberis, définitive ce que l'Histoire, pour des raisons politiques et méthodologiques, surfinalise. Et c'est pour cela que la littérature paraît souvent réactionnaire aux historiens : c'est parce qu'elle « met à mal leurs chaînes de causes et dans tous les sens du terme, leurs lumières... »⁴⁰

Pour Barberis, le littéraire ou l'écrivain de la réalité n'accuse jamais personnellement, son texte le fait pour lui :

37Barberis Pierre. Op.cit. P 91

38Barberis Pierre. Op.cit. 91

39Barberis Pierre. Op.cit. P 91

40 Barberis Pierre. Op.cit. P.91.

« *L'effet du texte littéraire est de nous amener au bord d'une ouverture nouvelle, d'une interrogation nouvelle, qu'ailleurs on ignore ou dont on se méfie* »⁴¹.

Tandis que l'historien montre du doigt et impute constamment, de nous guider à travers balises et bannières, pour nous conduire enfin à une certaine clôture.

En fait le maître mot de la littérature, c'est MAITENANT, et l'une de ses figures maitresses est le héros typique, briseur d'annonciations, destructeur de sens. Alors que le maître mot de l'Histoire, c'est DEJA, quant à ses figures maitresses elles sont souvent représentées par les annonciateurs et les prophètes qui inscrivent le sens à l'avance. « *L'Histoire écrit un déjà existé, la littérature écrit un nouvel existant* »⁴².

L'auteur du *Prince et le marchand* nous fait savoir enfin que l'Histoire pratiquée par la littérature (nécessaire pour qui entend connaître et comprendre l'HISTOIRE), devrait être perçue comme Histoire longue du fait qu'elle est Histoire des structurations, des mises en place, des installations, des durées transpolitiques, l'Histoire de ce qui reste, non de ce qui se fait ou ce qui se veut. Elle est rappel constant de ce qui résiste et ne change pas. L'exemple est donné lorsque Barberis

Rappelle que la littérature dénonce l'échec des révolutions du XIXème siècle à apporter les changements car elle était déterminée par d'autres facteurs que la révolution n'a pas touchés : la subordination de l'enfant au père, de la femme à l'homme et du manuel à l'intellectuel.

Ainsi et toujours selon lui, la littérature et le travail sur la littérature ne doivent être les auxiliaires d'aucune idéologie ni d'aucune personne.

41. Barberis Pierre. Op.cit. P92.

42 Barberis Pierre Op.cit. P.93.

« Elles ont à travailler à leurs propre idéologie, à leurs propre efficacité et pertinence idéologique, c'est pourquoi la littérature et le travail sur la littérature doivent être libres »⁴³

1 .5.2- Le retour aux textes littéraires :

Pour mieux saisir le latent historique dans les textes littéraires, Barberis propose de revenir au texte lui-même. Car l'étude de l'idéologie du texte, de l'idéologie dans le texte, de l'histoire des idées et de la civilisation devrait se fonder sur des démontages, sur des analyses textuelles et des repérages formels et théoriques,

« Le retour au texte et sa lecture précise sont les éléments constitutifs, fondateurs du vrai plaisir du texte mais ce n'est pas tout »⁴⁴, le retour au texte doit permettre également de « fonder une nouvelle histoire littéraire, et du même mouvement une nouvelle théorie de la littérature »⁴⁵

Mais comment lire les textes ? Barberis propose deux manières possibles :

1. Soit comme des ensembles autonomes «logiques et signifiants » en faisant une lecture de démontage, de repérage des fonctionnements et des effets. Elle devrait viser aussi bien les phénomènes microscopiques de l'écriture que les grandes organisations

43 Le prince et le marchand. Op.cit. P.139.

44 Le prince et le marchand. Op.cit. P.107.

45 Le prince et le marchand. Op.cit. P.107.

narratives et expressives, elle ne saurait exclure la relation à l'HISTOIRE et à l'idéologie.

2. Soit comme « des productions et des interventions historiquement situées et idéologiquement productives ». La lecture devrait ici être informée de l'environnement des textes, de leurs milieux et conditions de réception, de lecture... et ce au moment de leur écriture.

Ancré dans l'HISTOIRE et contribuant à faire l'HISTOIRE,

« Le texte est ainsi une réalité spécifique à considérer dans le cadre et dans le cours d'une pratique humaine, elle-même à saisir au niveau de l'histoire des sociétés ET au niveau de l'histoire des personnalités "... » il est né d'un projet conscient et dit *« tous un censuré, tout un refoulé, tout un hors texte. Né d'une ouverture il dit des impasses. Né d'une volonté de communication il dit tout un blocage "... »* (Pierre Barberis, *Le prince et le marchand. mais il faut apprendre à voir ce qu'il dit, à le comprendre pour en tirer les conséquences.* »⁴⁶

1.5.3- L'histoire du texte littéraire :

Barberis formule enfin cinq principes soutenant la crédibilité historique du texte littéraire :

1- *« Le document littéraire empreint d'HISTOIRE est toujours un choix, un regard, une réappréciation des faits historiques autre que ceux que nous fournit déjà*

⁴⁶ *Le prince et le marchand.* Op.cit. P.108.

l'historiographie officielle. Car l'auteur « traduit en langage littéraire le texte qui lui fournissait la réalité et donc, l'a forcé à sursignifier »⁴⁷

2- *« l'HISTOIRE est dans le texte littéraire par le changement » car lorsqu'elle est immobile, non problématique, elle est difficilement perceptible, présente. Cette HISTOIRE n'est pas forcément positive et exaltante, le texte littéraire la dénature, la caricature et la dégrade. Le héros littéraire ici a une HISTOIRE mutante et mutée, il subit un changement qui, « au lieu de promouvoir et d'intégrer l'individu dans un ensemble supérieur, le rejette à la vie privée, lieu majeur, lieu nouveau, d'où se voit et se dit la crise, la fermeture de l'espoir, la consolidation de nouveaux pouvoirs d'exclusion »⁴⁸*

3- *« l'HISTOIRE n'est pas dans le texte par des réponses mais par des questions » qui peuvent bien être des silences et qui n'ont pas forcément de réponses. Car les changements dans l'HISTOIRE génèrent des questionnements et des interrogations isolées créatrices d'histoire : d'où le malaise de l'idéologie dominante et de ses propres jardins, mais sur des vides, des néants.⁴⁹*

4- *Le texte dans son ensemble est interrogation, le questionnement est beaucoup plus dans la construction du texte que dans les interrogations formelles des personnages : « ces héros qui s'effacent à l'horizon et qui ont besoin d'une suite, ces héros que l'on ne peut enfermer dans des cages*

5- *L'HISTOIRE enfin, est dans le texte par la lecture qu'on en fait. Elle n'est pas déposée, finalisée, résolutive, déjà là dans le texte. Il tient au lecteur de la voir, de la*

47. *Le prince et le marchand*. Op.cit. P.143.

48. *Le prince et le marchand*. Op.cit. P. 145.

49. *Le prince et le marchand*. Op.cit. PP. 146-

concevoir et de s'y impliquer en fonction de ses références extratextuelles, car on ne peut lire l'HISTOIRE dans un texte sans information, ni documentation, ni connaissance préalable auxquelles on revient toujours. mettre le texte en histoire, c'est prendre parti, avoir des idées (non définitives) de l'HISTOIRE, les assumer, les défendre et les professer. »⁵⁰

De prétexte à la confection de la fiction, l'Histoire et les personnalités participent pleinement à doter le romanesque de cet ingrédient qui, lui, l'habille d'une certaine touche de crédibilité. La convocation de l'Histoire et des célébrités historiques, permet à l'écrivain de déposer dans le texte un réseau indiciel de ses préoccupations et de son idéologie et c'est au lecteur de les révéler par la lecture.

Les histoires humaines ont souvent inspiré les écrivains dans la confection de leurs fictions. Dans ces créations, nous pouvons relever des épisodes réels fictionnalisés, et d'autres imaginaires qui viennent se greffer sur les premières sans que cela altère le tissu textuel.

1.5.4- Fictionnalisation de l'Histoire :

« Les astrologues l'ont proclamé depuis l'aube des temps, et ils n'ont pas menti : quatre villes sont nées sous le signe de la révolte, Samarcande, La Mecque, Damas et Palerme ! Jamais elles n'ont été soumises à leurs gouvernants, si ce n'est par la force, jamais elles ne suivent le droit chemin, s'il n'est tracé par le glaive. C'est par le glaive

⁵⁰ *Le prince et le marchand*. Op.cit. PP. 147.

*que le prophète a réduit l'arrogance des Mecquois, c'est par le glaive que je réduirai l'arrogance des gens de Samarcande. »*⁵¹

*« Ignorant les avertissements de quelques sages conseillers qui lui faisaient remarquer que l'Aragon avait désormais uni son sort à celui de la Castille par le mariage de Ferdinand et d'Isabelle, et qu'il fallait éviter de leur donner le moindre prétexte de s'attaquer au royaume musulman, le sultan décida de mettre fin à la trêve qui régnait entre Grenade et ses puissants voisins, en envoyant un détachement de trois cents cavaliers grenadins prendre par surprise le château de Zahara qui avait été occupé par les chrétiens trois quarts de siècle plus tôt. »*⁵²

Ces deux extraits pris, respectivement, dans *Samarcande* et *Léon l'Africain*, sont les signes avant-coureurs de récits à dominante historique. La déclaration des hostilités dans les deux extraits, nous permet de désigner nos deux romans comme étant des romans historiques, ou à vrai dire, deux récits confectionnés à la base de faits historiques réels. A cet effet, nous avons jugé nécessaire avant de recourir aux procédés narratifs dont usent les romanciers, s'inspirant de l'histoire humaine, pour tisser les fils de leurs intrigues romanesques fictionnelles, de recourir aux rapports qu'entretient l'écrivain avec l'Histoire. Cet écrivain qui éprouve, après lecture de l'Histoire, le désir de la reprendre et de la reconduire à sa manière, en y ajoutant, ou en y retranchant certains éléments et certains faits, qui n'altèrent en rien le bien fondé, ni

51 Maalouf Amin, *Samarcande*, éd. Casbah, Alger 2000, p.36.

52 Maalouf Amin, *Léon l'Africain*, éd. Casbah, Alger 1998, p.28.

l'originalité de la source d'inspiration, mais qui la dote d'un autre goût dans l'appropriation des faits fictionnalisés.

Dans une conférence intitulée : *L'écrivain devant l'Histoire*, Marguerite Yourcenar estime que :

*« Le recours à l'Histoire est une planche de salut pour le développement intellectuel et émotif de l'être humain, et ce dans la mesure où cette connaissance de l'histoire humaine permet d'éviter de réitérer les mêmes erreurs que ses prédécesseurs. »*⁵³

Connaître l'histoire pourrait être considéré comme une manière d'agir qui donne à réfléchir et qui devrait, normalement, servir d'exemple pour mieux préparer l'avenir.

*« Je continue à croire que l'homme a raison de se tourner vers le passé pour se faire une image de sa destinée et pour aider à connaître le présent lui-même. »*⁵⁴

Cependant, cette Histoire ne peut être écrite avec toute la neutralité que doit logiquement observer l'historien. Elle n'est pas toujours dépourvue des sensibilités de l'historien et est objet aux aléas des idéologies et des mentalités qui la déterminent. En d'autres termes, un historien relatant des faits historiques, ne peut observer toute la neutralité d'un travail scientifique, et par conséquent, son travail va être empreint de ses convictions qui sont de toute sorte : idéologiques, religieuses, ethniques et même sociales.

⁵³Yourcenar Marguerite, Veillet Marc, *L'écrivain devant l'histoire*, Université Laval, 1991, p.38.

⁵⁴ Ibid. Yourcenar Marguerite. P.45.

De son côté, Pierre Barberis, dans *Le Prince et le Marchand*, comme nous l'avons déjà signalé, insiste longuement sur la nécessité de faire la distinction entre l'HISTOIRE, entant que réalité historique qui existe indépendamment de l'idée qu'on en a, l'Histoire des historiens, toujours tributaire donc des intérêts sous-jacents à la vie culturelle et sociale et enfin l'histoire, c'est-à-dire, l'histoire récit telle qu'elle est racontée par le texte littéraire.

Sa thèse est que l'image adéquate de l'HISTOIRE n'est pas fournie pour donner un sens dominant aux événements qu'ils racontent et analysent, leurs sélections et leurs orientations étant conditionnées par des raisons idéologiques et des choix politiques.

Pour lui le texte littéraire travaille mieux la réalité et la donne à connaître, fournissant ainsi une image plus conforme d'abord parce qu'il est beaucoup moins compromis idéologiquement que le texte historique, mais aussi parce qu'il est un moyen de transgression de l'idéologie dominante.

En effet, le littéraire saisit l'historique textuellement (intégralement) dans le texte.

L'historique et le social passent ainsi de la chose au signe, l'intérêt se portant alors sur la manière dont ont été retravaillés et reproduits les événements historiques qui initialement ont constitué une source d'inspiration pour l'écrivain. Ce dernier, ne se contente pas de fictionnaliser le réel intégralement, il le retravaille, le remodèle et le donne à être lu différemment, avec intelligibilité.

« L'HISTOIRE à une époque donnée de production, travaille dans le texte et s'y travaille. »⁵⁵

C'est dans une pareille perspective que l'écrivain libanais Amin Maalouf tisse les fils de ses intrigues romanesques en les ancrant dans un contexte historique précis, et les donne à lire autrement que chez l'historiographe : de manière critique. L'auteur libanais reconnaît qu'il

« puise dans l'Histoire le matériau nécessaire pour bâtir des mythes de rencontre, de réconciliation »⁵⁶

Pour lui l'Histoire reste à découvrir et à raconter. Les faits historiques ayant servi à la confection de ce chef d'œuvre littéraire maaloufien dans *Samarcande* et *Léon l'Africain*, sont la preuve irréfutable du génie de l'écrivain. Il ne se contente pas de rapporter, en fictionnalisant, le réel dans l'Histoire humaine. Il la raconte autrement en apportant cette touche qui maintient la similitude mais qui permet, aussi, de saisir la différence entre l'Histoire et le texte littéraire.

Ainsi, on peut affirmer que les thèmes historiques de l'ouverture à l'autre ou du dialogue avec l'autre occupent une place prépondérante chez cet auteur. Une lecture de la totalité de ses œuvres nous apprend qu'il dénonce également la prétendue appartenance fondamentale à une ethnie, à une religion ou à une culture donnée, causes du fanatisme ethnique et religieux.

55 Barberis Pierre, *Le prince et le marchand*, éd. Fayard, Paris 1980, p.49.

56Entrevue accordée par Amin Maalouf à La Revue du Liban en 1996.

Ces thèmes, parmi d'autres, sont fortement présents dans ses deux œuvres *Samarcande et Léon l'Africain*, objet de notre étude. L'auteur puise dans les chroniques anciennes une légende qu'il raconte au lecteur dans un style agréable et limpide.

Samarcande relate mille ans d'histoire persane, en retraçant le parcours d'un livre exceptionnel écrit par Omar Khayyam (poète Persan, astrologue et mathématicien de génie) : Les *Robbayatt*, ce recueil de poèmes né justement à Samarcande et englouti huit siècles plus tard avec le Titanic. L'œuvre est construite en deux temps, elle commence à la fin des XIème, XIIème et XIIIème siècles. Dans *Samarcande* comme dans les autres œuvres de Maalouf, l'histoire de ses personnages est en prise avec les événements majeurs de leurs époques respectives ; ce sont de petites histoires qui s'insèrent dans la grande et l'expliquent. La trame générale ne sert que de prétexte pour y glisser des faits historiques et la fiction ici n'est qu'une façade servant à l'introduction d'événements d'épisodes historiques tels qu'ils sont perçus par l'auteur.

Amin Maalouf est de ces écrivains qui, par leur génie, ne laisse presque pas transparaître la différence entre l'être pris dans l'histoire humaine (être historique) et l'être de papier mis en scène, tous deux cohabitent dans ce monde créé de toutes pièces.

Chapitre II

Personnages historiques/Personnages fictifs :

Ce qui nous interpelle dans les récits maaloufiens, c'est ce sort qui fonctionne comme un dénominateur commun pour tous ses personnages. Ceux-ci, à l'image de leur créateur, sont tous victimes de l'errance, issus d'origines diverses, minoritaires, otages de l'altérité et confrontés à diverses pratiques sociales qu'ils sont contraints d'épouser. Cette diversité dans la structure sociale tout en étant, enrichissante, plonge les communautés occupant ces espaces géographiques dans des conflits ethniques, politiques et religieux engendrant guerre fratricide, exil et fuite vers l'inconnu. Les conditions sociopolitiques de leur pays et les vicissitudes de la vie, les poussent continuellement à être prêts, à tout moment, à tout abandonner et à partir vers d'autres horizons auxquels ils sont appelés à s'adapter en échange d'une paix, d'une sécurité et d'une stabilité fragiles et éphémères. Les personnages maaloufiens ne se sentent jamais chez eux, ni en sécurité, où qu'ils soient, car ils sont traqués par leur statut minoritaire, mais astreints à cohabiter avec l'altérité sous ses différentes formes.

Les intrigues maaloufiennes sont souvent synonymes d'un espoir, non individuel mais collectif. L'espoir de tout humain digne de ce nom, qui aime son prochain et désire venir en aide à ses semblables. Les récits maaloufiens fonctionnent comme un appel, une exhortation lancés en direction de l'humanité toute entière, et sont aussi porteurs d'un message, celui de la cohabitation dans le respect, l'entraide et l'acceptation de la

différence. L'écrivain a doté les personnages des deux romans de cette capacité à s'adapter à tous les espaces et à conjuguer avec toutes les cultures : la destinée de tout libanais contraint à l'exil et de tout autre humain de la diaspora.

N'est-il pas subjuguant, pour le lecteur, de voir avec quelle facilité les personnages tissent des liens étonnants et, souvent, quasi-impossibles allant généralement au-delà des véhémences ethniques, politiques et même religieuses. Ce sont des personnages opposés à toutes formes de clivages et refusant de se cantonner dans une seule identité. Cette création littéraire considérée comme une sublimation de la réalité, pourrait être considérée comme une preuve irréfutable de la possibilité, pour les êtres humains d'un monde meilleur, à la condition de se hisser au-dessus de toute les considérations du marasme humain.

2.1- Analyse des personnages principaux

Premier corpus :

Comme nous l'avons précédemment mentionné, le premier corpus est essentiellement consacré à la vie d'Omar Khayyam ainsi qu'aux conditions socio-historiques et politiques de la Perse au XIème, XIIème et XIIIème siècle, toutes les informations qui y sont données sont censées être fournies par le narrateur benjamin O. Lesage, journaliste orientaliste ayant vécu en Perse et ayant activement participé à la révolution perse. Un spécialiste donc en la matière qui parsème ses propos de références historiques et de commentaires savants.

Cela dit, même si *Samarcande* correspond à la définition antérieurement donnée du roman historique, il n'en demeure pas moins une œuvre littéraire avec une grande part de fiction et non un ouvrage historique.

Quel est ce processus d'écriture qui permet à l'auteur de transformer des personnalités historiques en personnages romanesques et qu'en est-il de l'authenticité des informations qu'il fournit à propos de ses personnages ? C'est ce que nous nous proposons d'élucider à travers notre analyse des personnages.

Ecrire un roman a, de tout temps, nécessité un thème d'inspiration mais aussi une imagination débordante de l'écrivain. Amin Maalouf, lui, est l'auteur d'une importante création romanesque où l'Histoire a toujours été un pôle dominant.

Pour la confection de la trame romanesque de ce genre historique, l'écrivain convoque des personnalités historiques ayant défrayé la chronique à un moment donné de l'histoire de l'humanité, en les amenant à cohabiter sans discordance aucune, avec des êtres fictifs créés de toutes pièces, inscrivant sa fiction à la limite du réel, du vrai, autrement dit du vraisemblable.

Ces personnages fictifs devant cohabiter avec des personnalités historiques, obéissent-ils à des critères de sélection opérés par l'écrivain ? En effet, c'est en fonction de certains traits caractériels de la personnalité historique que l'écrivain fabrique, ou à vrai dire, crée ses êtres de papier. Dans le cours et la progression de l'intrigue, le romancier a besoin, pour créer cet effet de réel, de mettre en exergue les qualités qui ont contribué à distinguer telle ou telle personnalité historique. Dans *Samarcande*, Khayyam est, sans conteste, la personnalité la plus remarquée du roman.

Les personnages mis en scène avec Omar servent surtout, en plus de l'effet de réel auquel ils participent, à faciliter la mise en avant d'une qualité morale par laquelle le personnage principal est connu dans l'Histoire. Pour dégager les traits intrinsèques de chaque personnage inspiré de la réalité, nous traiteront chacun d'eux, à part, afin de dégager ses spécificités caractérielles.

Un exemple pris dans *Samarcande* illustre parfaitement notre hypothèse quant au choix des êtres fictifs à faire cohabiter avec les êtres réels : Khayyam personnalité historique fictionnalisée, déambule dans les rues de Samarcande. Cette promenade est interrompue par une clameur, élément perturbateur qui va changer le cours des événements, il décide d'aller voir. Et c'est dans la suite des événements que le génie de l'écrivain va s'exercer et lui permettre d'introduire les traits distinctifs de la personnalité d'Omar Khayyam sous cette forme sublimée que lui autorise l'écriture romanesque :

« Omar s'attarde à mâcher fièrement les amandes restantes en regardant s'éloigner l'inconnue. Quand une clameur parvient jusqu'à lui, l'incite à se hâter. Bientôt, il se trouve au milieu d'une foule déchaînée.⁵⁷

Dans cette séquence, l'existence du disciple d'Avicenne, Jaber le Long, a pu être vérifiée historiquement. Quant à celle de l'étudiant, surnommé le balafre, nous avons été dans l'incapacité de le faire, ce qui nous pousse à déduire que c'est le fruit de l'imagination de l'auteur. Le fait d'avoir attribué à ce personnage le statut d'étudiant

⁵⁷ Ibid. *Samarcande*. P16.

va permettre à Maalouf d'introduire une des distinctions de cet illustre Omar Khayyam, le poète, l'auteur de cette inégalable œuvre poétique « Les Robbayatt », les quatrains. Ces êtres réels fictionnalisés crédibilisent l'histoire, donnent du corps et du poids à l'effet de réel même à des personnages de fiction.

Nous pouvons évoquer une autre séquence, non moins importante que la première, où un personnage fictif, Djahane, est mis en relation avec Khayyam. Djahane que l'écrivain présente comme poétesse et femme libre, va lui permettre de dévoiler un autre caractère d'Omar : Celui d'un être aimant le vin et les femmes, mais aussi, un illustre poète dont les quatrains sont traduits dans plusieurs langues. D'ailleurs, un grand nombre de chroniqueurs qualifient notre héros d'adepte de « Dionysos » et étalent ses multiples exploits amoureux. Certaines rencontres, relevant d'une réalité historique avérée, semblent être le fruit de l'imagination et du hasard, pour assurer cet effet de réel, propre de toute création romanesque.

Comment, dans cette réalité historique, Hassan Sabbah, fondateur de l'ordre des Assassins, la secte la plus sanguinaire de toute l'histoire humaine aurait-il pu être investi de ce poste de « *Sahib Khabar* », si, au préalable, l'écrivain n'avait pas programmé cette rencontre entre Khayyam et Sabbah dans cette auberge, et fait état de l'intelligence de ce dernier ? Ce choix parmi les personnages, en plus d'assurer l'effet de réel, permet à l'auteur de véhiculer une certaine idéologie.

Un autre exemple du Grand juge Abou-Tahar dont la mission et le devoir est d'appliquer la loi selon les préceptes, héberge Khayyam et lui offre sa protection, au lieu de le punir pour les délits commis. Cette séquence permet à Maalouf de signifier de manière latente, qu'historiquement, toutes les compositions sociales comprenaient des fanatiques convaincus par une croyance, une idéologie quelconque et des modérés conscients que l'unité sociale réside dans la différence et que l'acceptation de l'altérité maintient la paix et la sérénité et assure la pérennité humaine. Nous sommes confronté, ici, à une réalité historique et sociale de nombreuses nations.

Et afin de prévenir Khayyam contre le danger qu'il encoure, Abou-Tahar lui enseigne sagement la loi du silence :

*« Garde ce livre. Chaque fois qu'un vers prend forme dans ton esprit, qu'il s'approche de tes lèvres cherchant à sortir, refoule-le sans ménagement, écris-le plutôt sur ces feuilles qui resteront au secret. »*⁵⁸

Ce passage résume et met en relief une réalité historique incontournable, celle du profane littéraire et du sacré mythique et le sort réservé à ceux qui s'étaient aventurés dans ce profane.

Les personnages mis en scène dans les deux romans de notre corpus, en plus de remplir leur mission dans l'intrigue, sont dotés d'une autre mission. En effet, c'est grâce à ces personnages et aux caractéristiques qui les distinguent que l'écrivain arrive

⁵⁸ Ibid. *Samarcande*. P28.

à véhiculer des idées, telles que la diaspora, l'exil, le rejet de l'autre, la cohabitation, l'instabilité, le pouvoir et l'obligation de s'intégrer dans les sociétés d'accueil...

De ces personnages, nous ferons un portrait relatif à la thèse du choix opéré par l'écrivain quant à ceux-ci. Nous nous limitons au premier roman, *Samarcande*, car, le même principe s'applique à *Léon l'Africain*, qui foisonne de personnalités historiques de renom, telles que : Hassan El-Wazan, dit Léon L'africain, Khair-Eddine Barberousse, Le Pape Léon X, Askia Mohamed..., mis eux aussi en scène avec des êtres créés de toutes pièces par le génie de Maalouf.

Parmi ces personnalités fictionnalisées, nous commençons par la plus illustre de l'œuvre, à savoir :

Omar Khayyam :

Personnage principal du premier récit, le narrateur nous fournit une multitude d'informations sur lui. Sa vie est minutieusement décrite depuis son arrivée à Samarcande et l'intervention de son hôte, le grand juge Abou Tahar qui lui proposa de consigner ses poèmes dans ce manuscrit des Robayyatt et jusqu'au jour où ce dernier lui fut dérobé.

La première référence au personnage de Khayyam est faite dès la première page du roman, le contrat de narration, lorsque le narrateur déplore la perte du manuscrit de Khayyam qu'il présente brièvement comme « *sage persan, poète, astronome* ». ⁵⁹

La seconde référence se trouve dans l'incipit du livre premier, poètes et amants, en bas du quatrain suivant :

Quel homme n'a jamais transgressé ta loi, dis ?

Une vie sans péché quel goût a-t-elle, dis ?

Si tu punis le mal que j'ai fait par le mal

Quelle est la différence entre toi et moi, dis ? ⁶⁰

Si Amin Maalouf a choisi particulièrement ce quatrain après avoir insisté sur la clairvoyance, la science et la sagesse de Khayyam c'est sûrement pour souligner le caractère audacieux, libertin, quelque part impie et non-conforme à ses contemporains de ce personnage, et ce dans le but de suggérer que même si le ton envers le créateur est un ton de défi et de sarcasme, cela ne fait pas de lui pour autant un illuminé ou un sot. Au contraire Khayyam est un « sage » dont le discernement et la perspicacité sont proverbiaux.

Quoi qu'il en soit, l'auteur à travers son personnage-narrateur continue de dépeindre un portrait excessivement embelli du poète.

59 Ibid. *Samarcande*. P.11

60 Ibid. *Samarcande*. P13.

Omar Khayyam serait né le 18 Juin 1048, il aurait lui-même calculé sa date de naissance, et serait décédé le 04 Décembre 1131 tandis que la majorité des sources occidentales consultées estiment qu'il est né le 18 Mai 1048 et mort en 1122. Etant féru d'histoire et parfaitement bilingue : maîtrisant les deux langues arabe et français, l'auteur aurait eu sous la main d'autres sources d'informations, ce qui explique qu'il ait pu donner des dates aussi précises.

D'ailleurs il fait souvent référence dans ce roman, comme dans la majorité des autres, *Léon l'Africain* entre autres, aux chroniques anciennes. Maalouf à travers le narrateur évoque également la légende du pacte des trois amis et la récuse en faisant appel aux mêmes preuves que nous avons découvertes dans les sources que nous avons consultées :

L'auteur nous renseigne ensuite sur les traits physiques d'Omar qui, semble-t-il, était beau avec des traits nobles et réguliers : la femme enceinte qui a partagé sa nourriture, ce comportement traditionnel sous-entend qu'elle le trouvait beau :

« Place des marchands de fumée, une femme enceinte aborde Khayyam. Voile retroussé, elle a quinze ans à peine. Sans un mot, sans un sourire sur ses lèvres ingénues, elle lui dérobe des mains une pincée d'amendes grillées qu'il venait d'acheter. Le promeneur ne s'en étonne pas, c'est une croyance ancienne à Samarcande : lorsqu'une future mère rencontre dans la rue un étranger qui lui plaît, elle doit oser partager sa nourriture, ainsi l'enfant sera aussi beau que lui, avec la même silhouette élancée, les mêmes traits nobles et réguliers. »⁶¹

61 Ibid. *Samarcande*. P16.

On peut se demander où Maalouf a bien pu déceler de telles informations aussi précises. A notre connaissance, les descriptions physiques ne sont pas courantes dans les écrits de l'époque. Dans l'incapacité de vérifier ce détail physique du héros fourni par Maalouf, nous présumons que c'est le génie créateur de l'écrivain qui prend toujours et encore le dessus sur le réel en le sublimant. Le succès de Khayyam auprès des femmes et- son amour pour le vin ont, souvent, pris le dessus sur ses qualités scientifiques et philosophiques chez certains chroniqueurs.

Concernant le portrait moral de Khayyam, l'auteur soutient que Khayyam est un poète engagé du fait que la rédaction du manuscrit n'était pas fortuite mais liée à son arrestation pour s'être interposé à une horde de fanatiques qui avaient pris à partie Jaber le Long.

Nous apprenons après cela qu'Omar était héroïque et secourable sans pour autant être irresponsable quant à sa conduite. En effet il n'hésitait pas à prendre la défense des faibles et des opprimés d'abord en intervenant dans la mésaventure de Jaber le Long :

« *Laissez partir cet infortuné !* », ⁶²

Puis en sauvant la vie d'Hassan Sabbah par deux fois :

62 Ibid. *Samarcande*. P18.

-«Pour la première fois, Omar prend la parole : Que notre maître soit clément. Hassan Sabbah a peut-être commis des erreurs, peut-être a-t-il péché par excès de zèle ou excès d'enthousiasme, et par ces écarts il doit être congédié, mais il ne s'est rendu coupable d'aucune faute grave envers ta personne. »⁶³

Suite à la plaidoirie de Khayyam, Malikshah ordonna qu'on aveugle Sabbah, et c'est encore Khayyam qui intervient pour le dissuader :

« Maître, supplie-t-il, n'inflige pas pareil châtement à un homme jeune qui ne pourrait se consoler de sa disgrâce que dans la lecture et l'écriture ».⁶⁴

Accordant cette faveur à Khayyam, il ordonne le bannissement de Sabbah.

Tout en sachant qu'à chaque fois il s'exposait lui-même au danger en agissant ainsi, Omar continuait à défendre ce jeune dont l'érudition attira sa sympathie.

Khayyam avait également une fierté inébranlable : refusant d'être humilié par l'agresseur de Jaber le Long, marchant *« droit, moue hautaine »* lorsqu'il était conduit chez le juge en déclinant enfin la récompense abaissante de Nasser Khan au palais. Autre qualité morale d'Omar Khayyam, la reconnaissance : d'abord envers le juge Abou Taher chez Le Khan puis en lui dédiant un livre, reconnaissance également envers les habitants et la ville de Samarcande pour l'avoir si bien accueilli.

Omar fait également preuve de modestie et de sagesse en refusant le poste offert par Nizam El-Molk et le vizirat que lui proposa Terken Khatoun. Il fit preuve de tolérance

63 Ibid. *Samarcande*. P.108

64 Ibid. *Samarcande*. P108

envers Hassan quand il pouvait le punir, de tendresse et de sensibilité envers sa femme, ses visiteurs et son ami Vartan qu'il pleura amèrement après son assassinat.

Quant aux domaines dans lesquels excellaient Khayyam, Maalouf cite l'astronomie, la poésie, la médecine, la botanique, l'astrologie, la météorologie et les sciences de la religion.

Concernant les croyances spirituelles de Khayyam qui suscitent aujourd'hui encore une multitude de controverses, il dit être croyant en un créateur unique

*« Jamais je n'ai dit que l'Un était deux »*⁶⁵

Cependant il ne croit pas à l'au-delà

« Après la mort il y a le néant ou la miséricorde ».⁶⁶

Selon Maalouf c'est probablement pour ainsi qu'il se permettait de composer des quatrains osés et blasphématoires en menant, à ses heures libres, une vie de débauche entre les plaisirs de la chair et le vin. De fait, On constate la contradiction flagrante entre la détermination hérétique d'Omar et son érudition religieuse.

Concernant enfin le parcours de ce personnage, l'auteur s'y intéresse à partir de son arrivée en l'été 1072 à Samarcande dans laquelle il réside chez Abou Taher pendant une année, y rencontre Djahane qui devient son amante et Nizam El Molk qui lui donne rendez-vous l'année suivante à Ispahan.

Sur le chemin de cette dernière il rencontre Hassan Sabbah dans un caravansérail à Kashan et tous deux partent à la rencontre du Vizir qui proposera à Omar le poste de chef des renseignements, proposition que Khayyam refusera poliment en suggérant Hassan Sabbah pour le remplacer.

⁶⁵Ibid. *Samarcande*. P.26

⁶⁶Ibid. *Samarcande*. P. 138

Après la trahison de Sabbah envers Nizam El Molk, Omar le sauve d'une mort certaine. Il se fait construire un observatoire à Ispahan où il vivra pendant sept ans aux côtés de Djahane qu'il avait épousé refusant tout de même d'avoir des enfants.

Il fournit également l'horoscope à Malik Shah et à Nizam El Molk et réforme le calendrier persan à la demande du Sultan. Après les assassinats successifs de Nizam El Molk, Malik Shah, Terken Khatoun et enfin de sa femme Djahane, Khayyam décide de quitter Ispahan en compagnie de son nouvel ami Vartan, après avoir été offusqué par certaines attitudes à son égard à Bagdad, à La Mecque lors du pèlerinage et à Bassora, il s'installera enfin à Merv en 1114.

Il y restera deux années pendant lesquelles il s'intéressera à la météorologie et à la géométrie. Il se fera également harceler par le cadî de Merv qui l'accusera d'athéisme, il s'en défendra, puis Hassan Sabbah l'invitera à venir avec lui à Alamout, proposition que Khayyam refusera. Sabbah assassine alors son ami Vartan et lui dérobe le Manuscrit de Samarcande.

Khayyam retournera finalement à sa ville natale, Nichapour, pour finir sa vie entouré des siens, particulièrement une nièce pour laquelle il aura beaucoup d'affection. De nombreux événements relatant les multiples exploits scientifiques et littéraires de Khayyam relèvent de la réalité même si par moment et pour les besoins de la trame romanesque, l'écrivain leur fait subir quelques distorsions. Quant à ses exploits amoureux, nous considérons que c'est l'un des aspects de la vie d'Omar que Maalouf a tenu à véhiculer dans ce roman. En effet, les historiens racontent que Khayyam était très attiré par les femmes et le vin.

Hassan Sabbah

La première apparition du personnage de Sabbah se manifeste au XI chapitre lorsqu'il rencontre providentiellement Omar Khayyam et nous avons droit à une brève description physique du personnage. On apprend ainsi qu'il était brun, petit et mince avec des yeux exorbités. Un turban noir ou blanc lui enserre la tête, il porte des habits de laine usés.

Concernant les origines et le parcours de ce personnage, le narrateur nous dévoile qu'il est d'une famille chiite traditionnelle de Kom, qu'il a fait ses études à Kom puis à Ray. Il nous parle également de sa maladie et de sa conversion à l'Ismaélisme, de son infiltration du divan de Nizam El Molk et de la cour de Malik Shah, grâce à Khayyam qui se solda par un échec. Puis le narrateur retrace l'itinéraire de ce personnage : sa poursuite par les agents de Nizam, son voyage jusqu'en Egypte et sa réception par le chef suprême des missionnaires ismaéliens. Après deux années à l'école des missionnaires dans laquelle il apprit l'art de la persuasion, Sabbah revient en Perse où il réussit à prendre le contrôle de Samarcande en convertissant son sultan à la foi ismaélite. Cependant l'armée seldjoukide réussit à l'en chasser en occupant la cité. Ce n'est qu'à ce moment que Sabbah changera de tactique en s'emparant ingénieusement de la forteresse d'Alamout pour y installer sa communauté et créer la secte des assassins. C'est par l'atrocité de ses assassinats qu'Hassan réussira à se faire craindre par ses adversaires, il éliminera son ennemi juré Nizam El Molk. La peur, la rigueur et

la discipline furent les clés du succès de son projet à Alamout dont il ne sortit plus jamais.

Il essaya par la suite d'y inviter Khayyam à deux reprises mais voyant que celui-ci refusait de venir, il donna l'ordre d'assassiner son ami Vartan et de lui voler le Manuscrit de *Samarcande*. Il mourra à l'âge de quatre-vingts ans à Alamout.

Dans *Samarcande*, l'auteur, à travers le narrateur, tente de nous présenter Hassan Sabbah comme étant un homme perspicace, un homme de science et fort ambitieux, certes, mais avide de pouvoir et ayant un penchant pour la suprématie. Sa mégalomanie est telle qu'il est convaincu que le prophète lui-même a annoncé sa venue! Doté d'un caractère troublant et intimidateur, il est prêt à tout pour atteindre ses objectifs. D'abord éloquent, sournois et persuasif lorsqu'il projette de jouir des faveurs des dirigeants, il deviendra après l'acquisition de sa forteresse solitaire, impitoyable et cruellement sévère, aussi bien envers ses ennemis qu'à l'égard de sa propre communauté, en gardant toutefois un intérêt particulier pour les vertus des plantes et la lecture. Ces rencontres occasionnées par Maalouf entre Hassan Sabbah, Khayam et le grand juge permettent d'introduire un épisode très important de cette époque : la naissance de la secte des assassins et son chef Sabbah. Certains historiens soutiennent que Khayam, Abou Tahar et Hassan Sabbah ont fréquenté les mêmes médersas, et qu'ils se sont promis qu'après les études, celui qui arrivera à occuper de hautes fonctions fera venir les autres auprès de lui. C'est un détail qu'Amin Maalouf a tu volontairement pour ne pas tout dévoiler d'emblée.

Nizam El Molk

Le plus célèbre vizir de la dynastie Seldjoukide est peu décrit physiquement. La plupart des descriptions qui se rapportent au personnage insistent surtout sur son attitude et son comportement gestuel en public. On apprend ainsi que Nizam El Molk est un homme silencieux, discret, serein, qui communique par des hochements de tête et des signes imperceptibles. Il est d'une grande sagesse et prudent par nature. C'est ainsi qu'à travers le récit du personnage-narrateur, Maalouf réussit à coller à son personnage l'étiquette du marionnettiste manipulateur agissant dans l'ombre, stéréotype souvent symbolisé par l'épouse ou le conseiller du Roi chez les chroniqueurs des différentes monarchies.

Nous apprenons dans *Samarcande* qu'avant d'être le Vizir de Malik Shah, Nizam El Molk a d'abord été le Vizir de son père Alp Arslan. C'est aux obsèques de ce dernier que Nizam rencontre Omar Khayyam et qu'il lui donne rendez-vous l'année suivante à Ispahan. Lorsqu'arrive ce jour, le Vizir accueille pompeusement Khayyam et son compagnon Hassan Sabbah, lui parle de ses projets (la Médersa Nizamiya), de ses rêves et de ses ambitions. Il lui promet également une luxueuse demeure digne de sa personne afin qu'il consent à occuper la fonction de chef des renseignements, proposition que Khayyam déclinera en suggérant Hassan Sabbah, suite au complot avorté de ce dernier, le Vizir essaya à maintes reprises de l'assassiner.

Après sept ans Nizam El Molk réussit à libérer Samarcande de l'emprise d'Hassan Sabbah et à l'annexer à l'empire seldjoukide en se jouant de Malik Shah et de sa

femme ce qui envenimera leurs relations. Le sultan décide alors de se débarrasser de son Vizir en s'associant à Hassan Sabbah, mais Nizam El Molk, se sachant déjà condamné par une tumeur phlegmoneuse, décide de défier ouvertement Malik Shah et d'écrire son fameux « *Syasset Nameh* », équivalent oriental, selon le narrateur, du Prince de Machiavel : ouvrage politique dans lequel il dénigre Terken Khatoun et les Ismaéliens. Avant de se laisser conduire au guet-apens, il fait promettre par ses officiers de le venger s'il venait à être assassiné à l'âge de soixante-quatorze ans, après la rupture du dixième jour du Ramadan de l'année 1092.

La complexité du personnage de Nizam El Molk ne facilite pas sa catégorisation. D'apparence sévère, froid et insensible, il est en fait tout le contraire, c'est un grand rêveur, ambitionnant un empire à la limite de l'utopique et s'impliquant lui-même dans la réalisation des projets qui lui tiennent à cœur : il dessine personnellement les plans de la médersa Nizamiya. Il est d'une grande générosité aussi bien envers ses amis qu'envers le peuple : construction d'écoles, de mosquées. C'est enfin un homme pieux qui se soucie de l'au-delà et qui espère par-dessus tout laisser une empreinte indélébile dans l'Histoire et mériter la reconnaissance de la postérité.

Abou Taher

Même si le personnage n'a pas une valeur historique-considérable, son rôle dans le roman n'en est pas moins important. En effet, il joue un rôle de tutelle sur le personnage d'Omar qui lui voue d'ailleurs une sorte de redevance éternelle.

Abou Taher est le Grand Cadi de Samarcande. C'est un dignitaire de rite Chaféite. Il fait la rencontre de Khayyam lorsqu'on l'amène devant lui accusé d'alchimie. Malgré son caractère sceptique, il se liera rapidement d'amitié avec Khayyam qui lui rappelle son frère aîné inculpé et écartelé à tort pour hérésie. L'idée de reproduire Les Quatrains sur un manuscrit vient de lui, c'est d'ailleurs lui-même qui offrit le somptueux manuscrit vierge pour cette tâche. Il hébergera également Khayyam pendant son séjour à Samarcande et l'introduira à la cour de Nasser Khan et tel un grand frère il lui prodiguera recommandations et conseils. Ils seront enfin ensemble dans la délégation qui ira présenter ses condoléances à Malik Shah suite au décès de son père.

En 1089, Abou Taher jouera un rôle décisif dans la capture d'Hassan Sabbah à Samarcande, mais ce dernier réussit à convertir le Khan Ahmed. Le cadi dut donc s'enfuir avec sa famille vers Ispahan où il s'associera à Nizam El Molk pour duper l'épouse du Sultan Terken Khatoun qui, croyant que son neveu est otage des Ismaéliens, convaincra son mari de conquérir Samarcande afin de le libérer. Ensuite plus aucune mention n'est faite d'Abou Taher. On sait cependant qu'Omar lui a dédié un livre scientifique (sur les équations cubiques) comme il le lui avait demandé.

Au premier protecteur de Khayyam et Grand Cadi de Samarcande, le narrateur a donné des traits stéréotypiques. Petit, trapu, avec turban en tulipe, sourcils drus on croirait le voir devant nous, tant cette description correspond aux Ulémas et dignitaires religieux

passés et même contemporains. Il avait enfin une curieuse habitude alimentaire : celle de prendre des raisins secs à grignoter à chaque fois qu'il décidait de sortir.

Quant au caractère du personnage, il est quelque peu complexe. En effet lorsqu'Omar est amené chez le Cadi on peut voir que c'est un homme austère, alerte, redoutable, qui n'hésite pas à gifler un plaignant têtu qui fait deux fois sa taille ! Mais dès qu'il se retrouve avec une personne qu'il apprécie (Khayyam ici) il laisse jaillir sa nature profonde : réservé et discret concernant la vie privée des autres, prudent, réaliste et ayant les pieds sur terre lorsqu'il tente de freiner le zèle d'Omar. Contrairement à ses confrères, il est au courant de l'actualité mondiale et se soucie de l'avenir de l'Islam. Il est habile, éloquent et n'hésite pas à flagorner le Khan afin d'atteindre ses objectifs. Il a une attitude paternelle protectrice envers Khayyam, et il n'est nullement jaloux de son protégé lorsqu'il se lie d'amitié avec le Khan. Abou Taher peut enfin se montrer tellement émotif et perturbé qu'il en pleurera chez Khayyam après sa fuite de Samarcande.

Nous remarquons clairement que ce personnage est fort ressemblant à celui de Nizam El Molk antérieurement évoqué. Est-ce un manque d'originalité de la part de l'auteur qui commence à tomber dans ses propres clichés. Ce serait étonnant de la part d'Amin Maalouf. Toutefois nous pensons qu'il essaye ainsi de transmettre au lecteur l'idée selon laquelle la plupart des hommes tenant des postes-clés de cette époque devaient étouffer leurs sensibilités, leurs ambitions et leurs rêves s'ils voulaient rester en place, d'ailleurs Abou Taher le dit lui-même à Khayyam :

« Tu dois avoir deux visages, montrer l'un à la foule, l'autre à toi-même et à ton créateur. Si tu veux garder tes yeux, tes oreilles et ta langue, oublie que tu as des yeux, des oreilles et une langue »⁶⁷.

Malik Shah

Sultan Seldjoukide au parcours tumultueux et à la fin tragique. A travers le roman de Maalouf, nous apprenons que Malik Shah fut marié à neuf ans à Terken Khatoun, son aînée de deux ans et qu'il accède au pouvoir à l'âge de dix-sept ans et ce après la mort aussi bien subite que soudaine de son père, Alp Arslan. Mais il est épaulé par l'excellent vizir de son père : Nizam El Molk prend en charge la régie des affaires du royaume jusqu'à ce que le sultan en soit pleinement capable.

Lorsque Nizam El Molk engage Hassan Sabbah comme chef des renseignements, Malik Shah s'oppose d'abord à cette idée mais y adhère lorsqu'on démasque une empoisonneuse dans son Harem. Il se lie alors d'amitié avec Sabbah et manque de le nommer Vizir à la place de Nizam El Molk, mais ce dernier déjoue les plans de Hassan en le discréditant devant le Sultan qui ordonne son exécution puis, suite à l'intervention de Khayyam, son bannissement.

Nizam El Molk, aidé par Abou Taher, réussit à abuser le Sultan et sa femme Terken Khatoun, cette dernière met tout en œuvre pour convaincre son époux de se débarrasser de son trop puissant vizir. Ce n'est que lorsque Nizam El Molk se met à

⁶⁷Ibid. *Samarcande*. P. 27.

affronter ouvertement Malik Shah (après le diagnostic de sa tumeur) que ce dernier décide d'éliminer son vizir en confiant cette tâche à Sabbah.

Toutefois le sultan fut énormément terrorisé lors du voyage où Nizam devait être assassiné car ce dernier lui révéla une parabole selon laquelle le sultan devait mourir quarante jours après son vizir.

Mais dès que Nizam El Molk fut assassiné Malik Shah s'abandonna au batifolage et la flânerie laissant à sa femme Terken Khatoun le soin de diriger l'empire. Mais cela ne dura pas longtemps car les officiers de la Nizamiya devaient tenir leur promesse et réaliser la prédiction de leur maître en empoisonnant Malik Shah qui s'éteindra finalement trente-cinq jours après son vizir. Il sera enterré à la sauvette sur l'ordre de sa femme Terken Khatoun sous prétexte de prévenir une attaque ennemie à cause de la mort du sultan.

La description physique de Malik Shah est moindre en comparaison des autres personnages. On sait tout de même qu'il est grand, un colosse au visage d'enfant, qu'il aime se pavaner dans un manteau de Karakul, Karakul=fourrure bouclée de jeune agneau d'Astrakhan « Mongolie », que son plat préféré est fait de fruits confits au vinaigre et qu'il a la manie de triturer le bout de ses moustaches.

Quant au profil moral du sultan seldjoukide, il correspond en grande partie à son profil physique. En effet, ayant perdu son père en bas âge, et s'étant vite retrouvé sous la double tutelle de son vizir qu'il appelait d'ailleurs « Atta » (Atta=père) et de sa femme Terken Khatoun (qui était son aînée de deux années), Malik Shah va acquérir

rapidement le statut de sultan irresponsable, manipulable et dépendant et même si cette dépendance le contrarie au plus haut point, il ne fera rien pour s'en libérer.

C'est un personnage influençable et crédule qui change souvent d'opinion et d'amis comme il l'a fait avec Hassan Sabbah. Il est peint comme un monarque bruyant, rustre, frivole, furibond, qui se met rapidement en colère et qui manque de bonnes manières. Il est enfin de nature superstitieuse et prend très au sérieux les prédictions et les augures des astrologues, il accorde d'ailleurs une grande importance à son horoscope qu'il reçoit de Khayyam.

Terken Khatoun

Surnommée la chinoise à cause de ses traits asiatiques, née à Samarcande dans une famille originaire de Kachgar (Turkestan chinois), son frère aîné n'est autre que Nasr Khan, Sultan de Samarcande. La première des femmes de Malik Shah a eu de loin un destin exceptionnel, mariée au prétendant de l'empire Seldjoukide à l'âge de onze ans, elle a appris à l'amadouer et le dominer, ce qui fera d'elle la vraie dirigeante de l'empire dès que son époux accéda au pouvoir.

Elle lui donnera trois fils dont les deux premiers mourront. Malik Shah, ayant un autre fils de sa seconde épouse, refusera de désigner un héritier pour éviter les conflits dans son harem.

Terken Khatoun avait pour seul rival le vizir Nizam El Molk qui avait souvent des avis divergents des siens. Elle essaya à maintes reprises de l'écarter d'abord en

proposant à Omar Khayyam de le remplacer au vizirat lorsque le conflit s'installa entre Hassan Sabbah et Nizam El Molk. Mais lorsque ce dernier la manipula en la poussant à convaincre son époux de s'emparer de Samarcande (qui était la capitale de son neveu Ahmed Khan), elle décida de se débarrasser définitivement du vizir. Pour y arriver, elle ira même jusqu'à s'associer à Hassan Sabbah devenu chef de La secte des assassins pour convenir d'un assassinat exemplaire. Cependant, après le meurtre du Sultan Malik Shah, Son épouse cachera alors la nouvelle de sa mort et l'enterra anonymement sous prétexte de protéger l'empire. Mais dès qu'elle rentra dans la capitale Ispahan elle proclama son fils Mahmoud, âgé de quatre ans, nouvel empereur. Les officiers de la Nizamiya s'y opposèrent en soutenant Barkyarouk, deuxième fils et prétendant légitime du Sultan, âgé quant à lui de onze ans. Ils affronteront les armées de Terken et finiront par l'assiéger à Ispahan. Pour briser le siège, elle ira jusqu'à promettre le mariage à plusieurs émirs et gouverneurs s'ils réussissaient à la délivrer et demandera également l'aide des ismaéliens de Hassan Sabbah qui formeront des milices résistantes au sein d'Ispahan, gagnant ainsi plusieurs mois de répit. Elle arrivera même à kidnapper Barkyarouk mais la même nuit elle sera assassinée.

Le portrait moral du personnage de Terken Khatoun rejoint ceux précédemment abordés d'Abou Taher et Nizam El Molk sur certains points relatifs à l'art de la manipulation et de la persuasion. En effet, tous les moyens sont bons pour s'assurer un avenir royal ainsi qu'à son jeune fils Mohamed. C'est une épouse manipulatrice, éloquente qui connaît par cœur son époux et sait trouver les bons arguments afin de le plier à ses volontés. Face à ses adversaires et ses ennemis, c'est une rivale redoutable, rancunière, hargneuse, sournoise et sans scrupules. D'un flegme et d'une froideur

inouïs, elle n'hésite pas à demander qu'on cache la nouvelle de la mort de son époux à ses deux premiers fils. Comme son époux, la superstition et l'astrologie tiennent également une grande place dans sa vie et influencent ses décisions, elle reçoit aussi son horoscope d'Omar Khayyam.

Deuxième récit du Corpus :

Si le premier corpus s'étend entre le XIème et le XIIIème siècle, le deuxième quant à lui nous projette sept cents ans plus tard pour suivre les pérégrinations de Benjamin O. Lesage à travers sa quête du manuscrit des Robayyatt de Khayyam. Nous estimons nécessaire de présenter ce personnage même s'il n'a apparemment aucun référent réel vu qu'il n'a jamais embarqué sur le Titanic.

Benjamin Omar Lesage est donc le narrateur et personnage principal du deuxième récit. Il apparaît dès la première page du roman et demeure constamment présent tout au long des deux corpus comme nous l'avons précédemment mentionné. Il est abondamment décrit : nom, âge (39 ans en 1912), jeunesse et parcours scolaire, origines, la rencontre de ses parents, profession : journaliste, caractéristiques physiques, psychologiques et sociales, à travers sa vision du monde.

Il a une fonction décisive dans le déroulement des événements, son rôle est très important dans l'action, il apparaît fréquemment dans le récit et il rencontre de nombreux personnages mais à certains moments il apparaît seul. Le statut de ce personnage est codifié par rôles traditionnels, journaliste typique à la découverte de

l'orient. Enfin il est souvent focalisateur, la perspective passe par lui, vu qu'il est le narrateur du récit. La description des personnages sera donc soumise à sa subjectivité et à son idéologie qui ne sont autres que celles de l'auteur lui-même. Nous allons voir comment ce dernier procède concernant les personnages historiques clés du deuxième corpus.

Henry Rochefort

Il est présenté comme le cousin lointain du narrateur rencontré en France, Victor Henry De Rochefort-Luçay est arboré comme étant un célèbre révolutionnaire charismatique, chaînon providentiel qui va relier Benjamin O. Lesage à Khayam. Une brève biographie est donnée du personnage, on apprend ainsi que ce marquis avait été ancien député, ancien ministre, ancien bagnard et communard. Les Versaillais l'avait déporté en Nouvelle-Calédonie d'où il réussit une miraculeuse évasion saluée par ses contemporains (Tableau d'Edouard Manet, *L'évasion de Rochefort*, 1889).

Il se réfugiera quelques temps aux Etats-Unis puis s'exilera à Londres, pour avoir comploté avec le général Boulanger contre la République, où il édite son fameux journal *L'intransigeant*. Amnistié en Février 1897, il revient à Paris où le plus chaleureux accueil populaire lui est réservé. Il fut l'ami et le collaborateur de Djamel Eddine El Afghani et c'est d'ailleurs chez ce dernier qu'il est censé avoir vu et feuilleté le Manuscrit de Khayyam.

Concernant les traits physiques de Rochefort, le narrateur nous apprend qu'il a une tête démesurément volumineuse, que son front saillant était surmonté d'une touffe de

cheveux abondants et ondulés et qu'il ne gesticulait pas en parlant. On arrive à percevoir un soupçon d'orgueil dans ses propos lorsqu'il évoque Djamel Eddine dans ses mémoires. Orgueil justifié du fait qu'il est constamment adulé, admiré, applaudi et bien entouré. Son rôle dans l'intrigue se résume à ranimer l'intérêt pour Khayyam en Benjamin et à introduire le personnage de Djamel Eddine.

Djamel Eddine El Afghani

Comme nous l'avons précédemment mentionné, Djamel Eddine fut introduit à travers le discours direct fort subjectif de Henry Rochefort qui lui avait offert une tribune dans *L'intransigeant*. Rochefort nous apprend donc que Djamel Eddine est un personnage extraordinaire craint par le Sultan de Turquie et le Shah de Perse. Descendant du prophète, il a cependant été chassé de Constantinople, de l'Égypte et des Indes à cause de son influence émancipatrice sur le peuple et de ses idées révolutionnaires. Il se résigne à s'installer en Europe, Londres puis Paris, d'où il poursuit son activité politique et édite un journal depuis sa minuscule chambre d'hôtel. C'est dans cette même chambre, selon le narrateur, que Djamel Eddine montre le Manuscrit de *Samarcande* à Rochefort. Manuscrit qu'il a reçu comme preuve de désintéressement matériel de la part d'un disciple appelé Mirza Reza. En 1889 le Shah de Perse rencontre Djamel Eddine en Europe et l'invite à revenir en Perse, en acceptant les conditions de ce dernier et en promettant de le nommer à un poste important pour qu'ils puissent travailler ensemble à la modernisation du pays. Cependant le Shah une fois rentré change d'avis et devient peu à peu hostile envers

Djamel Eddine qui préféra se réfugier dans une sorte de sanctuaire sacré à partir duquel il continua sa lutte passive pour réformer la Perse.

Le Shah irrité finit par bafouer les traditions en ordonnant de l'en déloger, de le conduire à la frontière et de brûler tout ce qui lui appartient. Cette humiliation décide son activité politique qui vise désormais le Shah de Perse en particulier et c'est d'ailleurs lui qui arrive à convaincre le pontife des chiites d'interdire la consommation du tabac en Perse. Le Shah en fut affolé et il dut annuler certaines concessions accordées aux étrangers. Toutefois, les autorités britanniques animées par le Shah, ont tout fait pour restreindre les activités de Djamel Eddine. Ce dernier décide de partir à Constantinople mais ne s'y sent pas à l'aise car bien que le sultan lui ait offert une somptueuse demeure où il recevait ses nombreux visiteurs, il lui interdisait cependant de quitter le pays. Lorsque le Shah de Perse fut assassiné par Mirza Reza et que ce dernier prétendit avoir été contraint de le faire par Djamel Eddine, sa situation devint précaire et du jour au lendemain, sa demeure fut désertée.

Attent d'un cancer de la mâchoire, il rédige son testament. Fier même dans sa maladie, il mourra le 09 Mars 1897, toutefois on pense que le sultan turc en est responsable étant donné que son dentiste personnel lui avait administré un traitement quelques minutes auparavant.

En ce qui concerne la description physique du personnage, nous y avons eu accès à travers les propos de deux personnages : le narrateur et personnage principal Benjamin O. Lesage à travers leurs rencontres et Henry Rochefort citant des notes de ses

Mémoires. Ainsi, selon ce dernier, Djamel Eddine aurait des yeux « *pleins de feu, une barbe d'un fauve très foncé* »⁶⁸, une majesté singulière, une activité dévorante et sa chambre d'hôtel est désignée par le terme d'« antre ».

Aucun doute qu'il s'agisse ici du champ lexical du Lion. Henry Rochefort tente donc d'associer l'image du lion ainsi que tous ses traits au personnage de Djamel Eddine. On apprend également à travers Rochefort que Djamel Eddine était un grand amateur de cigares et qu'il se retrouvait dans le désordre.

Le narrateur quant à lui opte pour une description physique formelle, il nous apprend que Djamel Eddine « *avait de beaux yeux noirs, une longue barbe d'un roux foncé et une poignée de main vigoureuse* ». ⁶⁹

Djamel Eddine tenait à laisser sa trace dans l'Histoire, il soutenait les philosophes malgré l'appréhension générale de l'époque, les lettrés le vénéraient et l'appelaient « maitre » car bien qu'il fût musulman, ses disciples pouvaient être juifs, maronites. Il représentait le type du dominateur de foules. Djamel Eddine était aimable et respectueux envers tous ceux qui venaient le voir, mais également idéaliste et naïf ce qui lui valut tous les malheurs et les déceptions auxquels il fut exposé.

Il fréquenta certaines figures emblématiques de son époque, tels que Georges Clemenceau, Ernest Renan, Lord Salisbury, Randolph Churchill, Wilfrid Blunt et Victor Hugo, qu'il rencontra peu avant sa mort. Il côtoya également les Francs-

68 Ibid. *Samarcande*. P.212

69 Ibid. *Samarcande*. P.221

Maçons d’Egypte, de Turquie et de France. Il songea même à demander la nationalité américaine lors de son passage aux Etats-Unis.

Révolution surprenante enfin, tout comme Khayyam, Djamel Eddine composait également des vers sur le vin, l’échanson et la bien-aimée.

Mirza Reza

Disciple de Djamel Eddine et assassin du Shah de Perse, il est né à Kirmân, où il s’occupa d’un commerce d’habits usagés, mais l’injustice que lui a fait subir le fils du Shah le décide à suivre Djamel Eddine car il voyait en lui l’Imam du Temps et l’apôtre de la renaissance musulmane, et c’est d’ailleurs lui qui offrit à ce dernier le Manuscrit de Khayyam afin de lui prouver que ses raisons de le suivre n’étaient nullement matérielles. Il fut battu et incarcéré pendant quatre ans après s’être interposé à l’humiliation de Djamel Eddine par les officiers du Shah. A sa sortie de prison il partit rejoindre le réformateur à Constantinople, voyant l’état désolant dans lesquels était son disciple, Djamel Eddine l’hospitalisa pendant quelques mois. Une fois rétabli, Mirza Reza revint en Perse récupérer le manuscrit du soldat qui l’avait subtilisé lors de l’arrestation de Djamel Eddine. Dès que son but fut atteint, il se retira au mausolée dans lequel son maître fut appréhendé et il y resta jusqu’au jour où il put approcher le Shah pendant la prière du Vendredi et l’assassiner. Lors de son interrogatoire, il prétendit que Djamel Eddine l’avait chargé de cette mission. Il sera pendu cent jours après la mort du Shah.

Pour le cas de Mirza Reza l'auteur réussit ingénieusement à associer le profil physique au profil moral pour donner le portrait parfait du fanatique obsédé et suicidaire. En effet, la description de Mirza Reza nous apprend que c'était un grand homme maladivement maigre et aux membres effilés, qui avait des yeux de supplicié, une barbe hérissée et des mains tremblantes. Il portait une robe blanche étroite et rapiécée ainsi qu'un vieux sac rempli de tout ce qu'il possédait. Cette description correspond parfaitement à la personnalité du personnage de Mirza Reza qu'on nous présente comme un dérangé mental, un martyr vivant, un obsédé de Djamel Eddine, mais qui cependant ne manquait pas de courage et d'audace lorsque la situation l'exigeait comme ce fut le cas lors de l'expulsion de son maître ou bien lors de son interrogatoire et sa torture par les cosaques après l'assassinat du Shah.

Nasreddine Shah

Dans Samarcande, l'histoire du personnage du Shah de Perse remonte aux origines de son clan : les Kajdars, tribu turkmène nordiste qui avait réussi à assujettir la Perse et à faire de Téhéran la capitale de leur empire à la fin du XVIII^{ème} siècle. Nasreddine Shah accède au pouvoir en 1846 et y demeure jusqu'en 1896, année de son assassinat par Mirza Reza. Pendant son règne, il fut un précieux allié de l'Angleterre et de la Russie auxquelles il avait offert de nombreuses concessions pour rembourser les dettes de son pays. Il fit la rencontre de Djamel Eddine lors de l'exposition universelle de 1889 et c'est lors de cette rencontre qu'il somma le réformateur de rentrer avec lui, en lui promettant de le nommer à une fonction importante et de promulguer une

constitution en Perse. Une fois Djamel Eddine arrivé en Perse, le Shah s'empessa de lui montrer tous les égards, néanmoins il ne tint pas ses promesses par crainte de perdre le pouvoir. Leurs rapports ne tarderont pas à s'envenimer et le Shah finira par déloger Djamel Eddine d'un sanctuaire sacré pour le bannir du pays. Ce dernier s'étant réfugié en Angleterre, le Shah obtient des autorités britanniques la promesse que le réformateur ne restera pas longtemps à Londres.

C'est ce qui lui valut la haine de Djamel Eddine et de ses disciples au point où il finira assassiné par la main de Mirza Reza, le plus fervent défenseur du réformateur.

Comme nous l'avons précédemment mentionné, Samarcande foisonne de clichés et de stéréotypes particulièrement au niveau des personnages. Nasreddine Shah ne fait pas exception à ce constat, ainsi le personnage du monarque est fortement influençable, aussi bien par ses courtisans que par les puissances étrangères qui guettent les richesses de son pays, il est également suspicieux et voit les complots partout, il est enfin d'humeur changeante et son action contre Djamel Eddine le démontre clairement. A ce propos nous citerons les paroles de Khayyam : « *la mer ne connaît point de voisins, le prince ne connaît point d'amis* »⁷⁰

Concernant enfin la description physique du Shah, mis à part la mention de ses longues moustaches blanches et de son habit d'apparat, l'auteur ne nous fournit pas d'autres détails.

Howard C. Baskerville

⁷⁰ Ibid. *Samarcande*. P. 45.

Jeune enseignant américain en Perse et participant actif à la révolution de Tabriz, il obtint son diplôme de « Bachelor of arts » à l'Université de Princeton au New Jersey. Son engouement pour la Perse l'amena à postuler pour un poste d'instituteur à la Mémorial Boys School de Tabriz où il eut beaucoup de succès auprès des élèves et des parents. Mais il ne tarda pas à s'impliquer dans les activités politiques en rejoignant les Fils d'Adam, communauté des partisans de la constitution persane. Lorsque les cosaques exécutèrent le coup d'état pour réinstaurer une monarchie absolue, Baskerville fut parmi les premiers résistants malgré sa répugnance des armes à feu. Pendant le siège de Tabriz on le nomma responsable du ravitaillement dans l'administration provisoire des fils d'Adam. Il perdra la vie en essayant de créer une percée dans les lignes ennemies afin de ravitailler la ville affamée.

Face à une guerre en marche et malgré son jeune âge, cet occidental idéaliste aux cheveux blonds et au visage d'enfant, enthousiaste et sensible en temps de paix, se montrera finalement courageux, ferme, d'un tempérament enflammé et parfaitement responsable, son sacrifice ultime pour percer les lignes ennemies dans une guerre qui n'est pas la sienne fut perçu par beaucoup de ces contemporains comme le déclic libérateur qui avait enclenché l'intervention des puissances étrangères afin de mettre un terme au siège de la ville affamée.

Morgan Schuster

Il est présenté comme un citoyen et fonctionnaire américain recommandé par son gouvernement pour occuper le poste de trésorier général de Perse, tâche de laquelle il s'acquitta fidèlement.

Il avait réussi à réformer les finances persanes et avait su équilibrer le budget de l'état en limitant le vol et le gaspillage, il contribua largement à lever et à équiper l'armée qui devait affronter le Shah déchu lorsque ce dernier avait tenté un surprenant coup d'Etat pour reconquérir le pouvoir.

C'est d'ailleurs Shuster qui proposa de décréter le Shah vaincu « hors la loi » après l'échec de son coup d'état. Cette nouvelle situation n'enchantait pas l'Angleterre et la Russie qui ne tenaient pas à voir la Perse s'épanouir financièrement. On chargea donc le consul russe de provoquer Shuster et de l'impliquer dans un incident diplomatique à l'issue duquel le Tsar Nicolas II exigea du gouvernement persan le renvoi immédiat du Trésorier américain faute de quoi il serait dans l'obligation d'envahir la Perse. Affolés, les membres du parlement persan essayèrent vainement de résister au Tsar mais conclurent finalement de mettre fin aux fonctions de Shuster, âgé de trente-quatre ans lors de sa présumée rencontre avec Lesage. Le narrateur insiste à maintes reprises sur la ressemblance étonnante de ce personnage avec celui de Baskerville : même yeux, même nez, même visage rasé de près et arrondi, même couleur et coupe de cheveux et même poignée de main. En rapprochant ainsi les deux protagonistes, Maalouf, à travers Lesage, réussit à faire bénéficier son nouveau personnage de la sympathie et de l'estime éprouvée par le lecteur à l'égard du personnage bienveillant et héroïque que fut Baskerville.

La description morale de Shuster vient corroborer cette impression. En effet le trésorier américain est d'une intégrité irréprochable, pour lui, être un vrai chrétien est une grande responsabilité qu'il se doit de remplir. Sérieux et droit, ses propos sont pourtant crus et ironiques. D'un flegme et d'une froideur déconcertants, il tiendra tête aux ministres corrompus et aux dignitaires véreux. C'est ce qui lui valut une grande popularité dans tous les milieux sociaux persans à tel point que : « *même les vieilles femmes prient pour lui* »⁷¹

Après avoir répertorié et présenté les différents personnages historiques présents dans *Samarcande*, après avoir analysé certains de leurs référents fictifs dans le roman, nous allons à présent tenter de déterminer par quels procédés l'auteur réussit à fictionnaliser des personnalités historiques pour les intégrer dans son récit, pour voir ensuite quels sont les altérations et les changements qu'il s'est permis vis-à-vis d'eux, et dans quel but enfin il a opéré ces changements.

Comme nous l'avons signalé précédemment, nous allons nous contenter de ce relevé des personnages, réels et fictifs dans *Samarcande*, et orienter notre attention sur les mécanismes usités par Maalouf dans leur fictionnalisation.

71 Ibid. *Samarcande*. P. 352.

2.2- Les mécanismes de fictionnalisation des personnages historiques

Dans ce roman à vocation historique, ce sont bien évidemment les éléments vraisemblables et authentiques qui viennent orner le récit, le repérage objectif et absolu est le pilier de la diégèse, que ce soit sur le plan spatial ou temporel.

Cependant, à la différence de l'historien qui ne relate que les faits tangibles, le narrateur semble être au courant de tout ce qui concerne certains personnages : leur vie détaillée, leurs pensées, leur passé et leur avenir. Il s'amuse cependant à émettre de temps à autre des interrogations rhétoriques auxquelles il répond aussitôt. Le récit regorge de ces interrogations telle « *se rend-il à la taverne ce soir-là, ou est-ce le hasard des flâneries qui le porte ?* »⁷².

Cette omniscience s'avère toutefois nécessaire pour qui veut raconter, Umberto Eco vient soutenir ce constat en affirmant :

*« Je pense que pour raconter, il faut avant tout se construire un monde, le plus meublé possible, jusque dans les plus petits détails. '...' il faut construire le monde, les mots viennent ensuite tout seuls. »*⁷³

72Ibid. Samarcande. P. 28.

73 Umberto Eco, *Apostille au Nom de la Rose*, Paris, Grasset, 1985. P. 26 et 28)

Construire un monde pour pouvoir « raconter » son histoire, n'est-ce pas à cela que correspondent les propos de Barberis concernant l'Histoire pratiquée par la littérature et qui devrait être perçue comme histoire longue, c'est-à-dire histoire des structurations, des durées et des installations détaillées qui surviennent dans le monde.

La première catégorie des techniques de fictionnalisation concerne exclusivement les personnages, les deux catégories suivantes se rapportent à l'ensemble du récit.

C'est ainsi que dans le but de renforcer, l'illusion fictive, Maalouf tente de doter les personnages fictifs de qualités anthropomorphes en ayant recours à plusieurs méthodes et procédés esthétiques qui empêchent le récit de basculer dans la monotonie des biographies historiques.

Il réussit cette manœuvre en leur attribuant des propos, des sentiments, un visage, une corpulence, des habitudes gestuelles et culinaires, un comportement social mais en racontant également des anecdotes à leur sujet et en leur faisant entretenir des conversations. Il parvient ainsi à donner vie à ces personnages et à dévoiler la psychologie de chaque protagoniste.

Nul doute, le personnage historique le plus célèbre et le plus important du récit est Omar Khayyam, témoin de son siècle et de tous les bouleversements qui ont altéré la société orientale de l'époque. Il correspond au héros littéraire typique.

Les premières certitudes immédiates, aussi peu soient elles, portent sur son aspect physique, au fur et à mesure que nous avançons dans la lecture du roman les informations concernant ce personnage s'éparpillent, se disséminent en une multitude d'indices suggestifs dans le récit.

Dès l'introduction de ce personnage dans la diégèse, le narrateur commence par nous renseigner vaguement sur son aspect physique : jeune, beau, silhouette élancée, traits nobles et réguliers et un teint d'ivoire.

Même si une telle description physique contribue à rendre vraisemblable un personnage historique en lui donnant une sorte de consistance grâce aux traits physiques évoqués, elle peut toutefois surprendre les lecteurs de Maalouf habitués à ses portraits détaillés et à ses descriptions minutieuses.

Cette aporie descriptive concernant le personnage de Khayyam peut s'expliquer par une forme de prudence de la part de l'auteur qui semble vouloir limiter la part de l'imaginaire dans les descriptions physiques des figures historiques importantes du premier corpus.

C'est en effet le cas également d'Hassan Sabbah, même si son portrait physique reste assez subjectif, de Nizam El Molk, du Cadi stéréotypé Abou Taher, du sultan Malik Shah et de sa femme Terken Khatoun.

Donc même si ce premier corpus foisonne de descriptions détaillées servant à recréer une civilisation disparue dans ses plus infimes détails, les personnages historiques principaux ne profitent pas de cette abondance descriptive par souci de fidélité historique semble-t-il de la part de l'auteur.

Dans le second corpus, lorsque le narrateur parvient à s'introduire dans le milieu en devenant personnage central du récit, les renseignements descriptifs se font plus clairs et par conséquent la théâtralisation des personnages y est évidente.

Il faut tout d'abord remarquer la richesse des séquences descriptives sur le plan didactique. Le récit, quant à lui, se focalise sur les différents protagonistes dont la description physique s'étoffe au point de faire appel à des comparaisons et à des métaphores pour qualifier l'aspect physique de certains d'entre eux.

C'est ainsi que Djamel Eddine se voit attribuer les qualités et les caractéristiques du lion, que l'élancement de la silhouette de la princesse Chirine soit comparé à celui des palmiers, que Mirza Reza se découvre des yeux de supplicié. Bien entendu les figures de style viennent renforcer les descriptions physiques concrètes et détaillées, et la théâtralisation n'épargne aucun des protagonistes importants du deuxième corpus : Henry Rochefort, Djamel Eddine Al Afghani, Mirza Reza Karmani, le Shah Nasreddine, Howard Baskerville et Morgan Shuster, un véritable portrait-robot est dressé pour chacun de ses personnages : couleur et coupe de cheveux, couleur et forme des yeux, style vestimentaire, proportions des membres, etc.

Cette richesse descriptive est sûrement due à l'actualité des personnages et des événements de ce deuxième récit du corpus. En effet, sur le plan de la fiction, le narrateur prétend avoir côtoyé ces personnalités, ce qui lui permet de les décrire aussi minutieusement, sur le plan réel également, tous ces personnages ont été immortalisés par des photographies ou des portraits, ce qui a facilité à l'auteur la tâche descriptive dont il a chargé le personnage-narrateur.

Nous remarquons que les séquences descriptives dans ce corpus sont moins longues en raison de l'implication du narrateur qui se retrouve au centre d'une action plus accélérée que dans le premier corpus, déplacement multiples, événements politiques de grande envergure, révolutions et coups d'Etat.

D'ailleurs nous avons relevé une parcimonie descriptive en comparant la table du diner dressée par le père de Fazel dans le deuxième corpus Samarcande, avec celle d'Omar et Djamel Eddine dans le premier :

« Une table dressée sous un plafond de vigne, une carafe au col étiré pour le meilleur vin blanc de Chiraz, musqué à point, tout autour un festin éclaté en cent petits bols, tel est le rituel d'une soirée de juin sur la terrasse d'Omar. »⁷⁴

Toutefois cela ne l'empêche pas de dresser des portraits physiques assez palpables des personnages qu'il met en scène, ce qui contribue largement à leur « déshistorisation ».

Dans cette même perspective, le narrateur omniscient profane l'immunité historique de ces personnages en opérant un travail classique de dramatisation, de développement des émotions, d'identification au lecteur. Nous découvrons les pensées et les sentiments, les espoirs, les ambitions et les craintes qui animent chaque protagoniste du récit. L'objectivité scientifique des sources historiques est écartée au profit du réalisme littéraire qui réussit à redonner vie à ces personnages légendaires dont l'étude fut longtemps réservée aux biographes et aux chroniqueurs, d'où l'art de conter.

Les exemples de ces portraits moraux sont nombreux dans le récit, les plus complets restant cependant ceux d'Omar Khayyam et de Djamel Eddine. Le premier se voit attribuer une personnalité complexe qui correspond à l'éventail des différentes interprétations de son œuvre poétique par les historiens : audacieux et libertin, mais

⁷⁴ *Samarcande*. Op.cit. p. 113.

aussi pacifique, secourable, doux, modeste, autant de traits paradoxaux qui ne sauraient que trop correspondre à l'intrication typique de l'histoire porteuse de vérités et de réponses finalisées.

Dans le deuxième récit du corpus, c'est la personnalité de Djamel Eddine qui est remarquablement dépeinte, d'abord par Henry Rochefort qui le présente comme un extraordinaire personnage illuminé, révolutionnaire que craignent les monarques orientaux et jouissant d'une grande influence sur les masses populaires, puis par le narrateur Benjamin O. Lesage qui, après l'avoir fréquenté, nous apprend qu'il était aimable, respectueux, idéaliste et crédule. C'était aussi un personnage à l'esprit constamment tiraillé entre sa fidélité à l'Orient et son admiration pour l'Occident, trait commun qu'il partage avec Amin Maalouf. Ce qui nous conduit au constat suivant de l'écriture maaloufienne : l'écrivain fusionne avec les personnages qu'il crée dans la trame romanesque, notamment sur la question existentielle. Pour rendre plus cohérent son texte, Maalouf va jusqu'à faire subir des transformations à certains traits de caractère des personnalités historiques ou, même, les inventer : technique qui permet la cohabitation et la fusion du fictif et de l'effectif. Ces stratégies développées par l'écrivain nous conduisent à noter que le travail d'adaptation entre les deux mondes opéré par le génie de l'écrivain, s'agissant du passage de l'imaginaire à la réalité, n'altère en rien la consistance du tissu du récit, du moment que les critères de vraisemblance sont pris en considération pour qu'il n'y ait pas de discordance événementielle, ni d'incompatibilité entre personnalités historiques et personnages fictifs.

Le passage descriptif de l'une des figures principales dans *Léon l'africain*, permet de vérifier l'hypothèse formulée précédemment concernant les personnages et le monde commenté dans le récit maaloufien :

« Cheikh Astaghfirullah avait le turban large, l'épaule étroite et la voix éraillée des prédicateurs de la Grande Mosquée, et, cette année-là, sa barbe drue et rougeoyante vira au gris, donnant à son visage anguleux cette apparence d'insatiable colère qu'il allait emporter pour tout bagage à l'heure de l'exil. Jamais plus il ne se teindrait les poils au henné, avait-il décidé en un moment de lassitude, et malheur à qui lui en demandait la raison : « Quand ton créateur t'interrogera sur ce que tu as fait lors du siège de Grenade, oseras-tu lui répondre que tu t'es fardé ? »⁷⁵

Nous croyons qu'il est peu probable que les documents historiques aient rapporté autant de détails concernant des personnes ne profitant pas d'une importance dans la dominante thématique de l'Histoire en question, mais que ces détails servent, par contre, à l'écrivain d'introduire une touche culturelle et idéologique de l'époque. En effet, se teindre la barbe au henné relève, religieusement, de la sunna.

Si le narrateur parvient à faire un portrait moral aussi complet de la plupart des protagonistes, c'est parce qu'il leur donne souvent la parole, à travers les citations, les discours intérieurs, les dialogues, les discours publics et le courrier. Il fait revivre une époque à travers un inter discours. Cette prise de parole de parole fait passer le texte du

75 Maalouf Amin, *Léon l'Africain*, éd. Casbah, Alger, 2000 P.40.

récit au discours, ce qui consolide davantage le travail de fictionnalisation que l'auteur a opéré sur ces personnalités historiques.

C'est donc grâce au discours rapporté que l'auteur réussit à faire entendre la voix de ses personnages. Les différents types de discours rapportés repérables dans *Samarcande et Léon l'africain* sont : le discours rapporté direct, le discours rapporté indirect et le discours indirect libre. En plus de mimer la réalité par les histoires racontées, l'être humain, d'une civilisation à l'autre, a de tout temps, usé de l'invention d'histoires merveilleuses, mythiques et fictives à des fins éducatives. Les peuples se sont transmis de génération à génération ces histoires chargées de cultures, de morales, même si parfois ils leur font subir des transformations en adéquation avec l'évolution de l'imaginaire collectif des époques.

Amin Maalouf, lui aussi, a toujours puisé dans la tradition libanaise et orientale, riche de son patrimoine historique, dans la création de ses œuvres.

L'écriture maaloufienne soucieuse d'assurer et de préserver l'effet de réel, veille à tisser des liens entre des personnages.

Maalouf, en professionnel de l'écriture romanesque, tisse, parfois, des liens quasi-impossibles, mais qui maintiennent l'effet de réel, caractéristique de la vraisemblance des histoires fictives.

Dans une Égypte en proie aux maladies et aux courses au pouvoir, Léon l'Africain tombe, pendant sa traversée du Nil, sur un jeune commerçant riche et lettré qui lui fait le constat sur les ravages causés par l'épidémie et lui propose de loger dans son palais pendant son absence. C'est de cette scène que vont découler tous les

événements qui vont suivre : Hassan, pour passer inaperçu, se fond dans la société égyptienne par l'aspect vestimentaire qu'il arbore. S'habiller en égyptien fonctionne comme un signe de l'aptitude et l'obligation de celui qui atterrit dans une société autre que la sienne de s'intégrer pour éviter le rejet :

*« Le lendemain [...] je fis quelques pas dans ma rue qui sembla fort animée. Mais tous les passants me regardaient. Bien que je fusse habitué à ce désagrément que connaissent tous les voyageurs, je sentais néanmoins une insistance inhabituelle, que je mis sur le compte de mon accoutrement maghrébin ».*⁷⁶

Cette impression de rejet à cause de l'accoutrement de Hassan s'est avérée erronée, même si ce comportement persiste envers l'autre jusqu'à nos jours, car, la cause était autre, comme le lui a expliqué un fruitier :

*« Les gens sont étonnés de voir un homme de qualité se déplacer humblement à pied dans la poussière »*⁷⁷.

A partir de cette scène, l'auteur transmet un message, connaître les traditions et les coutumes de l'autre assure et facilite l'acceptation et l'intégration dans la société d'accueil.

Dans ces relations impossibles que crée l'écrivain entre Hassan et les différentes femmes au cours de ce long périple, il ne faut en aucun cas, les traduire par une forme

⁷⁶ Ibid. *Léon l'Africain*. P. 237

⁷⁷ Ibid. *Léon l'Africain*. P. 237

de transgression des règles religieuses de la notion d'accueil et les considérées, par-là même, comme adultères dans la religion musulmane : les ébats avec Hiba avec la Césarienne en dehors du mariage, participent, de la même façon que les autres procédés cités précédemment, à maintenir et assurer l'effet de réel.

Dans *Samarcande*, cette idéologie de la cohabitation avec l'autre indépendamment des convictions religieuses ou autres, se manifeste clairement à travers la scène où le grand Cadi, censé appliquer les règles religieuses sans restriction aucune, offre, pourtant, protection et hébergement à Khayyam dans son palais et lui permet de se livrer sans crainte ni représailles à ses orgies et la consigne de son savoir dont cet illustre recueil de poèmes le Robayyatt.

Voilà, que dans *Léon l'Africain*, Amin Maalouf fait appel à un personnage à même d'assurer cet effet de réel. Pour ramener Hassan chez le Pape, il charge de cette mission un pirate du nom de *Pierto Bouadigha*. Maalouf assure, par ses techniques narratives, la cohabitation de personnages et de personnalités historiques afin de véhiculer une idéologie du moment.

Dans la confection de sa trame romanesque, Maalouf a usé de différents procédés. L'exploitation de faits historiques avérés qu'il intègre à la fiction lui permet : de maintenir cet effet de réel, de garder le lecteur en haleine, de corriger certaines idées préconçues ancrées dans l'imaginaire collectif : Le personnage de Khayyam a toujours constitué une sorte de controverse, par rapport à l'image qu'on en donne, mais Maalouf, par cet écrit littéraire, a tenté de corriger cette image. A l'encontre, dans *Léon l'Africain*, il dresse un portrait fidèle de Hassan par rapport à l'image rendue par

les historiographes. Les autres personnages semblent moins importants pour Maalouf, selon la grille Hamon, du point de vue des informations données en quantité. et surtout de proposer une autre lecture de l'histoire humaine. Concernant la fusion des êtres de chair et des êtres de papier dans leur progression dans le récit, Maalouf attribue des qualités anthropomorphiques aux personnages qu'il crée, les fait discourir avec les personnalités historiques, et ce, pour une meilleure adhésion du lecteur et la suppression des frontières entre le fictif et l'effectif.

Le cadre spatial, l'Orient, choisi avec insistance par Maalouf, sert à recréer un univers contiendra actions et personnages et leur permet de progresser.

Deuxième partie :

Espaces romanesques

Dans cette partie consacrée à l'espace dans le roman, nous aborderons les différents espaces romanesques dans les créations littéraires. Nous nous intéresserons par la suite aux espaces romanesques chez Maalouf, de l'organisation, de la portée sémantique et symbolique qui s'en dégagent.

Chapitre1 :

Entre réalité et symbole

Les espaces romanesques chez Maalouf ne sont jamais fortuits. En plus de contenir l'action et lui permettre de progresser, ils sont expressifs, symboliques et mais aussi très représentatifs de la réalité socio-historique.

1.1- L'errance chez Maalouf :

Dès l'incipit, en tant que lecteur, nous avons une orientation de lecture du roman. Cette orientation fonctionne comme un pacte noué entre l'auteur et tout lecteur

actualisant l'histoire. En effet, Le contrat établit entre l'auteur et ses lecteurs dans l'incipit de « *Samarcande* », n'est pas respecté. Le lecteur va découvrir l'histoire d'un homme célèbre par son génie de poète, de philosophe, d'astrologue, de mathématicien, de sage. Mais aussi, un homme connu pour ses exploits amoureux et sa longue expérience avec le breuvage des Dieux. Il s'agit d'Omar Khayyam et du destin du manuscrit des Robāiyat. Cet homme tant apprécié pour son érudition, attire sur lui tout le courroux à cause de son caractère dionysiaque et son amour pour le vin et les femmes. Dans « *Léon l'Africain* », ce qui est déclaré dans l'incipit, quant à l'identité et l'appartenance, va être vérifié dans la progression du personnage principal dans la trame romanesque et le sort qui lui a été réservé.

L'organisation chronologique de *Samarcande* n'est pas de toute simplicité, elle est, quelque peu complexe, car le roman qui est structuré en quatre chapitres que l'auteur nomme livres, semble organisé avec une linéarité chronologique, mais où Omar n'est pas le seul personnage important de la diégèse : il y a Hassan Sabbah, Nizam El-Molk, le manuscrit, et les différents personnages en possession alternée de ce fameux chef d'œuvre. Un récit accompagne l'apparition de chacun de ses personnages, ce qui donne au récit principal et aux autres ce caractère de macro récit et micro récit. Chacun de ces livres est signalé par un titre relatif à l'événement le plus important dans la séquence narrative qu'il relate :

- Le premier livre est titré : Poètes et Amants.
- Le second livre : Le paradis des assassins.
- Le troisième : La fin du millénaire.

-Le quatrième : Un poète dans la mer.

Les événements, dans ce livre sont organisés chronologiquement. Un état d'équilibre pendant lequel Omar déambule dans les rues de Samarcande ne ratant aucun détail du décor qui s'offre à ses yeux. Khayyam est à Samarcande. Il profite de la beauté de la ville, quand ce plaisir est interrompu par une clameur. Il se dépêche, c'est Jaber, le disciple d'Avicenne, ivre, qui est pris en aparté par des étudiants. Omar intervient pour le délivrer au risque de sa vie. L'intervention de la milice de la ville le sauve, il est conduit chez le grand juge Abou Tahar qui lui propose de l'héberger. A ce moment, le lecteur s'attend à découvrir la ville de Samarcande par les yeux d'Omar, mais ses attentes ne sont pas satisfaites car l'histoire prend un autre cours. Khayyam se voit engagé dans des aventures qui ne lui ressemblent pas. Jusque-là, l'ordre chronologique est respecté, hormis quelques passages relevant de la fonction métanarrative et interrompant le cours de l'histoire pour insérer des métarécits :

*« Ce qui s'est passé hier soir, répond Khayyam, est déjà oublié pour moi. »*⁷⁸

C'est l'histoire d'amour entre Khayyam et une poétesse de Boukhara. Cette poétesse du nom Djahane, Khayyam l'a remarquée lors d'une visite de Nasr Khan avec le grand juge. Khan se lie d'amitié avec Omar après avoir remarqué chez lui la sagesse et l'intelligence. La liaison entre les deux poètes va rester secrète parce que, d'une part, elle n'est pas bénie par son hôte le grand juge qui considère que cette femme et Omar

⁷⁸ Ibid. *Samarcande*.P31

sont convaincus par des philosophies diamétralement opposées, d'autre part, ce type de liaison n'est pas tolérée par la religion musulmane ; ce qui risquerait d'exposer Khayyam à de graves problèmes. Cela étant, le Grand Juge lui offre un gîte, espace qui va le protéger et lui fournir une certaine intimité dans ses pratiques prohibées.

Toutefois, il est important de noter que tous les personnages maaloufiens souffrent d'instabilité, même quand ils sont installés dans des lieux sécurisés lesquels sont en réalité de nature éphémère. Cette instabilité les contraint inéluctablement à l'errance.

Une errance traduisant, en quelque sorte, la fragilité des espaces où ils se sont installés à cause de leur statut minoritaire. Les espaces physiques et géographiques inconfortables et menaçants, poussent continuellement les personnages maaloufiens au déplacement à la quête d'espaces plus sûrs et plus sécurisés ; l'exemple de la forteresse du Mont d'Alamout, choisi par Sabbah et sa secte ou le belvédère, résidence proposée par le grand juge à Khayyam.

A l'image de ses personnages, Maalouf a, lui aussi, été contraint à l'exil et l'errance à cause des guerres séculaires qui secouent le Liban. Où qu'ils s'installent, les personnages se sentent minoritaires, étrangers et différents : Sentiments partagés par les écrivains libanais exilés et errants qui expriment leur appartenance et leur identité de manière sublimée à travers l'écriture et le comportement des personnages dans la diégèse. De ces écrivains dits itinérants, Maalouf véhicule dans tous ses écrits la hantise de la terre natale et une culture identitaire très représentative de son appartenance à cet espace oriental. Même expatriés, ces écrivains errants ne sont jamais totalement coupés de leur pays identitairement et culturellement. Les personnages choisis par Maalouf pour exprimer son appartenance culturelle et

identitaire, sont en partie érudits, persécutés, menacés, très attachés à leur origine et donc instables et contraints à l'errance. L'écrivain partage avec ses personnages cette contrainte de l'expatriation et l'errance. N'a-t-il pas lui aussi tant voyagé en Afrique, comme son personnage Léon l'Africain, pour exercer son métier de journaliste. Il partage avec ce personnage ces années vécues dans plusieurs pays africains.

Dans *Léon l'Africain*, les espaces sont majoritairement géographiques et ce, pour permettre de suivre l'itinéraire et les déplacements du personnage principal comme sur une carte. Grenade, Fès, Le Caire et Rome sont les espaces les plus importants de l'histoire. A Grenade, Hassan passe son enfance et à Fès terre d'accueil, c'est l'espace de son instruction et de son adolescence. Au Caire est née sa nouvelle passion pour la circassienne mais elle s'accompagne d'un regret et d'un déchirement pour sa famille à Fès. Et c'est à Rome qu'il atteint sa maturité et sa sagesse, et même sous la capture, il jouit de toutes les considérations qu'on doit à un notable, grâce à son érudition et à sa clairvoyance.

C'est dans ces circonstances socio-historiques et politiques qu'Amin Maalouf a voulu inscrire les événements vécus par les personnages de son roman. L'univers spatial à lui seul interpelle le lecteur à plusieurs égards. Il est réaliste parce qu'il est géographique et permet de reconstituer l'itinéraire de chaque personnage dans ses déplacements comme sur une carte et situe le lecteur dans l'histoire. Amin Maalouf superpose l'errance de ses personnages à sa propre errance. A titre d'exemple, les multiples déplacements d'Hassan durant les quarante années d'exil et cette contrainte de s'intégrer et d'être à l'image de l'autre jusque dans son aspect vestimentaire

incommode le personnage et le dénature. Tout comme leur créateur, les personnages maaloufiens restent entièrement imprégnés de leur culture d'origine, sachant que l'espace où ils sont installés n'est que momentané et qu'un jour ou l'autre ils reprendront leur voyage. En effet une intégration complète ne serait que mensonge. Ce personnage dénommé Léon l'Africain, signifie qu'il ne sera jamais complètement considéré comme européen, étant musulman, ni non plus tout à fait africain car il a vécu à Grenade. Ces personnages maaloufiens s'enrichissent au contact de l'autre sans pour autant renier leurs origines.

« Je fis quelques pas dans ma rue, qui me sembla fort animée. Mais tous les passants me regardaient. Bien que je fusse habitué à ce désagrément que connaissent tous les voyageurs, je sentais une insistance inhabituelle. »⁷⁹

Quel est ce désagrément que connaissent tous les voyageurs et dont parle le personnage ? C'est tout simplement une manière de signifier à l'autre sa différence qui dérange qui attire sur lui tous les regards en signe de rejet. Maalouf, lui-même, en dépit des distinctions honorifiques dont il a fait l'objet doit aussi éprouver ce sentiment de rejet même latent de l'autre. D'ailleurs, une lecture orientée dans le sens du rejet de l'altérité, comportement fragilisant et frustrant pour l'étranger en terre d'exil, nous laisse déduire que même Amin Maalouf est sujet à cette fragilité de l'exilé. Le fait qu'il soit qualifié d'écrivain franco-libanais est là pour lui rappeler qu'il ne sera jamais reconnu comme français à part entière. C'est un peu la raison qui poussent ces écrivains itinérants à donner une identité à leurs créations car ils installent leurs

⁷⁹ Ibid. Léon l'Africain. P 237.

personnages dans cette géographie orientale, pour revendiquer leur appartenance à cette partie de l'univers. Ces écrivains vivent leur exil avec cet espoir de retrouver un jour la terre natale : un espoir qui, souvent, tarde à venir. Leur errance, ils l'expriment par l'ancrage spatial de leur fiction dans ce cher Orient et la supportent à travers leurs personnages.

L'espace romanesque dans *Samarcande* est un espace ouvert dont l'itinéraire tracé pour les personnages est tributaire du destin qui leur a été réservé et de leur progression dans la trame romanesque : parcours, respectivement dans nos deux romans, Omar Khayyam, Hassan fils d'Ali Sabbah et d'Hassan El-Wazan. Espace historique? Espace géographique? Espace poétique? Espace textuel? Espace référentiel?, sont autant d'interrogations qui nous accrochent et expliquent notre intérêt particulier pour l'organisation de l'univers spatial dans le roman maaloufien. Notre étude de l'espace dans les deux romans de notre corpus, nous conduit, pour des raisons méthodologiques à n'interpréter que quelques univers spatiaux ayant trait à l'Histoire, à la géographie, à la poétique, au référent textuel et à les mettre en relation avec le référentiel, sans oublier qu'à chaque fois qu'un personnage acquiert de l'importance par son apparition dans l'intrigue romanesque, c'est parce que son sort est lié au fameux manuscrit.

Que Maalouf ait choisi d'inscrire les événements dans cet espace géographique nous conduit à déduire qu'il essaie à travers les espaces topographiques et géographiques sélectionnés, de s'intéresser à une histoire d'une nation ayant vécu les mêmes vicissitudes historiques que les peuples de l'Orient et particulièrement les libanais.

Une manière pour lui de trouver une réponse aux comportements belliqueux des humains et aux raisons qui continuent alimenter cette guerre cinquantenaire en orient.

Dans *Léon l'Africain* par exemple, la destinée du personnage a été tracée avant même sa naissance. Il va errer de l'occident à l'orient pendant quarante années. Années, pendant lesquelles va se construire cet être tant souhaité par l'écrivain lui-même, et par tout humain digne de cette appartenance à l'universalité en l'absence de toute considération identitaire, ethnique ou religieuse source de tous les malheurs de l'humanité en général et des minorités sociales en particulier.

Cette lecture mettra en relation l'organisation de l'espace et les événements historiques de l'époque. Amin Maalouf a fait en sorte que les événements du moment dans ces espaces géographiques, coïncident à chaque fois avec l'arrivée du personnage principal sur les lieux. Alors, parfois il participe à la confection de cette histoire dans ces lieux, et parfois il assiste et rapporte les faits en témoin. Ce qui motive aussi notre choix pour l'étude de l'espace, c'est le fait qu'en littérature, il est de coutume de trouver des recherches réservées à l'étude des personnages, à l'énonciation et à la temporalité. Cette dernière est particulièrement mise en évidence notamment chez Harald Weinrich dans son ouvrage intitulé *Le Temps* où il traite du temps de la narration dans *l'Etranger* d'Albert Camus. Cependant, la problématique de l'espace fictif est trop peu évoquée dans l'étude des formes romanesques. L'argument majeur de cette priorité accordée à l'étude du temps est lié à la théorie linguistique et s'explique ainsi :

« *La littérature, contrairement à d'autres formes d'art, la peinture, par exemple, qui se sert des images pour se présenter et s'accomplir dans l'étendue spatiale, s'exprime au moyen du langage qui est essentiellement une succession de mots qui s'enchaînent dans le temps et entretiennent des rapports sémantiques et syntagmatiques. Alors pour s'accomplir, avec son moyen d'expression, toute œuvre littéraire doit chercher sa spécificité dans une continuité narrative linéaire, tout comme une partition musicale, composée d'une succession de notes, doit s'exécuter dans la durée du temps* »⁸⁰

L'espace, comme nous l'avons expliqué pour le gîte proposé à Khayam par son hôte revêt une signification symbolique, synonyme de protection pour Omar et son amante. Les personnages maaloufiens ont, à chaque passage dans un lieu, ont toujours trouvé hébergement et accueil, mais leur installation où qu'ils atterrissent, n'a été que momentanée. Contraints à une errance perpétuelle, ces personnages, à l'instar des peuples de la diaspora, ont tout le temps évité de s'habituer aux différents espaces de leurs multiples pérégrinations.

1.2- L'espace comme symbole.

Toutefois nous savons que la littérature comme toute autre forme d'art use, souvent, de représentations spatiales afin de mimer la réalité (ce que les spécialistes en narratologie appellent *la mimesis*) ; alors, elle évoque des villes, décrit des lieux, des

80 Alain Robbe Grillet, *Pour un nouveau roman*, Gallimard Paris, 1963.

demeures et des paysages qui participent à la vraisemblance et donnent cette authenticité au récit ; tout cela permet une meilleure adhésion du lecteur à l'histoire : Samarcande, Grenade, Egypte, Marrakech, Tunis, Tlemcen... En plus de constituer des repères au lecteur pour pouvoir baliser l'itinéraire des personnages, ces espaces racontent l'histoire des peuples à travers la toponymie spatiale : la conquête de Grenade par les musulmans, et sa reconquête par les chrétiens ; Samarcande, sa beauté et toute la culture qui en découle ; Marrakech, ses écoles coraniques et sa renommée d'accueil pour les musulmans chassés de Grenade ; Tlemcen et le contrôle du trafic dans la méditerranée par les Frères Arroudj et Khair-Eddine pendant le règne de l'empire Ottoman. . En effet, toutes les villes citées sont chargées d'histoires magnifiées dans l'imaginaire collectif. Elles contribuent à stimuler la rêverie, emporter le lecteur loin dans l'espace : en somme, le choix de l'espace fait partie de l'art du conteur.

Ces différentes représentations de l'espace dans le roman ont été abordées par plusieurs critiques, parmi eux Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Michel Butor. C'est en 1957 que Gaston Bachelard fait paraître dans les éditions PUF, son ouvrage *La poétique de l'espace* où il accorde un intérêt particulier aux lieux ayant marqué sa vie intime, tout en prenant en compte les particularités de l'imaginaire dans un rapport immédiat à la rêverie.

Dans son ouvrage, Bachelard tente d'instaurer une typologie archétypale de rêverie spatiale. Sept ans plus tard, Michel Butor publie son étude intitulée *Essai sur le*

roman où sont étudiés les textes romanesques, spécialement ceux de Balzac. Cette étude consiste dans l'établissement d'une relation triangulaire entre l'espace textuel (fictif), le moi du lecteur dans la conception de cet espace et l'espace référentiel (réel). En 1967, Gilbert Durand, dans son ouvrage *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, essaie de poser les lois figées de la perception esthétique dans le vaste domaine de l'imaginaire en situant l'espace dans une perspective anthropologique.

Notre travail sur l'espace romanesque, nous conduit à nous interroger sur les modalités narratives qui vont déterminer chez un écrivain, la conception d'un univers spatial qui contiendra les événements et où seront installés les personnages qui participent à l'intrigue romanesque. L'espace ainsi représenté dans le roman interpelle-t-il le lecteur à mobiliser ses compétences de lecture, à transcender les limites du cadre spatial dévoilé, aller au-delà des frontières de l'idée de vraisemblance, bien fondé de toute œuvre romanesque, et à apporter une autre dimension sémantique au roman ?

Nous avons essayé, quoique timidement, d'appliquer les théories bachelardiennes dans l'analyse de l'espace romanesque du point de vue du lecteur, notamment, celles développées dans son ouvrage.

Ainsi, c'est sur la base de ces choix qu'on peut être capable d'identifier l'espace littéraire, de canaliser le flux et le reflux de ses transformations et de procéder à son interprétation. Nous attendons que le texte se prête à ces ébauches théoriques par sa transparence prometteuse car tantôt il lui résiste par son opacité mystérieuse et ce en fonctions des éléments suggestifs de sens que l'auteur daigne laisser transparaître dans la linéarité du texte. Ce phénomène réfléchira, d'une manière ou d'une autre, l'efficacité

et le défaut des enjeux à multiples facettes et permettra de mieux comprendre comment l'être interagit avec l'espace environnant, comment s'effectue la construction de la signification spatiale. L'objectif est d'être en mesure de réfléchir sur les possibilités inscrites dans ces procédés. Les romans d'Amin Maalouf nous offrent la possibilité d'une perspective interdisciplinaire quant aux questions concernant l'espace à partir des notions et théories élaborées dans ce champ d'études pour donner des interprétations adéquates.

L'objectif est d'explorer les pratiques sémiotiques de l'espace à partir des différentes représentations ainsi que de trouver les outils nécessaires afin de mener à bien des analyses sémiotiques d'objets spécifiques. Tantôt envisagé sous l'angle de la culture, de la représentation, de la structure ou de l'imaginaire, le rapport de l'être humain à l'espace, détermine en grande partie la façon dont il élabore les signes. Si des lois générales semblent s'appliquer à l'espace, il ne faut pas oublier que la conception de l'espace diffère selon les cultures; il est donc important de saisir les présupposés et les enjeux qui la sous-tendent. La relation que chaque sujet entretient avec son environnement influence largement la façon dont il interagit avec les textes et les images, aussi bien en ce qui concerne l'écriture que la lecture, deux activités sémiotiques qui construisent chacune à leur manière des espaces imaginaires.

Mode privilégié de pratiquer l'espace environnant, le paysage est beaucoup plus qu'un morceau de pays, une étendue de terre. Il s'agit d'une construction, d'un acte qui implique un arrêt, aussi minime soit-il, un cadrage, un point de vue, un ensemble

de filtres culturels et esthétiques, une sélection parmi les éléments naturels présents dans l'environnement physique : description de *Samarcande*, de la forteresse d'Alamout, et des différents pays traversés par Hassan al-Wazzan.

Pratiquer l'espace, c'est aussi le parcourir. Suivre les personnages dans leur progression dans ce monde fictif où ils ont été installés. La question du parcours soulève tout le problème des origines nomades de l'humanité, de sa progressive sédentarisation, des voyages et des errances qui n'ont pas cessé depuis. Manière conventionnelle de pratiquer l'espace, la carte géographique occasionne toutes sortes de gestes : baliser son itinéraire ou retrouver son chemin sont sans doute les plus habituels, mais la lecture permet également d'imaginer les lieux, de rêver, tout simplement, à partir des lignes, des noms, des formes et des pointillés. L'exemple de ces espaces toponymiques : Samarcande, Tombouctou, Le Caire, qui à eux seuls, sans détails descriptifs, racontent toute une histoire ; l'histoire d'une nation, l'histoire d'une culture. En plus de la caractérisation, la description renferme une partie de l'histoire humaine. D'où le problème des limites de la narration et de la description dans un roman, spécialement, la description d'actions qu'il n'est pas aisé de distinguer de la narration. Gérard Genette souligne très clairement, cette question de la frontière entre description et narration:

" Les limites entre texte descriptif et texte narratif demeurent floues, malgré le recours à divers critères d'identification, prise en compte du statut de l'objet décrit, de son mode

d'existence temporel ou spatial, repérage d'éléments pré ou a diégétiques, analyses sémiotiques ou linguistiques »⁸¹.

Philippe Hamon, quant à lui, fait la distinction entre ces deux séquences discursives en insistant sur la différence entre "*la compétence*" et "*l'horizon d'attente*" que présupposent respectivement, chez le lecteur, description et narration :

-L'utilisation d'un verbe d'action avec des présupposés descriptifs :

"Si la narration est une compétence de type logique, la description, elle, sera une compétence "lexicale", la reconnaissance d'un savoir encyclopédique"⁸²

Ainsi l'opposition traditionnelle entre description et narration disparaît avec les opérations réalisées dans l'énoncé descriptif, telles que certaines actions stéréotypées, itératives et prévisibles. Elles sont donc reconnaissables comme l'expansion lexicale d'un paradigme, d'un thème central explicite ou non, l'énumération d'une série d'actes attendus. Ainsi, l'on comprend mieux, pourquoi depuis ses débuts l'écriture descriptive a suscité des réactions divergentes. La multiplication des détails est souvent critiquée, car dit-on, elle risque de nuire à la lisibilité du texte, en raison de son inutilité: voilà ce que disait Boileau en 1674, dans son *Art poétique*, avec la rime « *détail inutile et abondance stérile.* »⁸³

81Gérard Genette. *Figure 2*, Paris, Seuil, 1969, p.57

82Philippe Hamon. *Introduction à l'analyse descriptive*, Hachette, Paris, 1981.

83Boileau, *Art poétique*, 1674

Les critiques de cette époque cherchaient à lui imposer brièveté, pertinence et cohérence. Car des passages entiers réservés à la description d'un personnage ou d'un lieu ennuieraient le lecteur et le priverait d'user de ses facultés oniriques. Par chance ce n'est pas le cas de ces romans maaloufien. L'importance, toute l'importance a été accordée aux événements et tout détail descriptif n'étant que nuisance et entrave devant la lisibilité du texte, c'est pourquoi, l'écrivain préfère impliquer le lecteur dans la conception de l'espace. Cette coopération du lecteur dans la construction de l'espace romanesque permet de réaliser autant d'espaces que de lecteurs.

Avec Alain Robbe Grillet et les représentants du *Nouveau Roman* et le principe de réification, la description acquiert une certaine importance dans l'univers littéraire, et l'on se refuse à lui assigner un rôle secondaire: celui de décor et de toile de fond, sans pour autant, prétendre à une quelconque objectivité de celle-ci. Ils se sont surtout intéressés à sa capacité à stimuler l'imagination créatrice. Désormais, l'intérêt que revêt l'espace dans la trame romanesque n'est pas moins grand car c'est lui qui contient l'action et la détermine. A partir de là, la description dans un roman ne sera plus considérée comme un décor insignifiant et anodin du moment qu'elle participe au même titre que les événements, dans un récit, à la construction du sens au point que certains critiques ont soutenu qu'un roman sans description ou un minimum d'indications descriptives est inconcevable :

*" Il est plus facile de décrire sans raconter que de raconter sans décrire "*⁸⁴

84 Ibid. *Art Poétique*.

La description a été même, pour certains romanciers, la raison d'être de l'œuvre. Emile Zola, par exemple, en préparant ses romans, traçait des croquis qui l'aidaient à préciser l'intrigue. Dans un roman la représentation de l'espace est entière. A ce propos, voilà ce que disent, Roland Bourneuf et Réal Ouellet:

*"Loin d'être indifférent, l'espace dans un roman s'exprime donc dans les formes et revêt des sens multiples jusqu'à constituer parfois la raison d'être de l'œuvre."*⁸⁵

Nous ne pouvons affirmer que Maalouf intègre de manière innocente certains détails de faits sociaux, comme celui de la cérémonie de La Grande Récitation, c'est plutôt pour signifier l'importance et la valeur accordées par un musulman à la mémorisation par cœur du Coran et le respect et les distinctions que lui témoigne la société :

*« Pour comprendre ce qu'est la Grande Récitation dans l'existence d'un croyant, il faut avoir vécu à Fès(...) Quand on est déclaré par le grand maître apte à la grande Récitation, on passe d'emblée de l'enfance à la vie d'homme, de l'anonymat à la notoriété ».*⁸⁶

Le romancier, lui-même, a besoin d'installer les personnages de son histoire dans un espace représentatif de la réalité, sans quoi l'adhésion du lecteur à la fiction serait hypothétique ou même incertaine. Car, à cet univers diégétique, il manquerait un cadre

⁸⁵Roland Bourneuf. Réal Ouellet. *L'univers du roman*, PUF, 1972. P36.

⁸⁶ Maalouf Amin. *Léon l'Africain*, éd. Casbah. 1998. Alger. P143

spatial, une condition nécessaire à la mimésis, ce procédé littéraire pour calquer la réalité : la description. De décor anodin et de toile de fond, la description est devenue une condition nécessaire et même indispensable dans la conception de la trame romanesque jusque dans le fonctionnement du récit dans son ensemble.

Un texte, un discours est narratif par sa dominante séquentielle sauf qu'il renferme des séquences descriptives même quand minoritaires, elles restent suggestives. Donc, narration et description sont indissociables dans un roman. Gérard Genette a rappelé à quel point d'intimité ces deux éléments s'interpénètrent :

" Narrer et décrire sont deux opérations semblables en ce sens qu'elles traduisent toutes deux par des séquences de mots (succession temporelle du récit) mais leur objet est différent: la narration restitue "la succession également temporelle des éléments (ordre chronologique) la description représente" des objets simultanés et juxtaposés dans l'espace"⁸⁷

Les théories narratologiques ont évolué et l'univers romanesque n'est plus pensé comme une simple localisation des actions. Le roman contemporain dévoile l'espace représenté à travers les yeux d'un personnage ou du narrateur: c'est ce qui est appelé le point de vue du narrateur. Aussi, les événements sont-ils également déterminés par la topologie, celle-ci étant la composition des événements dans un espace fictif, celui de l'univers romanesque.

⁸⁷Gérard Genette. *Frontière du récit*, COM n°8 P156. 1966.

Le désir d'écrire, la mémoire et l'imagination sont les facteurs qui participent à la reconstruction et à l'évocation des lieux du passé chez un romancier. Voilà ce qu'écrit Gaston Bachelard à propos des valeurs sémantiques qui se dégagent à l'évocation d'un espace d'intimité :

*« Ces valeurs d'abri sont si simples, si profondément enracinées dans l'inconscient qu'on les retrouve plutôt par une simple évocation que par une description minutieuse ».*⁸⁸

Dès lors, tous les abris, tous les refuges, toutes les chambres ont des valeurs consonantes d'onirisme.

Narrateur et personnage participent directement ou indirectement dans la construction de l'espace romanesque : car, c'est à travers ce qu'ils voient et ce qu'ils rapportent qu'on perçoit cet univers fictif. Donc le point de vue du narrateur n'est pas à négliger dans la perception de l'espace romanesque. Le narrateur promène son regard tel une technique de prise de vues lors du tournage d'un film et le téléspectateur ne peut percevoir des lieux où se déroule l'action que ce qui a été sélectionné par le caméraman, de même est la qualité de l'espace dévoilé par le narrateur. Cela ne veut pas dire que le lecteur va se contenter du seul espace dévoilé par le narrateur, mais il va transcender ces limites tracées et se représenter l'espace selon son propre vécu.

⁸⁸Gaston Bachelard. *Poétique de l'espace*, PUF, coll. Quadrige 19 Déc. 2005 9e éd. P15.

A la lecture de nos deux romans, surtout *Samarcande*, l'on constate que les passages réservés à la description sont très minoritaires, chose qui nous pousse à déduire que le romancier a presque totalement négligé cet autre aspect du texte narratif, à savoir, la description, ou qu'il choisit de les taire pour que le lecteur coopère comme l'explique Umberto Eco dans son ouvrage *Lector in Fabula*.

En effet dans ces romans, les espaces et les personnages ne sont décrits que sommairement et ne jouissent pas d'une description suffisante à même d'apporter un supplément sémantique au lecteur et lui permettre de mieux se représenter les choses dans cette progression romanesque. Le romancier ne s'est pas vraiment attardé sur les détails descriptifs et s'est seulement contenté de les suggérer. Il est presque rare de lire tout un passage où serait décrit un lieu.

Pourtant, les quelques caractéristiques données dans le texte, peuvent s'avérer très suggestives pour un lecteur qui fait intervenir, pendant l'acte de lecture, ses facultés et ses compétences imaginatives dans le passage : les lieux convoqués par le romancier font toujours référence à des lieux qui existent bel et bien dans la réalité : et permettent une meilleure adhésion du lecteur à la diégèse par l'imagination et une bonne représentation de la réalité par le procédé de la mimésis qui donne au récit une certaine authenticité. Le fait que les indications descriptives soient peu nombreuses et, de façon délibérée, nous le présumons, nous conduit à penser que c'est là une stratégie d'écriture de la part du romancier pour faire participer le lecteur à la construction de l'espace

romanesque. Amin Maalouf évite de désigner l'espace de son roman de manière précise, hormis le nom des villes et des espaces géographiques, avec tous les détails qui s'y rapportent pour ne pas inhiber l'imagination du lecteur, d'une part, mais aussi pour échapper à une représentation très subjective de l'espace romanesque. D'autre part, sa volonté de représenter l'espace romanesque, géographiquement et objectivement dans la diégèse, signifie qu'il veut impliquer entièrement le lecteur dans la construction de l'espace romanesque par une représentation qui lui soit propre : Le belvédère plongé dans le noir et que le grand juge a proposé comme maison à Khayam, n'a pas été décrit du tout ; mais la rencontre entre ces deux amants incite le lecteur à se représenter cette espace ténébreux fait de complicité, de joie et d'amour:

«Quand il revient, cette nuit-là, vers le belvédère qui sert désormais de maison, Khayam a omis d'emporter une lampe(...) A peine a-t-il atteint sa chambre, une voix, un doux reproche :

*Je t'attendais plus tôt.*⁸⁹

Ainsi le roman serait en perpétuelle réécriture en fonction du lecteur qui s'en saisit. D'ailleurs, voilà ce que remarquent R.Bourneuf et R.Ouellet à propos de la simple représentation de l'espace:

"La simple représentation graphique de l'espace comme étape préliminaire de son étude en fait souvent apparaître des caractères importants. Quand les indications sont trop peu nombreuses, trop vagues ou contradictoires, cela explique le désir du

⁸⁹Ibid. *Samarcande*.P49.

romancier d'entretenir la confusion pour plonger le lecteur dans le mystère et le rêve.»⁹⁰

Nous pouvons même supposer que le romancier veut obliger le lecteur, surtout, si l'univers spatial lui est familier (une ville, une région, un pays...) à participer à la reconstitution de cet espace, volontairement éludé, dans ses détails, comme il existe dans la réalité, ou à se le représenter.

Le roman contemporain dévoile l'espace ambiant à travers les yeux d'un personnage ou du narrateur. A propos de cette description, Alain Robbe Grillet écrit :

"Décrire les choses, en effet, c'est délibérément se placer à l'extérieur, en face de celles-ci. Posées, au départ, comme n'étant pas l'homme, elles restent constamment hors d'atteinte et ne sont, à la fin, ni comprises dans une alliance naturelle, ni récupérées par une souffrance. Se borner à la description, c'est évidemment récuser tous les autres modes d'approche de l'objet: La sympathie comme irréaliste, la tragédie comme une aliénation. Loin d'être un ajout décoratif plus au moins parasitaire, la description conditionne donc le fonctionnement du récit dans son ensemble". (.....)⁹¹

⁹⁰R. Bourneuf et R.Ouellet, *Univers du Roman*, PUF 1972. P42.

⁹¹Alain Robbe Grillet, *Pour un nouveau Roman*, Paris Gallimard, 1963

³⁸ R.Bourneuf et R.Ouellet, *Univers du Roman*, PUF 1972. P25.

Tout roman est en partie lié à l'espace; même si le romancier ne décrit pas, l'espace est de toute façon impliqué par le récit. Le roman a pour fonction d'ouvrir tout grand l'espace de l'imaginaire.

Notons aussi que pour R. Bourneuf et R. Ouellet, comme pour beaucoup d'autres théoriciens les événements romanesques sont déterminés ainsi :

"Les événements sont également déterminés par la topologie. La topologie étant la composition des événements dans un espace fictif ou réel".⁹²

Encore une fois, les questions de spatialité et de temporalité paraissent indissociables. Ainsi, pour P. RICOEUR, *les grandes lignes de l'intrigue* dans son ouvrage", *concernant l'espace littéraire: " Un lieu poétique, espace imaginaire de la littérature, reste découpé de tout référent. Mais si le référent commence à émerger, alors de nouvelles variantes apparaissent".⁹³*

C'est ce que *"Itmar Even-Zohar"*, chercheur à l'Université de Tel-Aviv, nomme un *"réalème"*, une sorte de repère transposable entre l'espace poétique, textuel, imaginaire

92

93P. RICOEUR, *Temps et Récit* " TI, Paris, éd. Du Seuil, 1983

et l'espace référentiel, réel qui constitue un référent pour un espace qui existe bel et bien dans la réalité.

En ce qui concerne l'espace romanesque et le point de vue du narrateur, l'étude de l'espace dans un roman repose nécessairement sur le point de vue selon lequel nous sont présentés les événements de l'univers romanesque. A ce propos, les spécialistes distinguent deux points de vue essentiels: d'abord le narrateur peut avoir une vision illimitée dans l'intrigue, et de ce fait, il domine personnages et histoire, sans pour autant être représenté dans la fiction. Il gère ce monde romanesque, sait tout de ses personnages, prévient leurs comportements, sonde les consciences et devine même ce qu'ils pensent. Le narrateur est partout, c'est l'omniprésence, sait tout, c'est l'omniscience: il a le don d'ubiquité: comme dans *Samarcande*. Hassan, personnage/narrateur dans *Léon l'Africain*, ne jouit pas de ces dons, car une grande partie des événements relatés lui ont été rapportés par sa mère et son oncle maternel.

Ensuite, dans ce cas, il s'agit d'une vision limitée où le narrateur est mêlé à l'action : cas du personnage/narrateur Hassan dans *Léon l'Africain*. Là, nous est dévoilé ce que le narrateur voit, entend ou apprend. Dans ce deuxième cas, le narrateur est représenté dans la fiction. Il peut être le héros, se manifestant par le "je", protagoniste, se cachant derrière le "il", pour rendre plus objectives les actions dans lesquelles il est impliqué ou témoin, se manifestant par le "je", sans être, pour autant, le héros mais est plus au moins impliqué dans les péripéties du protagoniste; le fait d'aborder les points de vue

du narrateur, nous permet de montrer son importance dans la construction de l'espace à étudier par le lecteur.

Il est nécessaire de préciser que la question de focalisation et de point de vue est d'une grande importance quant à la perception de l'espace romanesque et sa représentation en tant que procédé littéraire. Le traitement de cet espace romanesque est tributaire du statut du narrateur. Car, c'est à travers l'œil du narrateur que l'univers romanesque nous est représenté: dans sa globalité, comme c'est le cas dans "*Léon l'Africain*", dans ses détails et ses caractéristiques. Espace ouvert ou espace opaque dans un roman, cela dépend étroitement de l'intervention du narrateur dans la représentation de l'espace fictif : Il peut privilégier certains aspects descriptifs bien qu'ils n'aient qu'une importance mineure dans l'analyse littéraire et choisir de tronquer d'autres en se contentant de les suggérer par le biais des lieux et de quelques espaces récurrents mais qui sont vraiment porteurs de sens et, qui de ce fait orientent notre lecture de l'espace romanesque.

La maison, comme espace omniprésent dans presque toutes les pages du roman, ne doit pas être passée sous silence pour un lecteur averti. La question de la poétique de la maison en tant qu'espace renfermant un passé inoubliable, constitue un refuge pour ceux qui y habitent. Cet espace de l'intimité qui sert parfois de protection, est souvent abandonné car il ne remplit plus la fonction qu'on lui attribue. C'est à l'intérieur de ce type d'espace que l'inconscient se manifeste et que les souvenirs sont ancrés, sont immobiles et si solides qu'ils sont mieux spatialisés.

Le retour par la rêverie à un espace qu'on a abandonné pour une raison ou pour une autre avec regret et amertume est la meilleure preuve que le personnage, tout en évoquant les maisons qu'il a été contraint de quitter lui et les siens, ne signifie pas qu'il veuille les effacer du présent et ne plus y penser. Les recherches en psychanalyse, ont souvent axé leurs observations en fonction du comportement projectif, sur les caractères extravertis qui poussent l'être à extérioriser ses impressions intimes. Le belvédère où a été logé Omar et où il s'est livré à ses ébats amoureux avec Djahane, va agir sur le lecteur et déclencher une sorte de satisfaction des refoulements de manière sublimée ou même convoquer des souvenirs de ses propres expériences.

A propos de l'intimité de l'espace maison et de sa description, voilà ce qu'écrit Gaston Bachelard, dans *La poétique de l'espace* :

*« Le pittoresque excessif d'une demeure peut cacher son intimité. Les vraies maisons du souvenir, les maisons où nos rêves nous ramènent, les maisons riches d'un fidèle onirisme, répugnent à toute description. Les décrire, ce serait les faire visiter... La maison première doit garder sa pénombre. Tout ce que je dois dire de la maison de mon enfance, c'est tout juste ce qu'il faut pour me mettre moi-même en situation d'onirisme ».*⁹⁴

Donc une description détaillée de la maison du passé est une forme de transgression de notre intimité. Le lecteur doit user de toutes ses facultés oniriques

94 Ibid. Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace*.P24.

pour se représenter à son tour cet espace textuel qu'il superposera à un espace référentiel.

Un récit présente un espace imaginaire, même s'il est apparemment géographique ou se veut "réaliste", dont la fonction, la nature, l'organisation et le mode de description sont divers. Même présenté comme réel, l'espace narratif est toujours construit, par l'écriture : ce que Kevin Lynch, dans son ouvrage, « L'image de la cité », nomme « imagibilité »

Le rôle de l'espace est essentiellement de permettre à l'intrigue d'évoluer (séparation/rencontre...). S'il sert de décor à l'action, il peut aussi renseigner sur l'époque et le milieu social ; mais il peut même servir à révéler la psychologie des personnages. Un personnage mu par des convictions, tel Hassan Sabbah, va œuvrer pour concrétiser son entreprise, et ce, en sacrifiant des vies par les crimes perpétrés au nom de la religion et par la secte des assassins : là, nous est dépeint une fragilité spatiale d'insécurité et de menace justifiant la fuite des personnages vers d'autres lieux plus sûrs. Enfin acquérir un sens symbolique, sera dégagé et interprété, en trouvant les oppositions symboliques fondamentales, souvent binaires : clos/ouvert ; villes/campagne ; dedans/dehors ; espace réel/espace rêvé. Dans la fiction, l'espace est présenté de façon à représenter la réalité, c'est-à-dire qu'il fait référence à un espace réel "réalème". Quand bien même il se veut géographique ou encore réaliste, sa fonction, sa nature, son organisation et son mode de description sont multiples. Alors qu'il est présenté comme réel, l'espace narratif reste toujours construit par l'écriture.

- L'espace permet de construire un itinéraire : à ce moment, le déplacement des personnages s'associe à la rencontre de l'aventure, comme dans les contes : un voyage signifie l'éminence de l'action. Nous pouvons, d'ailleurs suivre les multiples déplacements et errements de Hassan El-Wazan comme sur une carte géographique : de Grenade à Fès, aux pays lointains de l'Afrique noire, Tombouctou, à l'Égypte, à Constantinople ; quarante années balisées spatialement et événementiellement. Dans ce cas, l'espace serait synonyme d'errance, d'instabilité et de quête de soi-même. Hassan El-Wazan a erré pendant quarante ans. Cette thématique de l'errance, nous conduit à évoquer, au passage, le cas d'Ulysse dans la mythologie grecque, du peuple juif dans le Coran : le Coran nous apprend que le peuple juif a été condamné à errer pendant quarante longues années pour avoir désobéi à leur prophète Moïse.

- Parfois, l'espace peut offrir un spectacle ou servir de décor à l'action.

Dans ce cas, il est soumis au regard des personnages. Il est déterminé par la situation du spectacle face au spectateur et par la relation entre le paysage et l'état d'âme de celui qui regarde, qui perçoit : décrivant la beauté envoutante de Samarcande à travers les yeux de Khayyam et des lieux où a séjourné El-Wazan. Ce passage emprunté par Maalouf à Edgar Poe, illustre parfaitement notre hypothèse :

« Et maintenant, promène ton

Regard sur Samarcande ! N'est-elle

Pas reine de la Terre ? Fièrè, au-

Dessus de toutes les villes, et dans

Même après avoir été agressé par le balafre, voilà l'impression que garde Khayyam garde de cette ville envoûtante et que le narrateur a bien voulu nous dévoiler: Omar ne cesse de répéter

*« Je ne haïrai pas cette ville. Même si ma baigneuse n'est qu'un mirage. Même si la réalité a le visage du balafre. Même si cette nuit fraîche devrait être pour moi la dernière. »*⁹⁶

- D'autres fois, il peut y avoir une visée symbolique: dans ce cas, une relation symbolique naît entre un personnage et l'espace romanesque dans lequel il a été installé. Dans certains textes fantastiques, l'espace représenté est considéré comme une forme de mise en scène: dans ce cas, le cadre spatial foisonne d'indices, de signes que le lecteur doit être en mesure de détecter car ils sous-tendent sa lecture et son interprétation du texte. Le cadre narratif, le contexte usent d'artifices afin de mettre en relief le caractère du personnage agissant, caractère maladif, psychopathe, mythomane. Dans ce cas de figure, on peut déduire qu'il y a bien un lien, une relation symbolique entre le cadre de l'histoire et le personnage qui s'est installé; sans oublier que le changement d'espace revêt une valeur sociale: l'espace agit dans la fiction et son rôle est essentiellement fonctionnel car il contient l'action et la détermine, permet à

⁹⁵ Ibid. *Samarcande*. P.10.

⁹⁶ Ibid. *Samarcande*. P.22.

l'intrigue de progresser et donne un signifié symbolique. La représentation de l'espace dépend étroitement des procédés descriptifs utilisés par le romancier : on peut avoir donc une description panoramique de l'espace où le narrateur promène son regard et rapporte ce qu'il voit; une description statique de l'espace, là le narrateur décrit d'un point de vue fixe; enfin, une description dynamique, et là, le narrateur est en mouvement au moment où il décrit :

*« Hors de la ville, un caravansérail à l'ombre des dattiers. Une muraille rectangulaire, des tourelles de surveillance, une cour extérieure pour les bêtes et les marchandises bordées de chambrettes ».*⁹⁷

L'espace retrace souvent le déplacement des personnages et s'associe à la rencontre de "l'aventure". Un voyage sert d'anticipation l'action, comme dans le conte folklorique. On peut réduire l'itinéraire à un schéma simple, à différents types de base : exil / fuite : opter pour l'exil, pour fuir la véhémence des autres, c'est le cas de la famille de Hassan El-Wazan et des musulmans de Grenade.

-Errance et instabilité : dans les deux romans, les personnages sont contraints à l'exil, à l'errance, à l'instabilité spatiale en raison de leur différence et du rejet de l'autre, même quand ils s'évertuent à s'intégrer et se fondre dans la société d'accueil : conditions endurées par l'ensemble des personnages maaloufiens et dont la portée

97 Ibid. Maalouf Amin. P.80.

symbolique véhiculée raconte les souffrances des libanais, de manière particulière, et de l'humanité et de la diaspora humaine de manière générale.

Hassan El-Wazan raconte ses errances dues à la contrainte ou à un profit particulier : commerce, mission officielle, fuite de menaces liées à sa différence, aux guerres ou au courroux des gouvernants.

-Aller-retour : Dans le cas de Hassan El-Wazan, l'espace peut offrir un spectacle, servir de décor à l'action. Il est alors soumis au regard des personnages. Il est déterminé par la situation du spectateur face au spectacle et par la relation entre le paysage et l'état d'âme de celui qui regarde, qui perçoit Une correspondance symbolique s'établit entre le personnage et un paysage.

Hassan El-Wazan a développé un sentiment particulier pour chaque espace physique occupé. En effet chacun de ces espaces raconte un pan de son long périple d'exilé : De Grenade à Fès, de Fès au Caire, du Caire à Rome et le retour en Tunisie après quarante longues années d'errance. De ses différents séjours dans ces pays étrangers, Hassan raconte un pan de sa vie, les mœurs, la culture et la beauté des lieux : ce qui constitue un spectacle par la force des mots. Enfin, c'est la fin de ce long périple et le retour parmi les siens. Et le voilà qui consigne tout sur un parchemin pour son fils. Comme legs, il transmet sa longue expérience et tout ce qu'il a appris pendant ces quarante années d'errance :

« Une fois de plus, mon fils, Je suis porté par cette mer, témoin de tous mes errements et qui à présent te convoie vers ton premier exil. A Rome, tu étais « le fils de

l'Africain » ; En Afrique, tu seras « le fils du Roumi ». Où que tu sois, certains voudront fouiller ta peau et tes prières. Garde-toi de flatter leurs instincts, mon fils, garde-toi de ployer sous la multitude ! Musulmans, juif ou chrétien, ils devront te prendre comme tu es, ou te perdre. »⁹⁸

Cette idée conduite par Maalouf comme des conseils pour le fils quant à sa manière d'être et de se comporter avec l'autre, nous amène à penser au sort réservé aux libanais et aux humains de la diaspora.

La présentation des lieux, de la situation de départ des personnages ; le cadre, le contexte mettent alors en relief le caractère du personnage. Hassan et Khayyam font part de leurs impressions concernant les espaces où ils ont séjourné. Toutefois le rôle de l'espace est essentiellement fonctionnel: il permet à l'intrigue d'évoluer par des séparations, des rencontres : exilé, il quitte sa famille et entreprend un long voyage vers l'inconnu. A Tombouctou, Hassan-El- Wazan était avec Hiba et il s'en sépare pour rencontrer la circassienne en Egypte...

Ces espaces peuvent connoter la cohabitation et la fin des hostilités. Il peut aussi donner un signifié symbolique; un déplacement dans l'espace géographique prend souvent aussi une valeur sociale : l'instabilité des personnages dans l'œuvre maaloufienne signifie l'insécurité et la recherche d'un monde meilleur. Ainsi donc, la présentation de l'espace sert, tout autant qu'à créer une illusion référentielle, à nous

98 Op.cit. Léon l'Africain.P264.

dire les enjeux du roman et à programmer symboliquement la destinée des personnages.

L'espace central de nos romans est, selon nos conclusions à la lecture de l'œuvre maaloufienne, une façon emblématique de raconter les conflits et les partages du pouvoir qui caractérisent la société libanaise et orientale : conflits israélo-palestiniens, israélo-libanais, irano-israéliens, israélo-syriens...

1.3- Caractérisation de l'espace :

Qu'est-ce qui caractérise l'espace romanesque, l'oppose à l'espace cinématographique ou pictural? Bien sûr, c'est un espace verbalisé, qui n'existe pas sans le langage: c'est un espace de fiction, de création: c'est cet aspect textuel qui le différencie de l'espace référentiel. L'espace romanesque est tributaire des formes narratives, voix et points de vue, et des ressources dont dispose la langue pour l'exprimer.

Pour dégager et interpréter l'organisation spatiale, il faut construire une grille de lecture mettant en jeu des oppositions symboliques et fondamentales, souvent binaires :

-clos / ouvert: la maison, lieu sûr, opposée à la rue espace hostile.

-haut / bas: le site choisi pour loger Khayyam dans ce chalet en bois, sur une colline vierge sur les hauteurs de la ville, traduit l'idée du rang social auquel il appartient et

l'intimité et l'isolement dont le personnage a besoin : la suite des événements confirme notre interprétation symbolique de cette espace. Espace réel /rêvé: Khayyam se laisse aller à ses rêves dans ce chalet du grand juge :

« Cette nuit-là, Omar a vainement cherché le sommeil dans un belvédère, un pavillon de bois sur une colline chauve, au milieu du vaste jardin d'Abou-Tahar. »⁹⁹

Ce belvédère, lieu d'hébergement d'Omar, est aussi signe de protection, de méditation et d'intimité.

On trouve fréquemment de telles polarisations d'espaces dans les récits; souvent, par exemple, le haut est symboliquement associé au bien, au céleste et le bas au mal, au chtonien, mais l'opposition peut prendre une pure valeur sociale et historique, liée à l'habitat : La situation du belvédère, sur une colline, au milieu de vastes jardins, où Khayyam a été logé, renseigne sur le rang social et le pouvoir de son hôte. Dans *Léon l'Africain*, la description de la maison pendant la circoncision d'Hassan, suggère, même de manière souple, l'aisance de la famille du narrateur, mais aussi, met en exergue un trait culturel arabo-musulman à la naissance d'un garçon :

« Le septième jour après ma naissance, mon père fit appeler Hamza le barbier pour me circoncire et invita tous ses amis à un banquet... Rassemblés dans le patio, autour de la fontaine de marbre blanc ciselé, dont l'eau rafraichissait

99 Op. Cit. *Samarcande*. P29.

l'atmosphère à la fois par son bruit et par les milliers de gouttelettes qu'elle répandait, les invités mangeaient avec d'autant plus d'appétit que l'on était déjà aux premiers jours de ramadane. »¹⁰⁰

Pour rendre plus significatif l'espace romanesque, le narrateur utilise la thématization de l'espace: exil, enfermement : la forteresse choisie par Hassan Sabbah connote la violence et la domination. Forteresse située sur un rocher, à six mille pieds d'altitude dans une montagne imposante et difficile d'accès. L'espace peut signifier l'action : L'itinéraire d'un personnage, c'est l'ensemble des déplacements d'un personnage dans l'espace et les changements que les déplacements provoquent dans sa vie intérieure ou dans ses relations avec les autres personnages : c'est le cas du narrateur dans « *Léon l'Africain* » dont la personnalité est restée en perpétuel modelage tout au long de ses déplacements et des différentes rencontres qui l'ont contraint à la cohabitation et à l'adaptation à ce sentiment d'appartenance universelle, au refus de se cantonner dans une seule ethnie, une seule religion.

Le personnage vit des événements; il en est le moteur ou, au contraire, il les subit. Il vit en harmonie avec les espaces qu'il fréquente ou s'y sent confronté; il voudrait en conquérir d'autres ou se confiner à ceux qui le reflètent. Ces personnages maaloufiens s'installent dans des espaces par la contrainte et les quittent par crainte et insécurité dans l'espoir d'un monde meilleur :

100 Op.cit. *Léon l'Africain*. P.21.

*« D'Almeria à Melilla, en une journée et une nuit, mon existence a chaviré. La mer était clémente pourtant, et le vent docile ; mais c'est dans le cœur des miens que grossissait la tempête ».*¹⁰¹

Dans le monde du roman, l'espace constitue un ensemble qui révèle le personnage, qui permet le développement de l'action, qui, à l'occasion, devient thème donc objet de réflexion du personnage, C'est à titre d'élément cristallisant des zones de signification de l'univers romanesque qu'il devient un objet important d'analyse.

Hassan et les siens auraient pu choisir un lieu d'exil à leur départ de Grenade, mais c'est Fès qu'ils ont choisi. Ils croyaient trouver refuge et bon accueil dans ce pays, mais ils sont très vite rattrapés par le sort et leur errance reprend de plus belle encore. Seulement de guerre-lasse et tiraillés par le mal du pays, les personnages maaloufiens reviennent toujours parmi les leurs.

L'espace est principalement lié aux personnages: l'organisation de l'espace structure les déplacements des protagonistes. Aussi, pour dégager clairement l'organisation spatiale de nos deux romans, faut-il associer les personnages aux lieux qui les caractérisent, cerner leur itinéraire, vérifier les oppositions significatives et dégager le sens du parcours du personnage : les multiples déplacements d'Hassan El-Wazan n'étaient pas anodins. Tous les pays qu'il a traversés et où il a vécu une période de sa vie, étaient pour lui un terrain propice pour accumuler des connaissances,

¹⁰¹Ibid. Amin Maalouf.P89

connaître l'autre, tel un explorateur ; d'ailleurs c'est comme un explorateur que le présentent les livres d'histoire. La protection qui est offerte à Khayam par le grand juge est beaucoup plus une protection pour le livre qui contiendra ses fameux quatrains, sa science et sa philosophie de la vie que pour Omar.

Il faudra reconstituer l'itinéraire du personnage central à partir des principaux lieux fréquentés; vérifier les oppositions entre différents espaces; dégager le sens de l'itinéraire du personnage. Ainsi, l'œuvre maaloufienne dénote une sémantique riche et variée grâce aux espaces réels et fictifs ayant servi au créateur. L'espace représente alors des pans de l'histoire, des traits culturels... Dans *Léon l'Africain*, le personnage décrit avec beaucoup de minutie le comportement de la communauté où il atterrit ; et ces détails qu'il évoque de la société mettent en exergue un aspect culturel et parfois même, relèvent de raisons socio-historiques. La composition sociale hétéroclite des espaces fréquentés par les personnages expliquent les guerres qui y perdurent. Ce sont pour la plupart des guerres de religion, de prise du pouvoir et de domination de l'autre.

La promenade du personnage dans les rues de Samarcande, bien qu'elle semble anodine, va permettre à l'écrivain de mettre en exergue un comportement social donnant à connaître la société, et permet au personnage de s'intégrer. Cette promenade va permettre à Maalouf d'initier le lecteur à un aspect culturel de Samarcande et de l'orient :

« Place des marchands de fumée, une femme enceinte aborde Khayyam. Voile retroussé, elle a quinze ans à peine. »

Ce passage se terminant par l'expression «quinze ans à peine » fonctionne comme une sorte de dénonciation du mariage des jeunes filles à un âge précoce dans ces pays de l'orient.

Nous pouvons confirmer, à la suite de cette étude de l'espace, que Maalouf s'en est servi pour véhiculer une portée sémantique, symbolique, idéologique et même socio-historique.

Chapitre 2 :

Espace ou espaces.

L'espace ainsi conçu dans *Samarcande* et *Léon l'Africain* jouit d'une forte représentation historique, culturelle et idéologique que l'écrivain tente de véhiculer à travers les événements inscrits dans ces lieux toponymiques.

2.1-Le personnage dans ses rapports à l'espace :

Parmi les symboles universels que Northrop Frye place au centre des archétypes se trouve le voyage, synonyme, selon Frye, de la quête.¹⁰²

Dès l'Antiquité, ce couple voyage/quête est lié à la notion du retour, que ce soit dans l'un des plus vieux mythes comprenant un voyage, celui de la Toison d'or, ou dans un des plus vieux textes de la littérature grecque classique relatant un voyage, l'*Odyssee*.

102FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton: Princeton University Press, 1957, 383p.

Notre but ici est d'analyser dans quelle mesure la notion du retour représente un mode privilégié de clôture pour le récit de voyage. Encore une fois, les questions de spatialité et de temporalité paraissent indissociables. Le voyage de notre personnage principal à travers le temps et l'espace est synonyme de quête. L'extrait suivant, constituant la clausule de l'histoire représente cette idée de retour :

*« Quant à moi, j'ai atteint le bout de mon périple. Quarante ans d'aventure ont mon pas et mon souffle. Je n'ai plus aucun autre désir que de vivre, au milieu des miens, de longues journées paisibles. Et d'être, de tous ceux que j'aime, le premier à partir. Vers ce lieu ultime où nul n'est étranger à la face du Créateur. »*¹⁰³

Dans Samarcande, nous pouvons prétendre qu'il existe deux fins de l'histoire. La mort d'Omar qui aurait pu être la fin de l'histoire, mais dont l'orientation donnée aux événements, ouvre une autre histoire, peut-être plus importante que celle du personnage, celle de son manuscrit :

*« Il est temps, se dit-il que je mette fin à mon errance. Nichapour a été ma première escale dans la vie, n'est-il pas dans l'ordre des choses qu'elle soit également la dernière ? »*¹⁰⁴

Nous voyons comment le retour semble bien inscrit à la fin du roman, comme à la fin de beaucoup de récits de voyage, tout en montrant qu'il s'agit chez Amin Maalouf d'un retour au Liban décrit en dernier lieu comme un retour sous forme de

103 Op.cit. *Léon L'Africain*, p. 264.

104Op.Cit. *Samarcande*. P185.

références implicites au début du livre car le narrateur second y fait référence tout au début de l'histoire.

L'objectif est d'explorer les pratiques sémiotiques de l'espace à partir des différentes représentations que nous offre le roman d'Amin Maalouf. La perspective interdisciplinaire permet de mieux comprendre comment l'être interagit avec l'espace environnant, comment s'effectue la construction de la signification spatiale.

L'objectif est d'être en mesure de réfléchir aux questions concernant l'espace à partir des notions et des théories élaborées dans ce champ d'études et de leur donner les outils nécessaires afin de mener à bien des analyses sémiotiques d'objets spécifiques.

« Tantôt envisagé sous l'angle de la culture, de la représentation, de la structure ou de l'imaginaire, le rapport de l'être humain à l'espace détermine en grande partie la façon dont il élabore les signes. »¹⁰⁵

« Si des lois générales semblent s'appliquer à l'espace, il ne faut pas oublier que la conception de l'espace diffère selon les cultures; il est donc important de saisir les présupposés et les enjeux qui la sous-tendent. »¹⁰⁶

105 BYRON, Robert, *the Road to Oxania (RO)*, London: Penguin, 1992, 341 p. (ed. Originale Macmillan, 1937).

106 CHATWYN, Bruce, *In Patagonia (IP)*, London: Picador, 1979, 189 p. (ed. Originale Jonathan Cape, 1977).

La relation que chaque sujet entretient avec son environnement influence largement la façon dont il interagit avec les textes et les images, aussi bien en ce qui concerne l'écriture que la lecture, deux activités sémiotiques qui construisent chacune à leur manière des espaces imaginaires. Mode privilégié de pratiquer l'espace environnant, le paysage est beaucoup plus qu'un morceau de pays, une étendue de terre.

Il s'agit d'une construction, d'un acte qui implique un arrêt, aussi minime soit-il, un cadrage, un point de vue, un ensemble de filtres culturels et esthétiques, une sélection parmi les éléments naturels présents dans l'environnement physique.

La question du parcours soulève tout le problème des origines nomades de l'humanité, de sa progressive sédentarisation, des voyages et des errances qui n'ont pas cessé depuis. Manière conventionnelle de pratiquer l'espace, la carte géographique occasionne toutes sortes de gestes : baliser son itinéraire ou retrouver son chemin sont sans doute les plus habituels, mais la lecture permet également d'imaginer les lieux, de rêver, tout simplement, à partir des lignes, des noms, des formes et des pointillés.

Plus souvent, vu d'en haut, comme le veut la coutume, c'est surtout la géographie qui nous fournira les éléments essentiels à l'étude sémiotique de la carte, mais nous ferons appel à la toponymie des lieux géographiques et physiques convoqués par Maalouf dans *Samarcande* et *Léon l'Africain*. Des recherches bien intéressantes relatives au comportement des hommes dans l'espace ont prouvé que les études insistent sur l'importance du milieu matériel dans la vie. Le fait que différents

peuples se créent depuis des siècles leurs espaces vitaux différemment et qu'un seul individu semble se former, parfois même jusqu'aux moindres nuances de sa conduite vis-à-vis des autres, également par une certaine conception de l'espace, peut effectivement avoir d'importantes significations. L'espace, en tout cas, contribue à la formation d'une culture, de même que la langue et les coutumes. Les recherches qui explorent l'espace dans les arts en général et dans la littérature en particulier sont sans aucun doute justifiées. L'artiste crée dans son œuvre un milieu qui est la matérialisation de sa façon de voir et de concevoir les choses. Le milieu représentatif n'étant jamais identique avec le milieu réel, il entretient pourtant avec celui-ci des rapports multiples. L'évocation de l'espace dans un roman se fonde sur un certain nombre d'évidences, de choses communes, et en plus, exprime les volontés de l'auteur et sa façon de concevoir le monde. Comme le remarque Jean Weisgerber :

« Par ailleurs, si «il existe un espace contemporain»,² malgré la diversité des formes qu'il peut revêtir, si effectivement il existe des traits particuliers qui font distinguer notre espace de celui d'autrefois, il est parfaitement légitime de chercher la transposition esthétique de cet espace à une certaine époque, la nôtre par exemple, et de voir en quoi cet espace représentatif pour nous, diffère de celui de nos pères ou nos grands-pères. »¹⁰⁷

« Les recherches sur l'espace ne sont décidément pas sans intérêt pour de nombreux domaines des sciences humaines. En ce qui concerne la littérature, il est certain que c'est le roman qui est lié majoritairement à l'espace. Le roman se fonde sur un ou

¹⁰⁷Notes sur la représentation de l'espace dans le roman contemporain», Revue de l'Université de Bruxelles, 2/3, 1971, p. 153.

*plusieurs personnages, éventuellement sur une action, qui supposent un milieu qui les entoure. »*¹⁰⁸

2.2 Espace et référentialisation : comme facteurs de conflits

Pour la plupart, le roman nous présente un univers spatio-temporel de même que le monde où nous vivons. Le personnage évolue dans la fiction et incarne donc un temps romanesque qui est différent par rapport au temps de la vie quotidienne.

Samarcande et *Léon l'Africain* sont fabriqués selon une topographie spécifique, qui leur donne leur singularité. Le romancier a, donc, choisi de situer actions et personnages dans un cadre spatial, généralement, à l'image de la réalité. Ce qui leur donne une certaine authenticité et facilite l'adhésion du lecteur à la fiction. De plus, il crée un monde merveilleux par son exotisme oriental, ce qui excite la curiosité du lecteur et le conduit à franchir, par son imagination, les portes du fantastique : Samarcande et ces merveilles orientales, tous les pays d'Afrique par lesquels est passé le personnage principal Hassan El-Wazan, Grenade, L'Egypte, le Nil...

Il est à remarquer que dans le cadre de notre recherche, il nous est difficile de dresser un inventaire exhaustif des différents espaces représentés dans les deux romans : A titre d'exemple, l'espace peut être un pays, un désert, une ville, Un palais,

¹⁰⁸Georges Matoré, *L'Espace humain, La Colombe, Paris 1962, p. 291.*

un quartier, une maison, une chambre, une grotte, autant d'espaces occupés par les personnages de nos deux romans.

Dans «*Samarcande et Léon l'Africain*», l'espace est un composant romanesque fondamental. La diversité des lieux et des espaces géographiques et physiques, même parcimonieusement décrits, comme nous l'avons signalé plus haut, montrent que les différents personnages du roman et spécialement le personnage/narrateur Hassan ont été profondément marqués par le nomadisme et la déterritorialisation, au cours de leurs progressions. Dans ces déplacements incessants, élément générateur du récit, s'établit une relation circonstancielle entre personnages et espaces, à laquelle aucun des personnages n'a échappé. Au fur et à mesure de leurs apparitions dans l'intrigue romanesque, on s'aperçoit que ces espaces ne sont ni tout à fait attrayants, ni tout à fait calmes, ni même tout à fait gais mais plutôt troublants et fréquemment marqués par des violences et des conflits de confessions, d'idées. Cet état des choses crée un sentiment d'insécurité et met les personnages qui y sont installés en danger, ce qui les pousse à fuir des lieux où ils sont déjà installés depuis longtemps à la recherche d'un monde meilleur c'est le cas de l'oncle maternel ainsi que toute la famille du narrateur et d'autres personnages tel que Haroun qui a fui pour se venger de ceux qui l'ont martyrisé, dans *Léon l'Africain*.

A la lecture de ces deux romans, il nous arrive même de penser que c'est la présence de ces personnages sur ces espaces qui provoque des tensions et perturbe l'équilibre initial. Les rapports de différence entre les personnages mettent en scène un certain rejet vis-à-vis de certaines factions religieuses et ethniques. Ainsi Khayyam est

pris en aparté et est malmené par l'étudiant balafre à Samarcande en voulant délivrer Jaber, puis parce qu'il se prénomme Omar.

Khayyam en parlant du belvédère où il a été installé, en parle de façon à suggérer au lecteur qu'il s'agit d'un lieu propice à la méditation, comme il lui permet aussi de se livrer à ses rencontres amoureuses avec Djahane, dans l'intimité et la sécurité.

On fuit un espace pour son hostilité et pour son hétérogénéité confessionnelle tout en choisissant d'avoir constamment présent à l'esprit ce qui nous a poussé à fuir. Cela nous pousse à déduire que les comportements des personnages sont en rapport avec leur faculté d'adaptation, la familiarisation et l'intégration dans la société où ils atterrissent. ainsi Vivre sur des espaces privés ou publics, spacieux ou étroits, opaques ou transparents, dans une même périphérie, provoque la tourmente et l'inquiétude chez les personnages.

Quels que soient les espaces géographiques (villes, pays) ou physiques (maison, chambre), les personnages Maaloufiens ne connaissent ni bien-être ni satisfaction car ce sont deux sentiments temporaires et éphémères.

La joie de Khayyam dans ce chalet sur cette colline qui domine Samarcande et sous la protection du Grand juge n'est que momentanée. Car à peine a-t-il commencé à rêver qu'il suspend son rêve et se met à penser à Hassan Sabbah qui s'est introduit auprès du Shah grâce à son intervention.

Tous les espaces fréquentés par les personnages maaloufiens présentent des inconvénients qui affectent leur vie. Dans *Léon l'Africain*, Chaque espace, chaque lieu

semble raconter une histoire triste et troublante engendrée par la violence où les rapports conflictuels. Bien que l'espace ait compté beaucoup pour les personnages, il a toujours représenté le caractère de chaque personnage, ses particularités accrochantes et repoussantes. Dans chaque nouvel espace où les personnages s'installent, ils emportent avec eux l'image d'un espace quitté :

« Blancs minarets de Gammarth, nobles débris de Carthage, c'est à leur ombre que me guette l'oubli, c'est vers eux que dérive ma vie après tant de naufrages. Le sac de Rome après le châtement du Caire le feu de Tombouctou après la chute de Grenade : est-ce le malheur qui m'appelle, ou bien est-ce moi qui appelle le malheur ? »¹⁰⁹

Les changements de lieux leur procurent connaissances et savoirs, découverte d'autres horizons qui les solidifient et les préparent à mieux affronter les nouveaux espaces auxquels ils seront destinés.

Selon le parcours de Hassan, personnage/narrateur dans *Léon l'Africain*, nous pouvons affirmer que les personnages de ce roman séparés les uns des autres, en dépit des liens forts qui les unissent, pour des positions dans la vie : pour le commerce, par la contrainte et la destinée qui leur a été réservée dans la fiction. Là où ils s'installent, le passé et leur origine les traquent.

109 Ibid. *Léon l'Africain*. 364.

L'anxiété et la tourmente sont devenues des sentiments omniprésents chez Khayyam surtout après avoir été séparé de sa Djahane à cause de ses multiples déplacements avec la princesse mais aussi à cause des conflits politiques qui enveniment et secouent la région. C'est ce destin réservé à certains personnages qui est récurrent dans l'intrigue. Car aucun d'eux n'a connu la stabilité, ni la tranquillité et ils ont tous souffert de leur rebondissements politico-historiques : les crimes perpétrés par la secte des assassins dans la région et les différentes guerres. L'espace du roman a été construit de façon à agir sur le comportement des personnages :

Les personnages de ce roman sont très représentatifs de la condition humaine et des conditions identitaires effroyables. L'importance de l'élément spatial n'est pas à négliger dans ce récit. Au contraire tout laisse à croire qu'il revêt une importance capitale dans la fabrication de l'intrigue et le choix des personnages.

Le titre donné aux deux romans «*Samarcande et Léon l'Africain* » est très révélateur du moment qu'il représente déjà un espace très connotatif ayant trait au continent : cette région dont les reliefs sont d'un exotisme qui attise la curiosité et qui draine vers elle, un nombre considérable d'humains voulant découvrir d'eux mêmes l'envoûtement de cet espace enchanteur.

C'est sans nul doute la philosophie véhiculée par Khayyam qui ne se reconnaît pas dans ces espaces chargés de haine et de conflits raciaux, ou, par Hassan El-Wazan, lui, qui se proclame être de tous ces espaces à la fois. Les lieux et les espaces dans les deux romans de notre corpus ne sont pas évoqués fortuitement, puisqu'ils participent

d'emblée à l'intrigue, tout comme les personnages et les rôles qu'ils remplissent dans la construction du sens. Ils sont toujours porteurs de significations qu'il est nécessaire de décoder à travers les simples espaces géographiques et physiques et les relations qui se nouent entre les personnages en dépit de leur différence ethniques, confessionnelles ou religieuses.

Que les personnages s'accrochent à leur identité, et renient l'identité de l'autre et le rejettent, explique la persistance des conflits et des guerres fratricides. Cet état des choses, nous conduit, inéluctablement, à établir ce parallèle entre ce monde fictif fabriqué de toutes pièces par l'écrivain et la situation sociopolitique et historique séculaire du Liban. N'est-ce pas une représentation imagée de la situation qui perdure au Liban et qui donne cette impression vécue par le peuple libanais depuis des décennies, cela même quand l'espace géographique est synonymes de tolérance et d'acceptation de l'autre. Les différentes scènes de ce récit sont cousues bout à bout sans autre cohérence que la tourmente, l'anxiété et la frustration permanente des personnages.

Le temps du roman transcende le temps du réel : car évènements présents et passés sont étroitement liés. En exposant le nombre d'expériences douloureuses endurées par les personnages dans les différents espaces, Amin Maalouf projette la vision d'un monde déchiré, composé de sociétés antagoniques et fracturées. N'est-ce pas, encore, un coup d'œil intelligent vers ce qui est enduré par le peuple libanais et tous les autres peuples de la région : Fuir les espaces austères et menaçants pour des espaces plus cléments et protecteurs. C'est cette réalité sublimée de la diaspora libanaise qui, à notre sens, est véhiculée dans ces chefs d'œuvre d'Amin Maalouf. Ce

monde fictif est une représentation de la réalité géopolitique de la région. A ce sujet, Gaston Bachelard écrit :

« Le dedans et le dehors vécus par l'imagination ne peuvent plus être pris dans leur simple réciprocité ; dès lors en ne parlant plus du géographique pour dire les premières expressions de l'être, nous nous rendons compte que la dialectique du dedans et du dehors se multiple et se diversifie en d'innombrables nuances »¹¹⁰

Tout au début de notre analyse de l'élément spatial, nous avons noté que celui-ci est décrit parcimonieusement. Seulement, cela ne signifie pas que la dimension spatiale est sans importance. Dans ces romans d'Amin Maalouf, l'espace est annoncé dès le titre. En effet nos romans, *Samarcande et Léon l'Africain*, évoquent explicitement des lieux géographiques fortement historisés et connotés pour le lecteur. Cette portée historique fortement connotée se confirme dès l'incipit et se poursuit tout le long de l'histoire, au point de croire qu'il s'agit beaucoup plus d'Histoire que d'histoire.

L'espace romanesque est construit en fonction de deux oppositions :

- l'espace intérieur, clos et opaque avec son intimité et sa force protectrice ;
- l'espace extérieur ouvert, illimité, agressif et hostile où sont projetés des personnages très fragiles et avec de grandes valeurs humaines. C'est en fonction de cette dialectique entre la convivialité et le bien-être du dedans, espace microcosmique, et la menace et

¹¹⁰Bachelard Gaston, *la poétique de l'espace* PUF, Paris1957

l'agressivité de ce dehors intrigant, espace macrocosmique, qu'une projection de lecture s'impose : la comparaison avec cette partie du monde, Samarcande ou Rome, Marrakech ou Tlemcen dont Amin Maalouf, loue toutes les qualités humaines, la bonne éducation, l'érudition, la tolérance et la préparation de l'homme de demain, et concentre en elle ces marques du refuge et du bien-être. De l'autre côté, il dénonce les capacités de l'espace extérieur et de ceux qui l'occupent à dévergonder et déformer l'être en le transformant en un sujet soumis et servile : ces extraits pris, respectivement, dans *Samarcande et Léon l'Africain* confirment notre impression quant au caractère déterminant de l'espace :

« Tout en observant la scène, Omar ne peut s'empêcher de songer : « Si je ne prends garde, je serai un jour cette loque. » Ce n'est pas l'ivrognerie qu'il craint, il sait qu'il ne s'y abandonnera pas, le vin et lui ont appris à se respecter, ce qu'il redoute plus que tout, c'est la multitude, et qu'elle abatte en lui le mur de la respectabilité. »¹¹¹

A Samarcande, ceux qui s'adonnent à l'alcool sont amoindris, maltraités et réduits à l'anonymat.

« Je ne voyais plus terre, ni mer, soleil, ni le bout du voyage. Ma langue était saumâtre, ma tête était nauséabonde, et brumes, et douleurs. La cale où on m'avait jeté sentait le rat mort, les vaigres moisies, les corps des captifs qui avant moi l'avaient hantée. Ainsi, j'étais esclave, mon fils, mon sang avait honte. »¹¹²

¹¹¹ Amin Maalouf, *Samarcande*, éd. Casbah, Alger, 2000, p.17.

¹¹² Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, éd. Casbah, Alger, 1998, p.94.

Cependant, l'espace intérieur et clos se transforme en prison qui tient en captivité les personnages tandis que l'espace extérieur menaçant et intrigant constitue une délivrance pour d'autres personnages.

La crainte et la méfiance des personnages disparaissent dès que l'espace en question est perçu, dompté et reconnu. Alors, il représente le lieu souhaité et tant convoité. L'aversion, la crainte et la méconnaissance caractérisent les rapports des personnages avec les espaces. Mais une fois ce scepticisme évacué, les personnages s'approprient logiquement cet espace. Le personnage principal dans *Léon l'Africain*, qui, tout en étant esclave, jouit de tout le respect qu'on doit à un être érudit. La mission que Hassan et son oncle ont commencée en tant qu'ambassadeur auprès du Sultan de Fès va être réitérée auprès du Pape pendant sa captivité :

*« Messire Hassan, votre venue ici est importante, suprêmement importante. Je n'en puis vous en dire plus, car le secret appartient au Saint-Père. »*¹¹³

Les espaces dans les romans d'Amin Maalouf ont été construits de façon à entretenir les mêmes sentiments chez les personnages, qu'ils soient privés ou publics, spacieux ou étroits, opaques ou transparents et ouverts. Ces espaces, à bien des égards, présentent les mêmes caractéristiques : ils procurent parfois bien être et confort, mais provoquent aussi les tourments et l'anxiété chez les personnages :

113Op.cit. *Samarcande*, p.297.

« *Rentrons et fermons la porte, on pourrait entendre notre bonheur.* »¹¹⁴

Concernant cet espace historico-géographique, Amin Maalouf a sciemment évité le constat que feront certains lecteurs au cas où il y aurait une description d'origine, une description teintée de spécificités typiquement orientales. Certains auraient, par exemple, pu taxer la description d'ethnographique, de description orientaliste solidement ancrée dans un seul référent, à la fois, son originalité et sa limite. Chose qui aurait, sans nul doute, inhibé les facultés oniriques chez le lecteur. Et c'est seulement à cette condition qu'on pourrait suspecter une lecture hâtive et paresseuse.

L'auteur de nos deux romans a délibérément inscrit les séquences descriptives dans une certaine indétermination, laquelle activera, à très fortes chances, une lecture plurielle et permettra une reconstruction permanente, selon le type de lecteur, de l'espace romanesque. Chaque lecteur apportera son grain de sable, à travers sa propre culture et ses compétences, pour la reconstruction de cet espace romanesque. L'espace maaloufien conçu de cette manière, se prête à chaque lecture à une déconstruction, puis à une reconstruction. L'espace dans un roman, sur le plan des représentations de lecture n'est pas un espace figé, il est malléable et modulable. N'est-ce pas là une preuve de l'ouverture permanente du roman. Une description exclusivement orientaliste enfermerait le roman dans cet univers géographique précis et ne le rendrait accessible qu'à une catégorie de lecteurs bien définis.

114 Ibid. *Samarcande*, P.52

Cependant, ce n'est pas parce que le roman ainsi rédigé, reste accessible, qu'on peut se permettre de le qualifier d'anachronique, ou d'anhistorique. Ce roman met en scène des personnages qui, par leur progression dans la trame romanesque, relatent les conditions douloureuses endurées par les minorités ethniques et religieuses dans cette région. En effet, les événements racontés sont là pour rappeler au lecteur à chaque fois qu'il s'en éloigne, que ce roman s'intéresse à un peuple bien déterminé, nettement défini par son identité, son appartenance et sa religion, mais peut être transposable à d'autres peuples qui ont souffert des mêmes conditions. C'est un roman qui nous apprend que le concept de diaspora n'est ni chrétien, ni juif, ni musulman mais qu'il est plutôt humain. Car tous les humains, indépendamment de leur race, de leur appartenance, de leur confession ont tous souffert de la dispersion : qui, pour des raisons, religieuses, de rejet, d'insécurité, de pauvreté...

Le narrateur/personnage de *Léon l'Africain* donne des descriptions très sommaires de tous les lieux qu'il a évoqués mais une intelligente utilisation des modalisateurs qui, en plus d'être suggestifs, participent encore de l'implication totale dans les événements contés, car il refuse d'avoir un attachement pour des lieux où il n'aura peut-être plus l'occasion de séjourner une autre fois. D'ailleurs selon sa progression dans la trame romanesque, il semble reprocher aux siens leurs nombreuses pérégrinations qui ont influencé considérablement sa stabilité aussi bien historique, géographique, sociale. D'abord historique car, son histoire est parcellaire et est étroitement liée à ses multiples déplacements. Ensuite géographique parce que tous les

membres de cette famille ont connu le même sort, celui de quitter un pays, un lieu pour un autre, toujours à la recherche de la tranquillité et de la sérénité.

De plus, cette instabilité sociale s'explique par le fait que cette famille a été dispersée souvent pour des raisons professionnelles, sociales et surtout idéologiques. Enfin, c'est le problème de cette cohésion familiale des orientaux. En effet, aucun membre de cette famille, pourtant avec des traditions de regroupement et de vie communautaire, n'est resté aux côtés de ceux qu'il chérissait, surtout Hassan qui a erré pendant quarante ans. Années pendant lesquelles, il a goûté à tout. En effet, de ces multiples pérégrinations l'on comprend le sort qui a été jeté sur les personnages de cette famille dans ce roman. Dès qu'un personnage commence à se faire à l'espace où il a été installé en remplacement de celui qu'il a été contraint de quitter, il le fuit de nouveau en quête d'un monde meilleur impossible: Même quand il leur a été difficile d'échapper à l'espace dans lequel ils ont été installés, les personnages ont toujours trouvé un moyen de contourner cette destinée, aidés par le génie de l'écrivain qui voit, en quelque sorte son sort lié à celui des personnages qu'il a créés.

Toutefois, ce personnage ne se plaisant pas dans cet espace, le fuit par la lecture, l'écriture. Fuir sa capture par le biais des lectures, des correspondances et de l'espérance, constitue le nouvel espace créé par Hassan pour se soustraire à l'espace imposé par ses ravisseurs et pour éviter de sombrer dans le désespoir d'une éventuelle délivrance. Nous pouvons même dire que ce personnage en se fabricant un espace autre que celui qui lui a été imposé et auquel il est hostile, est arrivé à le domestiquer

grâce à son imagination: le roman a pour fonction d'ouvrir tout grand l'espace de l'imaginaire.

L'espace dans lequel les personnages de ce roman ont été installés est très révélateur de leur état d'âme et du rôle dont ils ont été investis tout le long de l'histoire. Ces personnages, qui tout le long de l'intrigue ont été en quête d'une identité, ont voyagé une grande partie de leur vie comme s'ils suivaient la trace d'une quête ; la quête de leurs origines : car, là où ils arrivent, ils épousent le moule de l'espace et la société d'accueil. Encore une fois une image très représentative du Libanais qui s'installe par la contrainte dans un espace mais qui s'y adapte vite en s'intégrant à la société d'accueil. A ce niveau de l'intrigue apparaît le mythe de l'émigration ou plus exactement de la diaspora libanaise: suite aux événements d'ordre ethnique ou religieux, bon nombre de libanais ont été contraints à l'exil dans l'espoir d'une paix qui tarde à venir.

Du point de vue poétique, nous appliquerons le principe de la relation triangulaire développé par Michel Butor dans *l'Espace du roman*.

A cet effet, une constatation de Raymonde Debray Genette nous semble pertinente :

« Les techniques romanesques sont à tout le monde (elles ont leur histoire, leur poétique), l'art à chaque écrivain, peut-être à chaque œuvre. Il n'est pas facile de

*traiter généralement du particulier, particulièrement du général, sans rester dans l'entre-deux, c'est-à-dire dans le vide. »*¹¹⁵

Ainsi conclut-elle son étude sur les modes narratifs des *Trois Contes* de Flaubert.

Ce hiatus entre le particulier et le général, au lieu de s'ériger telle une entrave devant l'application des principes théoriques que nous avons réunis, va nous libérer, en quelque sorte, du souci d'exhaustivité, qui est d'ailleurs tout à fait fastidieux. Un texte s'inscrit dans un univers littéraire et des aires culturelles. L'objet étudié est un jeu formel des éléments constitutifs, mais aussi et en même temps, une quête des valeurs humaines. Le schéma d'étude que nous proposons se veut à la fois une manière d'approcher l'espace et d'interroger l'ombre d'un univers significatif où l'œuvre puise sa force.

Des remarques similaires se trouvent également chez Merleau-Ponty :

*« Sans tourner définitivement le dos aux valeurs universelles, on peut les poser comme un terrain d'entente possible avec l'autre plutôt que comme un acquis préalable. On peut être conscient de ce qu'on ne possède pas la vérité et pourtant ne pas renoncer à la chercher. [...] On n'abandonne pas l'idée de vérité, mais on change son statut ou sa fonction, en en faisant un principe régulateur de l'échange avec l'autre, plutôt que le contenu du programme. »*¹¹⁶

115 Debray Genette R., « C.R. Lund Hans Peter : Gustave Flaubert, Trois contes, P.U.F., 1994 », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n°6, 1995, p.1044-1045

116 Merleau-Ponty Maurice. *Le visible et l'invisible*. Ed Gallimard. Paris. P121.

Toute narration romanesque se construit sur l'espace, même si le romancier ne décrit pas, l'espace est de toute façon impliqué par le récit. Si les détails descriptifs de l'espace arrivent à manquer ou se font rares dans un roman cela n'empêchera pas le chercheur d'inscrire son étude dans une perspective poétique et confier la représentation de l'espace qui n'est presque pas décrit à l'imagination du lecteur.

Gaston Bachelard écrit ceci, en s'adressant à l'auteur de l'œuvre :

"Vous voudriez intéresser le lecteur, lui tout dire sur votre Chambre, sur votre maison, mais vous avez entr'ouvert une porte de la rêverie. En effet, par cet espace qu'est la chambre ou la maison, le romancier provoque chez le lecteur cet onirisme qui va le conduire à suspendre momentanément sa lecture, à se détacher du roman et à replonger dans ses propres rêveries".¹¹⁷

Il évoque sa propre maison et se la remémore par le souvenir. Ce dé clic déclenché par l'écriture romanesque, ouvre les portes de la rêverie et de la poétique. L'itération de l'espace "maison" dans le roman n'est pas l'effet du hasard scriptural, du moment que ce mot est un terme générique qui désigne toute "habitation". La répétition de ce mot en tant qu'espace ayant contenu la majeure partie des actions, peut nous orienter vers une lecture qui consiste à explorer d'autres aspects connotés dans la personnalité du narrateur et des personnages. Le fait que le narrateur relate les multiples déplacements et déménagements des siens d'une maison à une autre, d'un lieu à l'autre avec

117 Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, éd. Seuil. P.32.

nostalgie, amertume et regret, devrait nous conduire à pratiquer une lecture psychanalytique de la construction de l'espace romanesque par le narrateur. D'abord pour les raisons que nous avons évoquées précédemment, ensuite parce que le lecteur se basant sur les apports de l'étude poétique de l'espace romanesque et empruntant pour cela à Bachelard les théories développées dans son ouvrage *la poétique de l'espace*, va se détacher du roman momentanément et voudra se représenter l'espace, maison, en le superposant à sa propre maison, pour mieux apprécier l'espace cité dans le texte.

Le personnage principal a souvent tendance à partir d'un espace ouvert vers un espace clos que ce soit par option ou par contrainte. Cette parcimonie spatiale de la part du romancier peut nous amener à déduire qu'il veut faire participer le lecteur à la construction de cet espace romanesque dans ses détails, chacun selon sa culture et ses compétences. On constate que la part qui a été accordée à la séquence descriptive est très réduite, ou à vrai dire, les informations descriptives sont simplement suggérées au lecteur. Ainsi, à notre avis s'installe une certaine connivence culturelle avec ce dernier. Cette volonté de la part du romancier de ne pas livrer d'emblée les détails descriptifs.

C'est pourquoi, concernant la description des espaces réels et les objets physiques, Amin Maalouf ne cherche pas à imposer un prototype ou un type canonique d'espace lequel va inhiber l'imagination du lecteur. Cette latitude accordée au lecteur dans la conception de l'espace selon ses propres représentations lui permet de passer de l'objet

décrit textuellement à l'objet référentiel qui renvoie à son vécu. Selon Yves Reuter dans

*« L'ellipse ou le cas où le texte signale qu'il y a eu description ou observation susceptible de donner matière à description sans que celle-ci ait été textualisée, peut s'expliquer de diverses manières ».*¹¹⁸

Il peut s'agir d'une simple économie textuelle, d'une volonté à retarder le moment descriptif, procédé consistant à ménager les attentes du lecteur et à augmenter son intérêt pour l'objet décrit. Supposé être curieux de nature, le lecteur va suivre le narrateur dans sa progression dans le récit. Toutefois, il est à signaler qu'un lecteur initié ne va pas se contenter du peu de détails que le narrateur a bien voulu lui dévoiler.

Il va, par conséquent, se représenter cet espace à sa manière, et par là, participer à sa construction: soit par le recours au référent "réel" quand c'est possible le "réalème", soit par la superposition de l'espace fictif "maison" à une maison en particulier émanant de son propre vécu grâce à son imagination et à la rêverie. En effet, par l'évocation de la chambre, de la maison comme espace du roman, le romancier provoque chez le lecteur cet onirisme qui va le conduire à suspendre sa lecture, à se détacher du roman pour un moment et à replonger dans ses propres rêveries. Il évoquera alors sa propre maison, se la remémore en la substituant à celle du roman. Ce

118Yves Reuter dans *La description des théories à l'enseignement* page 25,

déclat déclenché par l'écriture romanesque, ouvre les portes de la rêverie et de la poétique. Le lecteur va, quand même, vouloir se représenter l'espace que le narrateur ne lui dévoile presque pas. Et à défaut de se le représenter, il va superposer l'espace escamoté par l'écrivain à un espace de son vécu.

Tous les événements importants ou presque se déroulent à l'intérieur et non à l'extérieur. Pour la caractérisation des différents espaces, le narrateur les associe à l'état d'âme des personnages qui les occupent. La joie que lui procure ce belvédère où il a été logé par Abou Tahar, le pousse jusqu'à tronquer sa liberté contre ce modeste abri, signe de protection et d'intimité. Il est libre de ses pensées et de ses mouvements.

A défaut de se replacer anachroniquement dans cette époque, sociohistorique et culturelle, le lecteur va être contraint à superposer dans la représentation de ces lieux invoqués dans les romans de notre corpus, différents géographiquement, culturellement à son patrimoine culturel et pouvant se subsister à l'espace textuel pour une meilleure adhésion à l'histoire à défaut d'un espace référentiel chez ce lecteur, selon le principe de la relation triangulaire de l'espace, chez Michel Butor, qui consiste dans le rapport s'établissant entre l'espace textuel, le lecteur et l'espace réel : relation qu'établira tout lecteur en manque de référents culturels. En effet, le lecteur démuné de référents culturels spatiaux, va superposer à l'espace textuel, un espace réel de son vécu Amin Maalouf, en ayant sciemment négligé les détails descriptifs, provoque chez le lecteur ce désir de se représenter l'espace romanesque selon sa propre culture.

En effet, culturellement, les espaces ne peuvent être considérés comme descriptibles que si les caractéristiques qu'on leur attribue sont représentatives d'une réalité. Ces traits relatifs à l'espace romanesque et représentant l'espace réel par la mimésis, sont le noyau culturel de la description. Cette capacité de se représenter les choses et de les rapporter par les traits qu'on leur attribue en s'inspirant de la réalité, constitue en quelque sorte une proximité des objets du monde avec la descriptibilité. A cet égard, voilà ce qu'écrivait Alain Robbe Grillet :

« Dans notre culture, il me semble que les objets sont d'autant plus décrits ou considérés comme descriptibles qu'ils sont pourvus de traits spécifiques. Ces traits constituent le noyau culturel de la description (entendu, comme ensemble relativement consensuelle de représentations et de discours sur la description dans les champs sociaux les plus différents. »¹¹⁹

Un objet, un lieu très peu décrit ou seulement nommé avec des traits insuffisamment caractéristiques pose problème devant la représentation par le lecteur. Car cette légèreté descriptive de la part du scripteur exige du lecteur une compétence particulière : la capacité de se représenter l'espace provoqué dans le roman de façon référentielle, culturelle. Surtout, quand le lecteur n'ignore pas que l'urbanisation d'une cité orientale ou méditerranéenne possède une certaine spécificité architecturale appropriée de même pour une maison ou n'importe quelle autre bâtisse de ce lieu. A défaut de cette compétence culturelle du référent, le lecteur s'emploie à se représenter

¹¹⁹Robbe Grillet Alain, *Pour un nouveau Roman*, éd. Gallimard, Paris, 1963.

les objets et les espaces volontairement ou involontairement non décrits, selon une réalité propre à lui.

Ce désir d'évoquer sans décrire les espaces et les personnages par le scripteur de façon succincte et immédiate exige du lecteur, même quand il est subjectif dans ses représentations, une certaine compétence culturelle laquelle lui permettrait de restituer l'espace romanesque étudié. Il est vrai que dans une séquence descriptive, l'horizon d'attente du lecteur est centré sur les structures sémiotiques de surface. Afin de se représenter l'élément décrit dans le texte de manière objective, le lecteur s'intéresse aux structures lexicales, à l'actualisation des champs lexicaux lesquels vont lui permettre de se reconstituer, de se représenter, les personnages, les objets et les lieux selon une certaine réalité consensuelle. La caractérisation descriptive facilitera pour le lecteur le passage d'une description textuelle à une description référentielle. Dans les romans de notre corpus, Amin Maalouf use d'un procédé d'écriture qui rend difficile la traditionnelle distinction narration /description.

En effet, dans ce roman, les frontières entre le monde raconté, celui des actions, des événements et le monde commenté, celui du décor et de la caractérisation, demeurent floues. Alors diégèse et mimésis se confondent. Ce qui exige du lecteur une certaine compétence linguistique lui permettant de reconnaître les séquences franchement narratives et les séquences narratives/ descriptives à partir de la dominante séquentielle. Les exemples que nous allons citer, illustrent parfaitement l'idée développée précédemment et relative à la description des actions.

*« Ce jour-là, la salle d'audience est une arène paisible, les quinze personnes qui s'y trouvent se contentent de s'observer en silence. Malikshah lui-même, d'habitude si exubérant, converse à mi-voix avec son chambellan, en triturant c'est sa manie, le bout de sa moustache. »*¹²⁰

Ce passage, à la lecture, va être comme un tableau de peinture qui prend forme progressivement, en parallèle avec la progression du lecteur, jusqu'à ce que la forme complète se dessine dans son imagination et représente la scène évoquée.

Des qualificatifs comme, « paisible », ou l'expression comme « converse à mi-voix », suffisent amplement aux lecteurs pour une représentation aspectuelle des personnages évoqués par le narrateur. Cette séquence narrative conduit le lecteur, après une interruption momentanée de sa lecture, à se détacher du roman et à imaginer l'atmosphère et le climat qui règne dans cette salle d'audience. Certes, le lecteur va tenter de se représenter l'espace et les lieux tels qu'ils ont existé à un moment de l'histoire, ces palais de l'Orient dignes des contes de fées, dégagent un certain exotisme littéraire excitant qui va participer au déclenchement des facultés imaginationnelles du lecteur. Mais cela ne veut pas dire qu'il va, pour mieux ressentir les événements, être obligé d'imaginer Samarcande d'il y a des siècles, au contraire et sans vraiment le savoir, il va substituer l'espace ancien à celui du moment. De cette manière, on peut considérer que l'espace romanesque est perpétuellement reconstruit en fonction du lecteur et de ses potentialités culturelles. Pour le lecteur l'espace

120 Maalouf Amin, Samarcande, Alger, éd. Casbah, 2000.p.105.

romanesque est une évasion, une féerie, un espace rêvé, une échappatoire. Il suffit, en effet, de la présence d'un tel élément dans le texte pour faire déclencher une sorte de garantie de véridicité et, donc, de crédibilité du récit :

« Dans le texte réaliste (...), remarque Klinkenberg, le détail connu rend l'ensemble crédible, l'objet authentifié rend tout l'espace authentique, le moment saisi rend vrai le temps tout entier. ».

Les noms des lieux, comme on peut aisément le déduire à partir des remarques qu'on a jusqu'ici avancées, représentent et fournissent une série de renseignements dont la fonction principale, sinon essentielle, est celle d'augmenter l'effet de réel, d'inscrire le récit dans la vraisemblance.

« C'était au commencement de l'été dans un champ d'oliviers sur la route de Meknès. »¹²¹

Autrement dit, on se trouve face à ce que Roland Barthes définit par le terme : *informant*, « des données pures immédiatement signifiantes », qui ont comme but d'apporter des significations multiples à même de faciliter l'accès au sens.

Les passages descriptifs de lieux n'ayant aucune fonction directe avec l'action qu'on raconte s'avèrent assez rares. Il s'agit d'un usage de l'espace qui révèle

121 Malouf Amin, *Léon l'Africain*, éd. Casbah. Alger. 1998.

partiellement la vision du monde que Maalouf laisse percer dans ses romans, en la livrant parfois au lecteur. Toutefois, face à cette parcimonie dans la description des espaces évoqués, on peut dire que l'élaboration d'une telle grammaire présuppose la connaissance d'un "*univers sémantique emmagasiné*", pour emprunter cette expression à Greimas. Ancrée dans une grille culturelle, elle appelle chez le lecteur plusieurs compétences de nature différentes et complémentaires. Potentiel que n'ont pas tous les lecteurs. Car nos deux romans foisonnent d'indices historiques, géographiques et culturels.

D'abord, la compétence lexicale qui permet d'évoquer le souvenir d'un terme à travers la déclinaison d'un paradigme. Par exemple, l'expression « enfermé au château » c'est-à-dire Hassan, ayant un caractère syncrétique, se constitue par une pluralité de lexèmes spatiaux : les murailles, la garde spéciale, visites interdites, les cachots, etc. ; puis, la compétence logique. Le discours de l'espace, enchâssé dans une structure narrative plus vaste, se manifeste comme une copie réduite de la structure enchâssante. Philippe Hamon montre en quoi consiste une structure narrative :

*« Elle actualise un ensemble de classes complémentaires corrélées constitué, en structure profonde, d'une syntaxe de parcours prévisibles et d'un lexique de postes élémentaires, dont le carré sémiotique greimasien s'efforce, par exemple, de rendre compte. »*¹²²

122 Hamon Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981. P56.

La compétence logico sémantique consiste en un raisonnement dichotomique des mots (par exemple, le pléthorique implique le vide ; le mouvement implique la stagnation), et en une formulation de relations, telles que la relation d'équivalence, d'opposition, d'extension, de condensation, de symétrie, de dissymétrie, etc. Dans cette suite d'opérations logico sémantiques, deux notions à la compétence du lecteur à classer. Par conséquent, le discours spatial sollicite de la part du lecteur sa compétence lexicale et sa compétence logico sémantique, son stock de vocabulaire disponible et son sens d'organisation du lexique, sa connaissance des mots et sa reconnaissance de mots. Ces deux sortes de compétences doivent se confondre avec la compétence encyclopédique qui s'ouvre à la signification du monde. Notre discours sur l'espace est prévu comme une mise en corrélation de cette pluralité de compétences du lecteur sur les mots et sur les choses.

En effet, la description dans ce roman est organisée, non selon la distinction faite par Gérard Genette, dans *Figures III* entre scènes/ sommaires, car la distinction premier plan/second plan est peu marquée, il s'agit plutôt ici et dans plusieurs séquences du roman d'un arrêt sur image, comme le qualifie Yves Reuter :

*« Celle-ci étant le fait que des scènes ou des fragments de scènes peuvent participer de l'action. Dans ce cas précis, narratif et descriptif concourent pour construire l'intérêt d'un moment fort de l'histoire. »*¹²³

123 Yves Reuter dans *La description des théories à l'enseignement*, Paris : ESF, 2000

L'exemple suivant est pris dans *Samarcande*, cette séquence racontant la mort de Nizam:

*« Pendant que la foule s'acharnait sur les restes de l'assassin, cinq officiers se sont réunis en pleurant autour de la dépouille chaude encore de Nizam ».*¹²⁴

Cette scène aurait pu bénéficier de plus d'intérêt de la part de l'écrivain, mais, dans ce cas-là, il s'agit d'un arrêt sur image focalisant l'attention sur l'importance de l'événement.

L'espace peut être situé brièvement ou décrit, plus ou moins systématiquement, surtout à partir du XIXème. Cela peut se faire par un tableau, statique et méthodique, ou une narration qui prendra en charge des éléments descriptifs concernant le paysage, le cadre, en le faisant parcourir et découvrir par un personnage. Dans ce cas le descriptif est dynamique. C'est un excellent procédé pour narrativiser, en quelque sorte, la description de l'espace.

L'intégration du cadre social et politique de l'époque octroie une certaine authenticité aux événements rapportés. Les espaces géographiques de nos deux romans sont à eux seuls chargés historiquement et attirent la curiosité de tout lecteur : Samarcande, Grenade, Fès, Tombouctou... Chacun de ces lieux topographiques raconte sa propre histoire. Mais c'est aussi un espace qui renferme plusieurs nuances

124 Ibid. *Samarcande*. P.153

sémantiques que nous devons être à même de fructifier à travers notre lecture, comme un jardin à cultiver. L'espace de l'écriture devient ouverture sur le ciel, sur l'Orient. C'est aussi un moment de conjonction : la boucle du passé est bouclée et le temps de l'histoire rejoint celui de la narration. Au bout du voyage, l'ultime espace qui reste à parcourir à l'auteur sur Terre est celui de la fosse où descendre, idée véhiculée dans l'incipit de *Léon l'Africain* :

*« Je ne suis qu'à Dieu et à la terre, et c'est à eux qu'un jour prochain je reviendrai. »*¹²⁵

La description donnée par *Léon l'Africain* est restée, comme le confirment les historiographes, une référence incontournable dans la connaissance du continent africain ; Grenade raconte la Reconquista et la fuite des grenadins de l'inquisition ; l'Égypte et sa prise par les Ottomans et l'Afrique noire où l'empire de l'Askia Mohamed Touré était à son apogée. Avec sa stratégie d'écriture ou de réécriture de l'Histoire, Maalouf allèche le lecteur par des noms de lieux chargés d'histoire, de mythes et d'exotisme à même de provoquer la curiosité du lecteur et à le conduire à vouloir tracer les frontières entre le réel et le fictionnel.

Samarcande et Léon l'Africain sont deux romans historiques dont la portée sémantique variée reste étroitement liée aux lecteurs, leur culture, leurs compétences et, surtout, les conditions de la réception de l'œuvre. Cette parcimonie dans la

¹²⁵ Incipit, *Léon l'Africain*.

description physique des lieux ayant un aspect déceptif assuré par l'étude de l'espace, donne une tonalité au texte, vis-à-vis de l'instabilité, du déplacement, de de l'aventure et de l'errance. Ces espaces physiques, chez Malouf, fonctionnent tel un prétexte pour développer une vision du monde de sociétés se morfondant dans l'hostilité, les conflits et le malaise. En définitif, les espaces maaloufiens sont difficiles à délimiter et sont évanescents et fugitifs à l'image des personnages.

Troisième partie :
Esthétique de la réception.

Ecouter une histoire et lire une histoire (un récit) sont deux activités distinctes dont l'effet produit, diffère. Aussi, allons-nous nous intéresser à trois types de lecteurs usant de différentes stratégies de lecture.

Pour la première, la participation de celui qui écoute se limite à la concentration sur le contenu et le déclenchement du processus imaginationnel. Cette dernière lui permet d'intégrer éphémèrement le monde fictif créé par les artifices du conte. Ce qui lui permet de se représenter et de moduler les faits à sa manière.

Le premier, par sa lecture, totalement ignorant de l'histoire réelle, va certainement beaucoup apprendre et s'instruire. Le second, connaissant l'histoire, va, tout au long de son acte de lecture, se livrer à une superposition des faits réels pour en vérifier la conformité des informations données par le roman qu'il considère comme une sorte de dramatisation de la réalité.

Le second, lecteur actif, va développer une participation dynamique qui nécessite la mobilisation de nombreuses compétences (discursives, linguistiques, phatiques...). En effet, *Léon l'Africain* et *Samarcande* exigent une connaissance de l'histoire réelle dans le but d'une meilleure perception. De ce fait, ces deux romans peuvent être actualisés par trois types de lecteurs possibles.

Le troisième, quant à lui, initié, va observer une distance afin de ne pas se laisser prendre aux pièges du récit, aux ruses de la narration. Ce lecteur, même s'il adhère dans un premier temps à la fiction, va se ressaisir grâce à sa vigilance critique. Par son acte de lecture, il va s'intéresser aux procédés d'écriture, à l'écriture poétique, à la production du sens qu'il doit confirmer par le retour au texte : il s'agit de la lecture littéraire.

Chapitre 1 :

La lecture littéraire

Les différentes acceptions de cette notion de lecture littéraire, suivies des théories de la réception, notamment chez Jauss et Iser de l'école de Constance, nous fournissent une idée claire sur les modalités de réception de l'œuvre.

1.1 Qu'est-ce-que la lecture littéraire ?

Avant de définir cette notion de « lecture littéraire », il convient d'en rappeler les fondements théoriques qu'il faut mettre en relation avec les théories de la réception.

S'agissant des théories de la réception, le problème des tergiversations des didacticiens n'existe plus. Quant à l'idée de fournir une définition qui fasse l'unanimité des théoriciens, ce n'est pas une entreprise simple.

En effet, l'acte de lecture relève d'une expérience individuelle propre à chaque lecteur. Il est vrai que même sur le plan terminologique le flou persiste dans le domaine définitoire. Ce qui a donné lieu à des réflexions polémiques.

Ce concept de « *lecture littéraire* » est apparu « officiellement » en 1984, dans un colloque à Reims animé par Michel Picard sur le sujet.

Onze ans après, en 1995 à Louvain-La Neuve, le concept est repris par les didacticiens dans un colloque initié par Jean Louis Dufays. Ce concept est

officiellement attesté dans la sphère universitaire en 1996, avec le premier numéro de la revue de Vincent Jouve intitulée « *La lecture littéraire* ».

Le terme de lecture littéraire désigne des modes de réalisations différentes de l'acte en question. Il se traduit par un ensemble de pratiques et d'enjeux variables en fonction du sujet actualisant le texte. Par conséquent, nous pouvons supposer qu'il existe autant de lectures que de lecteurs. Aussi, ne serait-il pas plus adéquat de s'éloigner des tentatives de définitions du concept et de le circonscrire, plutôt en nous intéressant aux différents niveaux de lectures et aux différents types de lecteurs.

Dans cette perspective, nous allons nous inspirer des apports de quatre éminents chercheurs références incontournables des théories de la réception : Hans Rober Jauss, Wolfgang Iser, Umberto Eco et Michel Picard pour la lecture littéraire.

Jauss, dans son ouvrage « *Pour une esthétique de la réception* »¹²⁶ qui réunit un ensemble de texte, a expliqué, dans sa critique de l'histoire littéraire, que l'intérêt doit se détourner de l'auteur et du texte et être porté, plutôt, sur le lecteur.

Pour Jauss, la connaissance littéraire ne peut être définie par rapport au livre en soit, mais par rapport au lecteur car son acte réactualise l'œuvre. Ainsi est venue l'importance accordée au lecteur.

126Jauss Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Éd Gallimard. Paris. 2007.

Jauss, conscient de la diversité de lectures, explique la notion de lecture indissociable de celle de lecteur, en inscrivant ce dernier dans l'histoire.

Il donne, pour cela, des exemples de lecture, d'un même ouvrage variable en fonction des époques.

La réception est tributaire des modèles de représentation et du champ référentiel. Le lecteur fait sien le texte en le cadrant dans son vécu et sa culture. Cette attitude des lecteurs est décrite par Jauss à partir du concept d'horizon d'attente. Selon Jauss, le lecteur accède à la lecture par ses acquis antérieurs pour construire des horizons d'attente. Les attentes sont satisfaites quand les œuvres lues sont en conformité avec un modèle intériorisé, maîtrisé, par le lecteur. L'effet contraire se produit si le lecteur est confronté à des nouveautés par rapport à ces compétences de lecture : ce que Jauss nomme l'écart esthétique. A ce niveau, Jauss souligne la nécessité du rapport entre l'horizon d'attente et l'écart esthétique : l'œuvre nouvelle, et la disponibilité du lecteur à se prêter à ce jeu de formes qu'est le texte littéraire.

De son côté, Wolfgang Iser dans *l'acte de lecture*¹²⁷ aborde la lecture dans sa dimension synchronique. Il décrit l'acte de lecture comme étant des manifestations interprétatives du lecteur dans son rapport avec le texte et non avec le contexte. Dans ce sens, auteur et lecteur agissent de part égale en s'adonnant au jeu de l'imagination. Le texte et son auteur proposent des suggestions de lectures lesquelles seront capitalisées chez le lecteur par la mobilisation de ses processus cognitifs (cette somme de compétences de toutes sortes, convoquées par le lecteur en face d'un texte, pour sa

127 Iser Wolfgang. *L'acte de lecture : Théorie de l'effet esthétique*. Ed. Mardaga, Bruxelles. 1985.

performance dans l'acte de lecture). Selon Iser, le texte sélectionne son lecteur et par conséquent il programme sa réception.

Afin de mieux cerner la notion de théorie de la réception, il convient de tracer l'historique de l'intérêt porté par les théoriciens pour cette question. Pour cela, nous retracerons l'historique de cette notion sur la base des travaux de l'école de Constance, notamment avec Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser.

1- **Théories de la réception**

1.2.1-Ecole de Constance :

Pour l'école de Constance, l'histoire de la lecture et de l'esthétique de la réception de l'œuvre s'articule autour de deux axes majeurs : d'une part, le texte qui est considéré comme un système de signes fixes, durables et transmissibles. D'autre part, la lecture prise comme une actualisation du premier axe et qui est à chaque fois créatrice, de caractère évanescent, polysémique et plurielle. Cette nouvelle perception bipolaire du texte a été admise depuis les années 70, dans les théories de la réception lors de l'actualisation de l'objet littéraire. D'ailleurs, c'est grâce aux travaux de recherche sur la question de Hans Robert Jauss, réunis dans « *Pour une esthétique de la réception* » et de Wolfgang Iser dans « *L'acte de lecture et théorie de l'effet esthétique* », que l'intérêt des théoriciens est passé de l'acte d'écrire à l'acte de lire. Et

pour qu'il y ait création et transformation dans le domaine littéraire, voilà ce qu'écrit Jean Starobinsky :

« L'erreur ou l'inadéquation communes aux attitudes intellectuelles que Jauss réproouve, c'est la méconnaissance de la pluralité des termes, l'ignorance qui s'établit entre eux, la volonté de privilégier un seul facteur entre plusieurs ; d'où résulte l'étrouissement du champ d'exploration : on n'a pas su reconnaître toutes les personae dramatis, tous les acteurs dont l'action réciproque est nécessaire pour qu'il y ait création et transformation dans le domaine littéraire, ou invention de nouvelles normes dans la pratique sociale .»¹²⁸

Afin de pallier à cette insuffisance de l'historicité littéraire, les théories de la réception et de la lecture proposent de porter l'intérêt sur un acteur totalement omis dans les recherches littéraires, à savoir le lecteur et dans l'actualisation des écrits littéraires. L'actualisation du texte par un lecteur lui permet d'exister et d'être socialisé. C'est la lecture qui lui donne vie et le dote de cette portée sociale, qu'il possède déjà comme produit social et l'intègre dans l'histoire.

Pour Jauss, l'histoire littéraire a pour mission :

« De représenter, à travers l'histoire des produits de sa littérature, l'essence d'une entité nationale en quête d'elle-même. »¹²⁹

¹²⁸Jean Starobinsky, «Préface », *Pour esthétique de la réception*, Coll. Gallimard.Paris.1978.p. 12.

¹²⁹ Jauss Hans Robert, *La fiction comme effet Poétique*, vol.10, p273

En fait, outre que le discours littéraire est considéré comme un écart esthétique, en face duquel tout lecteur formule implicitement des attentes l'actualisation de ce discours exige du lecteur, afin que ses attentes ne soient pas souvent, la mobilisation de compétences diverses qui lui permettent une meilleure réception du produit littéraire. Pendant son acte de lecture, l'être qui actualise le texte est astreint à produire du sens même quand celui-ci est supposé être déjà dans le texte. Si pour Robert Jauss, le sens est à révéler, pour Iser au contraire, le sens est à produire par le lecteur. Dans son aventure de lecture, le lecteur est guidé par le texte qui foisonne d'implicites qu'il est appelé à actualiser, à dévoiler en étant attentif à ce qui n'est pas clairement et explicitement formulé.

Afin de parvenir à faire parler le texte, le lecteur doit être capable de saisir le textuel à travers ses normes et ses structures et de les relier avec l'extratextuel : l'histoire, la société, la culture...

A propos de la dimension historique, sociale et culturelle que le texte peut révéler à un lecteur actif et performant, voilà ce que déclare Amin Maalouf, concernant son œuvre à dominante historique, dans l'une des interviews et que nous avons consultée :

*« C'est vrai que j'en ai fait un peu ma profession, et raconter l'Histoire, telle que je la vois ; c'est transmettre un certain nombre de connaissances, de valeurs, d'attitudes, de sensibilités(...) Et cela fait partie à mes yeux, de la fonction du roman »*¹³⁰

130 Entretien avec Amin Maalouf, <http://www.rdl.com.lb/1996/1903/Maalouf/htm> consulté 15-04-2013.

Aussi, le lecteur doit-il prendre en compte que les écrits maaloufiens ont la caractéristique de mêler la fiction à l'Histoire, d'être donc des romans « documentés », dont les événements se déroulent souvent en Orient. Ce qui lui a donné une image publique de « conteur de l'Orient », d'auteur de récits historiques, mais aussi, depuis le succès *des Identités meurtrières*¹³¹, d'écrivain messager de tolérance et de rapprochement des cultures. D'une voix pudique, sereine, Maalouf énonce à travers l'ensemble de son œuvre des enjeux de civilisation pour le troisième millénaire. Il propose à l'humanité de faire le choix entre, d'un côté, l'affirmation outrancière de ses identités – surtout celles qui ont été bafouées, méprisées, maltraitées par l'histoire et la suprématie de l'homme occidental – et, de l'autre côté, l'arasement des identités linguistique, confessionnelles, ethniques, culturelles, au profit d'un maelstrom appelé mondialisation ou américanisation.

N'est-il pas subjuguant, pour le lecteur, de voir avec quelle facilité les personnages tissent des liens étonnants et, souvent, quasi- impossibles mais qui, généralement, vont au-delà des véhémences ethniques, politiques et même religieuses ? Ce sont des personnages qui s'opposent à toutes les formes de clivages et qui refusent de se cantonner dans une seule ethnie, une seule identité et conjuguent avec l'autre.

131 Maalouf Amin. *Les Identités meurtrières*. Éd Grasset. Paris. 1998.

Dans les deux romans de notre corpus, *Samarcande* et *Léon l'Africain*, Maalouf met en scène deux figures historiques, Khayyam et Hassan-El-Wazan. Le premier, c'est-à-dire Khayyam, dont le nom a souvent été associé au vin et aux femmes. S'agissant de son inégalable chef d'œuvre poétique, les spécialistes ont toujours met en exergue son caractère dionysiaque axant leurs analyses sur les quatrains qui leur permettent de le présenter comme mécréant, occultant par là même son érudition, son côté savant, sa sagesse et sa clairvoyance. Quant au second, El-Wazan, nous considérons, et nous nous joignons en cela à certains historiographes qui considèrent qu'il n'a pas vraiment été évalué à sa juste valeur par les chroniqueurs. Amin Maalouf, lui a voulu présenter au lecteur, l'un et l'autre sous d'autres aspects moins avilissants et plus valorisants et méritoires.

En effet, Les recherches menées par Omar Khayyam dans le domaine des mathématiques, de l'astrologie, à une époque où les moyens étaient infimes et où tout ce qui ne relevait pas du sacré était considéré comme hérésie, méritent énormément de considération. D'ailleurs, c'est ce que Maalouf a voulu enseigné, même de façon romancée, par le rôle de ce personnage, le balafre, représentant le fanatisme de l'époque, et par inférence celui actuel, et le rôle dont a été investi le grand juge Abou Tahar, symbolisant la tolérance et la cohabitation. Hassan-Al-Wazan, lui, en plus de son illustre document sur l'Afrique, passe pour être l'exemple idéal de l'intégration, de la cohabitation, de la tolérance, de l'instabilité et de l'errance dont souffre une bonne partie de l'humanité, dont les libanais.

A propos de cette interaction entre texte et lecteur, Wolfgang Iser écrit :

« Il manque à ce rapport d'être défini par une situation commune à l'un et à l'autre. »

Afin que le lecteur entre en symbiose avec le texte, il faut que l'un et l'autre interagissent de manière répondante et convergente. Pour ne pas se perdre dans les méandres de ce tissu complexe de significations, le lecteur agira en progression correctives de ses attentes en produisant des significations hypothétiques qu'il s'agira d'infirmier ou de confirmer par le retour aux indices textuels, normalement, suggestifs de sens : Le texte renferme, en son sein son propre réseau de signification.

Wolfgang Iser écrit dans ce sens :

« Les éléments du répertoire ne se laissent donc pas ramener exclusivement ni à leur origine, ni à leur emploi, et c'est dans la mesure où ceux-ci perdent leur identité que se profilent les contours singuliers de l'œuvre »¹³²

De ce fait, nous pouvons affirmer, même de manière tacite, que l'œuvre maaloufienne ne peut être mieux perçue que dans la mesure où le lecteur l'appréhende dans son universalité, c'est-à-dire, sans chercher à la replacer dans son contexte historique :

Indépendamment du facteur temps historiquement

132Op.Cit. Entretien avec Amin Maalouf. P.282.

Dans son ouvrage théorique « *lector in Fabula* » Umberto Eco explique cette notion de « *lecteur modèle* ». Pour lui, tout lecteur au contact d'un texte, est, d'abord, confronté à sa surface : son image et les indices périphériques et à sa manifestation linguistique. Alors, ce lecteur est appelé pendant ce contact avec ce tissu linguistique à produire des sens, se basant pour cela, sur les suggestions interprétatives qui lui sont proposées par la force des vocables ainsi structurés. Umberto Eco écrit :

« Chaque destinataire se trouvant confronté à un texte, se retrouve ainsi confronté en premier lieu à sa surface, à sa manifestation extérieure et linguistique et doit actualiser toute une série de chaînes d'artifices »¹³³

La première raison évidente est qu'il fait référence à un code : un terme est considéré comme :

« Flatus vocis dans la mesure où il n'est pas mis en relation avec son contenu en référence à un code donné, Le destinataire doit donc posséder une compétence grammaticale dans le but d'actualiser le message. »

En d'autres termes, une maîtrise des règles qui régissent le fonctionnement combinatoire d'une langue, est une compétence exigée chez le lecteur modèle visé par Eco.

La deuxième raison est que :

¹³³Eco Umberto, *Lector in Fabula*, éd. Broché. Paris. 1989.P.157

« *Le texte représente un tissu de non-dit : signifié non manifesté en surface, au niveau de l'expression.* »

C'est justement ce « non-dit » qui demande à être actualisé. Pour Eco, ce lecteur doit participer activement dans l'intention d'atteindre ce qui a été tu volontairement ou involontairement dans ce qui est manifesté clairement, mais qui est en latence, et attend à être découvert par ce lecteur modèle, coopératif.

Eco poursuit :

« *Pour permettre cette actualisation, le lecteur doit produire une série de mouvements coopératifs et conscients.* »

Afin d'élucider ces mouvements coopératifs conscients, Umberto Eco donne l'exemple suivant :

« *Une conversation entre deux personnes : Le lecteur doit mobiliser une série de mouvements coopératifs pour actualiser le contenu et il devra ainsi admettre que l'un s'adresse nécessairement à l'autre. Un des mouvements qui sera mobilisé, incontestablement est celui du lecteur* »¹³⁴

Les échanges verbaux entre, d'un côté, Khayam et Le Grand juge, Khayam et Hassan Sabbah, Khayam et Djahane, dans *Samarcande* ; de L'autre côté les discussions entre Hassan El-Wazan et sa mère, Hassan et son oncle maternel, Hassan

134Ibid. *Lector in Fabula*. P165

et le discours qu'il adresse à son fils de retour de son long voyage qui a duré une quarantaine d'années, dans *Léon l'Africain*. Pour le premier roman, des échanges que nous avons cités, se dégage cette idée que les hommes n'ont pas tous les mêmes ambitions. Alors qu'Hassan Sabbah convoite un poste de responsabilité, *Sahib-Khabar*, pour faire aboutir, ensuite, son projet : *la secte des assassins*. Et pour cela, il fait intervenir Khayam auprès du Sultan.

Entre Khayam et Djahane, les échanges laissent transparaître l'esprit libre du poète. Entre Khayam et Le Grand juge ils signifient que même à cette époque, il y avait des personnes influentes, qui faisaient abstraction du caractère, tant réfuté de Khayam, et appréciaient plutôt son érudition et sa clairvoyance. Pour ce qui d'Hassan-Al-Wazan, c'est la transmission d'un héritage riche de son humanisme et qui prépare l'homme de demain, cet être tant souhaité par Maalouf et toute l'humanité. Les deux personnages font profiter leurs descendants de leur expérience de l'oncle pour neveu Hassan, et le père Hassan pour son fils.

Chapitre 2 :

Référentiel et textuel.

La lecture de *Samarcande* et de *Léon l'Africain* exige du lecteur la mobilisation de compétences multiples lesquelles lui permettent d'aller au-delà des limites du texte et de chercher à superposer cela à la réalité référentielle correspondante

2.1-Réception de l'œuvre

Partant du postulat que *Samarcande* oppose deux figures mythiques de l'histoire arabo-musulmane : d'un côté Omar Khayam, personnage érudit et libre penseur, et de l'autre côté, Hassan Sabbah, personnage, outreusement conservateur et fanatique , fondateur de l'ordre des assassins, la secte la plus redoutable de l'Histoire, associés à d'autres figures historiques non moins importantes que les deux premières, (Nizam-el-Molk, Marco Polo..., certains espaces géographiques (Samarcande, la Perse, Bagdad..., certains vocables dans leur étymologie (calame, robaï, filassouf...), nous allons construire notre analyse sur trois postes. D'abord Omar Khayam, personnage ayant occupé une place importante dans l'histoire du monde

arabo-musulman, par son érudition, ses exploits amoureux et son amour pour le vin qu'il considère comme source d'inspiration. Ensuite, Hassan Sabbah et sa secte des assassins ; ce personnage largement évoqué par les historiens, même actuellement avec les attentats perpétrés au nom de la religion musulmane et entachés de fanatisme. Et enfin, ces hommes politiques ayant marqué l'histoire par leur règne.

Dans Samarcande, cette cité de l'Orient, cohabitent les esprits les plus libres et les esprits les plus fanatiques, à l'image de Khayam et de Sabbah.

Le premier livre du roman, intitulé : *Poètes et amants*, s'ouvre sur un quatrain où le poète, dans sa méditation interpellant Dieu, essaie de mettre en évidence le fait que la vie sur terre, chez les mortels, est faite de différences, et que leur cohabitation est sous-tendue par l'acceptation de l'altérité.

Quel homme n'a jamais transgressé Ta Loi, dis ?

Une vie sans péché, quel goût a-t-elle, dis ?

Si Tu punis le mal que j'ai fait par le mal,

Quelle est la différence entre Toi et moi, dis ?¹³⁵

Toutes les scènes et les rencontres entre Omar et sa concubine, l'auteur les a inscrites dans une atmosphère qui préserve leur intimité et les protège contre une application rigoureuse des préceptes de la religion musulmane. En effet, la relation entre la poétesse et Khayam est considérée comme un adultère. Les

135 Op.cit. *Samarcande*. P13.

auteurs d'un adultère sont punis de cents coups de flagellations quand ils sont célibataires et de la mort par jets de pierres quand ils sont mariés.

Alors, d'un côté les rencontres nocturnes entre ces deux amoureux qui se voient en cachette dans l'obscurité de la nuit, procurent un certain romantisme à la scène et donnent aux événements une authenticité qui permet l'adhésion du lecteur. L'effet de réel créé par l'auteur calque la réalité de l'époque : les relations en dehors du mariage étaient sévèrement punies, toutefois, cette ardeur sentimentale pousse ces deux personnages à braver le danger et à satisfaire leurs désirs incontrôlables.

Au niveau de la réception, du côté du lecteur, la description des longues nuits amoureuses faites par le narrateur, le transporte dans un monde chimérique qui lui permet à son tour de s'expurger, ne serait-ce que par la sublimation d'une réalité souvent très dure.

Omar Khayam, cette figure historique, représente respectivement la sagesse, l'érudition et la débauche à la fois : tantôt, il est le conseiller des hommes politiques, tantôt, il est le savant, le poète et le stratège et enfin, il est l'amant incorrigible, le consommateur invétéré du vin. D'ailleurs dans les livres d'histoire, il est présenté sous ces différentes facettes.

En effet, Omar Khayam, dès son arrivée à Samarcande se trouve, après déclinaison de son identité, confronté à une bande de jeunes chiites qui le malmènent pour la simple raison que celui-ci a le même prénom que le calife Omar, considéré par ceux-ci, comme ayant usurpé la succession au prophète à Ali, cousin du prophète

Mohamed, descendant des Abdelmoutaleb, et par conséquent plus digne qu'Omar à succéder au prophète. Cet épisode marque d'emblée l'inscription du roman dans l'histoire par la référence aux clivages religieux et ethniques qui secouent la région depuis des décennies. L'intervention de Khayam en faveur de Jaber, le disciple d'Avicenne, est cette séquence narrative qui va occasionner sa rencontre avec Abou Taher et la suite des événements. De cette scène, presque insignifiante dans la fréquence des événements, va découler toute l'histoire. Sans cet incident et l'intervention de Omar, ce dernier n'aurait jamais rencontré ni Abou Taher, ni les différentes figures historiques convoquées pour les besoins de la confection de ce chef d'œuvre littéraire. La convocation de figures historiques ayant fait la chronique à une époque donnée de l'Histoire humaine (de référence), la (grande) Histoire peut servir de toile de fond à une (petite) histoire pour y introduire du dépaysement, de l'inattendu, de l'aventure. Parfois elle n'a d'autre objet que de permettre à un auteur à succès de reprendre les mêmes thèmes en modifiant seulement l'époque, comme ces romans Maaloufiens qui changent d'espaces géographiques, d'époques mais pas de techniques d'écriture.

Il y a les romans historiques où l'époque choisie crée le thème : dans les deux romans de notre corpus, il apparaît que l'auteur est bien documenté, c'est une manière particulièrement efficace de découvrir une vie quotidienne, tous les détails qui rendent vivants des personnages depuis longtemps disparus. Un tel roman est réussi lorsqu'il donne envie d'aller plus loin, de chercher dans une encyclopédie ou un manuel si « c'est bien comme cela que les événements se passaient », de comparer avec le

monde d'aujourd'hui, d'en parler avec d'autres ; ce qui est le cas pour l'œuvre maaloufienne.

Cette lecture peut être considérée comme une lecture vérification des événements romancés avec ce qui a été rapporté par les historiographes. C'est à ce moment, que lecteur convient, enfin, que la déformation de certains faits réels, se fait au profit de la fiction, et c'est ainsi, qu'il peut, tracer les limites entre le fictif et l'effectif.

Enfin il y a le roman historique « pur et dur » qui, par le biais d'un personnage historique, premier ou second rôle, nous fait participer à de grands événements qui ont façonné notre passé: comme dans le cas de Khayyam, figure historique ayant suscité un bon nombre de chroniques relatives à son érudition qui lui a valu considération auprès des plus grands dignitaires de l'époque, ses quatrains dépeignant des scènes orgiaques de ses exploits amoureux et son caractère dionysiaque qui ont attiré sur lui colère et mépris des plus conservateurs de son temps.

Ce type de roman s'inscrit dans des péripéties réelles et vérifiables qui interviennent d'ailleurs dans le récit. C'est un type de roman difficile à écrire puisqu'il nécessite d'introduire de l'imaginaire dans une vérité bien attestée par des sources scientifiquement étudiées. Quand ils ont du succès, ils permettent à des milliers de lecteurs de s'approprier des pans entiers d'Histoire : une tranche de vie d'Omar Khayyam, la secte des assassins et les guerres de religion. Amin Maalouf, nous le

savons, est un lecteur insatiable et assidu de l'Histoire humaine, mais la confection de romans de ce genre nécessite un travail de recherche ardu. En effet, les figures historiques qu'il met en scène dans ses chefs d'œuvres romanesques ne souffrent d'aucun anachronisme, même quand le plus souvent, ils ont vécu à des époques différentes.

2.2- Le texte littéraire entre société du roman et société de référence :

La réception critique de l'œuvre consiste à lutter contre la tentation régressive de l'abandon au désir de l'autre. Cette résistance lui permettra selon Gill Rye, de dévoiler et comprendre le plaisir spécifique que la magie du verbe produit sur le lecteur.

René Audet et Richard Saint-Gelais insistent dans leur ouvrage intitulé « *l'Ombre du lecteur* », sur l'hypertexte qui est fondamentalement non linéaire. Selon eux, l'hypertexte constitue une combinaison idéale de la stabilité de l'écriture. L'hypertexte serait, donc, cette interaction qui s'accomplit entre le texte et lecteur. Ce lecteur doit être à même de produire du sens par la jonction à établir entre le texte et l'hypertexte.

Une lecture sans contraintes textuelles est, cette lecture où le lecteur est obligé à chaque production de sens de justifier sa lecture dans le texte et par le retour au texte.

Ce texte, par l'incipit, fait également office de contrat de lecture car il instaure les bases du récit de *Samarcande*. En effet, l'énonciateur/narrateur « je » (qui se manifeste également par le biais des pronoms anaphoriques, s'y identifie explicitement, informe sur sa relation avec le manuscrit, sur le récit et sur le rôle primordial qu'il remplit. Quant au narrataire, il est interpellé à travers le «vous » dans le passage « *peut être en connaissez-vous le dénouement* ». Ici, le « vous » apostrophe le lecteur virtuel afin de valider les propos du narrateur et le considérer les événements historiques racontés comme authentiques, dans une allusion faite au public, le lectorat, auquel il s'adresse.

La première partie nous renseigne dans les détails sur la vie d'Omar Khayam depuis son arrivée à Samarcande jusqu'à sa mort ; sur les conditions sociopolitiques et historiques qui ont façonné la Perse aux XIème, XIIème et XIIIème siècles. Cet ancrage socio-historique s'avère nécessaire, car on ne peut se représenter, comprendre et justifier le comportement d'un quelconque personnage, que si on le replace dans son contexte historique de sa culture nationale ou même ethnique.

Dans la partie, *Poètes et Amants*, Benjamin O. Lesage narre la vie détaillée de Khayam, en introduisant dès le début les éléments de la diégèse (temps, lieux, personnages, événements). Mais même si le décalage doit imposer une narration distanciée, il y a quand même de nombreuses interférences du narrateur qui se manifeste à travers les multiples interrogations rhétoriques, utilisation de la forme modale, l'impératif, comme dans « *ne nous méprenons pas sur cette attitude...* » Et

l'usage de mots étrangers qu'on rencontre dans les romans, écrits en italiques et empruntés aux langues arabe, persane, turque, indoue : ce qui nous permet d'affirmer que nous sommes en face d'un conteur orientaliste érudit, mélangeant traditions orales et écritures modernes dans la conduite de sa narration : des mots comme : *Khwayé*, signifiant frère en arabe, *Robaiï*, dans le sens de quatrain, *filassouf* qui peut signifier selon l'usage qu'on en fait, alchimiste ou, tout simplement, philosophe.

Nous avons relevé aussi que le narrateur implique également le narrataire même quand le récit est censé être un récit à la troisième personne ; ce qui conduit à passer du récit au discours comme dans :

« *Ne nous méprenons pas* », ¹³⁶

Ce « nous » renvoie à « moi », le narrateur et « vous », le narrataire.

Le narrateur essaie, donc, d'impliquer le lecteur pour l'empêcher d'émettre de fausses hypothèses sur les possibles interprétatifs et ne pas le décevoir quant à ses horizons d'attentes. Ces hypothèses pouvant être considérées ici tels des préjugés sur la personne d'Omar et ses intentions, alors le narrateur le défend en se basant sur la chronique écrite en marge des *Robayat*.

L'artiste narrateur cherche à produire un double effet sur le lecteur pour, d'une part, valider ses propos et son récit, et ce, en faisant référence à un ouvrage qu'il

136 Op.cit. Samarcande.

prétend authentique mais qui n'a peut-être jamais existé. Et, d'autre part, pour parvenir à estomper les préjugés ancrés dans les mentalités des uns et des autres à l'égard de Khayam.

Nous pouvons prendre un autre exemple de la volonté du narrateur à ménager les attentes du lecteur et à l'impliquer directement, non pas dans la diégèse, mais dans les scènes narratives, afin de lui donner l'impression de revivre les événements comme s'il y était, pour l'utilisation du présent, ce qui tend à produire l'effet escompté.

L'implication du narrataire dans un récit historique n'est jamais fortuite. En fait, elle donne au récit un certain dynamisme, facilite l'adhésion à la fiction en créant un espace d'échange où l'interpellation du lecteur par le narrateur peut être comme une participation à la confection de l'histoire.

Maalouf conscient de la difficulté à contenir toute la portée de son œuvre sans connaissance préalable des conditions socio-historiques par le lecteur, a prévu de lui communiquer tous les détails indispensables à la saisie de l'histoire, sans pour autant se laisser entraîner dans les clichés imposés par des textes historiques simplement objectifs et dépourvus de la moindre nuance romanesque.

L'illusion historique produite sur le lecteur est assurée par les mécanismes conventionnels indispensables dans ce genre de romans : chronologie minutieuse, propos des chroniqueurs mis entre guillemets, utilisation de termes étrangers,

concordance des faits historiques... Même inconnues du lecteur, toutes ces données mises en exergue, accentuent la vraisemblance du contexte évoqué. L'intertexte documentaire, apporte à la fiction une marque supplémentaire de véracité et de crédibilité :

« *Les astrologues l'ont proclamé depuis l'aube des temps, et ils n'ont pas menti : quatre villes sont nées sous le signe de la révolte, Samarcande, La Mecque, Damas et Palerme.* »¹³⁷

L'art du conteur tisse la trame romanesque de manière tellement ingénieuse, que le plus souvent le lecteur emporté par le flux, les stratégies et les ruses de la narration, ne cherche même pas à replacer les personnages dans leur contexte. Cependant, mettre en œuvre une telle lecture exige la convocation de compétences multiples : linguistique, discursive, cognitive, du lecteur, ce que Barthes nomme *Les compétences culturelles*.

Dans une citation tirée de *Variations sur l'écriture*, Roland Barthes définit la lecture comme :

« *Un phénomène qui participe à la fois de la perception, de l'intellection, de l'association - mais aussi de la mémoire et de la jouissance* ». ¹³⁸

Nous comprenons par-là, que toute lecture nécessite la mobilisation de compétences multiples : culturelle, linguistique, voir, encyclopédique.

137Op.cit. Samarcande. P36.

138 Barthes Roland, *Variations sur l'écriture* « Infini ». *Œuvres complètes*, vol. 3, p. 1564

Vincent Jouve citant Umberto Eco écrit :

« Ce sont les travaux d'Umberto Eco qui ont permis de faire le lien entre l'approche poéticienne et les théories de la lecture. En cherchant à comprendre comment les structures du récit influent sur la réception »¹³⁹

Eco a proposé un modèle permettant d'analyser la lecture tout en restant dans le système du texte :

« L'acte de lecture se présente comme une performance que le lecteur réalise grâce à une compétence. Dans la mesure où elles sont objectivement sollicitées par les structures textuelles, performance et compétence du lecteur sont de véritables composantes du roman. »¹⁴⁰

Afin de réaliser une lecture intelligible et analytique, le lecteur doit avoir acquis des compétences variées : culturelles, idéologiques, cognitives, encyclopédiques..., qui lui permettent de réussir une lecture de différents niveaux : niveaux de lecture dont parlent Eco dans son ouvrage *« lector in fabula. »*

Il est quasi impossible pour un lecteur détenant, ne serait-ce que quelques éléments historiques sur les crimes perpétrés par des groupes d'individus au nom d'une

139 Jouve Vincent, *Poétique du roman*, éd. Armand Colin, Paris 2007, p.

140 Ibid. *Poétique du roman*. p.166.

conviction quelconque, la secte des assassins par exemple, de ne pas chercher à superposer ces scènes à des actualités du moment : nous pensons en cela aux attentats ayant coûté la vie à des millions d'innocents à travers le monde ; et dans le cas de notre corpus, nous pensons surtout au peuple libanais et à ceux de l'Orient.

Vincent Jouve résume ainsi les différentes étapes de l'acte de lecture déclenché par un lecteur initié et réunissant les différentes compétences précédemment citées et qu'il transforme en performances à la lecture.

Wolfgang Iser pose le problème de l'acte de la manière suivante ;

« L'effet et la réception constituent les points d'ancrage essentiels de l'esthétique de la réception »¹⁴¹

Pour ce critique, l'effet constitue les méthodes et les théories textuelles, alors que la réception renvoie aux méthodes historiques sociologiques. Par conséquent, l'intérêt du lecteur doit porter sur le textuel, l'intra texte, et le référentiel, l'extra texte.

Eco donne l'exemple suivant sur la compétence encyclopédique du lecteur : par exemple dans le syntagme qu'il y aura en un éloignement antérieur.

Le texte est donc rempli d'espaces blancs, et l'émetteur qui a prévu que ces vides seraient remplis, les a laissés pour deux raisons :

-Pour une raison stylistique. La stylistique repose sur l'étude de *l'élocutio*, c'est-à-dire, l'étude du vocabulaire, des figures de style, de la syntaxe... et ce dans l'intention de produire du sens.

141 Op.cit. *La fiction comme effet Poétique*, vol.10

-Pour une raison esthétique. L'esthétique consiste à s'intéresser à ce qui, dans l'expression, produit un certain réthorique pendant l'acte de lecture : la beauté de la langue.

Dans ces chefs d'œuvres romanesques, les personnages ne souffrent, comme nous l'avons déjà signalé, d'aucun anachronisme, même quand le plus souvent, ils ont vécu à des époques différentes. C'est cet art du conteur tissant la trame romanesque de manière tellement ingénieuse au point même où, le plus souvent, le lecteur emporté par le flux, les stratégies et les ruses de la narration, ne cherche même pas à replacer les personnages dans leur temps.

Cependant, mettre en œuvre une telle lecture exige la convocation de compétences multiples : linguistique, discursive, cognitive, du lecteur, ce que Barthes nomme « *Les compétences culturelles.* »

La dénomination de la secte des assassins a eu plusieurs significations, et la plus plausible à notre sens a bénéficié d'une explication étymologique dans le roman, elle consiste en ceci :

Assassins provient d'une traduction du vocable « *hachachines* » signifiant en français, *coupeurs de têtes*. Cette explication semble la plus plausible car les documents historiques en font état, d'un côté, et de l'autre côté, dans le texte, l'auteur nous apprend que les membres de la secte exposent les têtes de leurs victimes dans les places publiques pour semer la panique parmi la population. Ces atrocités ont été

reconduites beaucoup plus tard dans d'autres sociétés : nous pensons aux atrocités de la décennie noire en Algérie.

Vincent Jouve citant Umberto Eco écrit :

Ce sont les travaux d'Umberto Eco qui ont permis de faire le lien entre l'approche poéticienne et les théories de la lecture. En cherchant à comprendre comment les structures du récit influent sur la réception, Eco a proposé un modèle permettant d'analyser la lecture tout en restant dans le système du texte.

« L'acte de lecture se présente comme une performance que le lecteur réalise grâce à une compétence. Dans la mesure où elles sont objectivement sollicitées par les structures textuelles, performance et compétence du lecteur sont de véritables composantes du roman. »¹⁴²

En effet, un lecteur prétendant à une lecture performante, doit posséder, au moins, un minimum de connaissances de vocables étrangers pour pouvoir procéder à des inférences sémantiques en rapport avec le lexique utilisé par l'écrivain. D'ailleurs, c'est l'une des conditions requise par les spécialistes pour une lecture intelligible du produit littéraire.

2- La lecture littéraire: Lecture à étapes :

142 Op.cit. *Poétique du roman*. P.166.

Afin de réaliser une lecture intelligible et analytique, le lecteur doit avoir acquis des compétences variées (culturelles, idéologiques, cognitives, encyclopédiques...), qui lui permettront de réussir une lecture de différents niveaux : niveaux de lecture dont parlent Eco dans son ouvrage (*lector in fabula*).

Vincent Jouve traduit ainsi les différentes étapes de l'acte de lecture déclenché par un lecteur initié et réunissant les différentes compétences précédemment citées et qu'il transforme en performances à la lecture.

2.3.1- 1^{ère} étape :

-Phase d'explication sémantique ou actualisation des structures discursives:

*« Cette première étape correspond à la phase d'explication sémantique. Ne pouvant convoquer pour chaque signe l'ensemble des éléments recensés par le dictionnaire, le lecteur, dans son déchiffrement, ne retient que les propriétés nécessaires à la compréhension. »*¹⁴³

Selon Eco, toujours cité par Jouve, le lecteur dans l'incapacité de convoquer pour chaque vocable l'ensemble des significations recensées par le dictionnaire, ne retient dans son entreprise de lecture que les propriétés utiles à la compréhension. Ce sont donc les réseaux de sens, obligatoirement existants dans le texte, qui indiquent la façon dont les mots sont à comprendre. En d'autres termes la mémoire humaine ne pouvant contenir l'ensemble des mots d'un dictionnaire. C'est, là, que le lecteur est

143 Op.cit. *Poétique du roman*.P.167.

conduit à développer des stratégies de lecture qui lui permettent d'accéder au sens d'un mot dont il ignore la signification et cela par inférence des autres réseaux de sens obligatoirement existants dans le texte. L'exemple pris dans *Samarcande*, quand le balafre invoque le quatrain de Khayam en disant "*un robāi*", qu'il fait suivre du quatrain, dans l'intention de signifier au lecteur qu'il s'agit là de lexèmes qui n'existent pas dans la langue d'écriture :

« Rien, ils ne savent rien, ne veulent rien savoir.

Vois-tu ces ignorants, ils dominent le monde.

Si tu n'es pas des leurs, ils t'appellent incroyant.

*Néglige-les, Khayam, suis ton propre chemin. »*¹⁴⁴

Pour un lecteur ne connaissant pas la langue arabe, il comprendra le sens du mot "robāi" à la lecture du passage: *voici un robāi que j'ai réellement composé*, suivi du quatrain en question.

Un autre exemple, c'est quand le balafre traite Jaber de *filassouf*:

« Cet homme est un ivrogne, un mécréant, un filassouf » !¹⁴⁵

Le lecteur se basant sur le réseau des sens objectivement présents dans le passage en question, va associer le sens de "*filassouf*" aux autres vocables du passage et qui sont: ivrogne et mécréant, lesquels par extension sémantico-religieuse et culturelle, signifient tous: impie, mécréant. Car, dans une traduction littérale dans la langue

144 Ibid. *Samarcande*.p.20.

145 Ibid. *Samarcande*, p.18.

française, le mot "filassouf" donne le sens de "philosophe". Historiquement, pratiquer la philosophie était considéré comme blasphématoire aux yeux des religieux de plusieurs croyances: d'où le sacré religieux et le profane, le littéraire.

Le passage suivant dans « *Léon l'Africain* » confirme davantage la signification à produire par inférence :

« *L'homme avait déjà quatre épouses, tout ce que la Loi l'autorisait à prendre en même temps.* »¹⁴⁶

Afin que le fait d'épouser quatre femmes ne soit pas compris de manière erronée, telle une polygamie par un lecteur non initié, ce lecteur doit savoir qu'un musulman peut prétendre à quatre femmes mais à des conditions. Conditions et Loi divines qui ne sont nullement respectées par le zerouali : encore une fois, un autre exemple de l'hypocrisie sociale. L'exemple précité, nous dévoile l'incorrection de la société quant à l'application des préceptes religieux : certaines personnes se conforment à certaines règles et enfreignent d'autres par filouterie et mauvaise foi.

2.3.2- 2^{ème} étape:

-La lecture synthétique ou l'actualisation des structures narratives:

146 Op.cit. *Léon l'Africain*, p147.

« Dans cette deuxième étape, le lecteur se livre à un important travail de synthèse : il rassemble les structures discursives en une série de macro propositions qui lui permettent de dégager les grandes lignes de l'intrigue »¹⁴⁷

Dans cette deuxième étape, le lecteur réalise un important travail de condensations discursives au niveau des structures narratives afin de dégager les grandes lignes de l'intrigue. Ce travail de synthèse opéré par le lecteur au niveau des structures narratives lui permet de faire le point sur les événements et d'en retenir l'essentiel pour une bonne progression dans sa lecture même après plusieurs pages lues. Exemple. : Dans le premier livre intitulé « *Poète et Amants* » livre qui s'étale de la page 13 à la page 111, l'actualisation des structures narratives de ce livre chez le lecteur consiste à regrouper les actions principales et à les enchaîner :

Un incident se produit en présence de Khayam qui arpente les rues de Samarcande et ne rate aucun spectacle qui s'offre à ses yeux. D'ailleurs, c'est de cet incident que va naître plus tard le manuscrit des Robayat. Omar, intervient pour délivrer un vieil ivrogne, pris à partie par une bande de jeunes, et qui n'était autre que Jaber le disciple préféré d'Abou Ali(Avicenne). Sans le passage de la milice urbaine de Samarcande, Omar aurait subi le même sort, ou pire encore, que celui de Jaber. Il est conduit chez Abou Taher Le juge suprême. A partir de ce moment vont découler tous les événements : Les rencontres avec les différents personnages historiques tels que Nizam El-Molk, Hassan Sabbah, Malik shah, ses ébats amoureux avec Djahane et bien d'autres.

147 Jouve Vincent. *Poétique du roman*. Ed. Arman colin. Paris.2007.

Le lecteur retiendra aussi que c'est de cet incident anodin que va naître ce chef d'œuvre immortel de la littérature Humaine.

A la lumière de cela, nous considérons que le lecteur coopératif est une condition impérative à l'actualisation d'un texte et par conséquent à la production du sens

L'extrait suivant replace dans un contexte sociohistorique les événements et informe sur les us qui ont eu cours dans la société.

*« IL lui reprochait seulement de professer trop haut et trop brutalement ses idées. Ce défaut avait valu à Jaber plusieurs séjours en prison et trois flagellations publiques, la dernière sur la Grand-Place de Samarcande, cent cinquante coups de nerf de bœuf in présence de tous ses proches. Il ne s'était jamais remis de cette humiliation. »*¹⁴⁸

Cette scène du châtimeut qui a été infligé au disciple d'Avicennes, Jaber le grand, nous renseigne socio-historiquement sur le sort qui était réservé aux êtres qui s'aventurent dans des réflexions philosophiques relevant d'une pratique profane à l'époque. Socialement, ceux qui abordent de manière ostentatoire des questions ayant trait au sacré et à la métaphysique étaient considérés comme des impies, d'où les vocables 'filassouf' et 'alchimistes' qui peuvent signifier, respectivement hâtes et sorciers. A une époque où le pouvoir était entre les mains des hommes de religion, cette manière de considérer les philosophes et les hommes de science n'était pas une

148 Op. Cit. *Samarcande*, p. 17.

pratique particulièrement orientale ; en effet, même en occident avec l'hégémonie de l'église, les sorciers étaient brûlés vifs.

Un autre exemple, non moins important que le premier, relevé dans *Léon l'Africain* peut permettre au lecteur de réaliser cette relation triangulaire dont parle Michel Butor dans son ouvrage *Essai sur le roman* (texte-lecteur-réalité sociale). Cette réalité sociale nommée *réalème* par Ithmare, professeur à l'université de Tel-Aviv, met en exergue l'état d'âme du père et de la mère, encore davantage dans une société musulmane, à la naissance d'un bébé de sexe masculin :

*«Sa joie exubérante n'avait toutefois ni la profondeur ni l'intensité de celle de Salma qui, en dépit de ses douleurs persistantes et son extrême faiblesse, se sentait naître une seconde fois par ma venue au monde, car ma naissance faisait d'elle la première des femmes de la maison et lui attachait les faveurs de mon père pour de longues années à venir. »*¹⁴⁹

Donner naissance à un garçon était plus apprécié que donner naissance à une fille : La naissance d'un garçon est une fierté pour le père et sa virilité. Un garçon est cet homme qui dans le futur prendra la relève en tant que responsable familial et successeur dans le sauvegarde de l'héritage familial. Pour la mère, et toutes les considérations avantageuses dont elle va jouir le reste de sa vie de couple, du mari et de son entourage.

149 Op.cit. *Léon l'Africain*, p.15.

Cependant, la naissance d'une fille était considérée comme une honte pour l'homme dont la virilité est mise en cause ; car une fille attire le déshonneur sur la famille. Quant à la femme, elle peut même être répudiée et traitée telle une esclave. Ce point culturel, relève de l'époque, antéislamique où, lorsque le nouveau-né est de sexe féminin, il est enterré vivant pour parer au déshonneur. Avec l'avènement de l'Islam, cette pratique a été interdite par les textes sacrés. Mais, dans certaines sociétés musulmanes, cette tradition inhumaine est toujours d'actualité sauf que le sort fatal réservé au nouveau-né n'est plus de coutume heureusement. Responsabiliser la femme pour le sexe du nouveau-né est l'une, parmi tant d'autres, des pratiques sociales rétrogrades que l'Islam a abolies.

Un lecteur initié ne contentera pas du sens qui se dégage de la structure textuelle directement perceptible, mais ira, plutôt, produire le sens tu volontairement par l'auteur et qui relève, souvent, de l'idéologique et du culturel.

Toujours pour Jouve concernant l'effet et l'impact de l'Art sur le lecteur, il écrit ceci :

*« L'Art agit toujours sur nous. Il reste à nous demander comment il le fait. Il y a bien de changer de question : il faut désormais s'interroger sur l'effet, et non plus sur la signification du texte. »*¹⁵⁰

150 Op.cit. *Poétique du roman*. P.8

Là, il convient de réfléchir sur l'impact produit par le texte sur son lecteur et sur la manière dont ce processus agit pendant l'acte de lecture.

Dans les deux premières pages qui ouvrent l'histoire, dans *Léon l'Africain*, le narrateur développe une narration rétrospective, analeptique, en rapportant les événements, ayant précédé sa naissance, et qui lui ont été contés par sa mère. Ce qui se dégage de cette séquence, c'est la polygamie, une idéologie sexiste, l'état d'âme des musulmans pendant le mois sacré de ramadhan et une société patriarcale où la femme n'a pas sa place :

« Cette année-là, de ramadan tombait en plein été, et mon père sortait rarement de la maison avant le soir, car les gens de Grenade étaient nerveux dans la journée, leurs disputes étaient fréquentes et leur humeur sombre était signe de piété, puisque seul un homme n'observant pas le jeûne pouvait garder le sourire sous un soleil de feu, puisque seul un homme indifférent au sort des musulmans pouvait rester jovial et affable dans une ville minée par la guerre et menacée par les infidèles. »¹⁵¹

Des éléments des coutumes et des pratiques sociales de l'époque sont diffusées dans le texte et dévoilent une attitude sociale amère et réprouvées même par la religion musulmane.

La phrase prononcée par Sara la diseuse de bonnes aventures fait état de cette condition de la femme :

151 Ibid. *Léon l'Africain*, p.15

« Sans lever les yeux, elle prononça lentement ces mots, que je me rappelle encore :
« Pour nous femmes de Grenade, la liberté est un esclavage sournois, l'esclavage une
subtile liberté. »¹⁵²

Sara-la-Bariolée qui est diseuse de bonne aventure, nous renseigne sur une pratique séculaire, traditionnelle faisant état de la crédulité des femmes, encore que dans certaines sociétés civilisées, cette pratique persiste encore sous une forme, peut-être, modernisée : les voyantes, les cartomanciennes et même sur internet.

S'inspirant de la célèbre phrase de Chomsky, quant aux sens qui ne sont pas véhiculés de manière patente et claire, et qu'il convient aux lecteurs de produire, Iser écrit :

« On peut objecter à propos de cette phrase apparemment *Signifiant que la constance sémantique propre à tout usage linguistique fera en sorte qu'elle sera soumise à un arrangement contextuel jusqu'à ce qu'elle ait un sens.* »¹⁵³

Un lecteur non paresseux, persévérant, est celui qui ne va pas se déclarer vaincu devant la résistance du texte. C'est plutôt, ce lecteur qui va titiller inlassablement ce texte par la formulation d'hypothèses qu'il s'agira pour le lecteur de vérifier systématiquement par le retour au texte (dans l'intertextuel) ou, par les suggestions qui font allusion à l'extratextuel, au contexte sociohistorique, source d'inspiration de

152 Ibid. *Léon l'Africain*, p.16

153 Wolfgang Iser, *Pour une esthétique de la réception*

l'écrivain. En effet, l'écrivain, par souci stylistique, escamote volontairement certaines informations, avec l'idée, que le lecteur va coopérer et déclarer les sens tus.

L'extrait suivant est pris de *Samarcande* :

« Cette nuit-là, Omar a vraiment cherché le sommeil dans un belvédère, un pavillon en bois sur une colline chauve, au milieu du vaste jardin d'Abou-Tahar. Près de lui, sur une table basse, calame et encrier, une lampe éteinte et son livre ouvert à la première page, demeurée blanche. »¹⁵⁴

Le fait qu'Abou Tahar, le grand juge, ait offert gîte et protection à Omar peut être interprété ainsi : même être juge et être investi de la mission d'appliquer rigoureusement la loi, ne signifie pas pour autant que l'on soit d'accord et convaincu par l'idéologie et les règles qui régissent et assurent la pérennité de la société. Au moment où la poésie de Khayam était considérée comme profane pour le commun des hommes à cette époque, voilà une personnalité politique et sociale, le grand-juge Abou-Tahar qui œuvre pour sauver de l'oubli ce chef d'œuvre poétique de Omar « *les Robayat* ».

Tant il est vrai que certaines de ces expressions figées sont vérifiées très opérantes, par égard à celui qui les prononce et à son rang dans la hiérarchie du pouvoir. Il a suffi au Grand-juge d'accueillir l'entrée de Khayam en prononçant :

154 Op.cit. *Samarcande*, p29.

«Bienvenue à l'imam Omar Khayam, l'homme que nul n'égale dans la connaissance de la tradition du Prophète, la référence que nul ne conteste, la voix que nul ne contredit. »¹⁵⁵

Pour que, toute l'assistance adhère et que tous les préjugés se dissipent, comme si c'était, une parole absolue, elle est plutôt incontestable.

La suite du texte confirme le commentaire développé précédemment :

« L'un après l'autre, les visiteurs se lèvent, esquissent une courbette, marmonnent quelque formule, avant de se rasseoir. D'un œil furtif, Omar observe le balafre, qui semble s'étouffer dans son coin, réfugié néanmoins dans une grimace timidement moqueuse.

Le plus cérémonieux du monde, Abou-Taher prie Omar de prendre place à sa droite, contraignant ses voisins à s'écarter avec empressement. Puis il poursuit :

« Notre éminent visiteur a eu une mésaventure hier soir. Lui qui est honoré dans le Khorasan, le Fars et le Mazandarin, lui que chaque cité souhaite accueillir dans ses murs, que chaque prince espère attirer vers sa cour, il a été molesté, hier, dans les rues de Samarcande. »¹⁵⁶

La suite de l'allocution du Grand juge fonctionne comme une réprimande en direction du balafre, prévient d'éventuelles prises en aparté de Khayam et lui confère respect et considération à l'avenir.

155 Ibid. *Samarcande*, p29.

156 Ibid. *Samarcande*, P30.

Une simple allocution du juge va fonctionner comme un sauf-conduit pour Omar dans Samarcande.

Iser poursuit pour l'effet, en écrivant :

*« De ce que l'esthétique de l'effet comprend le texte comme processus, la pratique de l'interprétation qui en découle, vaut essentiellement pour la formation du sens en tant qu'événement. On s'attaque aux traditions exégétiques (qui sont) en quête de signification cachée dans l'œuvre d'art. »*¹⁵⁷

Un lecteur ayant compris ou répondu au mécanisme de l'effet du texte sur lui, doit partir, dans son entreprise interprétative, du postulat que le texte est truffé de significations implicites, connotées qu'il lui convient de dévoiler, de déduire par son acte de lecture.

Le passage suivant et qui ouvre le fameux manuscrit, fait état des dangers auxquels étaient exposés les hommes de science :

« Achevé à Samarcande, l'ouvrage de Khayam est dédié à son protecteur :

« Nous sommes les victimes d'un âge où les hommes de science sont discrédités, et très peu d'entre eux ont la possibilité de s'adonner à une véritable recherche... Le peu de connaissance qu'ont les savants d'aujourd'hui est consacré à la poursuite de fins matérielles... J'avais donc désespéré de trouver en ce monde un homme qui soit intéressé aussi bien à la science qu'aux choses du monde, et qui soit sincèrement

157 Wolfgang Iser, Pour une esthétique de la réception

*préoccupé par le sort du genre humain, jusqu'à ce que Dieu m'ait accordé la grâce de rencontrer le grand cadî, l'imam Abou-Taïher. Ses faveurs m'ont permis de m'adonner à ces travaux. »*¹⁵⁸

Ce passage nous oriente vers une lecture qui mettra en lumière les difficultés auxquelles étaient confrontés les hommes de science. En dehors de leurs recherches sur ce qui est matériel, certains scientifiques bravaient le danger de s'adonner à des réflexions métaphysiques interdites, et ce au risque de leur vie.

Concernant l'activité interprétative dans l'acte de lecture, Iser écrit :

*« La perpétuation d'une norme d'interprétation de l'œuvre d'art laisse apparaître que l'œuvre est toujours comprise comme support d'une vérité qui se manifesterait à travers elle. »*¹⁵⁹

Certes, le passage suivant dans « *Léon l'Africain* », tout en mettant en exergue la condition de la femme, dénonce une hypocrisie, tant tue, par le machisme de l'homme et la soumission et la sournoiserie de la femme :

*« Pour nous, femmes de Grenade, la liberté est un esclavage sournois, l'esclavage une subtile liberté. »*¹⁶⁰

158 Ibid. *Samarcande*, p.48.

159 Ibid. *Pour une esthétique de la réception*, p33.

160 Op. Cit. *Léon l'Africain*, p.16.

Comme règle de production de sens dans le texte, le lecteur doit se convaincre que l'œuvre d'art où la sublimation de la vérité est fréquente et que c'est grâce à sa persévérance, que les différentes entrées apparaissent et lui permettent l'accès à la formulation des sens hypothétiques qu'il s'agit de confirmer ou d'infirmer par le retour au texte.

Les inférences faites par le lecteur sont réalisables par le fait de les relier à la situation référentielle ; ce qui permet de combler les blancs typographiques d'exprimer les non-dits, les éléments tus expressément dans le texte littéraire.

La lecture d'un texte passe par des suggestions textuelles qui orientent le lecteur vers la formulation d'une série d'hypothèses de sens qu'il est tenu de vérifier en les rattachant à des éléments référentiels. Si le lecteur prête attention aux indices que lui suggèrent le texte, sa voie vers la production du sens, par le recours au référentiel, est balisée.

L'entreprise interprétative du lecteur de l'œuvre littéraire actualise les présupposés et les allusions auxquelles renvoient les structures textuelles et qui sont en étroites corrélation avec les réalités extratextuelles qui fonctionnent comme des balises aux multiples productions sémantiques qu'elles affirment ou infirment.

Wolfgang Iser écrit ceci :

« En tant que composantes centrales du répertoire textuel, les normes sélectionnées dans les réalités extratextuelles et les allusions littéraires proviennent de deux systèmes différents. Les unes sont issues des systèmes sémantiques propres à chaque

époque, les autres sont tirées de l'arsenal des modèles d'articulation selon lesquels, dans la littérature du passé, le texte réagit à son environnement. »¹⁶¹

A cet effet, nous qualifions d'anodine, voire, de naïve une lecture des deux romans de notre corpus qui ne chercherait pas à mettre en relation les événements historiques ayant servi à Amin Maalouf pour la rédaction de *Samarcande* et *Léon l'Africain*, avec le contexte sociohistorique de la communauté en question.

L'acte de lecture installe une interaction de réciprocité interprétative entre le lecteur et le texte. Le texte, par son action sur le lecteur, lui suggère des sens hypothétiques que celui-ci doit rendre effectifs par un processus de confirmation /infirmité, dans un va et vient du textuel vers l'extratextuel et vice versa.

Par son recours à l'Histoire pour la confection de ses romans, Amin Maalouf cherche, à notre sens, à trouver une réponse à la situation sclérosée, et même séculaire, de son pays en particulier, le Liban, et à celle de l'orient, en général. En effet, les personnages de nos deux romans partagent de nombreux points communs avec les libanais : exil, instabilité, rejet de l'altérité religieuse, ethnique, errance...

Iser écrit :

« La lecture est interaction dynamique entre le texte et le lecteur. Car les signes linguistiques du texte et ses combinaisons ne peuvent assurer leur fonction que s'ils

161 Ibid. *Pour une esthétique de la réception*, p148.

déclenchent des actes qui mènent à la transposition du texte dans la conscience de son lecteur. Ceci veut dire des actes provoqués par le texte échappent à un contrôle interne du texte. Ce hiatus fonde la créativité de la réception. »¹⁶²

Les sens qui ne sont pas signifiés clairement dans le texte et qui, normalement, sont du ressort de l'écrivain, deviennent ainsi une mission que le lecteur est contraint de remplir. Et c'est ainsi, que l'auteur et le lecteur participent en part égale dans la créativité et l'imagination et évitent l'ennui et l'abandon de l'acte de lecture entrepris.

W. Iser conçoit cette participation de l'un et de l'autre ainsi :

« L'auteur et le lecteur prennent donc une part égale au jeu de l'imagination, lequel de toute façon n'aurait pas lieu si le texte prétendait être plus qu'une règle de jeu. La lecture ne devient plaisir que si la créativité entre en jeu, que si le texte nous offre une chance de mettre nos aptitudes à l'épreuve. Il est certain qu'il y a des limites à cette productivité, et celles-ci sont transgressées si tout nous est dit trop clairement ou pas assez précisément. L'ennui et la fatigue désignent les points limites psychologiques qui nous mettent hors-jeu. »¹⁶³

Les indices périphériques du texte représentent pour un lecteur assidu, expérimenté des éléments extratextuels lui permettant d'anticiper sur l'acte de lecture en formulant des hypothèses de sens qu'il vérifiera à l'intérieur du texte.

¹⁶² Ibid. *Pour une esthétique de la réception*, p198.

¹⁶³ *Pour une esthétique de la réception*, p199. Op.cit.

« Espace de réception ou eye-Voice-span : l'étendue du texte qui peut être aperçue à chaque moment de la lecture, et à partir de laquelle nous sommes en mesure d'anticiper la suivante. »¹⁶⁴

Dans son entreprise créatrice, le lecteur est engagé dans une activité d'inférences sémantiques progressive au fur et à mesure de la découverte de l'entièreté du texte. Cette découverte progressive du texte peut, selon les compétences du lecteur, être satisfaite ou déçue, mais sans qu'il y ait découragement ou abandon. C'est la persévérance du lecteur qui lui permet de découvrir ce qui, a été insinué, volontairement ou involontairement par l'auteur.

W. Iser signifie cette interaction dialectique qui s'établit entre, d'une part, le lecteur, et d'autre part, les possibilités d'atteindre et de découvrir ce qui se cache derrière les suggestions, par :

« L'horizon futur et un horizon déjà existant. »

D'ailleurs des recherches menées dans ce sens ont montré que le sens ne peut être saisi par la seule et directe connaissance des mots mais, plutôt, par les relations qu'entretiennent les groupements syntaxiques dans la conduite de ces sens :

¹⁶⁴ Pour une esthétique de la réception, p115. Op.cit.

« Les expériences psycholinguistiques menées au sujet de la lecture ont montré que les significations ne peuvent être saisies par décodage direct ou indirect de lettres et de mots, mais que le sens se dégage du fait de regroupements. »¹⁶⁵

Autrement dit, c'est dans la logique et la cohérence de la trame textuelle que les sens sont véhiculés :

« La formation d'une configuration cohérente est la base indispensable à l'acte de compréhension en général. Elle dépend des regroupements opérés par le lecteur, et au moyen desquels les rapports entre signes sont opérés par le lecteur, et au moyen desquels les rapports entre signes sont identifiés et représentés comme configuration. »¹⁶⁶

Le texte est truffé de signes que le lecteur doit mettre en rapport, car ces signes mis en relation constituent un réseau de signification qu'il incombe au lecteur de tracer.

Dans son livre, P. Barberis avance également quelques propositions relatives au message de l'auteur dans le texte littéraire :

-l'écrivain n'est pas le simple metteur en scène d'un sujet préexistant à son écriture.

-l'intention de l'auteur ne suffit pas à faire comprendre l'œuvre et n'en donne pas la clé.

-le projet initial d'un écrivain est toujours excédé, subverti ; il y a toujours en cours de route émergence de sens qui n'étaient pas prévus.

¹⁶⁵ Pour une esthétique de la réception, p220. Op.cit.

¹⁶⁶ Pour une esthétique de la réception, p227. Op.cit.

-à l'origine de toute écriture il y a un projet qui résulte de conditionnements, de refoulements, de ruses, qui relèvent de l'HISTOIRE. Et si ce projet devient autre chose, il devient dans l'HISTOIRE et par l'HISTOIRE.¹⁶⁷

En ce qui concerne le référentiel, Barberis stipule que formalistes et structuralistes prétendent qu'il faut rejeter le référentiel de la critique et de l'enseignement pour pouvoir se libérer et être moderne. Le but étant de justifier l'ignorance du référent et de rendre inutile tout travail de recherche et d'information, donc faire de l'ignorance une valeur révolutionnaire.

Il propose d'inverser le mouvement, de redéfinir et re-cerner le référent car la lecture référentielle n'épuise pas le sens d'un texte, mais sans elle on se trouve vite contraint au bavardage. Pour repérer donc les fonctionnements il faut être au courant des faits, des textes ainsi que le tri opéré par les instances dirigeantes dans ces faits et ces textes. Il avance par la suite quelques principes relatifs à notre recherche :

1. Le texte n'est pas un système de choses mais de signes textuels qui renvoient à des signes référentiels, qui ne sont pas des choses mais des rapports à des choses.
2. Pour mieux apprécier le texte et l'apport du texte, il faut connaître ce à quoi réfèrent les signes textuels.
3. « tout ce qui est pensé, dit, écrit toujours contre quelque chose », et toute bonne critique doit chercher ce quelque chose et le nommer.

167. Ibid. *Le prince et le marchand*. pp.109-110.

4. Cette bonne critique doit toujours être investissement de soi, projet vital, risque à prendre.
5. Elle ne peut être que s'il y a de nouvelles recherches guidées par de nouveaux principes. Sinon cette nouvelle critique se condamnera à travailler dans le champ documentaire clos de l'idéologie qu'elle prétend combattre.
6. L'objet historique de la littérature doit être non dominé par les états qui prétendent que, puisqu'ils gouvernent, ils contrôlent et dominent l'historique. Ils nient donc la littérature, à moins qu'elle soit illustrative de leur entreprise, la littérature et l'art doivent donc être libres.

Afin de saisir l'idée de la réception critique de l'œuvre, nous avons été appelé à nous intéresser au rapport inévitable qui s'installe entre le texte et son lecteur. Dans la perspective pragmatique d'Umberto Eco, le Lecteur Modèle est défini comme :

« Un ensemble de conditions de succès et de bonheur, établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel. »¹⁶⁸

Le Lecteur Modèle est en d'autres termes, un lecteur idéal qui abonderait dans le même sens ou presque, conformément aux vœux de l'auteur.

168 Op. Cit. Umberto Eco, *Lector in Fabula*

Selon Serge Koster, l'appropriation du texte par la production du sens pendant l'acte de lecture, est une condition de jouissance. En effet, l'idée de la réception de l'œuvre chez Koster se traduit par l'immense plaisir éprouvé par ce lecteur qui ne néglige pas de prendre en compte l'intention que véhicule toute production humaine. Pour Koster, jouir de la lecture, c'est d'abord reconnaître cette portée sémantique suggérée par la force des mots et incarnée dans la création. Ensuite, il s'agit de développer une lecture en accord avec la cohérence interne de l'œuvre. Enfin, c'est la découverte de la richesse du texte qui constitue une satisfaction pour le lecteur.

Partant du postulat que toute création artistique ou littéraire ne peut être considérée comme inédite et provenant du néant, ni comme une invention, alors, le produit littéraire, lui aussi, est porteur de traces de la société dans laquelle a été façonné l'élément créateur, c'est-à-dire l'écrivain. Cet individu créateur est porteur d'une vision du monde qui est véhiculée à travers ses écrits même de manière inconsciente, le plus souvent, et que le critique est appelé à mettre au jour et à traduire par l'analyse.

Les deux romans de notre corpus, dont la source principale d'inspiration est l'Histoire prise comme récit cadre à la confection de l'histoire de Maalouf justifie notre postulat de recherche. Chez Maalouf, le hors texte, le contexte, et le texte fusionnent avec homogénéité telle, qu'il est difficile de distinguer les limites entre le réel et l'irréel.

Pour Vincent Jouve :

« *C'est au cœur du texte qu'on doit retrouver le hors-texte* ». ¹⁶⁹

Une intention, même tacite, de l'auteur pendant son acte créateur est là, présente dans son inconscient et qui réapparaît dans ses écrits sous forme de langage, ce moyen de communication sociale et de manifestation de la psyché de l'auteur. Le passage suivant nous donne une idée claire sur les hommes et la longévité de leurs exploits et leur règne qui sont appelés à s'estomper un jour ou l'autre, en l'opposant à un exploit lequel, à première vue, semble anodin, mais dont la qualité et l'universalité le rendent éternel :

« *Goutte d'eau qui tombe et qui se perd dans la mer,*

Grain de poussière qui se fond dans la terre,

Que signifie notre passage en ce monde ?

Un vil insecte a paru, puis disparu. » ¹⁷⁰

L'évocation de ce quatrain est suivie de cette réflexion du narrateur :

« *Omar Khayyam a tort. Car, loin d'être aussi passagère qu'il le dit, son existence vient tout juste de commencer. Du moins celle de ses quatrains. Mais n'est-ce pas à eux qu'il souhaitait l'immortalité qu'il n'osait espérer pour lui-même ?* ¹⁷¹

169

Jouve Vincent, *Poétique du roman*, éd. Armand Colin, Paris, 2007, p.144.

170. *Samarcande*. Op.cit. P186

171. *Samarcande*. Op.cit. P. 186.

Les hommes naissent, commandent, réalisent des exploits, meurent, mais continuent à être évoqués jusqu'à une certaine limite, puis finissent par être oubliés ou même méprisés. Cependant un chef d'œuvre comme celui de Khayyam, et beaucoup d'autres génies comme lui, traversent les époques, continuent à vivre et émerveiller même plusieurs siècles après la mort du créateur. Ce recueil de poème *les Quatrains* dont la qualité a franchi toutes les frontières dans plusieurs langues et continue à alimenter de nombreuses recherches scientifiques. Au moment où des hommes forts meurent ou sont assassinés, marchands, maîtres de la plus redoutable secte de l'époque, princesses et autres, s'évertuent pour s'approprier et pour protéger le fameux manuscrit d'Omar.

Autrement dit, dans toute entreprise d'analyse sociocritique d'un produit littéraire, il convient d'interroger l'œuvre sur ce qu'elle recèle en son sein. Il est nécessaire de s'intéresser aux indices textuels porteurs de sens et non à la dimension sociale du texte.

A cet effet, V. Jouve écrit :

« L'objet de l'enquête critique se tenant dans le langage, il s'agit d'analyser « le statut du social dans le texte et non le statut social du texte »¹⁷²

En d'autres termes ce qui doit importer pour le chercheur c'est beaucoup plus la socialité du texte et non le texte comme produit social.

172 Ibid. *Samarcande* P.144.

Claude Duchet, dans une interview sur la socialité du produit littéraire, plaide pour une ouverture du texte pour aller chercher les traces les plus profondes de sa société :

« ...la sociocritique vise d'abord le texte. Elle est même une lecture immanente en ceci qu'elle reprend à son compte cette notion de texte élaboré par la critique formelle et l'avalise comme objet d'étude prioritaire. Mais la finalité est différente, puisque l'intention et la stratégie de la sociocritique sont de restituer au texte des formalistes sa teneur sociale. »¹⁷³

Par-là, il faut comprendre que c'est au texte de révéler la société et non l'inverse. Les multiples déplacements du personnage, Léon l'Africain, expriment l'instabilité et l'errance d'un être en quête de soi-même et de tous les humains contraints à l'exil et victimes de la diaspora, dont les libanais.

De ce fait, nous pouvons affirmer que toute production littéraire, même si elle est considérée comme la sublimation d'une réalité sociale, ne prétend pas contenir des manifestations textuelles à référentialisation lui étant extérieure et qui, par conséquent, établissent ce lien, même tacite, avec une réalité sociale chargée idéologiquement de culture, d'Histoire humaine collective et individuelle.

Claude Duchet écrit à cet effet :

¹⁷³Duchet Claude, Interview accordée à Patrick Maurice en 2006.p.01.

« Le principe (de la socialité du roman) était que la fiction narrative installait, construisait un espace, un temps, un être ensemble, un système de codes, un système de relations et d'interlocuteurs, un complexe de normes, de valeurs hiérarchisées qui ne pouvait pas ne pas se référer à un modèle ou une forme d'organisation du social ou encore une forme socialisée du réel. »¹⁷⁴

C'est en essayant de calquer le réel que l'écrivain produit cet effet de réel et peut, par conséquent, être une référence à un modèle et à une organisation du réel dans laquelle le lecteur se reconnaît et adhère. Toujours dans le même ordre d'idées, Vincent Jouve écrit :

« ... ce que exprime le texte, ce sont les relations (souvent complexes, ambivalentes et contradictoires) entre un individu (l'auteur) et le contexte sociohistorique qui est le sien. La façon dont le texte réagit aux modèles idéologiques en vigueur passe par une reformulation-déformation de l'univers social qui peut prendre plusieurs formes.¹⁷⁵

Dans *Samarcande*, Amin Maalouf met en scène un personnage autoréférentiel et mythique Omar Khayyam, une célébrité humaine dans plusieurs domaines : scientifique, philosophique, politique et sentimental. Il en est de même pour Léon l'Africain dont le parcours peut être superposé au parcours du libanais, dont Maalouf et de n'importe quel humain victime de la diaspora. C'est ce qui donne à l'œuvre maaloufienne son universalité. L'auteur a confectionné cette fiction en s'inspirant de

174 Duchet Claude, Patrick Maurice, « Entretien de 1995 », p.03.

175 Op.cit. *Poétique du roman*, p.148.

faits historiques réels et a convoqué des événements qui mettent en exergue son talent et son imaginaire individuel prolifique en le rapprochant de l'imaginaire collectif et le contexte sociohistorique qui est le sien, à savoir, la réalité géopolitique du Liban.

Pour approcher le texte, le sociocritique part du postulat que tout texte renferme en son sein des indices porteurs de sens et permettent de tisser le lien entre l'intra texte et l'extra texte, le cotexte et le contexte. En effet, l'écrivain, grâce à son pouvoir créateur, dans son entreprise créatrice est motivé et est influencé par un contexte social fait d'idéologie, d'histoire et de culture qui interfère lors de l'acte d'écriture et se répercute sur le produit réalisé. Certes, il est impossible pour un écrivain de faire abstraction des vicissitudes qui ont façonné sa personne sociale et d'agir comme s'il produisait à partir du néant.

Un lien entre le texte, son auteur et la société existe bel et bien et il convient au critique d'en déceler le rapport. L'organisation et la structure textuelle rendent lisibles et compréhensibles la structure sociale représentée par le produit littéraire. C'est dans l'organisation et la structure textuelle que le lecteur peut rechercher une forme d'idéologisation et de socialisation du discours littéraire. Et ce n'est que par ce type de lecture que la structure sociale peut être appréhendée par le critique. A ce propos, voilà ce que Vincent Jouve écrit :

« Si le roman peut transcrire l'univers social et y réagir, c'est parce qu'il existe un point commun entre le texte et la société : le langage. L'univers social peut se

concevoir comme un ensemble de discours collectifs en interaction que le texte littéraire n'a, par définition, aucun mal à absorber et à transformer.»¹⁷⁶

A la suite de nos deux romans, respectivement, *Samarcande* et *Léon l'Africain*, nous pouvons affirmer que par l'incipit, de l'un et de l'autre des deux romans, ainsi que par le quatrain du premier livre intitulé « Poètes et Amants », Amin Maalouf propose une orientation de lecture et d'analyse à ses deux écrits. Cette analyse, plutôt sociale et thématique, met en exergue une pléthore de thèmes sociaux, relevant de l'exil, de l'instabilité, de l'insécurité, du rejet de l'altérité et de l'appartenance à une ethnie et de la différence religieuse... Ces indices thématiques semblent justifier la négation de l'autre, la lutte pour le dominer et imposer, par là-même, ses croyances, sa culture et sa philosophie.

Amin Maalouf détournant l'Histoire au profit de ses écrits, réussit à transmettre, de façon nuancée, sa propre vision du monde. Les personnages, dans presque la totalité de son œuvre, sont autonymiques et autoréférentiels : à l'image de Omar Khayyam, Nizam-El-Molk, Djamel-Eddine El-Afghani ainsi que beaucoup d'autres dans *Samarcande* ; *Léon l'Africain* dans le roman du même titre ainsi que dans tous les autres romans. Il installe ses personnages et les événements vécus dans des lieux toponymiques, très révélateurs et très significatifs, dans un Orient riche de ses conditions géopolitiques séculaires et propose une meilleure connaissance de cette région du globe à l'Occident. Ses écrits passent pour être des leçons données à

176 Ibid. *Poétique du roman*. P. 150.

l'Humanité tout entière quant à la conduite à tenir vis-à-vis de l'autre. Cette manière d'écrire contraint le critique et le lecteur à passer en revue une bonne partie de l'Histoire de la région à une époque donnée et à convoquer ses compétences encyclopédiques : géographie, culture, composition sociale, religion, ainsi que tous les autres conflits qui font perdurer cette situation de guerre interminable, et ce, pour mieux cerner et élucider la socialité et l'idéologisation du texte maaloufien.

Conclusion

Notre thèse s'est articulée autour de quatre grands axes, à savoir : Histoire et histoire, personnes et personnages, espaces romanesques et enfin réception de l'œuvre.

Dans la 1^{ère} partie, relative à l'Histoire et l'histoire, nous nous sommes attelé à montrer dans un premier temps, les limites entre le réel et le fictif, mais aussi, à nous intéresser aux stratégies qui brouillent chez le lecteur les frontières entre la réalité et la fiction. Dans un second temps, nous avons tenté d'expliquer les stratégies d'écriture ayant permis à Maalouf qui, tout en s'inspirant de l'histoire humaine, arrive à construire une histoire fictive créée de toutes pièces, pour en obtenir un tissu événementiel ne souffrant d'aucune incohérence et où il est difficile de distinguer les deux mondes, référentiel et textuel.

Dans un troisième temps, nous avons constaté que l'histoire réelle constitue une source d'inspiration pour l'écrivain et sert de cadre à la petite histoire, mais permet surtout de véhiculer une idéologie collective des libanais et de tout autre humain placé dans les mêmes conditions d'instabilité, d'insécurité, de rejet de l'autre. Grâce à des moments forts de l'histoire humaine, Maalouf est arrivé à désigner, même de façon nuancée, les causes manifestes du marasme humain : le religieux, le désir de dominer l'autre, le rejet de l'altérité et le refus de la cohabitation dans la différence. Ce sont autant de raisons qui ont poussé Maalouf à revisiter l'Histoire dans le but de trouver des réponses à la situation de guerre cinquantenaire du Liban et de bon nombre de peuples de l'Orient.

Dans la 2^{ème} partie, nous avons cherché d'abord, à comprendre les techniques mises en œuvre par le génie de l'écrivain afin de réussir à faire cohabiter des êtres réels avec d'autres fictifs. Et là, nous avons constaté que ce qui permet la cohabitation de ces deux êtres, c'est, surtout, le fait de doter les êtres de papier de qualités anthropomorphes et de caractéristiques qui leur permettent de se conjuguer avec la personne réelle au point de ne pas pouvoir les départager.

Ensuite, nous sommes arrivé à déduire que les êtres fictifs et les êtres réels, en plus de remplir des rôles dans l'intrigue, sont chargés d'une autre mission, celle de véhiculer une idéologie chère à l'écrivain et à tout humain digne de ce nom : l'acceptation de l'autre avec ses différences afin que toute l'humanité vive dans l'amour, l'entraide et la paix.

Enfin, et à notre grande déception, nous nous sommes aperçu comme l'écrivain que l'être humain n'a pas vraiment évolué dans ses relations avec ses semblables. En effet les rapports conflictuels des humains sont rendus plus complexes à cause de ces sentiments démesurément exagérés d'égoïsme, de mercantilisme et d'hypocrisie entre les différentes nations et même au sein d'une même nation.

Dans un quatrième temps, nous avons essayé d'expliquer que les espaces géographiques, physiques de notre corpus ne sont aucunement fortuits. En somme, ces espaces inscrivent les événements historiquement et géographiquement dans une toponymie précise et racontent à eux seuls, et symboliquement l'histoire atroce de la région et par extension les souffrances de tous les peuples persécutés ayant vécu l'exil

et l'instabilité dans la diaspora. Dans un cinquième temps, nous nous sommes rendu compte alors, que l'œuvre peut être perçue différemment en fonction du lecteur et de ses compétences. Nous avons aussi constaté que le message transmis, n'est pas étroitement lié au facteur temps, c'est-à-dire à lier de façon ponctuelle et ciblée, mais qu'il peut s'appliquer à toutes les nations, indépendamment de l'inscription dans des événements situés historiquement et géographiquement : la politique de domination entre Orient et Occident, mais aussi, une idéologie actuelle en Orient : la diaspora et les guerres internes, ainsi que ces conflits créés par l'occident dans cette partie du globe, souvent pour des raisons politico-financières ; la guerre en Afghanistan, en Irak, en Syrie, au Liban et même en Egypte, Au Yémen et en Tunisie. Cette organisation Dâach, une organisation criminelle tuant et semant la terreur en Irak et en Syrie en gagnant, chaque jour, du terrain, fait penser à la Secte des assassins créée par Hassan Sabah, en plus moderne avec des moyens très sophistiqués. Ici, l'actualité reste en étroite liaison avec les thématiques soulevées par Maalouf. Tous les experts en politique s'accordent pour maintenir que Daach est une création des Etats unis, toujours pour les mêmes raisons que nous avons évoquées précédemment, sauf que cette fois-ci, les proportions atteintes par cette organisation criminelle échappent au contrôle des armées américaines.

D'ailleurs, les espaces géographiques où Maalouf inscrit les événements de son histoire et installe ses personnages, réfèrent, à bien des égards, aux événements qui sévissent dans ces pays du monde arabe en Orient et au Maghreb : le Liban, la série, l'Irak, le Yémen, l'Egypte, la Lybie, la Tunisie et l'Algérie.

Ces différents espaces géographiques ou topographiques servent de cadre à l'histoire, contiennent les événements et les personnages et permettent à l'action de progresser.

En conclusion, si les romans d'Amin Maalouf ont connu un tel succès, c'est bien grâce à son art de conter des histoires du passé tout en restant très près de l'actualité. Il a su mêler l'histoire, le référentiel, l'imaginaire en les dosant savamment de façon à capter l'attention de divers publics, l'érudit, le public non-initié les amateurs de la lecture plaisir, tout en faisant passer ses messages sur cette partie du monde déchirée par les antagonismes divers : textes et contextes s'allient chez lui dans une écriture prenant son essor à partir de faits historiques mais allant au-delà de ceux-ci.

Nous pensons avoir répondu aux hypothèses de recherche que nous nous sommes fixées, cependant, nous pensons que d'autres pistes de recherche restent à exploiter dans cette œuvre maaloufienne riche par son histoire, sa symbolique, sa thématique et surtout par son caractère exhortatif.

Bibliographie

I. Romans du corpus :

Maalouf Amin, *Samarcande*. Éd. Casbah. Alger. 2000.

Maalouf Amin, *Léon l'Africain*. Éd. Casbah. Alger. 1998.

II. Ouvrages sur l'analyse du discours littéraire :

Bachelard Gaston, *Poétique de l'espace*, PUF, Coll. Quadrige, 9^{ème} édition, 2005, (1957).

Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 1978.

Bourneuf Roland. Real Ouellet. *L'univers du roman*, Paris, PUF, 1972.

Barberis Pierre, *Le prince et le marchand*. Editions Fayard, Coll. La force Des Idées. 1980.

Barthes Roland, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1982.

(1937).

Compagnon Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998.

Duchet Claude, *Sociocritique*. Paris, Nathan, 1979.

Duchet Claude, Interview accordée à Patrick Maurice en 2006.

Ducrot Denis, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, Paris, chez Detune, Librairie La Haye, 1778.

De Julleville Louis Petit, *Les comédiens en France au Moyen Âge*, Paris (1885) éd. A. Colin & Cie. 1885.

Eco Umberto, *Lector in Fabula*. Paris, Grasset, 1985.

Eco Umberto, *Apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset, 1985.

Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957.

Febvre Lucien. *Combats pour l'Histoire*, Paris, Armand Colin, 1930.

- Gengembre Gérard, *Le roman historique*, Paris, Klincksiek, 2006.
- Genette Gérard. *Figure II*, Paris, Seuil, 1969.
- Hamon Philippe. *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- Jauss Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 2007.
- Irénée Marrou Henri, *De la connaissance historique*, Paris, Seuil, 1954.
- Jouve Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Arman Colin, 2007.
- Matoré Georges, *L'espace humain*, Paris, Ed. La Colombe, 1962.
- Merleau-Ponty Maurice et Claude Lefort, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2010.
- Prost Antoine, *Douze leçons sur l'Histoire*, Paris, Seuil, Coll. Points Histoire. 1996.
- Reuter Yves, *La Description : des théories à l'enseignement/Apprentissage*, Paris, Éditions. ESF. Didactique du français. 2000.
- Ricœur Paul, *Temps et Récit*, Tome1, Paris, Seuil, 1983.
- Ricœur, *Temps et Récit*, Tome III, *Le temps raconté*. Paris, Seuil, 1985.
- Robbe-Grillet Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1963.
- Starobinsky Jean, « Préface », *Pour une esthétique de la réception*, Coll. Gallimard, Paris, 1978.
- Todorov Tzveten, *Nous et les autres*. Paris, Seuil, 1992.
- Veyne Paul, *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, Paris, Seuil 1971.

Yourcenar Marguerite, Veillet Marc, *L'écrivain devant l'histoire*, Université Laval, 1991.

III. Articles de revues :

Daspre André, « Le roman historique et l'histoire », in *Revue des sciences humaines*, mars-juin 1975.

Genette Debray, « C.R. Lindh Hans Peter : Gustave Flaubert, *Trois contes*, P.U.F, 1994 », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n°6, 1995.

Molino Jean, « Qu'est-ce que le roman historique ? » in *Revue des sciences humaines*, mars, juin, 1975.

Morere Pierre Caliban, *Revue de littérature comparée* n° VIII, Université de Toulouse-Le Mirail, 1990.

VI. Œuvres littéraires :

Balzac Honoré de, *L'envers de l'histoire contemporaine*, Paris, Gallimard. 1970.

Boileau-Despréaux Nicolas, *Art poétique*. Paris, Hachette, 2013.

Byron Robert, *the Road to Oxania* (RO), London, Penguin, 1992. Ed. Macmillan,

Conn Charles, *La Montagne inspirée*, Beyrouth, Edition de la Revue phénicienne, 1934.

Chatwyn Bruce, In *Patagonia (IP)*, London, Picador, 1979 Ed. Jonathan Cape, 1977.

Sacre Etienne, *Recueil I*. Paris script, 2000.

Tuény Nadia, *Œuvres complètes*, Beyrouth, Ed. Dar An-Nahar, 1986.

Tyane Elie, *Le château merveilleux*, « O Partie », Beyrouth, Éditions de la Revue phénicienne, 1934.

Valéry Paul, « Au sujet du Cimetière marin », *Variété, Œuvres*, T1, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1957.

Annexes

Dossier 01 :

Résumé: Samarcande.

Samarcande relate en fait mille ans d'histoire persane. Il fait en retraçant le parcours d'un livre d'exception, un recueil de poèmes né justement à Samarcande et englouti de nombreux siècle après avec le Titanic. Le roman est bâti en deux temps. Il commence à la fin du XIème siècle avec l'auteur du manuscrit, Omar Khayyam, poète, astrologue et mathématicien de génie. Il se poursuit aux XIXème et XXème siècles

avec Benjamin O. Lesage, le narrateur, aventurier américain passionné par l'Orient et ultime possesseur de l'ouvrage.

Nous avons affaire à de petites histoires qui s'insèrent dans la grande. Il y est question d'amours, de jalousies, d'escapades aux quatre coins de l'Orient ou au-delà. Cependant, régulièrement, inéluctablement, Maalouf revient aux intrigues royales, aux coups d'états, aux mouvements de troupes, aux grandes manœuvres politiques et diplomatiques. Jusqu'à en oublier ses héros, sur des pages entières, il concentre le récit sur quelques personnages-clés plutôt que de se perdre dans une foule de protagonistes. Il étale les bonnes anecdotes, celles qui relient l'histoire de l'Orient à celle de l'Occident (l'auteur nous apprend que le 'x' mathématique est une invention de Khayyam).

La première partie nous dévoile l'histoire de Omar Khayyam, son arrivé à Samarcande, sa défense du disciple d'Avicenne, sa rencontre avec le juge Abou Taher et l'émergence de l'idée du manuscrit des Robayyatt. Après cela il nous décrit la rencontre d'Omar avec Djahane, leurs amours secrets puis leurs mariages, pour passer ensuite à la rencontre de Omar, Nizam El Molk et Hassan Sabbah, le complot de ce dernier pour prendre la place de Nizam El Molk auprès du Sultan et son échec flagrant, la médiation d'Omar pour épargner Hassan, le départ du vaincu à Alamout et la création de « la secte des assassins » (Faction religieuse armée qui terrorisera l'Orient et l'occident par des assassinats spectaculaires), puis les coups d'Etats suite à l'assassinat de Nizam El Molk, le départ d'Omar avec son fidèle

compagnon Vartan l'arménien, le vol du manuscrit, par les disciples de Hassan Sabbah, se retrouvant entre les mains du chef des Assassins qui possède dans son repaire une des bibliothèques les plus riches qui puissent être. Y est souligné également l'importance qui sera accordée au manuscrit à Alamout, la destruction de cette dernière pendant les invasions mongoles et enfin la retraite de Omar à sa ville natale et sa mort.

Avant d'être l'histoire d'Omar Khayyam, la première partie de Samarcande est un portrait de l'Orient médiéval, celui d'un monde où les maîtres étaient turcs, la population en grande partie arabe, mais la civilisation persane.

A travers trois personnages historiques fondamentaux de l'époque, tous persans, l'auteur présente les différentes facettes de l'esprit iranien. Nizam El Molk, le grand vizir du sultan turc ; Hassan Sabbah, le fondateur de l'Ordre des Assassins et Omar Khayyam, le savant. Ils représentent chacun un exemple de comportement face aux vicissitudes de l'existence. Au premier l'art de la manœuvre, le pragmatisme et la *realpolitik* ; au deuxième, les certitudes et la puissance d'un fanatisme destructeur et autodestructeur et au troisième, le retrait du monde, la fuite dans les jouissances éphémères que sont le vin, l'amour ou l'observation des étoiles.

Dans la seconde partie du roman, le temps peut avoir progressé, mais les luttes ne cessent jamais, les hommes peuvent avoir changé, mais leurs aspirations demeurent les mêmes. Cette partie relate ne fait les péripéties de Benjamin Lesage à la recherche

du Manuscrit de Khayyam : ses fréquentations parisiennes et persanes, sa rencontre avec Djamel Eddine Al Afghani et son accusation de complicité du meurtre du Shah Nasreddine, ses amours avec une princesse du cru, sa participation active à la révolution de Tabriz et à la création du premier parlement de l'histoire de la Perse, son acquisition enfin du manuscrit de Khayyam et sa perte tragique lors du naufrage du Titanic.

A travers cette trame Maalouf retrace une histoire méconnue, celle d'un Iran du début du XXème siècle qui a tenté la démocratie, avec à nouveau un jeu à trois entre principaux acteurs de l'époque : le Shah, despote sous la coupe des puissances occidentales ; les "fils d'Adam", démocrates et libéraux ; et les Mollahs conservateurs. L'écrivain décrit la concurrence que se livrent ces derniers pour l'émancipation du pays. Maalouf montre combien la frustration des Orientaux face aux succès occidentaux conditionne leur refus de la modernisation, synonyme pour eux de capitulation.

Pour expliquer l'échec de la modernisation en Iran, Maalouf avance plusieurs explications (la faible maturité politique, la corruption généralisée, etc.), mais une cause est développée plus que toute autre. Pour lui, les grands responsables de ce rendez-vous manqué n'étaient pas Iraniens, ils venaient d'ailleurs : c'est la Russie impérialiste et l'Angleterre maîtresse des Indes, peu désireuses de voir un peuple puissant s'émanciper à leurs frontières.

Samarcande d'Amin Maalouf est construit en partie comme un roman historique, dans la mesure où plusieurs passages fictionnalisent une tranche du passé. En étudiant les différents choix historiques relatifs aux personnages-clés du roman, il est possible de déceler l'idéologie qui a influencé l'auteur dans son écriture et plus spécifiquement dans son interprétation de l'Histoire.

Dossier 02 :

Résumé: Léon l'Africain.

Léon l'africain d'Amin Maalouf, qui décrocha le prix d'amitié franco-arabe en 1986, est une biographie romancée de **Hassan el Wazzan**, dit **Léon l'Africain**.

Le récit nous relate des événements qui s'étalent sur une quarantaine d'années, âge du narrateur qui raconte à son fils des souvenirs vécus et d'autres rapportés à partir d'une époque qui précède même sa naissance en 1488 à Grenade. Le récit évoque l'exil de la famille du protagoniste et de la communauté musulmane de Grenade ainsi que les événements auxquels il avait assisté lors de ses voyages, encore inachevés au moment de la narration. C'est une histoire en abyme qui, relate la vie d'un personnage dans le fond d'une autre histoire, celle d'une communauté liée par les guerres et l'amour, celle de nombreux pays qui ont fait le passé de la Méditerranée. Est-ce pour blâmer ou s'indigner? Pour célébrer ou approuver? Amin Maalouf au biais d'Hassan nous rapporte des faits historiques sans la moindre intention de se mettre au profit d'une doctrine ou une idéologie, et nous laisse avec son indifférence sous le poids d'une

mémoire ouverte à la dialectique du souvenir collectif et personnel, presque inconsciente des déformations successives qu'elle subies.

Léon l'Africain est un roman historique par excellence. Pour Amin Maalouf, le récit d'une vie personnelle s'accompagne d'une description rétrospective du passé d'une société. Dans le cas du *Léon l'Africain* c'est la plupart du temps, la société arabe, mais puisque son histoire est forcément liée aux autres sociétés, l'auteur marie les souvenirs de son héros aux celles des autres personnes qui l'entourent. Souvenirs enserrés et encadrés par des récits collectifs, renforcés par les rites des sociétés, comme si l'auteur nous propose que l'on ne se souvient pas seul mais grâce et à l'aide des espaces parcourus, grâce aux événements historiques vécus.

On peut facilement détecter cette intention chez Maalouf lorsqu'il donne à chaque partie du récit un titre relatif à la vie du son héros (l'année de Salma la hourra, de la traversée, du hammam, de la caravane, de la circassienne, du rapt...), lié de deux dates (de l'hégire et chrétienne), comme si l'auteur nous invite à une lecture embrouillé de la biographie de son personnage mais aussi d'une autre relative à l'histoire des communautés où il a vécu.

Les quatre villes autour desquelles s'articule le récit de la vie d'Hassan (l'angoisse de Fès, l'innocence à grenade, la passion au Caire et la sagesse de Rome), sont les espaces d'importants événements politiques, religieux mais aussi des faits qui dressent les traits et les mœurs des sociétés qui y sont reliées.

Durant toutes les étapes d'une vie, de l'enfance en passant par l'adolescence, la jeunesse et en arrivant en quelque sorte à l'âge de la maturité pour ne pas dire de vieillesse, c'est le malheur ou le catastrophe qui éloigne Hassan de chacune des villes:

la chute de Grenade et non sa prise (Amine Maalouf nous donne ici son angle de vision, comme il l'a déjà fait dans *les croisades vues par les arabes*); les actions de son beau-frère à Fès qui ont provoqué le châtement du sultan marocain infligé à Hassan et qui consiste à l'exil; l'invasion turque au Caire et enfin le sac de Rome. C'est dans cette perspective que nous allons rendre compte de ces événements historiques avec un fond personnel, ou d'une manière fort obligé le contraire. Les deux opérations restent sans différence puisque il s'agit d'un syncrétisme de voix, narrateur-personnage et auteur, tous les deux soucieux d'apporter une leçon culturelle sur la destinée et l'histoire de toute une communauté, au sens sommaire du terme si l'on songe à une communauté méditerranéenne.

Le livre de Grenade

*C'est la période de l'innocence d'Hassan, le récit y commence par des événements historiques qui précèdent naissance de Léon. le narrateur fait un retour sur l'enfance de sa mère dans l'année de Salma la Hora pour évoquer la vie de prospérité, des fêtes, des plaisirs et la mise en relation de cette situation avec celle de désastre et de guerre civile qui menaçait la vie des Grenadins. Mais aussi une annonce implicite à travers **l'année des amulettes** de la venue des ruines à l'image de l'exil de l'oncle, les razzias, ou encore les divisions entre pacifiste (les hommes de science et connaissance à l'image du médecin Abouamr) et bellicistes (les hommes de religion à l'image d'Astaghfirullah).*

La corruption des princes par les castillans, la perdition, le danger et l'éloignement de la religion sont les principaux thèmes d'une année qui porte le titre significatif **d'Astaghfirullah**, et devant l'approche du désastre, la crise extérieure

devient intérieure en se projetant sur les mœurs de la population et le discours religieux prend place pour remplacer celui des chants et des plaisirs tant organisés dans le quotidien des grenadins. **L'année de la chute** de Grenade fut celle de trahison, de revanche du roi Ferdinand et de sa mère, l'expulsion des juifs et l'approche du danger pour les musulmans

Lors de **l'année du mihrajan** le père de Hassan fut humilié par un soldat espagnol, ce dernier étant le frère de *Warda*, la concubine de *Mohamed* ou la belle-mère de Hassan, il enleva sa sœur comme s'elle n'avait jamais été une des musulmans. Un grand incident d'humiliation qui poussa Mohamed à songer pour la première fois à l'exil.

Le livre de Fès

Ce dernier constitue une importante partie du récit puisque, c'était la période de l'épanouissement de notre voyageur, mais aussi l'époque de sa prospérité et de sa formation à un vrai culte de religion et de savoir tous genres confondus à l'image d'un enseignement pratiqué au *qarawiine*. Mais pourquoi le narrateur suggère que c'est son angoisse qui a vécu à Fès?

En fait, c'est la période où *mon père* devient définitivement *Mohamed*, et *mon oncle* devient *khâli*. En d'autres termes la famille du narrateur connaît le déchirement, et les relations entre le père et le fils s'effondrent, même le respect et l'amour tant ressenti par le fils s'évapore dans un instant où il remarque son père dans une situation d'ivresse. C'est la période aussi de **la grande récitation** d'Hassan. De Fès le narrateur faisait son premier voyage tant attendu, c'était **l'année de la caravane** où il accompagne son oncle vers Tombouctou dans une mission diplomatique et cela fut la

première initiation d'Hassan dans les affaires commerciales et politiques mais aussi sa première aventure sexuelle avec *hiba* qui devint sa femme par la suite. Ce voyage ne passe pas, à son tour son le recours intelligent de Maalouf à la réflexion sur les rites et les traditions de ces peuples du désert, de leur prospérité grâce à leur éloignement des princes et des villes où les gens doivent payer des parts sur tous leurs revenus et biens. C'est une problématique bien observée par le narrateur ou l'auteur sur la décadence des peuples africains qui, étrangement connus par leur richesse dans les temps perdus, deviennent pauvres et le grand fossé entre passé et état actuel s'établit. Ce voyage, même s'il est choisi, n'échappe pas à la règle de la douleur et du malheur puisque c'est **l'année du testament** de l'oncle et de son péril lors du voyage, d'où l'accomplissement de la mission par *Hassan*.

L'auteur revient vers un autre rituel arabo-musulman, celui de la nuit des noces dans **l'année de la mariée**. C'est à partir de cette période que Hassan connut d'abord la prospérité et la richesse (construite sur les malheurs des autres: les événements de **Tefsa**) .puis le retour du refoulé chez Hassan, et le renouement avec une vie d'Eden, comme celle de ces ancêtres à Grenade, et la construction de **deux palais**. Mais enfin vient le désastre et l'habituel exil, cette fois-ci, par châtement infligé par le sultan de Fès à Hassan, de la simple cause des actes de son ancien ami et actuel beau-frère. C'est une expulsion accompagnée d'une triste description des malheurs et revers des guerres, et la complicité des hommes de pouvoir au profit de la vie et du destin des gouvernés, telle était le ton d'une **année du chérif le boiteux**, le beau-frère dont il est question. L'exil d'Hassan fut vers l'inconnu dans une année de tempête où il perd sa *Hiba* tant aimée, puis d'un coup se trouve orienté vers l'Égypte, vers le Caire.

Le livre du Caire

Ce livre décrit encore la décadence d'un autre peuple arabe, et son impuissance, comme le prince à **l'œil auguste**, face aux fléaux de la nature (la maladie du sultan et la peste pour le peuple) puis aux dangers de l'invasion ottomane. Mais c'est aussi la période de la passion d'*Hassan* qui commence à vivre les désirs et le vrai grand amour avec la *circassienne*. Amour qui cache entre ses plis le danger et la mort puisque c'est la mère de Bayazid, le dernier prince circassien pourchassé par **Sélim** l'ottoman. il s'agit toujours pour l'auteur de mettre en place quelques faits historiques comme les trahisons entre peuples arabes (alep avec les ottomans), la résistance de **tumanbay**, et la chute du régime mamlouk en Égypte qui s'accompagne de cette peur qui envahit la totalité de la population suite aux massacres et tueries causées par les turcs. dans cette période, la passion de *Hassan* envers sa nouvelle femme lui fait vivre une autre crise intérieure et déchirement entre ses propres intérêts et celles de sa famille qui connut une autre période de gloire en Alger grâce au détournement de situation que connaissent sa sœur *Meriem* et son mari *Haroun*, qui furent accusés de vol et d'actes de bandits pour ne pas devenir héros, mais qu'ils le sont aux yeux de la population. Et c'est enfin l'année du rapt qui vient, et Hassan fut prisonnier chez les pirates, agent du pape Léon x, qui le conduisent à Rome.

Le livre de Rome

C'est le livre de sagesse pour Hassan, car il y rencontre Léon x, chef de l'église qui l'aide à consolider sa culture et sa connaissance. Sa honte de perte de sa famille fut soudain remplacée par l'accueil chaleureux du pape qui veut rétablir les rapports avec le monde musulman. une période de tranquillité et de vie comme étudiant et professeur,

soucieux d'accumuler un savoir susceptible de fournir des réponses aux questions universelles qui hantent souvent l'esprit d'Hassan, baptisé Jean Léon de Médicis en fait, la capture d'*Hassan*, son parrainage et son initiation aux connaissances linguistiques et religieuses ne sont que les préparatifs de se mettre en face du double danger qui menace Rome. Le premier danger est celui de Hans, l'adepte d'une doctrine luthérienne, et qui fut disciple d'Hassan lui-même. Le deuxième danger, est c'est pour cela qu'Hassan fut formé, vient de l'occident et plus exactement de l'invasion ottomane que le pape veut adoucir en enseignant d'abord l'arabe et le turc à des prêtres par le biais d'un maure lettré qu'est *Hassan*. Et par la suite les désigner comme ambassadeurs qui pourraient mener un dialogue avec les prochains ennemis. Une deuxième rencontre avec son ancien ami et mari de sa demi-sœur, ouvre les yeux d'Hassan sur les réalités des conflits religieux, et lui donne une autre conception du monde.

À partir de cette instant Hassan décide de mettre fin à sa participation dans les affaires du pontife, et reprendre une autre fois le chemin de l'exil avec sa nouvelle petite famille. Son départ devient possible lorsqu'un ancien ami et disciple, *Hans* assure sa protection lors de l'attaque de Rome par l'armée chrétienne.

Dossier 03 :

La littérature libanaise d'expression française :

La plupart des informations figurants dans cet aperçu historique et thématique de la littérature libanaise francophone, ont été recueillis d'une Conférence du Pr. Antoine Noujaim au Colloque organisé par L'AYF au sujet de La Francophonie Littéraire, le 21 mars 2006, disponible à l'adresse suivante.¹⁷⁷

Les Libanais ont été parmi les précurseurs dans la Francophonie littéraire, et cela avant l'existence même du terme. Leurs apports dans ce domaine sont assez nombreux et variés pour qu'un inventaire rapide puisse en rendre suffisamment compte.

En effet, les relations franco-libanaises remontent à l'époque où, les autorités françaises ecclésiales ou politiques, avaient envoyé, sur demande des responsables libanais, enseignants et missionnaires chrétiens pour diriger des écoles aux quatre coins du pays. Les libanais qui fréquentaient le Collège maronite de Rome enrichirent également, à leur retour au pays, leur concitoyens de l'essor culturel de l'Occident. Ceux qui restèrent en Europe y portèrent les trésors de l'Orient. A titre d'exemple, déjà au XVIIème siècle Al-Haqlàni (Echelensis) et As-Sahyouni accomplissaient des traductions et des réalisations culturelles au Collège Royal, l'actuel Collège de France.

177: <http://www.moyen.orient.auf.org/IMG/doc/antoine.noujaim.doc> consulté le 13/06/2007) :

A la fin du XIXème et sous le signe de la résistance à l'occupation ottomane, nombre d'intellectuels exprimaient leur identité libanaise et orientale à travers leurs écrits en langue française. Parmi eux, on peut citer Chukri Ghanem, Jean Bechara Dagher, Jacques Tabet, Joseph Farés. A travers May Ziadé, poétesse bilingue et pionnière du féminisme orientale, la femme participe aussi à l'avènement de la francophonie libanaise au début de XXème siècle.

L'un des thèmes majeurs chez ces écrivains d'avant-garde est la nostalgie du passé phénicien qu'ils considèrent comme le soubassement originel de leur âme profonde, Jean Salem justifie ce rattachement en avançant ceci.

« Peu importe, en un sens, ce que furent historiquement les Phéniciens, dès lors que la référence à ces ancêtres nous aide à nous créer le passé légendaire, l'Eden fabuleux nécessaire à la vie des peuples et dont Patrice de la Tour du Pin a dit que ceux qui ne le possèdent pas sont condamnés à mourir de froid "... ». Le recours au Liban phénicien... fonde ainsi en dignité notre pluralisme culturel dans la mesure où, principe d'origine, de continuité et d'unité, il délimite un univers libanais irréductible aux éléments qui le composent, découvrant dans ses déchirements et ses contradictions les instruments même de sa vocation qui est d'unir sans absorber, de concilier sans appauvrir, de rapprocher sans aliéner ».¹⁷⁸ L'amour de la France et de la langue française revient également assez souvent dans les œuvres de ces écrivains, cette France qui a empêché leur pays de sombrer dans le chaos au cours de l'année

¹⁷⁸ Etienne Sacre, Recueil I. Paris, éditions. Paris script, 2000, P 87-88.

1860 « *Expédition française en Syrie suite aux massacres de chrétiens par les Druzes dans le mont Liban ‘mars à juillet 1860* » et à Damas par des musulmans du 9 au 18 juillet 1860 », Elie Tyane écrivait :

« Que tu es belle ainsi désenchantée,

A côté de ta sœur ainée...

Incline-toi sur elle

*Elle qui fut pour toi l'épée et le flambeau ! »*¹⁷⁹

Charles Corm affirme ses sentiments pour la langue française dans

« Or, ces mots étrangers que nos enfants apprennent

*Ne sont jamais pour nous tout à fait étrangers. »*¹⁸⁰

Cette exaltation de la France et de la francophonie ne cessera de s'amplifier au cours du XX^{ème} siècle suite à l'action des missions françaises au Liban et au progrès des communications de plus en plus intensives.

Les tendances thématiques communes des écrivains libanais francophones sont pour la plupart motivées par l'histoire (la littérature patriotique de l'époque ottomane aux années 30, la littérature de guerre depuis 1975....) ou par des

¹⁷⁹ Elie Tyane, *Le Château merveilleux*, « O Partie », Beyrouth, Edition de la Revue phénicienne, 1934

¹⁸⁰ Charles Corm, *La Montagne inspirée*, Beyrouth, Edition de la Revue phénicienne, 1934, p.102.

préoccupations plus universelles (l'absolu, la mort, l'écriture, le temps, l'exil, la solitude, les origines...). Il est possible de relever également, entre ces convergences (thématiques ou formelles) sont souvent peu significatives du point de vue littéraire. (RamyZein, Dictionnaire de la littérature libanaise de langue française, Paris, L'Harmattan, 1998, p.08).

Parmi les figures notoires de la littérature libanaise francophone, on peut citer Emile Abou-Kheir, Alfred Abou-Sleimen, Maurice Hage, Henri Hakim, Raid Maalouf, Edmond Saad, Camille Aboussouan, Georges Schéhadé, Gabriel Fouad Naffah, Fouad AbiZeyd, Victor Hakim, Andrée Chedid, Nadia Tuéni, Vénus Khoury-Ghatta, Claire Gebeyli, Marie Dounia Barakat, Sabine Farra, Salah Stétié, François Harfouche, Mansour Labaky, Jad Hatem, Alain Tasso, Edouard Azouri, Farjallah Haïk, Sélim Abou, Amin Maalouf, Alexandre Najjar et d'autres plus nombreux. Tous ont choisi de s'exprimer en français parce qu'ils ont trouvé dans cette langue une tribune qui leurs permet de réaliser leur vocation de poète ou d'écrivain en communiquant leur propre expérience humaine.

La littérature libanaise francophone tente de communiquer son ouverture existentielle à la Francophonie en même temps que son attachement éternel à sa propre identité. Nadia Tuéni explicite en ces termes son choix libre du français :

« Le français nous est langue 'naturelle' ; l'adopter librement, choix lucide s'entend, ne veut nullement dire rejeter notre identité libanaise, moyen-orientale et

*arabe, mais bien au contraire, la consacrer, la magnifier, la rendre plus agissante, en lui offrant, vers d'autres mondes, le moyen de se faire connaître. »*¹⁸¹

Charles Hélou qui a accédé à des postes d'honneur dans la francophonie confirme la même attitude libanaise en déclarant :

« Nous sommes d'Orient et nous sommes francophones, parce que nous croyons à une francophonie plurielle : synthèse des cultures ou culture à plusieurs voix... ».¹⁸²

Se considérant comme les messagers naturels du monde arabe et d'Orient méditerranéen dans la Francophonie, les écrivains libanais ne manquent pas de glorifier leur extension arabe. Nombre d'essais et d'ouvrages dramatiques, épiques, lyriques ou narratifs issus du patrimoine arabe ont vu le jour. Que l'on songe aux notes mystiques de Salah Stétié et celles de Nadia Tuéni, ou bien à des titres comme 'Antar de Chukri Ghanem et *Les Croisades vues par les Arabes* d'Amin Maalouf.

Des écrivains comme Georges Schéhadé sont parvenus à être considérés comme des « grands » de la littérature francophone, voire français. Sa Poésie empreinte de surréalisme est saluée par des poètes français de renommée, tels Saint-John Perse, Supervielle et Breton. Ses pièces théâtrales : Monsieur Bob 'le, Les

181Nadia Tuéni, *Œuvres complètes*, Beyrouth, Edition Dar AN-Nahar, 199, p.65.

182Le Commerce du Levant, n 5279, 23 avril 1995.

Soirées des proverbes, Histoire de Vasco, Les violettes connaissent un grand et le catégorisent parmi les représentants du « Nouveau Théâtre » à l'instar de Beckett et Adamov. Son œuvre poétique et dramatique, notamment L'Emigré de Brisbane, reflète la douleur de l'exil et le désir de retourner au Liban natal.

Cet attachement au pays revient dans les écrits de tous les libanais francophones. Qu'ils soient en France, en Egypte ou au Nouveau monde, ils n'oublient pas leur identité libanaise, particulièrement à partir de 1975, lorsque la guerre qui a ravagé le Liban contraignit beaucoup d'entre eux à l'émigration. La France les avait accueillis et ils y ont développé leurs talents. Ils traduisent dans leurs poèmes ou leurs récits l'amertume de voir leur pays à feu et à sang. Ils en décrivent les violences et se réfugient dans l'écriture : ils condamnent les haines fratricides, les écrits : Nadia Tuéni (Liban, Vingt poèmes pour un amour (1979) et Archives sentimentales d'une guerre au Liban (1982), Vénus Khoury-Ghatta (La Maitresse du Notable (1992), a Maison aux orties (2006) ainsi que Andrée Chédid (Le Cérémonial de la violence (1992) n'omettent pas de clamer leur indignation face aux horreurs de la guerre.

Plus récemment, des intellectuels comme Alexandre Najjar (La Pérennité de la littérature libanaise d'expression française (1993) ou Ramy Zein (Dictionnaire de la littérature libanaise de langue française) ont pris sur eux la responsabilité de répertoire œuvres et écrivains faisant partie du paysage libanais francophone.

Amin Maalouf enfin s'affirme avec force dans la littérature francophone par ses romans qui révèlent une vaste érudition et un art achevé : *Léon l'Africain*, *Samarcande*, *les Jardins de Lumière*, *Le périple de Baldassar* ou *Le Rocher de Tanios*, dans ce dernier, il retrace l'histoire de son œuvre assure au Liban une place de prédilection dans la Francophonie actuelle et son avenir.

Dossier 04 :

4-Amin Maalouf, ambassadeur de l'Orient :

Amin Maalouf est né à Beyrouth le 25 Février 1949, Il est catholique grec-melkite par sa mère, protestant par son père. Sa grand-mère était turque, mariée à un Egyptien maronite. Il a lu Dumas et Dickens en arabe, avant de les relire en français et en anglais. Et son arrière-arrière-grand-oncle avait été le premier à traduire Molière en arabe. Elève des écoles de Jésuites à Beyrouth, Amin Maalouf étudie la sociologie et les sciences économiques à l'Université française de Beyrouth où il obtient un master en sociologie. Continuant la longue tradition familiale (son père était auteur, professeur, et journaliste), il se lance dans le journalisme, profession dans laquelle il débute en écrivant divers articles de politique internationale dans les colonnes du quotidien Al-Nahar entre 1971 et 1976.

A cause de la guerre civile, il quitte le Liban en 1976 avec sa femme Andrée qu'il a épousée en 1971 et trois enfants : Ruchdi, Tarek et Ziad. Maalouf s'installe à

Paris où il poursuit sa carrière journalistique, il sera d'abord reporter puis rédacteur en chef de Jeune Afrique (1976-1979) ce qui l'amène à couvrir de nombreux événements, de la guerre du Vietnam à la révolution iranienne, et à parcourir pour des reportages une soixantaine de pays (Inde, Bangladesh, Ethiopie, Somalie, Kenya, Yémen et Algérie). Entre 1979 et 1982, il est le directeur d'An-Nahar hebdomadaire.

En 1983, il publie un livre qui va bénéficier d'un large écho et être traduit en plusieurs langues, *Les Croisades vues par les Arabes*, ouvrage documenté et savant, proposant à l'Occident une vision moins européocentriste de l'histoire des Croisades. Ce succès le conduira à se consacrer entièrement à l'écriture dès 1985.

Ses romans le font ensuite connaître d'un large public, en France comme ailleurs, ses ouvrages ayant été traduits dans plus de vingt-sept langues :

Son premier roman *Léon l'Africain* (1986) donne une portée de fiction à la vie d'un géographe arabe, né à Grenade vers 1489, qui a vécu à Fès et au Caire avant de devenir, à Rome, le protégé du pape Léon X et d'être baptisé par lui.

Parait ensuite *Samarcande* en 1988, roman documenté qui s'inspire de la vie du Perse Omar Khayyam, poète persan, libre-penseur et astronome, mais aussi de celle d'Hassan Sabbah, fondateur de l'Ordre des assassins. Un manuscrit perdu y sert de fil d'Ariane. Ce roman reçoit Le prix des maisons de la presse en 1988.

En 1991, il fait paraître *Les Jardins de Lumière*, dans lequel il s'intéresse à la vie de Mani, peintre, médecin et philosophe oriental du troisième siècle et prophète fondateur du manichéisme.

L'année suivante, il sort *Le premier siècle après Béatrice* qui va quant à lui voir le futur de près, en émettant des interrogations autour des manipulations génétiques.

Vient ensuite *Le Rocher de Tanios*, couronné du prix Goncourt en 1993 et qui fait connaître l'auteur à un plus large public. Il y évoque pour la première fois l'histoire de son pays. L'histoire se passe en effet un temps passé, sur une montagne libanaise et dans la famille d'Amin Maalouf lui-même.

En 1996, il fait paraître *Les Echelles du Levant*, un long plaidoyer vibrant pour la réconciliation des Juifs et des Arabes.

En 1998, paraît chez Grasset un livre témoignage relevant davantage de l'essai, *Les Identités meurtrières*, où il expose les idéaux de tolérance qui traversent ses romans. Il y dénonce explicitement la montée des fanatismes et des nationalismes, et propose des pistes de réflexion sur la diversité, la différence, dans l'esprit de chacun et dans le bouillonnement du monde. Cet ouvrage fut couronné en 1999 du Prix Européen de l'Essai par la Fondation Charles Veillon.

Le Périple de Baldassar, paru en 2000, évoque les croyances et les peurs irrationnelles liées au sentiment de fin du monde, à travers la figure d'un homme du

XVIIème siècle qui hésite constamment entre science et magie, astronomie et astrologie, superstition et foi.

Il a également signé deux livrets d'opéra : L'Amour de loin opéra de la vie du troubadour Jaufré Rudel (musique de Kaija Saariaho et mise en scène de Peter Sellers), qui sera créé au festival de Salzbourg en août 2000, avant une tournée dans toutes les grandes capitales occidentales, et Adriana Mate, avec le même compositeur et metteur en scène, en 2004.

Dans la même année, il publie Origines, un récit à mi-chemin entre le roman et l'autobiographie collective, c'est une histoire inspirée par des événements qui se sont produits dans propre famille de Maalouf, au début du XXème siècle.

Amin Maalouf est un homme de voyage, dans le temps comme dans l'espace, où luisent ses deux passions pour l'histoire et la rencontre des cultures. Ses lecteurs admettent avoir découvert dans ses livres des vérités historiques qu'ils n'auraient jamais soupçonnés : les périples de Mani à l'époque où le christianisme s'éparpillait en une multitude de secrets, l'épopée de l'empire seldjoukide à travers les yeux de Omar Khayyam, la chute de Grenade à travers ceux du géographe Léon l'Africain, les conflits des puissances occidentales et Orientales au début du XXème siècle dans la Perse et le Levant vécus par Benjamin O. Lesage et Tanios.

Ainsi ses romans ont la caractéristique de mêler la fiction à l'Histoire, d'être donc des romans « documentés », dont les événements se déroulent souvent en Orient.

Ce qui lui a donné une image publique de « conteur de l'Orient », d'auteur de récits historiques, mais aussi, depuis le succès des *Identités meurtrières*, d'écrivain messager de tolérance et de rapprochement des cultures. Pour donner naissance à ses personnages, il se retire parfois de longs mois sur une île (l'île d'Yeu sur la côté Atlantique) loin de sa famille et des échos du monde.

D'une voix pudique, sereine, Maalouf énonce à travers l'ensemble de son œuvre des enjeux de civilisation pour le troisième millénaire. Il propose à l'humanité de faire le choix entre, d'un côté, l'affirmation outrancière de ses identités – surtout celles qui ont été bafouées, méprisées, maltraitées par l'histoire et la suprématie de l'homme occidental – et, de l'autre côté, l'arasement des identités linguistique, confessionnelles, ethnique, culturelle, au profit d'un maelstrom appelé mondialisation ou américanisation.

En plus des récompenses déjà cités, Maalouf à également reçu le titre de Docteur Honoris Causa de l'Université américaine de Beyrouth et de l'Université de Louvain, ainsi que le prix Nonino pour l'ensemble de son œuvre.

Parmi les figures notoires de la littérature libanaise francophone, on peut citer Emile Abou-Kheir, Alfred Abou-Sleimen, Maurice Hage, Henri Hakim, Raid Maalouf, Edmond Saad, Camille Aboussouan, Georges Schéhadé, Gabriel Fouad Naffah, Fouad AbiZeyd, Victor Hakim, Andrée Chedid, Nadia Tuéni, Vénus Khoury-Ghatta, Claire Gebeyli, Marie Dounia Barakat, Sabine Farra, Salah Stétié, François

Harfouche, Mansour Labaky, Jad Hatem, Alain Tasso, Edouard Azouri, Farjallah Haïk, Sélim Abou, Amin Maalouf, Alexandre Najjar et d'autres plus nombreux. Tous ont choisi de s'exprimer en français parce qu'ils ont trouvé dans cette langue une tribune qui leurs permet de réaliser leur vocation de poète ou d'écrivain en communiquant leur propre expérience humaine.

La littérature libanaise francophone tente de communiquer son ouverture existentielle à la Francophonie en même temps que son attachement éternel à sa propre identité. Nadia Tuéni explicite en ces termes son choix libre du français :

« Le français nous est langue "naturelle" ; l'adopter librement, choix lucide s'entend, ne veut nullement dire rejeter notre identité libanaise, moyen-orientale et arabe, mais bien au contraire, la consacrer, la magnifier, la rendre plus agissante, en lui offrant, vers d'autres mondes, le moyen de se faire connaître. »¹⁸³

Charles Hélou qui a accédé à des postes d'honneur dans la francophonie confirme la même attitude libanaise en déclarant :

« Nous sommes d'Orient et nous sommes francophones, parce que nous croyons à une francophonie plurielle : synthèse des cultures ou culture à plusieurs voix... »¹⁸⁴

183Nadia Tuéni, *Œuvres complètes*, Beyrouth, Edition Dar AN-Nahar, 199, p.65.

184Le Commerce du Levant, n 5279, 23 avril 199é

Se considérant comme les messagers naturels du monde arabe et de l'Orient méditerranéen dans la Francophonie, les écrivains libanais ne manquent pas de glorifier leur extension arabe. Nombre d'essais et d'ouvrages dramatiques, épiques, lyriques ou narratifs issus du patrimoine arabe ont vu le jour. Que l'on songe aux notes mystiques de Salah Stétié et celles de Nadia Tuéni, ou bien à des titres comme « *Antar* » de Chukri Ghanem et *Les Croisades vues par les Arabes* d'Amin Maalouf.

Des écrivains comme Georges Schéhadé sont parvenus à être considérés comme des « grands » de la littérature francophone, voire français. Sa Poésie empreinte de surréalisme est saluée par des poètes français de renommée, tels Saint-John Perse, Supervielle et Breton. Ses pièces théâtrales : *Monsieur Bob*, *Les Soirées des proverbes*, *Histoire de Vasco*. Les violettes le reconnaissent comme un grand et le catégorisent parmi les représentants du « Nouveau Théâtre » à l'instar de Beckett et Adamov. Son œuvre poétique et dramatique, notamment *L'Emigré de Brisbane*, reflète la douleur de l'exil et le désir de retourner au Liban natal.

Dossier 05 :

5-Site archéologique d'Alamout

Alamout est le nom d'une vallée du massif de l'Elbrouz au sud de la mer Caspienne, près de la ville de Qazvin, à 100 kilomètres de l'actuelle Téhéran, dans le nord-ouest de l'Iran actuel. La « forteresse d'Alamout », souvent appelée simplement Alamout, réputée inexpugnable, se dressait autrefois à une altitude de 2100 mètres au-dessus du village actuellement nommé Gâzor Khân (persan : gâzorḥân, mot à mot : L'auberge (caravansérail) du laveur).

Cette forteresse a été construite vers 840. Le site archéologique est complètement à l'état de ruines surtout depuis le tremblement de terre de 2004. Il y a 23 autres forteresses de la même période en ruines dans la région.

Le mot Alamout (persan : alamōt, signifierait « Nid de l'aigle » ou « Leçon de l'aigle » dans le dialecte local. En persan on dit la « forteresse d'Alamout » (persan : qal'éh-é alamōt, ou dèj-é alamōt, , château d'Alamût), pour nommer le site archéologique .

La forteresse a été prise en 1090 par Hassan ibn al-Sabbah surnommé le « Vieux de la Montagne », (Chayr al-Jabal [3]) pour servir de base à la secte chiite ismaélienne des Nizârites, aussi appelée Assassins (Hachichin [4]). Méfiants envers ces derniers compte tenu de leurs croyances hétérodoxes, leurs contemporains les appelaient Batiniyya, ou Batini.

En 1256, la forteresse d'Alamut se rendit sans combat à l'armée mongole d'Houlagou Khan qui déferlait sur l'Iran. Elle fut entièrement rasée.

Liste des chefs des Nizârites à Alamout

Cette liste ne concerne que les imams ayant régné dans la forteresse. Pour la liste complète, lire les Imams nizârites du XIe au XIIe siècle.

* Al-Hassan 1er (1097-1124)

*Buzurg-Ummid(1124-1138)

* Mohammed 1er (1138-1162)

* Al-Hassan II (1162-1166)

* Mohammed II (1166-1210)

* Al-Hassan III (1210-1221)

* Mohammed III (1221-1255)

* Rukh ad-Din Khurshah (1255-1256)

6-La légende de la Forteresse d'Alamout

Incohérence

* Cette carte montre une zone, entre Antioche et Tripoli, qui serait la terre d'opérations de si terribles Hashshashin, selon la légende. Or, le site décrit dans cette légende, à cent kilomètres de Téhéran, est considérablement distant de cette zone. Les Assassins sont censés sortir de la montagne, après le lavage de cerveaux décrit plus bas, pour occire les mécréants. Hormis l'ambassade décrite dans le texte du récit légendaire, il est donc peu probable que la base d'opérations ait été si distante du lieu où les Croisés s'étaient installés. Il s'agit donc bien d'une légende.

* Cette incohérence apparente pourrait s'expliquer par le fait qu'au cours du douzième siècle, la secte étendit son emprise sur la Syrie en s'emparant d'une série de châteaux et de places fortes dans les montagnes d'An-Nusayriyah, dont la forteresse de Masyaf. Depuis cette position réputée imprenable, Rachid Adin Asinan établit un Etat Assassin pratiquement indépendant, distinct de l'état-major d'Alamout. Selon Simon Cox ("Les Illuminatifs décryptés"), ce sont les légendes nées de la vie de Rachid Adin

qui seraient à l'origine des histoires du Vieux de la Montagne, même si ce nom semble avoir été improprement traduit de l'expression arabe signifiant "chef de la montagne".

Origines :

Marco Polo rapporta la légende en ayant affirmé avoir visité Alamout, ce qui est peu probable compte tenu du fait qu'à l'année de sa venue sur place la place forte avait déjà cessé d'être employée depuis plusieurs décennies après l'année 1256, qui vit son démantèlement.

Selon sa description, la forteresse coiffée sur la montagne comportait un magnifique jardin secret imitant l'aspect des jardins du Paradis. Le but était de convaincre les futurs assassins de la secte - drogués notamment au haschich - qu'ils venaient de faire un bref tour au Paradis afin de les fanatiser avant qu'ils ne partent accomplir leur mission mortelle.

Le reste est manifestement édulcoré par l'imaginaire des personnes ayant assuré les transmissions postérieures de ce récit de voyage. Voici un de ces récits.

Récit légendaire

La véracité de cette légende n'a pas été prouvée mais ce qui rendit Alamout un lieu qui réussit à faire trembler maints dirigeants et personnalités de l'époque fut le degré de manipulation utilisé par Hassan ibn al-Sabbah pour fanatiser ses assassins.

Tout d'abord Hassan (ou plutôt ses esclaves) soignait un jardin secret, lieu interdit à tous les occupants, les initiés de la citadelle. C'était un jardin luxuriant, magnifique. Il y avait également dans le jardin, de très belles femmes, des vierges pour la plupart.

Les initiés suivaient des cours dans la journée. Ils apprenaient à se battre avec plusieurs types d'armes mais apprenaient aussi les langues, les sciences et les mathématiques. En plus de cela, ils suivaient des cours religieux, pour qu'ils adhèrent fortement à leur religion.

En outre, Hassan ibn al-Sabbah se faisait passer pour un prophète et donc l'unique détenteur terrestre des clefs du paradis.

En tant que détenteur de cette voie d'accès privilégiée aux félicités éternelles, il pouvait donc envoyer qui il voulait dans le paradis, lieu décrit par la légende comme magnifique, beau, et plein de Houris, ces fameuses vierges du paradis musulman. Les deux meilleurs des jeunes initiés de chaque promotion étaient donc choisis et convoqués par le maître (Hassan). Celui-ci, après leur avoir parlé, leur disait que, pour les récompenser de leurs bons résultats, il allait les envoyer au paradis et les ramener ensuite dans ce bas monde.

Hassan promettait donc de leur donner un avant-goût de ce que la vie éternelle réservait aux croyants. Il les droguait conséquemment au haschisch, peut-être sous forme de dragées (d'où leur surnom de haschischins, les assassins), ce qui altérait leurs sensations, puis leur faisait prendre un puissant somnifère. Une fois inconscients, ils étaient transportés dans le jardin secret de la forteresse et se réveillaient au milieu de plats cuisinés, de plantes luxuriantes, et de très nombreuses houris. Ils passaient alors un très bon moment, se croyant légitimement au paradis, puis ils étaient de nouveau drogués et ramenés dans leur chambre.

Ils se levaient donc le matin incrédule et rendus seulement à leur terne quotidien. Hassan leur disait alors que s'ils mouraient pour la bonne cause, il les renverrait

immédiatement au paradis. Les deux fedais étaient intimement convaincus qu'ils étaient déjà allés au paradis et tout cela contribuait à éliminer chez eux la peur de la mort ; connaître cette dernière était attendu par la promesse d'une seconde vie dans un lieu idyllique, arrière monde promis.

Les adeptes d'Hassan n'avaient donc plus peur de rien de leur vivant et étaient soumis corps et âme au maître. Ils faisaient ainsi de parfaits tueurs agissant tels des commando-suicide.

En effet, ils partaient (seuls ou en petits groupes) armés d'un poignard et lorsque la cible sortait de chez elle ou cheminait tranquillement dans la rue, l'assassin surgissait de la foule et frappait la cible. Ils la tuaient généralement en plein jour et devant témoins, pour ébranler les esprits.

L'efficacité de cette méthode venait du fait que, n'ayant aucune peur de la mort, l'assassin frappait puis attendait les coups et acceptait de mourir car il croyait ainsi rejoindre les houris du paradis. Ces assassins savaient également parfaitement manier plusieurs armes et étaient physiquement entraînés. Se défendre contre de tels opposants nécessitait d'âpres engagements tant ils étaient coriaces.

On raconte qu'une ambassade croisée fut envoyée à Alamout, le repaire des nizârites de l'époque. Lorsque l'ambassadeur arriva, il voulut savoir ce qui faisait de ces assassins de si terribles personnages qu'ils terrorisaient les politiciens et les élites locales. Le maître appela donc deux fedais. Il demanda à l'un de courir vers l'un des murs fortifiés surplombant un ravin et de sauter dans le vide. Alors que ce dernier courait, il demanda au deuxième de sortir son poignard et de se poignarder. Le premier arriva au sommet et sauta, sans un cri. Le second s'enfonça le couteau dans le ventre

avec un sourire béat sur la face. L'ambassadeur fut franchement impressionné par le degré de manipulation qu'exerçait le maître sur ses sbires, à côté duquel les menaces les plus horribles du clergé chrétien seraient restées sans effet.

Hassan aurait bénéficié alors d'une grande influence dans la région ; d'où vraisemblablement la diffusion de cette légende.

C'est donc dans la vallée d'Alamout que naquit une grande secte, et Hassan accomplit son but : faire trembler les bases même du pouvoir séculier qui l'entourait.